

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA



TESIS DOCTORAL

**Entre la tradición y la vanguardia: la escultura figurativa
moderna en España (1919-1936)**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Víctor Guerrero Serrano

Director

Francisco Javier Pérez Segura

Madrid

© Víctor Guerrero Serrano, 2024

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

PROGRAMA DE DOCTORADO DE HISTORIA DEL ARTE



TESIS DOCTORAL

**Entre la tradición y la vanguardia: la escultura figurativa
moderna en España (1919-1936)**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

VÍCTOR GUERRERO SERRANO

DIRECTOR

FRANCISCO JAVIER PÉREZ SEGURA

Madrid

AGRADECIMIENTOS

A **Jaime Brihuega**. Por confiar en mí cuando decidió dirigir mi Trabajo Final de Máster, que tantas satisfacciones me dio. Por ver en mí ese potencial como investigador y alentarme desde ahí a seguir haciendo el doctorado.

A mi director, **Javier Pérez Segura**. Por su compromiso absoluto con la investigación. Por el apoyo y los consejos que han hecho que esta tesis doctoral salga adelante. Por ayudarme a convertirme en un mejor profesional.

A mis padres, **Miguel y Blanca**. Por haberme hecho crecer en un ambiente de libertad y de compromiso social. Por dejarme volar y alentarme siempre a creer en mi capacidad, especialmente en momentos de dudas y desánimo.

A mi hermana, **Pilar**. Por nuestras continuas charlas y alientos de apoyo mutuos. Es una suerte y un privilegio tener siempre su compañía incondicional en todas las etapas de mi vida.

A mi abuelo, **Carlos**, y mi tío abuelo, **Andrés**. Sus respectivos trabajos dedicados a la carpintería y la herrería, así como su amor por la materia, siempre produjeron en mí un sentimiento de atracción y devoción hacia todas aquellas personas anónimas que dedican sus vidas a sus oficios artesanos, en los que, pese a no realizar piezas propiamente escultóricas, se denota a la perfección el cariño y el respeto que ponen a la hora de trabajar la madera y el hierro.

Al resto de mi familia y amigos, en especial a **Adri y Manolo**. Por todas las quedadas que me ayudaron a olvidar momentáneamente la pesada carga de trabajo.

A **Josefina Alix**. Por sus contribuciones y estudios sobre la escultura española contemporánea. Por abrir camino a los jóvenes investigadores que, como yo, hemos tomado su testigo. Desde la sencillez, humildad y bondad que la caracterizan, siempre me ha prestado su consejo y ayuda a lo largo de este camino.

Por último, estos agradecimientos no podían acabar sin nombrar a mi querida **Pilar Oso**, mi profesora de Historia del Arte en segundo de bachillerato. Ella hizo que aquel adolescente de 17 años conociera un mundo mágico que desconocía por completo. Fue la gran culpable de que me decidiera a estudiar el grado en la Universidad, y si no hubiera sido por ella, quizás no estaría escribiendo estas líneas optando a convertirme en Doctor.

“Esculpe, lima, cincela; que tu flotante ensueño quede fijado en el duro bloque”

(Théophile Gautier)

ÍNDICE

1.INTRODUCCIÓN.....	1
1.1. Resumen.....	1
1.2. Justificación y planteamiento de la hipótesis de la investigación.....	3
1.3. Estado de la cuestión.....	5
1.4. Objetivos y metodología. Fuentes utilizadas en la investigación.....	16
1.5 Estructura del trabajo.....	20
2. PANORÁMICA DE LA ESCULTURA ESPAÑOLA DEL PRIMER TERCIO DEL SIGLO XX.....	22
2.1 Cataluña.....	22
2.2 Valencia.....	37
2.3 País Vasco.....	46
2.4 Galicia.....	52
2.5 Madrid.....	55
3. LA CRÍTICA DE ARTE Y SU PAPEL EN LA CONFORMACIÓN DE UN GUSTO ESTÉTICO MODERADO EN LA ESCULTURA ESPAÑOLA.....	67
3.1 Principales líneas de pensamiento estético.....	67
3.2 Juan de la Encina y José Francés: conjugación entre el realismo neo tradicionalista y el clasicismo moderno.....	87
3.3 Manuel Abril: equilibrio entre la tradición clásica y las nuevas figuraciones de entreguerras.....	135
4. RECEPCIÓN DE LA ESCULTURA FORÁNEA EN ESPAÑA.....	167
4.1 Escasa penetración de la vanguardia escultórica: del futurismo-cubismo hacia el surrealismo.....	167
4.2 La escultura en Francia: entre el clasicismo moderno y el art déco.....	243
4.3 La escultura del novecientos italiano: a la búsqueda de un clasicismo moderno y sintético.....	366
4.4 Escultura del entorno de Centroeuropa: entre el clasicismo moderno, el expresionismo y la nueva objetividad.....	408
5. CRONOLOGÍA RAZONADA DE LAS EXPOSICIONES DE ESCULTURA INDIVIDUALES Y COLECTIVAS CELEBRADAS EN MADRID ENTRE 1919-1936.....	477
6. CONCLUSIONES.....	616
7.ANEXO DOCUMENTAL.....	624
8. BIBLIOGRAFÍA.....	643

1.INTRODUCCIÓN

1.1. RESUMEN

Esta tesis doctoral aborda el estudio de la escultura figurativa moderna producida en Madrid entre 1919-1936 desde una perspectiva novedosa y de amplio espectro. La intención es esclarecer los factores que contribuyeron a la instauración de un gusto estético moderado que incidió de manera clara sobre la lenta evolución emprendida por la estatuaría nacional durante aquellas décadas. Este estudio ahonda en dos líneas principales de investigación: por un lado, estudiar el papel que desempeñó la crítica artística a la hora de aceptar y difundir como modelo escultórico un gusto basado en una estética ponderadamente moderna y, por otro, analizar la recepción que la escultura foránea tanto vanguardista como figurativa tuvo en el seno de las principales publicaciones periódicas, así como el posible influjo que estas ejercieron en las respectivas producciones artísticas de nuestros escultores. Otra de sus aportaciones fundamentales es que por primera vez se han documentado todas las exposiciones escultóricas, tanto individuales como colectivas, celebradas en la capital española durante la cronología referida, atendiendo de manera especial a aquellos artistas cuyos lenguajes se movieron en torno a aquellas poéticas surgidas en los diversos países de Europa al calor del sustrato cultural vinculado al retorno al orden: clasicismo moderno, *art déco*, Novecento y Realismo mágico.

La estructura del contenido se articula en cuatro partes a través de la que se abordan diversos aspectos que ayudan a llegar a un conocimiento más completo y actualizado de la escultura española de aquel periodo. La primera está dedicada a contextualizar la estatuaría nacional, atendiendo antes de llegar a Madrid, marco geográfico de nuestra investigación, las manifestaciones plásticas producidas en algunas de las principales regiones españolas: Cataluña, Valencia, País Vasco y Galicia. La segunda y tercera parte están dedicadas a realizar un estudio pormenorizado tanto de la crítica artística española y su papel a la hora de consolidar un gusto estético moderado en el arte escultórico, como de la recepción que la escultura foránea (francesa, italiana y alemana) tuvo en el seno de los principales periódicos y revistas gráficas.

Por último, el cuarto capítulo se centra en analizar las diversas muestras de escultura que, gracias a un vaciado exhaustivo de las principales publicaciones editadas en Madrid, hemos podido documentar que se celebraron desde 1919 hasta el inicio de la Guerra Civil,

fecha que marca una cesura en la historiografía del arte español, en la que fueron truncadas muchas de las esperanzas que los jóvenes artistas españoles depositaron a la hora de lograr una transformación profunda de la plástica nacional, cuestión que solo comenzó a volver a plantearse hasta diez años después del triunfo del bando franquista.

PALABRAS CLAVE: Siglo XX; escultura contemporánea española; Madrid, crítica de arte; influencias foráneas; Francia; Italia, Alemania.

ABSTRACT

This doctoral thesis deals with the study of modern figurative sculpture produced in Spain between 1919-1936 from a broad perspective. Its intention is to clarify the factors that contributed to the establishment of a moderate aesthetic taste that clearly influenced the slow evolution undertaken by national statuary during those decades. This study deepens into two lines of research that converge in two main objectives: on the one hand, to study the role played by artistic criticism in accepting and disseminating a taste based on a thoughtfully modern aesthetic as a sculptural model and, on the other, to analyze the reception that foreign sculpture, both avant-garde and figurative, had within the main periodicals, as well as the possible influence that these exerted on the respective artistic productions of our sculptors. Along with these two main objectives, a third more specific one is added, which consists of documenting all the individual and collective sculptural exhibitions held in the Spanish capital during the referred chronology, paying special attention to those artists whose poetics moved around those that emerged in the various countries of Europe in the heat of the cultural substrate linked to the return to order: modern classicism, art deco, Novecento and magical realism.

The structure of the content, in order to fulfill the established objectives, is articulated in four parts through which various aspects are addressed that help to reach a more complete and updated knowledge of Spanish sculpture of that period. The first is dedicated to contextualize the national statuary, attending before arriving in Madrid, geographical framework of our research, the plastic manifestations produced in some of the main Spanish regions: Catalonia, Valencia, Basque Country and Galicia. The second and third parts are dedicated to a detailed study of Spanish art criticism and its role in consolidating a moderate aesthetic taste in sculptural art, as well as the reception that foreign sculpture (French, Italian and German) had within the main newspapers and graphic magazines.

Finally, the fourth chapter focuses on analyzing the various samples of sculpture that, thanks to an exhaustive emptying of the main publications published in Madrid, we have been able to document that were held from 1919 until the beginning of the Civil War, date that marks a caesura in the historiography of Spanish art, in which many of the hopes that young Spanish artists deposited when it came to achieving a profound transformation of the national plastic arts were truncated, an issue that only began to be raised again until ten years after the triumph of the Francoist side.

KEYWORDS: Twentieth century; Contemporary Spanish sculpture; Madrid, art critic; foreign influences, France, Italy, Germany.

1.2. JUSTIFICACIÓN Y PLANTEAMIENTO DE LA HIPÓTESIS DE LA INVESTIGACIÓN

Durante el transcurso del año académico 2019/2020, en el que cursamos en la Universidad Complutense el Máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte Español, realizamos nuestro Trabajo Final de Máster, bajo la dirección del Dr. Jaime Brihuela, sobre la figura del escultor segoviano Emiliano Barral y su papel a la hora de crear una imagen canónica del fundador del Partido Socialista, Pablo Iglesias, a través de la realización de dos trabajos encaminados a perpetuar su memoria: el Mausoleo del Cementerio Civil y el desaparecido Monumento del Parque del Oeste.

A partir de esta investigación, que fue calificada con Matrícula de Honor, tuvimos la oportunidad de realizar una lectura exhaustiva de las principales fuentes bibliográficas que se habían encargado de estudiar la estatuaria española del primer tercio del siglo XX. En aquel momento, nos dimos cuenta de que, pese a los considerables avances de la historiografía artística de cara a un conocimiento riguroso de la escultura moderna realizada en la península ibérica durante aquel periodo, eran varias las líneas de investigación que seguían quedando pendientes por resolver.

En el apartado referido al estado de la cuestión, tendremos oportunidad de comprobar cómo no han sido muy cuantiosos los trabajos de investigación dedicados a la escultura, siendo, por el contrario, más numerosos los estudios referidos a la pintura de aquellas décadas. Por ello, una vez que el Dr. Jaime Brihuela nos propuso la oportunidad de proseguir nuestra carrera académica en la Universidad Complutense, consideramos muy

seriamente la posibilidad de emprender una tesis doctoral que viniera a rellenar aquellas lagunas que no habían sido resueltas o solo planteadas someramente por algunos especialistas de cara a que alguien tomara el testigo y emprendiera la tarea de elaborar un estudio panorámico que diera una respuesta precisa a estas cuestiones.

A partir de aquí, me puso en contacto con el Dr. Javier Pérez Segura, que desde entonces tomó la dirección de la tesis doctoral. En cuanto al planteamiento de la investigación, ambos teníamos claro que ésta debía versar sobre la escultura figurativa moderna desarrollada en Madrid entre 1919-1936. En cuanto a la elección de la capital española como marco geográfico del trabajo, se debió a que fue aquí donde trabajaron y expusieron gran parte de los artistas procedentes de las diversas regiones del país. Asimismo, en lo referente a las coordenadas cronológicas, consideramos que 1919, fecha de la muerte de Julio Antonio, considerado ampliamente por parte de la historiografía como el primer escultor español en buscar una modernización de su producción que se distinguiera de la realizada en el siglo XIX, resultaba idónea para marcar el inicio de nuestra tesis doctoral, la cual abarca con amplitud la década de los años veinte y treinta, durante las cuales, como tendremos ocasión de estudiar, tuvieron un enorme impacto en nuestra escultura las diversas nuevas figuraciones surgidas al calor del llamado retorno al orden, en la que nuestros escultores encontraron una posibilidad seria de conectar sus respectivas obras con un cierto filtro de modernidad.

Como punto final de nuestro trabajo, no podía elegirse otra fecha que 1936, en la que se produce una importante cesura en la historia del arte español, pues marca el inicio de una cruenta guerra civil, tras la cual fueron truncadas muchas de las esperanzas de todos aquellos hombres y mujeres que buscaban una modernización profunda de la cultura artística española. Por lo que respecta a nuestro estudio, dos de ellos, Emiliano Barral y Francisco Pérez Mateo, incluso murieron en el frente¹.

Al realizar un análisis exhaustivo tanto de las fuentes bibliográficas como hemerográficas, documentales y fotográficas, nos encontramos con que la inmensa

¹ Desde la década de los años treinta y, especialmente a partir del inicio de la guerra civil, fueron muchos los artistas, tanto pintores como escultores, que intensificaron su actividad y compromiso político en defensa de las libertades del régimen republicano frente a la barbarie fascista. Entre ellos, destacan especialmente los escultores Emiliano Barral y Francisco Pérez Mateo, vinculados al PSOE y PCE respectivamente, quienes murieron en el frente, en el barrio de Usera (21-11-1936) y Carabanchel (6-11-1936). Para un estudio pormenorizado del compromiso político de los artistas plásticos españoles en aquellas décadas: MADRIGAL PASCUAL, A. A., *Arte y compromiso. España 1917-1936*, Madrid, Fundación Anselmo Lorenzo, 2002.

mayoría de escultores españoles, salvo algunas excepciones, apostaron por la creación de obras cuyas poéticas se movían en torno a una apuesta por una renovación de su lenguaje dentro de los cauces de la figuración moderna. Es por ello que la hipótesis principal o pregunta genuina de este estudio que nos planteamos fue ¿Por qué esta propuesta estilística de una renovación de la estatuaria dentro de los cauces de la tradición figurativa fue la opción mayoritaria escogida por los principales artistas plásticos en Madrid?, ¿qué factores contribuyeron a la instauración de este gusto estético moderado que incidió de manera tan clara sobre la lenta evolución previa de la estatuaria nacional? Con el objeto de responder a estas interrogantes, tuvimos que marcarnos una serie de objetivos y líneas de investigación, que, a través de un riguroso plan metodológico, pudieran conseguir resolver estas problemáticas.

1.3. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Pese a que en los últimos cuarenta años la historiografía española especializada ha dedicado una mayor atención a la escultura, realizando ya no sólo estudios panorámicos y globalizadores de la misma, sino también dedicando exposiciones monográficas a muchos de los escultores españoles que trabajaron durante la primera mitad del siglo XX, la bibliografía general referente al arte escultórico español sigue siendo cuantiosamente menor si la comparamos con su hermana, la pintura, la cual suele gozar por lo general de un trato preferente por parte de los especialistas.

Aun así, contamos con una buena serie de publicaciones que han dedicado una atención exclusiva a la escultura española de este periodo. Gracias a sus diversas contribuciones, estas investigaciones han logrado el objetivo de cubrir el vacío historiográfico en el que se encontraba postergada, permitiendo a los investigadores presentes, como nuestro caso, recoger sus frutos y poder continuar con esta labor de ahondar en ciertas líneas de investigación que permitan comprender de un modo más claro la evolución que siguió la figuración escultórica moderna en nuestro país durante las coordenadas cronológicas señaladas anteriormente.

La historiografía de nuestra escultura tiene su punto de origen en el año 1957, fecha en la que apareció el libro de Juan Antonio Gaya Nuño, titulado *Escultura española*

*contemporánea*², tratándose del primer intento serio de producir una obra en la que se realiza un análisis de la escultura española comprendida entre finales del siglo XIX y la fecha de redacción de la publicación. Por lo tanto, tiene el inmenso valor de tratarse de un estudio pionero, pues según su autor “hasta el presente ensayo no se había intentado revisar los valores de la escultura española de la primera mitad de siglo”³. Con él, vino a cubrir la inexistencia de bibliografía dedicada al arte escultórico, prestando de esta manera atención a un arte que hasta ese momento había sufrido bien la incomprensión, bien la indiferencia de los críticos e historiadores del arte.

El libro se compone de siete capítulos en los que Gaya Nuño realiza una valoración crítica de los diversos escultores españoles que trabajaron entre finales del siglo XIX y mediados del XX, los cuales agrupa dentro de diversas tendencias. En el primer capítulo, *La herencia del siglo XIX*, comienza realizando una reflexión que será una constante en los estudios venideros: la idea de que la escultura decimonónica, basada en un excesivo carácter detallista y pictórico, había caído en un estado de auténtica depravación estética, viéndose esto reflejado especialmente en el monumento público, principal tipología escultórica del periodo. A partir de esta herencia, surgen las siguientes generaciones de escultores, los cuales se caracterizan por superar ese realismo de corte sensiblero a la búsqueda de una figuración más sobria basada en una síntesis volumétrica. A toda esta serie de artistas, los trata individualmente en los siguientes seis episodios.

A la hora de establecer una metodología de clasificación de la obra de estos escultores, decide agruparlos en torno a los dos principales focos en los que se desarrolló la escultura española: Cataluña y Castilla. A estos dos núcleos dedica los capítulos tercero y cuarto titulados respectivamente: *El Mediterráneo. El resurgir catalán* y *De la meseta. El renacimiento castellano*. He aquí otra de las constantes historiográficas que se repetirán en los estudios futuros sobre nuestra escultura, la diferenciación entre Cataluña y Castilla, como dos entes independientes que no tienen una relación aparente.

² GAYA NUÑO, J.A., *Escultura Española Contemporánea*, Madrid, Editorial Guadarrama, 1957. Mencionaremos que hemos decidido iniciar el estado de la cuestión con el libro de Juan Antonio Gaya Nuño por ser éste, según nuestra opinión, el primer intento serio por parte de la historiografía del arte español de realizar una catalogación de los principales artistas plásticos activos en nuestro país durante la primera mitad del siglo XX. Aun así, conviene citar como antecedente, la publicación de Alexander Heilmeyer y Rafael Benet, *La escultura moderna y contemporánea*, editada en 1928, por lo que tiene el interés de haberse escrito en las coordenadas cronológicas en las que se inscribe esta investigación: HEILMEYER, A. y BENET, R., *La escultura moderna y contemporánea*, Barcelona, Labor, 1928.

³ *Ibidem*, p. 11.

Es cierto que la escultura catalana contó desde muy temprano con unas bases más sólidas que permitieron que tuviera un desarrollo más precoz que la escultura castellana, pero no menos cierto es que muchos escultores catalanes adscritos tanto al Modernismo, como posteriormente al *Noucentisme*, trabajaron o expusieron en alguna ocasión sus obras en Madrid, por lo que deberíamos plantearnos hasta qué punto no existe una relación más fluida entre la escultura catalana y la desarrollada en la capital española. Sin embargo, ésta es una cuestión a abordar con más detenimiento dentro de la investigación.

Junto a esta apreciación, también nos gustaría añadir otra reflexión que nos lleva inquietando desde hace mucho tiempo. Permítasenos, por lo tanto, la siguiente digresión. Mientras que el *Noucentisme*, también conocido como “Mediterraneísmo”, cuenta con un estilo bien definido, heterogéneo, sobre el que se agrupan una serie de escultores catalanes (entre los que destacan nombres como los de Josep Clará o Enric Casanovas), la escultura mal llamada “castellana”, acoge bajo su seno propuestas muy diversas de escultores, nacidos algunos ellos en Castilla, aunque otros muchos en diversos puntos de la geografía española. Por ello, más que hablar de foco castellano, consideramos más correcto concentrar nuestro análisis en Madrid, no solo por su condición de capital, sino por ser esta la ciudad en la que trabajan y se relacionan todo este conjunto de artistas plásticos.

Imaginamos que la creación de la terminología “realismo castellano”, fue una manera de poder confrontar y diferenciar de una manera más sencilla y clara la escultura realizada en Cataluña de la del resto de la península. Asimismo, también responde a una perspectiva de corte nacionalista muy deudora de los ideales noventayochistas, en los que juega un papel fundamental la reflexión acerca del símbolo de la raza española, sintetizado en las tierras de Castilla. En cierto modo, algunas de las obras de los principales representantes de esta corriente, como son Julio Antonio, Victorio Macho, Emiliano Barral, responden a estos ideales de búsqueda de la esencia del pueblo español, así como de la conexión con el patetismo dramático de los grandes imagineros españoles del siglo XVI y XVII.

Sin embargo, nuestro conocimiento más riguroso del pasado de nuestra escultura, nos hace rechazar este término por resultar excesivamente “reduccionista”, ya que bajo su seno solo agrupa una serie de obras de escultores adscritos a una primera fase de la renovación figurativa escultórica acaecida en España, obviando el papel que jugaron posteriormente las diversas “figuraciones modernas” que bajo el sustrato cultural conocido como retorno al orden, inundaron los principales países de Europa (Francia, Italia, Alemania). Con esto, no queremos ni mucho menos menospreciar la labor de Gaya

Nuño que, como ya hemos advertido, tuvo la excelente idea y el coraje de historiar por vez primera el pasado reciente de nuestra escultura.

Una vez hechas estas reflexiones, debemos comentar que Gaya Nuño utiliza en los diversos capítulos que componen el estudio, el método que más se utilizaba en aquel tiempo, el análisis biográfico-artístico, realizando una semblanza de cada escultor en la que se centra en destacar diversos aspectos vitales del artista, así como las principales características que mueven su obra.

Por último, hay que añadir que dedica un apartado (capítulo V) a una serie de escultores tales como Manolo Hugué, Joan Rebull, Josep Granyer, Apeles Fenosa, José Planes, Mateo Hernández y Francisco Pérez Mateo a los que engloba bajo el título difuso de *Llegada a la gracia*. Consideramos que agrupar a todos estos escultores bajo una misma órbita tiene totalmente sentido, pues si realizamos un análisis de sus respectivas producciones, todas pueden ser consideradas como intentos serios de crear una figuración escultórica moderna. De alguna manera, Gaya Nuño había advertido la dificultad de poder clasificar, encasillar, diversos nombres de la estatuaria española bajo los términos tan constreñidos de Mediterraneísmo y Realismo castellano, adelantándose a problemáticas surgidas en los años venideros.

Tras esta publicación pionera habría que esperar unos años hasta la aparición en 1978 del libro del crítico José Marín Medina, titulado *La Escultura Española Contemporánea (1800-1978). Historia y evaluación crítica*⁴, en cuyo capítulo tercero realiza un análisis de los principales escultores españoles figurativos que trabajaron durante esas décadas. En líneas generales, debemos destacar que se trata de un estudio que sigue la misma pauta metodológica que el libro de Gaya Nuño. En él, Marín Medina emplea nuevamente el método biográfico-estilístico, agrupándolos en diversos grupos o tendencias. Vuelve a dividir a los artistas plásticos en torno a esas dos grandes familias que son el *Noucentisme* y el Realismo castellano. Asimismo, emplea otro método muy utilizado a la hora de elaborar estudios de sistematización y catalogación, el cual es la división de los artistas, encasillándolos según su procedencia geográfica de origen. De esta manera, dentro del capítulo y tras el comentario de los diversos escultores adscritos al mediterraneísmo y al

⁴ MARÍN MEDINA, J., *La Escultura Española Contemporánea (1800-1978): Historia y evolución crítica*, Madrid, Edarcón, 1978.

realismo castellano, el autor pasa al comentario de los artistas representantes de la escultura valenciana, gallega, asturiana, vasca, andaluza, extremeña, canaria y murciana.

Tras la publicación de estos dos primeros estudios⁵, nos trasladamos hasta el año 1985, fecha esencial en el devenir de la historiografía de la escultura española. Entre los meses de mayo a julio, se celebró en los Palacios de Velázquez y de Cristal del Parque del Retiro, la exposición antológica *Escultura española 1900/1936*⁶, comisariada por la historiadora del arte e investigadora Josefina Alix Trueba. Gracias a su labor y dedicación tenaz, pudo realizarse esta magnífica muestra que posibilitó un conocimiento más profundo y riguroso de la producción artística de los numerosos escultores españoles que trabajaron durante el primer tercio del siglo XX. En cuanto al texto del catálogo, incide en nuevas líneas de interpretación que no habían sido anteriormente planteadas por los autores comentados. Con ellas, abría la senda hacia nuevas perspectivas de cara a futuras investigaciones con el objeto de perseguir un entendimiento más completo e integral de la producción escultórica de esas décadas.

Primeramente, incide en una línea fundamental como es el estudio de las influencias escultóricas foráneas en el campo de nuestro arte plástico. En su primer capítulo *Los orígenes de la escultura del siglo XX*, plantea a modo de síntesis, la génesis y la evolución que había sufrido el arte escultórico a inicios de siglo. Siguiendo un planteamiento del historiador del arte inglés Herbert Read, afirma que las dos principales tendencias que transforman la escultura del siglo XX son, por un lado, la tradición figurativa, heredera del clasicismo, la cual tiene como estandarte la figura de Auguste Rodin y, por otro, la aparición de las primeras vanguardias históricas, que inspirándose en la obra de Cézanne y en las artes de las civilizaciones arcaico-primitivas, realizan una auténtica revolución en el seno del arte escultórico, tanto desde el punto de vista formal como matérico y conceptual.

Dentro de estas dos tendencias, señala cómo la primera es la que tiene una mayor incidencia dentro de nuestro país. La plástica de Rodin supuso una recuperación de los valores plásticos característicos de la escultura, como son la valoración de la forma, el

⁵ Conviene reseñar el capítulo referido a la escultura española escrito por Francisco Portela Sandoval en el tomo VI de *Historia del arte hispánico*. En él, su autor realiza una revisión de la estatuaria figurativa española del primer tercio del siglo XX, aunque ciertamente pocas novedades son las que aporta, ya que sigue en buena medida el esquema utilizado por Gaya Nuño y Marín Medina: PORTELA SANDOVAL, F., “Escultura”, en *Historia del Arte Hispánico. VI. El siglo XX*, Madrid, Alhambra, 1980, pp. 139-155.

⁶ ALIX TRUEBA, J. (com.), *Escultura Española 1900/1936*, [catálogo de exposición], Madrid, Palacio de Velázquez, Palacio de Cristal, mayo-junio 1985.

volumen o la textura de los materiales. Asimismo, supo dotar de un nuevo aliento vital a un arte que yacía muerto desde prácticamente el siglo XVIII. Pese a la importancia y la trascendencia de su obra, muy pronto algunos de sus discípulos y seguidores abandonan su estilo en la búsqueda de nuevos horizontes. Entre ellos, destacan los nombres de Maillol y Bourdelle. En el caso del primero, su obra tiene una incidencia notable en la creación del llamado mediterraneísmo catalán, mientras que el segundo tiene una mayor influencia entre los escultores castellanos, quienes también se sienten atraídos por la obra del escultor croata Iván Mestrovic.

Pese a que, como luego advertiremos, consideramos reduccionista barajar sólo los nombres de Maillol y Bourdelle como posible influencia en la evolución de la escultura española, debemos señalar el mérito de la investigadora a la hora de abrir una nueva línea de investigación fundamental para conocer el sentido de nuestro arte: la recepción que la escultura foránea tuvo en nuestro país.

Junto a esta gran aportación, debemos destacar una segunda, que es a nuestro modo de ver una propuesta arriesgada a la vez que valiente y que tiene un enorme interés, pues coincide con una de las ideas que pretendemos plantear en esta investigación. En el capítulo que dedica a estudiar la vanguardia escultórica en España, dedica un apartado a lo que ella llama “realismo de vanguardia”, donde incluye la obra de escultores como Emiliano Barral, Francisco Pérez Mateo, José Planes, Cristino Mallo y parte de la obra de Ángel Ferrant. Nos parece una propuesta sumamente interesante, pues como hemos podido comprobar, hasta ese momento solo se había venido hablando de la contraposición entre clasicismo mediterráneo y realismo castellano, marcando de esta manera una antítesis entre los dos principales focos de atracción artística de aquella época: Barcelona y Madrid.

Con esta nueva terminología, la autora pretendía distinguir la labor de una serie de escultores que realizaron en aquel momento una figuración moderna situada a medio camino entre la tradición académica y la vanguardia formalista. Fueron creadores que buscaron con sus respectivas producciones la creación de una figuración antiacadémica teniendo muy presente la liberación formal que supusieron en su momento las vanguardias históricas, así como el interés por las culturas arcaico-primitivas. A partir de este momento, comenzó a ser juzgada de una manera distinta la obra de estos artistas, quienes consciente o inconscientemente estaban conectando con toda esa oleada de nuevas figuraciones surgidas en Europa tras el final de la I Guerra Mundial.

Nos gustaría añadir que el catálogo supuso, en su momento, el intento más riguroso y exhaustivo de realizar un estudio panorámico de la escultura española del periodo. Se divide en torno a cuatro grandes capítulos, dedicando el segundo -*La renovación*- a realizar un análisis tanto de la escultura noucentista catalana como de la realista castellana; el tercero -*¿Una escultura regional?*- a un estudio de diversos escultores valencianos, vascos, gallegos, asturianos y canarios; y el cuarto a las vanguardias, atendiendo tanto al grupo de artistas afincados en París, encabezados por Picasso y Julio González, así como de los representantes de la vanguardia escultórica española.

En 1990, se publica el libro *Art Deco en España*⁷, obra de Javier Pérez Rojas que sigue siendo a día de hoy el estudio global más completo realizado sobre el tema del influjo del *art déco* en nuestras artes plásticas. A pesar de que se detiene sobre todo en otras disciplinas artísticas, dedica un espacio dentro del manuscrito a analizar el panorama de la escultura española de los años veinte y treinta del siglo XX, proponiendo una adscripción al *déco* para toda una serie de escultores que trabajaron por esas décadas.

Debemos destacar que se trata de una propuesta muy sugerente ya que era la primera vez que se hablaba abiertamente de la posible relación de la escultura española con el *art déco*. De esta manera, resultaba más fácil poder llegar a un entendimiento más rico de toda esa amalgama de escultores que se movieron entre las dos líneas rojas que marcan la tradición y la vanguardia radical. Aun así, esta es una cuestión para analizar con más profundidad dentro de nuestra investigación, pues si en algunos casos la adscripción al *déco* es una solución más que interesante para hablar de la modernidad de la obra de ciertos escultores, en otros resulta más difícil de sugerir esta vinculación.

Un año más tarde, salió a la luz un estudio fundamental para el conocimiento del arte español de la primera mitad del siglo XX. Se trata del libro titulado *Pintura y escultura española del siglo XX (1900-1939)*⁸, escrito por Valeriano Bozal. Si bien es cierto que se trata de un manual de imprescindible consulta para todo aquel que esté interesado en este periodo de nuestro arte nacional, debemos añadir que, en lo concerniente al campo de la escultura, pocas son las novedades que aporta con respecto a las anteriores publicaciones reseñadas. De nuevo, vuelve a emplear la misma metodología a la hora de clasificar y analizar las diversas corrientes escultóricas que operaron durante esas décadas en la

⁷ PÉREZ ROJAS, J., *Art Deco en España*. Madrid, Cátedra, 1990.

⁸ BOZAL, V., *Pintura y escultura española del siglo XX (1900-1939)*. Madrid, Summa Artis: Historia General del Arte, Editorial Espasa Calpe, 1991.

península. Comienza, analizando la estatuaria catalana tanto modernista como noucentista para, posteriormente, dedicar un comentario a la escultura anclada en el regionalismo.

En el capítulo titulado *Años de la renovación*, realiza un estudio de algunos de los principales pintores y escultores que trabajaron en España durante aquellas décadas. En él, insiste en que además de existir un primer grupo de escultores adscribibles a la vanguardia, como pueden ser los casos de Alberto Sánchez y Ángel Ferrant, así como un segundo grupo de artistas anclados en la tradición académica y el regionalismo anecdótico, hay un tercer grupo de artistas, difíciles de clasificar, cuya plástica se mueve en esas aguas tan amplias que van de la tradición a la modernidad. Son artistas que se muestran indecisos entre el abandono de las viejas formas y la creación de una escultura nueva.

Desde la celebración de la exposición antológica de escultura española de 1985, habría que esperar otros quince años para volver a poder ver en nuestro país una exposición monográfica dedicada a nuestra escultura del primer tercio del siglo XX. Esta fue celebrada a finales de 2001⁹ en la Fundación Cultural Mapfre Vida bajo el título *Un nuevo ideal figurativo. Escultura en España, 1900-1936*¹⁰, comisariada nuevamente por Josefina Alix. Con motivo de la exhibición se editó un catálogo, el cual contiene un primer ensayo que lleva el mismo título de la exposición, escrito por Josefina Alix y, un segundo, *La configuración y consolidación del modelo figurativo en la escultura catalana del momento noucentista*, escrito por Teresa Camps Miró.

Esta exposición tuvo el gran mérito de volver a ofrecernos después de dieciséis años, tanto al público general como a los especialistas, una panorámica de la historia de nuestra escultura del primer tercio del siglo XX, dedicando una especial atención a aquellas tendencias asociadas a una renovación de la figuración escultórica que hasta ese momento

⁹ Entre octubre de 2001 y febrero de 2002 se celebró en la Fundación Santander (Madrid) y en el Centro Atlántico de Arte Moderno (Las Palmas de Gran Canaria), la exposición *Rumbos de la Escultura Española en el siglo XX*, comisariada por Ana Vázquez de Parga. En la misma, se realizaba un estudio panorámico de las distintas fases evolutivas de la escultura española. Dentro de los ensayos del catálogo, destaca el suscrito por Josefina Alix, en el que dedica su atención a la estatuaria figurativa moderna del primer tercio del siglo XX, reiterando los argumentos ya esgrimidos en sus estudios de 1985 y 2001: ALIX TRUEBA, J., “La vía de la realidad en la escultura española del siglo XX”, en DE PARGA VÁZQUEZ, A. (com.), *Rumbos de la Escultura Española en el siglo XX*, [catálogo de exposición], Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 2 octubre-18 noviembre 2001, Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, 13 diciembre 2001-10 febrero 2002.

¹⁰ ALIX TRUEBA, J. (com.), *Un nuevo ideal figurativo. Escultura en España, 1900-1936*, [catálogo de exposición], Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, noviembre-2001, enero-2002.

habían sido muy escasamente tratadas por los historiadores del arte dedicados a ese periodo.

Ahora bien, sí que es cierto que, en cuanto a su ensayo, si hacemos una lectura sopesada del mismo, no plantea ninguna nueva línea de investigación que las ya insinuadas en su estudio de 1985. Esta cuestión tiene toda su lógica, pues ya en su momento y como indicamos al reseñar el catálogo de dicha muestra, la investigadora abrió dos de las líneas que más interés han despertado en lo que se refiere al estudio de la escultura española figurativa moderna: estudio de la recepción de la escultura foránea en nuestro país, así como la implicación que tuvieron las diversas corrientes del retorno al orden en relación con la labor de diversos escultores españoles que trabajaron en las décadas de los años veinte y treinta.

Dos años más tarde, Moisés Bazán de Huerta publica un ensayo titulado “La escultura en Madrid en los años 30 y 40”¹¹, en el que nos ofrece una rica contextualización del panorama escultórico de la capital española durante aquellas décadas, centrando su análisis en aspectos hasta aquel momento poco tratados, como los diversos espacios expositivos de los que disponían, en aquellos momentos, los artistas plásticos para promocionarse y exhibir sus respectivas producciones artísticas: tanto las exposiciones de carácter oficial (Exposiciones Nacionales y Salones de otoño), así como diversas salas de entidades privadas, como las de la Sociedad Española de Amigos del Arte, Lyceum Club Femenino, Ateneo, Círculo de Bellas Artes, Heraldo de Madrid, etc.

Tras toda esta serie de exposiciones, no hubo que esperar demasiado tiempo para poder ver otras exhibiciones sobre escultura española que ofrecieran nuevas líneas de investigación de cara a poder ofrecer un panorama más amplio de este rico y complejo periodo. Este es el caso de la exposición celebrada en 2006 titulada *Escultoras del siglo XX. Reexistencias*¹², comisariada por Raquel Barrionuevo. En ella, se reunían cuarenta y

¹¹ BAZÁN DE HUERTA, M., “La escultura en Madrid en los años 30 y 40”, en *Momentos y contextos. Escultura de Ribagorza en el siglo XX*. VII Luz Ripacurtiae, Graus, Huesca, 2003.

¹² BARRIONUEVO PÉREZ, R. (com.), *Escultoras del siglo XX. Reexistencias*, [catálogo de exposición], Sevilla, Monasterio de Santa Inés, 2006. Mencionaremos que en los últimos años se han realizado diversos estudios valiosísimos a la hora de analizar el papel que desempeñaron las mujeres en los diversos campos de las artes plásticas españolas durante los siglos XIX y XX: BARRIONUEVO PÉREZ, R. “Las pioneras. Las escultoras españolas en la 2ª República”, *Revista internacional de culturas y literaturas*, Universidad de Sevilla, N.º 12, 2012, pp. 23-41; RODRIGO VILLENA, I., “Escultoras en un mundo de hombres y su fortuna en la crítica de arte española (1900-1936)”, *Arenal: revista de historia de las mujeres*, Vol. 25, N.º 1, 2018, pp. 145-168 y LOMBA, C., BRIHUEGA, J. et al. (com.), *Hacia poéticas de género. Mujeres artistas en España. 1804-1936*, [catálogo de exposición], Zaragoza, IAAC Pablo Serrano, 22 marzo-19 junio 2022, Valencia, Museo de Bellas Artes, 30 junio-18 septiembre 2022.

seis obras de treinta y seis escultoras españolas que trabajaron durante el siglo XX. Como hemos podido comprobar, en ninguno de los estudios anteriormente mencionados, aparecían referencias a las mujeres que en nuestro país practicaron el oficio escultórico. Por ello, esta muestra supuso un avance muy importante para conocer la labor de todas estas artistas, cuya obra había caído hasta ese momento en el olvido más absoluto, contribuyendo con ello a subsanar parcialmente un enorme vacío de la historia de nuestra escultura contemporánea.

Un año más tarde, se celebró en Córdoba una exposición monográfica dedicada al escultor Mateo Inurria titulada *Mateo Inurria y la escultura de su tiempo*¹³, comisariada por Jaime Brihuela Sierra y Javier Pérez Segura. Además de ser la exposición más completa realizada sobre la figura del escultor cordobés, el catálogo de la muestra abría nuevas líneas de investigación, las cuales habían sido poco atendidas hasta ese momento, ofreciendo a los futuros investigadores un completo abanico de posibilidades. El catálogo editado con motivo de la exposición cuenta con una serie de ensayos de gran riqueza intelectual que vienen avalados por los nombres de sus respectivos autores. Entre ellos, debemos destacar en particular los escritos por los dos comisarios de la muestra, Jaime Brihuela y Javier Pérez Segura.

El suscrito por Jaime Brihuela lleva por título “A propósito de la escultura moderna en España. Entre el cambio de siglo y la eclosión de las vanguardias sobre las tres dimensiones en el espacio (1900-1925)”¹⁴. En el mismo, señala cómo al mismo tiempo que existe una escultura de vanguardia y otra que perpetúa las formas del agotado academicismo, hay una tercera vía la cual denomina como “modernidad templada”, campo de acción intermedio que empuja a la escultura más tradicional a renovarse y volver su mirada hacia la modernidad. En definitiva, plantea cómo durante este periodo tan complejo se produjo en el panorama de la escultura europea un predominio de toda una serie de propuestas escultóricas donde la mimesis figurativa seguía estando vigente. A los archiconocidos nombres de Maillol y Bourdelle, añade los de otros muchos

¹³ BRIHUEGA, J. y PÉREZ SEGURA, J. (com.). *Mateo Inurria y la escultura de su tiempo*, Córdoba, 2006.

¹⁴ BRIHUEGA, JAIME. “A propósito de la escultura moderna en España. Entre el cambio de siglo y la eclosión de las vanguardias sobre las tres dimensiones en el espacio (1900-1925)” en: *Mateo Inurria y la escultura de su tiempo*, pp. 23-55.

escultores europeos que trabajaron en estas décadas en la construcción de una escultura figurativa renovada¹⁵.

Asimismo, señala cómo es esta vía de “modernización templada” la que más influjo va a ejercer sobre los escultores españoles que trabajaban en el tiempo del escultor cordobés Mateo Inurria. Durante las primeras tres décadas del siglo XX, se van sucediendo dentro de la península ibérica nuevas propuestas de interpretación del sustrato clásico, así como diversas formas de realismo, que en la mayoría de los casos conviven entre sí, siendo a veces muy dificultoso para los historiadores del arte poder diferenciarlas. Entre esas formas de realismo, distingue tres: una primera anclada en la tradición decimonónica, una segunda llamada “novecentista”, terminología que se refiere a la figuración tradicional renovada y una tercera denominada “realismo de nuevo cuño” o “novorrealismo”, en la que incluye la labor de aquellos escultores, cuyas obras han sido influenciadas por las diversas oleadas de nuevas figuraciones surgidas en Europa durante el periodo de entreguerras: Clasicismo moderno, *art déco*, Novecento y Realismo Mágico.

Junto a este ensayo, destaca el de Javier Pérez Segura¹⁶ en el que, según nuestro parecer, ofrece una nueva a la par que sugerente línea de investigación apenas tratada anteriormente con profundidad por los expertos en escultura española del siglo XX. Dentro de su escrito, reclama la necesidad de realizar un estudio exhaustivo de la presencia tanto física como virtual de la obra de escultores extranjeros, a través de la documentación y análisis de las principales exposiciones de escultores foráneos celebradas en España durante esas décadas, así como la presencia de sus obras en los diversos artículos monográficos publicados en las principales revistas ilustradas de la época como pueden ser el semanario *España* o *La Esfera*. Gracias a su apelación de llevar a cabo esta profunda investigación, nos decidimos a realizar esta tesis doctoral, la cual se plantea entre sus objetivos, como veremos más adelante, el estudio de la recepción de la escultura foránea en Madrid.

Finalmente, en el año 2010 se celebró la que es hasta el momento presente la última exposición monográfica dedicada al estudio de la escultura española del primer tercio del siglo XX. La muestra llevó el título de *Forma, Signo y Realidad. Escultura española*

¹⁵ Ernst Barlach, Wilhelm Lehmbruck, Jacob Epstein, Georg Kolbe, Käthe Kollwitz, Otto Gutfreund, Chana Orloff, Ernesto de Fiori, Franz Metzner, Karl Albiker, Hermann Geibel, Hermann Haller, Elie Nadelman, Manolo Hugué, François Pompon, Arturo Martini, etc.

¹⁶ PÉREZ SEGURA, Javier. “Inurria entre la multitud, paseos sin guía por la escultura contemporánea” en: *Mateo Inurria y la escultura de su tiempo*, pp. 57-75.

1900-1935¹⁷, comisariada por Carmen Fernández Aparicio y celebrada en el Museo Jorge Oteiza. Con motivo de la exhibición, se editó un catálogo que cuenta con tres ensayos escritos por la comisaria de la exposición, Adelina Moya y Josefina Alix.

En su ensayo, el cual lleva el mismo título de la exposición, Carmen Fernández señala, como hemos dicho, las diversas direcciones que siguió nuestro arte escultórico durante las primeras décadas del siglo XX. Al hilo de las diversas propuestas planteadas tanto por Josefina Alix (realismo de vanguardia), como por Jaime Brihuela (modernidad templada, realismo de nuevo cuño), plantea la relación de determinados escultores españoles con las diversas poéticas del retorno al orden que aparecieron a partir de la década de los años veinte en diversos países europeos como Francia, Italia y Alemania que se planteaban la creación de una “figuración moderna”, en la que se aúnen el lenguaje realista junto con ciertas conquistas formales conseguidas por los movimientos de vanguardia.

1.4. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA: FUENTES UTILIZADAS EN LA INVESTIGACIÓN

A partir de la consulta de las principales fuentes bibliográficas que habían abordado el estudio de la escultura española del primer tercio del siglo XX, pudimos comprobar, cómo hemos referido en el estado de la cuestión, que seguían existiendo ciertas líneas de investigación que no habían sido estudiadas con la amplitud necesaria de cara a poder tener un entendimiento mucho más global y exhaustivo de la estatuaría figurativa moderna producida en aquellos años.

Por ello, y con la intención de esclarecer la hipótesis principal de este trabajo, ¿Qué factores contribuyeron a la instauración de un gusto estético moderado que incidió de manera clara sobre la lenta evolución de la escultura española de aquel periodo?, nos marcamos dos principales objetivos: por un lado, estudiar el papel que desempeñó la

¹⁷ FERNÁNDEZ APARICIO, C. (com.), *Forma, Signo y Realidad. Escultura española 1900-1935*, [catálogo de exposición], Alzuza, Fundación Jorge Oteiza, 2010. Como complemento a todos estos estudios, recomendamos la lectura de una serie de publicaciones que han centrado su análisis en las técnicas y materiales empleados por los escultores españoles activos en aquellas décadas, tanto la talla en piedra y madera como la forja del hierro y otros metales: GAYA NUÑO, J.A., *El hierro en el arte español. Formas de la escultura contemporánea*, Madrid, Editorial Aguado, 1966; PARREÑO, J.M. et. al. (com.), *Un bosque en obras. Vanguardias en la escultura española en madera*, [catálogo de exposición], Segovia, Museo Esteban Vicente, 31 mayo-17 septiembre 2000 y BERNARDEZ SANCHÍS, C., “De cómo comprender la escultura desde su propio cuerpo. Un recorrido por los materiales de la escultura española de la primera mitad del siglo XX, en BRIHUEGA, J. y PÉREZ SEGURA, J. (com.). *Mateo Inurria y la escultura de su tiempo*, Córdoba, 2006.

crítica artística a la hora de aceptar y difundir como modelo escultórico un gusto basado en una estética ponderadamente moderna y, por otro, analizar la recepción que la escultura foránea tanto vanguardista como figurativa tuvo en el seno de las principales publicaciones periódicas, así como el posible influjo que estas ejercieron en las respectivas producciones artísticas de nuestros escultores.

Junto con estos dos principales objetivos, los cuales marcan las dos principales líneas de investigación con las que se pretende llegar a un conocimiento más global sobre la estatuaría figurativa moderna realizada en aquellas décadas, también se generaron otra serie de objetivos más específicos: poner en valor el arte escultórico español del primer tercio del siglo XX, especialmente aquellas poéticas que se movieron en torno a las nuevas figuraciones surgidas en Europa en el periodo de entreguerras, así como rescatar del olvido el nombre y la producción artística de determinados escultores que en su momento gozaron de una importante repercusión crítica y que, sin embargo, a día de hoy son completamente desconocidos tanto por los especialistas como por el gran público.

Con la intención de dilucidar tanto la pregunta genuina de la investigación como los principales objetivos marcados, tuvimos que plantearnos la elaboración de un plan metodológico riguroso que diera una respuesta precisa y lo más amplia posible a todas estas interrogantes.

Dentro de la metodología utilizada, en primer lugar, realizamos una lectura y análisis de las principales fuentes bibliográficas (monografías y catálogos de exposición)¹⁸ asociadas a la escultura española del primer tercio del siglo XX, así como a los principales artistas plásticos que hemos estudiado dentro de la investigación. En segundo lugar, hemos dedicado nuestra atención a los estudios historiográficos referidos a la estatuaría figurativa moderna francesa, italiana y alemana, para lo que tuvimos que consultar una cuantiosa bibliografía editada en los idiomas de los respectivos países. Por último, también examinamos otras fuentes secundarias, referidas a otros temas centrales de la investigación: principalmente los referidos a la crítica artística española de aquel período, así como a los principales comentaristas que trabajaban en aquellos momentos en la capital española.

¹⁸ Mencionaremos que además de la lectura y el estudio de monografías y catálogos de exposición, hemos dedicado nuestra atención hacia otras fuentes secundarias (artículos de investigación, actas de congresos), los cuales nos han sido también de enorme ayuda a la hora de llevar a cabo la redacción de esta tesis doctoral.

Durante el transcurso de la tesis doctoral, hemos podido ir conformando nuestra biblioteca personal, cuestión que nos ha sido de gran utilidad de cara a poder consultar de manera cómoda y rápida una gran parte de las fuentes utilizadas en este estudio. Aun así, durante todo el proceso de investigación, hemos tenido a nuestra disposición los servicios de diversas bibliotecas, entre las que queremos destacar la de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid, la del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, la del Instituto Valenciano de Arte Moderno, la del Museu Nacional d'Art de Catalunya, etc., las cuales nos han proporcionado materiales diversos que han sido de enorme ayuda a la hora de redactar el manuscrito.

Junto con la lectura de las fuentes bibliográficas, la parte más importante de nuestra metodología de trabajo consistió en la recopilación y análisis de las fuentes primarias hemerográficas, tanto periódicos como revistas, editados en la capital española entre 1919-1936. Gracias a esta ardua tarea, durante la cual realizamos un vaciado exhaustivo de más de cuarenta publicaciones españolas, así como otras editadas en países como Francia¹⁹, Italia y Alemania, pudimos ahondar en todas las vías de investigación planteadas al inicio de este trabajo: estudiar las principales líneas de pensamiento de los críticos en lo referente a su gusto escultórico, documentar los artículos monográficos dedicados a los escultores foráneos en las diversas revistas gráficas y constatar todas las exposiciones tanto individuales como colectivas celebradas por los artistas plásticos en Madrid en las coordenadas cronológicas ya mencionadas.

Mencionaremos que la inmensa mayoría de fuentes hemerográficas las hemos podido consultar y recopilar con gran comodidad gracias a que contamos con una herramienta valiosísima para cualquier investigador como es la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España en la que se encuentran totalmente escaneados la mayoría de rotativos y revistas editadas en Madrid en el periodo anterior a la guerra civil. Asimismo, conviene también señalar el portal *Web Memoria de Madrid*, en el que pueden visualizarse algunos ejemplares no conservados en la Biblioteca Nacional y que, por el contrario, si se custodian en la Hemeroteca Municipal de Madrid.

Dentro de toda esta serie de publicaciones periódicas consultadas, dedicamos una especial atención a una serie de revistas gráficas, entre las que cabe mencionar *La Esfera*, *Gaceta*

¹⁹ Action, Cahiers d'art, L'Amour de l'art, L'Art et les Artistes y L'Esprit Nouveau. Mencionaremos que la práctica totalidad de sus números se encuentran digitalizados en Gallica, web de la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional Francesa: [Gallica \(bnf.fr\)](https://gallica.bnf.fr) (consultado el 2/9/2023).

de Bellas Artes, Blanco y Negro, Crónica, Estampa, etc., cuya consulta, además de proporcionarnos abundante información para ahondar en las líneas de investigación ya referidas, nos sirvió de enorme ayuda a la hora de poder realizar un catálogo exhaustivo de las fotografías de esculturas tanto de artistas españoles como extranjeros que acompañan todos los artículos monográficos archivados durante la investigación.

En este punto, debemos hacer hincapié en una cuestión capital que ayuda a entender las vicisitudes que ha vivido la escultura contemporánea española de cara a su mejor conocimiento, cual es que una gran parte de la producción escultórica de los artistas activos en aquella época se ha perdido o se encuentra en paradero desconocido. Por ello, ha resultado fundamental la recopilación de todos estos artículos monográficos, ya que la inmensa mayoría vienen acompañados por un cuantioso número de fotografías que nos permiten poder documentar y estudiar obras que, desgraciadamente no tenemos el privilegio de poder contemplar in situ, debido en gran parte a que muchas de las mismas fueron realizadas en materiales endebles como el yeso y la escayola. Asimismo, conviene señalar que la consulta de la Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España ha sido también de enorme utilidad, puesto que en sus fondos se encuentran diversos archivos fotográficos, entre ellos el suscrito al Estudio Moreno, en los que se encuentran numerosas imágenes de obras de algunos de los artistas plásticos estudiados a lo largo de esta investigación.

Al mismo tiempo, y especialmente en el apartado referido al estudio de la recepción de escultura foránea, hemos planteado diversas analogías formales existentes entre las obras de escultores extranjeros y españoles. Con esta cuestión no queremos sugerir que nuestros artistas plásticos no fueran capaces de crear una producción auténticamente original, sino que, por el contrario, realizaron durante todo este periodo piezas que pueden perfectamente situarse en el mismo contexto que los nuevos lenguajes figurativos surgidos en los principales países europeos tras el final de la Gran Guerra. Por ello, nuestros escultores, lejos de estar desconectados de lo que sucedía fuera de nuestras fronteras, fueron capaces, a pesar del evidente retraso cultural en el que se encontraba el país, de crear una plástica perfectamente acorde con la modernidad europea.

Por último, y como complemento imprescindible a la lectura y análisis de fuentes bibliográficas, hemerográficas y fotográficas, hemos realizado también consultas en diversos archivos para ampliar nuestra información a la hora de conocer datos específicos sobre ciertos escultores estudiados en esta investigación. Entre ellos, podemos destacar

el Archivo de la Fundación Pablo Iglesias, el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y el Archivo del Museo Patio Herreriano de Valladolid, en cuyos fondos se custodia la biblioteca personal de Ángel Ferrant, tratándose de la única conservada referida a un artista plástico que trabajara en el periodo anterior al inicio de la guerra civil. De igual modo, también nos gustaría reseñar que nos pusimos en contacto con algunos familiares de los escultores tratados, entre ellos Emiliano Barral y Antonio de la Cruz Collado, con el objeto de que nos pudieran brindar una mayor información acerca de ellos.

1.5. ESTRUCTURA DEL TRABAJO

A partir de los objetivos enunciados y la metodología empleada que hemos descrito, la investigación consta de cuatro bloques temáticos donde se abordan diversos aspectos que pretenden aportar un conocimiento global de la escultura española del primer tercio del siglo XX. En su conjunto, se ha buscado siempre un equilibrio entre el cuerpo de texto y las notas al pie de página, de manera que ambos se complementen de una forma precisa y fluida. Asimismo, a lo largo del manuscrito se han añadido un cuantioso número de fotografías de obras de los escultores tanto foráneos como españoles estudiados, para poder alternar la lectura de la tesis con la visualización de las imágenes.

El primer bloque temático lo compone, además de esta introducción metodológica, un segundo apartado titulado *Panorama de la escultura española del primer tercio del siglo XX*, en el que se ofrece una contextualización de la escultura española atendiendo, antes de llegar a Madrid, ciudad en la que hemos centrado la investigación, otras regiones geográficas (Cataluña, Valencia, País Vasco, Galicia), para de esta manera ofrecer una perspectiva más precisa acerca de la realidad de la estatuaria producida en nuestro país durante aquellas décadas.

El segundo bloque temático, *La crítica de arte y su papel en la conformación de un gusto estético moderado en la escultura española*, aborda las principales líneas de pensamiento que caracterizaron a la crítica artística española, entre las que destacan su rechazo prácticamente unánime de la vanguardia y su consenso a la hora de proponer como modelo a seguir por parte de nuestros jóvenes escultores un tipo de estatuaria que apostara por una renovación de su lenguaje dentro de las premisas del respeto por la tradición clásica y la mimesis figurativa. Asimismo, también se analizan a modo de ejemplos representativos, tres de los críticos de arte que mayor influencia ejercieron desde sus

respectivas plataformas (Juan de la Encina, José Francés y Manuel Abril), estudiando las principales características de su pensamiento estético y rastreando sus escritos para constatar qué escultores se mostraron más acordes con sus respectivos gustos estéticos.

El tercer bloque temático, *La recepción de la escultura foránea en España*, se subdivide en cuatro capítulos: *Escasa penetración de la vanguardia escultórica: del futurismo-cubismo al surrealismo*, *La escultura en Francia: entre el clasicismo moderno y el art déco*, *La escultura del Novecento italiano: a la búsqueda de un clasicismo moderno y sintético* y *Escultura del entorno de Centroeuropa: entre el clasicismo moderno, el expresionismo y la Nueva Objetividad*. En todos ellos seguimos la misma estructura metodológica: primero, realizamos una contextualización de la escultura de cada país, estableciendo las principales características que la definen para, a continuación, plantear una lista de los principales escultores franceses, italianos y alemanes, ofreciendo una breve biografía de su trayectoria artística y un análisis de sus respectivas producciones artísticas. Por último, estudiamos la fortuna crítica que tuvieron en el seno de la prensa madrileña, rastreando los artículos monográficos que le dedicaron los principales críticos de la capital española. Asimismo, y en el caso de la estatuaria francesa e italiana, también dedicamos nuestra atención a las exposiciones de Arte Italiano y Arte Francés, celebradas en el Palacio del Retiro (mayo 1928) y el Museo de Arte Moderno (abril 1933) respectivamente.

Por último, en el cuarto bloque temático, *Cronología razonada de las exposiciones de escultura celebradas en Madrid entre 1919-1936*, documentamos todas las muestras, tanto individuales como colectivas, celebradas en la capital española durante la cronología marcada en nuestra investigación. En un primer momento, meditamos la posibilidad de separar en varios bloques cronológicos las exhibiciones. Sin embargo, finalmente optamos por ir comentándolas año por año, ya que al analizarlas con detenimiento no encontrábamos importantes cesuras o cambios de dirección que permitieran plantear esa estructura. A través de la documentación, lectura y análisis de las fuentes hemerográficas del periodo, mencionadas en el apartado metodológico, pudimos registrar la práctica totalidad de exposiciones celebradas en la década de los años veinte y treinta del siglo XX, las cuales estudiamos con detenimiento, estableciendo el lugar y fecha en la que se celebraron, las obras aproximadas que fueron expuestas, un breve análisis formal de las mismas y la fortuna crítica que tuvieron.

Para concluir, ofrecemos unas conclusiones generales a las que hemos llegado después de la redacción de nuestra tesis doctoral, en las que respondemos a las cuestiones planteadas tanto en la hipótesis general como en los objetivos marcados al inicio del estudio. Asimismo, también añadimos el listado con la bibliografía consultada, tanto fuentes primarias como secundarias, que, por su elevado número, constatan la rigurosidad y la coherencia con la que hemos trabajado durante todo el proceso de la investigación.

2. PANORÁMICA DE LA ESCULTURA ESPAÑOLA DEL PRIMER TERCIO DEL SIGLO XX

2.1. CATALUÑA

Aunque, como ya comentamos en el apartado introductorio, nuestra investigación está centrada en el estudio de la escultura figurativa moderna producida en Madrid en la década de los años veinte y treinta del siglo XX, conviene también que nos detengamos en la producción escultórica²⁰ realizada en algunas de las principales regiones españolas como Cataluña, Valencia, País Vasco y Galicia, para de esta manera poder ofrecer una panorámica mucho más completa del arte plástico producido en la península ibérica durante el periodo anterior al estallido de la Guerra Civil.

En primer lugar, resulta idóneo que comencemos este capítulo por centrarnos en analizar la estatuaria producida en Barcelona, ya que, junto con Madrid, fue durante estas décadas la principal capital artística española, así como la más conectada con las nuevas formas artísticas que estaban surgiendo en Europa, especialmente Francia, país al que le unían importantes lazos debido a su proximidad geográfica.

Desde mediados del siglo XIX, dentro del contexto de la Revolución Industrial que se está produciendo en los principales países europeos (Inglaterra, Francia, Alemania, etc.), Cataluña experimenta un importante crecimiento económico que conlleva la aparición de una élite social burguesa, la cual se ha enriquecido gracias a su actividad industrial, comercial y bancaria. Esta nueva clase social dirigente, lejos de estar desconectada de los nuevos avances que se están produciendo, se muestra atenta a ellos y se erige como

²⁰ Gran parte de los artistas catalanes, valencianos, vascos y gallegos que mencionaremos en las siguientes páginas serán analizados con detenimiento en los siguientes capítulos de la tesis, por lo que en este apartado sólo nos detendremos en destacar las características generales que les definen, sin realizar un análisis individual y pormenorizado de cada uno.

mecenas de las novedosas propuestas artísticas que pretenden romper con la tradición académica para convertir a Barcelona en una de las principales capitales europeas.

Dentro de este contexto de auge económico y establecimiento de una burguesía enriquecida, conviene señalar el renacimiento cultural que se produce en toda Cataluña, conocido como la *Renaixença*, movimiento que reivindica la lengua vernácula y que persigue la creación de un arte que vaya a la búsqueda de una identidad nacional catalana. Junto con este afán nacionalista que, como veremos pronto, tendrá su propio desenvolvimiento dentro de la política regional, también hay un evidente componente cosmopolita, que lleva a la sociedad y a los artistas catalanes a asimilar e introducir las nuevas corrientes que comienzan a surgir en Europa, y en especial París, ciudad de paso obligatorio para la inmensa mayoría de escultores catalanes de aquella época.

Es en este marco de prosperidad económica y renovación cultural en la que se produce una interesante dialéctica tradición-cosmopolitismo, donde debemos situar la aparición del Modernismo²¹ que, más que un estilo definido y homogéneo, se trata de una actitud que marca una época, un gesto de desprecio por las formas caducas del realismo académico y una necesidad de crear un arte acorde con los nuevos cambios que se están produciendo en el seno de la sociedad catalana. El Modernismo catalán se convierte en el primer movimiento artístico español que persigue, como el propio nombre del vocablo define, la modernidad y que se muestra en clara sintonía con los demás movimientos que surgen en los demás países europeos entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX: *Art Nouveau* (Francia), *Modern Style* (Inglaterra), *Jugendstil* (Alemania), *Secesión* (Viena), *Liberty* (Italia).

Durante estos años, y especialmente a partir de la celebración de la Exposición Universal (1888), Barcelona impulsa una importante renovación urbanística, fruto también de las obras realizadas en L'Eixample (Ensanche), que le lleva a la creación de nuevas edificaciones realizadas por los principales arquitectos adscritos al modernismo, Josep Puig y Cadafalch, Antoni Gaudí y Lluís Domènech i Montaner, que propician la transformación de la ciudad condal en una de las principales capitales de Europa.

²¹ El Modernismo en Cataluña tiene su punto álgido entre 1888, fecha de la celebración de la Exposición Universal de Barcelona, y 1906, momento en el que, como veremos, Eugenio d'Ors enuncia en su Glosari la aparición del *Noucentisme*, proyecto cultural que toma el testigo de la renovación artístico-literaria catalana.

Pese a que el Modernismo tiene una mayor incidencia sobre ciertas disciplinas como la literatura, la arquitectura y las artes decorativas, no es menos cierto que también tiene un importante influjo sobre la pintura y el arte escultórico²². Con respecto a la segunda disciplina, que es la que a nosotros nos compete, el crecimiento urbanístico de Barcelona, unido a la creación de nuevas edificaciones, propicia la colaboración fluida que se establece entre los arquitectos y los escultores, creando de esta manera la obra de arte total, muy en consonancia con los ideales del *Art Nouveau*. En este sentido, resulta paradigmático el caso de Eusebi Arnau²³, quien se distinguió por ser uno de los artistas plásticos que se especializaron por realizar un tipo de estatuaria idónea para la decoración arquitectónica.

Junto con esta dirección de la escultura modernista asociada a la decoración arquitectónica, sobresale otra en la que tienen un mayor protagonismo otras tipologías como la figura autónoma, particularmente la figura femenina, la cual permite que los escultores puedan concentrarse en un mayor análisis y valoración de la forma volumétrica en contra del excesivo carácter anecdótico y literario que caracteriza a la estatuaria asociada al realismo decimonónico. Además de su inclinación por esta temática, también destacan otras características como la particular atención que hacen de la técnica y del oficio²⁴, así como el influjo que reciben de la producción de Auguste Rodin y del Simbolismo francés, fruto de sus habituales estancias en París, donde además de admirar al maestro francés, también tienen oportunidad de contemplar la obra del belga Constantin Meunier, quien también ejerce cierta influencia entre ellos.

Entre los representantes de la escultura modernista catalana que atienden a la creación de figuras o grupos autónomos, destacan Josep Llimona²⁵ y Miquel Blay²⁶. El primero de ellos, fue activo miembro del Cercle Artístic de Sant Lluc, asociación artística de la que fue presidente entre 1898 y 1902. Por esta razón, algunas de sus primeras creaciones

²² Para un estudio de la escultura catalana del Modernismo y el *Noucentisme*: INFIESTA MONTERDE, J., *Un siglo de escultura catalana*, Barcelona, Ediciones Aura, 1975 y EGEA, J. et al. (com.), *Un siglo de escultura catalana*, [catálogo de exposición], Barcelona, Museo Europeo de Arte Moderno, abril 2013.

²³ Dentro de su producción escultórica, podemos destacar su estatuaria aplicada al ornato arquitectónico de algunos de los principales nuevos edificios que fueron surgiendo en la capital catalana: casa Lleó Morera, casa Amatller, Palau de la Música Catalana y Hospital de San Pablo.

²⁴ Las obras salidas de sus manos destacan por su extrema pericia técnica, la cual le lleva a tallar mármoles que destacan por su brillantez y por su primorosa delicadeza.

²⁵ Para un estudio aproximado de su trayectoria artística: ESQUINAS, N. (com.), *Una passejada per l'obra de Josep Llimona. 150 anys*, [catálogo de exposición], Barcelona, Museu Europeu d'Art Modern, 2015.

²⁶ Para un análisis de su producción escultórica: AZCUE BREA, L. (com.), *Solidez y belleza. Miguel Blay en el Museo del Prado*, [catálogo de exposición], Madrid, Museo Nacional del Prado, 19 abril 2016- 2 octubre 2016.

importantes están muy en consonancia con los valores del grupo asociados a la plasmación de ideales tendentes a un misticismo católico: *Consumatum est* (1896) y *La primera comunión* (1897). Sin embargo, la obra por la que es mayormente reconocido a día de hoy es *Desconsol*²⁷ (1907) (Fig. 1), pieza que se distingue por el influjo del idealismo simbolista francés, en el que representa a una figura femenina



Fig. 1. Josep Llimona, *Desconsol*, 1907, mármol, Museu Nacional d'Art de Catalunya

desnuda agachada que oculta su cabeza caída con largos cabellos. Es esta una escultura en la que el artista sabe fundir el estado anímico melancólico y enigmático de la joven, con el refinamiento y la delicadeza que confiere al cuerpo desnudo, en el que se puede señalar una leve influencia de la *Danaide* (1889) de Auguste Rodin, perceptible en el aspecto un tanto esfumado que confiere a sus esculturas.

Sin embargo, junto con estas obras asociadas a un idealismo místico y sensual donde la figura femenina es la clara dominante, también realiza otras piezas asociadas a la tipología del monumento público, en las que logra fundir la estética simbolista con el realismo social, deudor de las formas del escultor belga Constantin Meunier. Este es el caso de su *monumento al Dr. Robert* (1904-1910), dedicado a la exaltación del trabajo, las artes y las letras del pueblo catalán. En él, a través de la combinación de la piedra y el bronce, representa a obreros y campesinos de concepción hercúlea, combinados con otras figuras

²⁷ Obra que guarda una enorme semejanza formal con *Eva* (1904), obra de Enric Clarasó, quien es considerado junto con Llimona y Blay como el principal representante de la escultura modernista catalana. Destacaremos que, pese a que el *Noucentisme* surgirá como un movimiento reaccionario frente al Modernismo, la escultura asociada al Mediterraneísmo guarda ciertos débitos con estas esculturas de Josep Llimona y Enric Clarasó dedicadas al ensalzamiento del desnudo femenino.

femeninas desnudas donde prosigue con ese refinamiento y sutileza asociados al simbolismo francés.

En esta línea de un Modernismo escultórico ecléctico, en el que se funden realismo-idealismo, hay que situar la producción escultórica de Miquel Blay, la cual, a pesar de su evidente interés, está un escalón por debajo de la realizada por su compañero Josep Llimona. A través de una estancia prolongada como becado en París y Roma, recibe el influjo de la estatuaría de Rodin, que le lleva a la creación de una serie de grupos escultóricos, entre los que podemos destacar *Los primeros fríos* (1892) y *Eclosión* (1905), los cuales sobresalen por su perfecta conjugación del realismo expresionista de cuño rodiniano y el Simbolismo tendente a la idealización, especialmente a la hora de representar los cuerpos femeninos, dotados de una enorme gracilidad y delicadeza. Asimismo, también conviene señalar su faceta como escultor monumental en la que destaca su *Monumento a Chávarri*, en Portugalete, donde aflora su vertiente socializante, a la hora de representar al forjador y el minero, prototipos fuertes, varoniles, de la clase trabajadora.

A principios del siglo XX, esa burguesía catalana de marcado carácter nacionalista que se había convertido en la clase dominante desde mediados del siglo XIX, decide intervenir de manera mucho más directa en la política regional con el objeto de modernizar Cataluña y convertir a su capital, Barcelona, en una ciudad europea de primer orden, dotada de grandes infraestructuras y saneada-ordenada urbanísticamente. En este contexto, se funda en 1901 el partido político *Lliga Regionalista*, que tiene como líderes destacados a Francesc Cambó y Enric Prat de la Riba, quien desde 1907 ostentó el cargo de presidente de la Diputación de Barcelona y, a partir de 1914, también de la *Mancomunitat*, unión de todas las Diputaciones catalanas. Desde su papel institucional, tomará la política cultural como un instrumento primordial de cara a poder concretar a través del arte y de la literatura un lenguaje moderno impulsado desde el nacionalismo de corte conservador.

Por esta razón, rápidamente muchos de los intelectuales catalanes se apoyarán en la ideología nacionalista auspiciada desde la *Lliga Regionalista* para buscar una renovación cultural profunda de las artes plásticas producidas en Cataluña. En este sentido, destaca el papel primordial del escritor, filósofo y crítico de arte Eugenio d'Ors²⁸, a la hora de

²⁸ Para un estudio aproximado de su trayectoria y de sus principales ideas estéticas: MERCADER, L. y LOSADA, A. (com.), *Eugenio d'Ors, del arte a la letra*, [catálogo de exposición], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 22 mayo-30 septiembre 1997.

definir y convertirse en el principal teórico del llamado *Noucentisme*²⁹. Desde 1906 comienza a colaborar en el periódico *La Veu de Catalunya*, principal plataforma de difusión de las ideas del partido catalanista. Aquí es donde empieza a escribir una serie de artículos agrupados bajo el título *Glosari*³⁰, en los que menciona por primera vez el vocablo *Noucentisme*, haciendo con éste una referencia a que el nuevo siglo, el Novecientos, requería una profunda modernización cultural de cara a superar la mediocridad del ambiente artístico barcelonés, dominado por la estética modernista-naturalista.

Frente a este tipo de arte dominado por el subjetivismo, la irracionalidad, el excesivo detallismo y una expresividad muy latente, propone un nuevo lenguaje que destaca por la búsqueda de una identidad propia basada en el respeto por la tradición vernácula, la cual, siguiendo las ideas de los principales intelectuales del Simbolismo francés³¹, reside en el sustrato cultural clásico y mediterráneo, el cual comparten con otros países como Francia e Italia. Desde este momento, el crítico catalán se erigirá como el principal portavoz de esta nueva pintura y escultura catalana que sobresale por su respeto y valoración de las principales características que definen al clasicismo grecolatino: racionalidad, medida, belleza y valoración de la estructura, de la forma, por encima del contenido.

Pese a que el *Noucentisme* nace como un movimiento cultural que pretende combatir al Modernismo, debemos señalar que comparte con este las mismas premisas de construir un arte catalán propio, que al mismo tiempo que busca inspiración en los nuevos lenguajes artísticos surgidos principalmente en Francia, se muestra preocupado por mirar hacia su tradición autóctona.

²⁹ PERÁN, M. et. al. (com.), *El Noucentisme. Un projecte de modernitat* [Catálogo de exposición], Barcelona, Centro de Cultura Contemporánea, 22 diciembre 1994-12 de marzo de 1995.

³⁰ Colección de breves ensayos en torno a todo tipo de noticias que desde 1906, y durante un periodo de quince años, aparecerían diariamente en *La Veu de Catalunya*. A partir de la década de los veinte, también continuará la serie ya afinado en Madrid, donde colaborará con *ABC* y su semanario gráfico, *Blanco y Negro*. Desde la capital española, intentó proseguir la empresa de divulgar el arte moderno catalán asociado al *Noucentisme*. Sin embargo, su dogmatismo a la hora de querer imponer su ideología estética como único modelo a seguir por los jóvenes artistas españoles hace que acabe desmarcándose de la Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos, en la que primará, como tendremos ocasión de comentar en otros capítulos, un espíritu ecléctico acorde con el pensamiento de su principal auspiciador, Manuel Abril.

³¹ Principalmente de la llamada *École Romane*, fundada en 1891 y liderada por el poeta francés de origen griego, Jean Moréas, quien apostaba por la creación de manifestaciones artístico-literarias que fundamentaran sus raíces en el pasado helénico que define a la nación francesa. Esta renovación artística en clave de respeto por la tradición clásica tiene, al igual que el *Noucentisme*, su apoyo ideológico en el partido político monárquico y de ideología nacionalista y conservadora, *L'Action Française*, fundado por Charles Maurras, seguidor del pensamiento estético de Moréas.

Una vez comentado esto, conviene continuar incidiendo en que el pensamiento orsiano entronca con las ideas planteadas por algunos simbolistas franceses, como el poeta Jean Mreas y el pintor Maurice Denis, quienes consideraban que el Romanticismo y su versión última, el Impresionismo, era un movimiento totalmente caduco que debía suprimirse por su excesivo carácter detallista, proponiendo como alternativa un arte que se mostrara exclusivamente preocupado en un análisis de la forma despojada de cualquier elemento superfluo y anecdótico que impidiera su correcta y clara visualización.

Ahora bien, el *Noucentisme*, al igual que anteriormente el Modernismo, nunca se distinguió por ser un estilo totalmente homogéneo, aunque ciertamente la mayoría de pintores y escultores adscritos al mismo se distinguieron, pese a las respectivas diferencias entre sus producciones, por la búsqueda de un arte catalán en el que se aúnan los términos de tradición y modernidad, el cual ha venido siendo aceptado por la historiografía con el término de Mediterranesimo, bajo el que se agrupan toda esta serie de artífices que apuestan por la creación de obras insertas en un novo clasicismo.

En cuanto a la cronología del movimiento, hay que situar su época de esplendor entre 1906, año en el que Eugenio d'Ors empieza, como ya hemos referido, su serie de artículos bajo el título de *Glosari en La Veu de Catalunya* y 1923-1925³², fecha del inicio de la Dictadura del General Miguel Primo de Rivera que conlleva la prohibición de la lengua catalana y la supresión de la *Mancomunitat*, perdiendo de esta manera el *Noucentisme* toda la plataforma ideológica y política que lo había sustentado. Entre estas dos fechas, hay que señalar 1911, como un momento clave en el que se realizaron una serie de actividades que señalaron el punto álgido de la esttica noucentista: la publicación del *Almanach del Noucentistes*³³ y la celebración de las exposiciones de Joaquim Sunyer (abril) y Enric Casanovas (octubre), dos de los principales representantes del mediterranesimo catalán, en la galería *Faia Catal*³⁴.

³² Aun así, y pese a que a partir de la década de los años veinte los jóvenes artistas catalanes se muestran combativos frente al arte noucentista que consideran que ha caído en el más puro academicismo, no es menos cierto que el mediterranesimo catalán seguirá siendo el estilo hegemónico practicado por buena parte de los escultores de aquel periodo.

³³ Pese a que el *Noucentisme* no contó con ningún manifiesto teórico, suele considerarse como el principal trabajo-plataforma en la que colaboran una serie de artistas, literatos, políticos y pedagogos vinculados al movimiento. Promovido por Eugenio d'Ors y publicado por Joaquim Folch i Torres, incluía ilustraciones de trabajos de una serie de pintores y escultores, algunos de los cuales, como Picasso y Gargallo no comulgaban particularmente con los postulados noucentistas.

³⁴ La galería *Faia Catal* fue fundada por el marchante Santiago Segura que, desde su sala de exposiciones dio cabida a los principales pintores y escultores representantes del movimiento. Además de las exposiciones de Joaquim Sunyer y Enric Casanovas, conviene señalar también la celebrada en 1910 por

En lo concerniente a los referentes estilísticos del arte catalán moderno, hay que destacar que, pese a su evidente intención de remarcar su tradición cultural autóctona, los encuentra principalmente en Francia: por estas fechas, París se ha convertido en la capitalidad artística europea, cuya cercanía con Barcelona, hace que la mayoría de artistas acudan a vivir allí con el objeto de acercar su arte a las nuevas fórmulas de expresión. En la pintura, se toman como modelos las producciones respectivas de Cézanne y de Puvis de Chavannes, y en la escultura, la figura de Aristide Maillol³⁵ se convierte en la principal referencia y creador del llamado Mediterraneísmo, tendencia que dominará la escultura catalana hasta bien entrada la década de los años treinta.

En 1905, el escultor nacido en Banyuls sur Mer presenta, en el Salón de Otoño de París, su obra *Mediterránea*, prototipo de la mujer del Rosellón, joven, bella, robusta, rebosante de salud física, la cual sobresale por su rotundidad volumétrica. A partir de este momento, la repercusión que tiene su escultura en el seno de la crítica francesa hace que muy pronto ésta se convierta en el modelo a seguir para todos aquellos escultores que, como los catalanes³⁶, perseguían una modernización de sus respectivos lenguajes siempre dentro del respeto por la tradición figurativa y el clasicismo. Entre ellos, destacan³⁷ principalmente los nombres de Josep Clará y Enric Casanovas, quienes por estas fechas se encontraban residiendo en París y tuvieron oportunidad de tratar al artista franco-catalán en su taller y admirar su obra.

A pesar de que sus respectivas producciones destacan por centrarse en la tipología del desnudo femenino a la búsqueda de un modelo racial de la mujer catalana, muestran algunas diferencias a la hora de plasmar sus esculturas. Por un lado, las de Josep Clará destacan por una mayor monumentalidad, robustez y masividad corpórea, entre las que cabe mencionar piezas como *La Diosa* (1910) (Fig. 2), *Estática* (1926), *Juventud* (1928)

la asociación *Les Arts i els Artistes*, agrupación apoyada y promovida por Eugenio d'Ors, en la que participaron los escultores Josep Clará y Enric Casanovas.

³⁵ En el capítulo referente a la recepción de la escultura francesa, analizamos detenidamente la biografía del escultor del Rosellón, las principales características de su obra, así como la repercusión crítica que tuvo en la prensa madrileña.

³⁶ La crítica catalana siempre destacó el papel de Aristide Maillol a la hora de conformar un modelo basado en la creación de un clasicismo moderno, propuesta estilística seguida por la inmensa mayoría de escultores catalanes adscritos al *Noucentisme*: “El Mestre, però, del escultors catalans de finals del segle XIX i principis del XX és inqüestionablement Aristides Maillol, el català del Roselló que tot el món coneix i admira i que sempre més serà admirat [...]”: ELIAS, F., *L'escultura catalana moderna (Procés Evolutiu)*, Barcelona, Editorial Barcino, 1926.

³⁷ A la sombra de Josep Clará y Enric Casanovas, pueden valorarse otra serie de escultores cuyas obras también se inscriben en la órbita del mediterraneísmo, entre los que podemos señalar: Josep Dunyach, Joaquim Claret, Esteban Monegal, Mario Vives, etc.

y *Plenitud* (1936). Por otro, las de Enric Casanovas, entre las que también atiende a otras tipologías como los busto-retratos³⁸ y relieves³⁹, sobresalen, pese a su gusto similar a la hora de representar mujeres de volúmenes rotundos y macizos, por un mayor carácter arcaizante, fruto de su gusto por la estatuaria de las civilizaciones antiguas, las cuales tuvo oportunidad de conocer durante su visita tanto a las salas del Museo del Louvre como a la colección del Museo Británico: *Eva* (1912), *Mallorquina* (1916), *Flora* (1917), *Juventud* (1917-1918) (Fig. 3) y *Pomona* (1930).

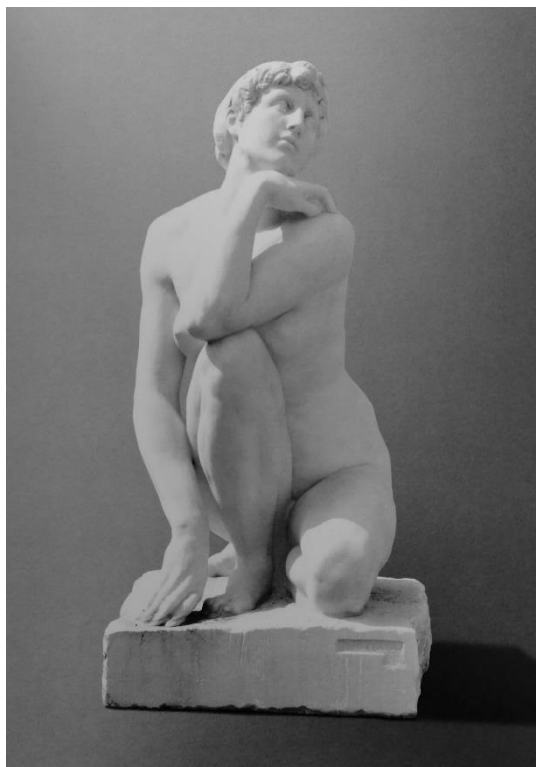


Fig. 2. Josep Clarà, *La Diosa*, 1910, mármol, Museu Nacional d'Art de Catalunya

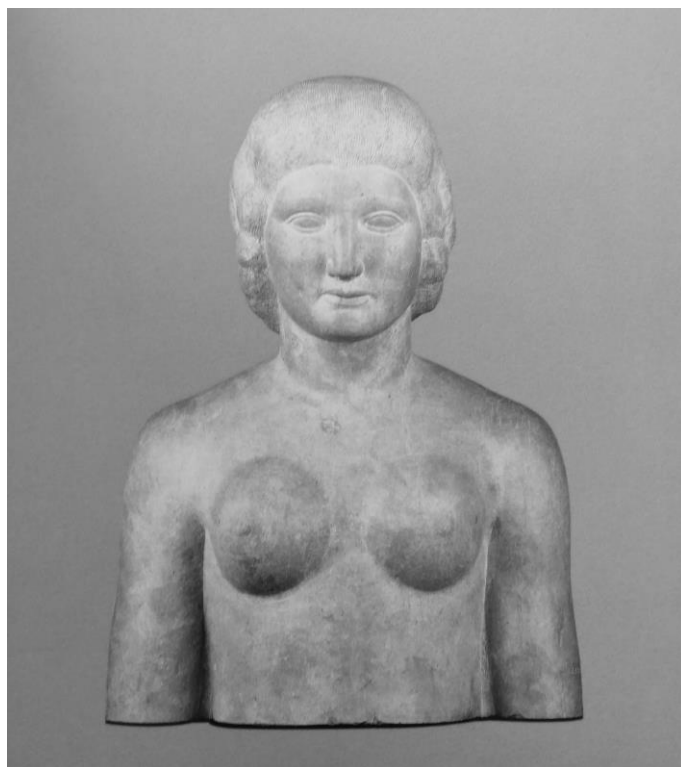


Fig. 3. Enric Casanovas, *Juventud*, 1917-1918, piedra, Museu de Valls, Tarragona

³⁸ Entre las que cabe mencionar *Cabeza de muchacha* (1915), *Juventud* (1917) y *Busto de mujer* (1918).

³⁹ Entre el que podemos destacar *Juventud y amor* (1914), obra que guarda ciertos débitos formales con la estatuaria del escultor francés Joseph Bernard,

El *Noucentisme* propone una renovación del lenguaje escultórico dentro de una modernización marcadamente ponderada⁴⁰, donde conceptos como la figuración y el respeto por los valores del pasado greco-latino siguen más que vigentes. De esta manera, buscaban la creación de un modelo vigente en el que pese a apostar por una actualización de la disciplina, no cabían dentro de él las innovaciones radicales propuestas por los distintos movimientos de vanguardia que estaban surgiendo en Europa.

Aun así, conviene señalar cómo por las mismas fechas (1911) en las que el mediterraneísmo catalán se estaba situando como modelo hegemónico dentro del mundo artístico barcelonés, fueron introduciéndose algunos de estos movimientos de avanzada en la ciudad condal, entre ellos el cubismo, que tuvo su presentación en la conocida Exposición de Arte Cubista⁴¹ celebrada en 1912 en la Galería de Josep Dalmau, personaje fundamental a la hora de divulgar y promocionar el arte de vanguardia en Cataluña. La recepción que tuvo la muestra en el seno de la crítica adscrita al *Noucentisme* fue bastante favorable. Además de las críticas positivas de Joaquim Folch i Torres y Josep María Junoy, destaca la valoración que Eugenio d'Ors hizo del movimiento cubista, en el que destacaba su necesidad general de estructura, su carácter intelectual, que le lleva a una atención preferente por la forma equilibrada, medida, ordenada, por lo que puede perfectamente ponerse en relación con la tradición clásica, misma lectura que hace la crítica francesa asociada a la derecha nacionalista.

Asimismo, también hay que valorar cómo a partir del estallido de la I Guerra Mundial, varios artistas afincados en París se establecen en Barcelona en busca de un sitio en el que poder mantenerse alejados del horror del conflicto bélico: entre ellos, destacan: Francis Picabia, Marie Laurencin, Albert Gleizes, Olga Sacharoff, Robert y Sonia Delaunay, etc. En este contexto de introducción de las vanguardias artísticas en Cataluña, aparecen una serie de revistas afines a sus ideas de buscar una renovación cultural mucho

⁴⁰ Aunque con sus matices diferenciados, los críticos artísticos afincados en Madrid, como tendremos ocasión de estudiar en el siguiente capítulo, también defenderán, al igual que Eugenio d'Ors una renovación templada de la escultura figurativa moderna española. Destacaremos que el modelo basado en la construcción de un clasicismo moderno, fue uno de los principales modelos propuestos por la crítica madrileña. En este sentido, además de la difusión de la estatuaria francesa post rodiniana en las revistas gráficas editadas en la capital, jugó también un importante papel la divulgación de la obra de los principales escultores catalanes a través tanto de artículos monográficos como de exposiciones celebradas en Madrid: para un conocimiento de algunas de estas muestras de escultores catalanes, véanse pp. 515-518, 522-524, 524-528, 558-560, 596-598 y 605-608.

⁴¹ En la muestra participaron los pintores Marcel Duchamp, Albert Gleizes, Juan Gris, Marie Laurencin, Henri Le Fauconnier, Jean Metzinger y el escultor de origen español, aunque afincado en París, Augusto Agero, quien presentaba una obra de corte cubo-futurista.

más audaz y arriesgada que la emprendida por el movimiento noucentista: *Troços*, *Un Enemic del Poble*, *Arc-Voltaic* y *391*, revista de corte dadaísta, fundada por Francis Picabia en Barcelona.

Dentro de este clima cultural en el que se van introduciendo modelos artísticos alternativos al oficialismo del mediterraneísmo, al mismo tiempo que la influencia del *Noucentisme* va decreciendo levemente, como ya apuntamos, a partir de la entrada de la década de los años veinte, propicia la aparición de nuevos grupos o asociaciones artísticas que se muestran críticas con el modelo vigente, proponiendo ir un paso más allá en la modernización del arte catalán. Entre ellas, destacan la *Agrupació Courbet*⁴² y *Els Evolucionistes* (Los Evolucionistas), cuyo nombre, tomado del ensayo *Art Evolució* publicado por el ex pintor noucentista Joaquín Torres García en el número 8 de *Un Enemic del Poble*, marcaba sus deseos de ir un paso más allá de la modernización clasicista propuesta por el movimiento noucentista, la cual corría el peligro de caer en la más pura frialdad académica. El grupo se funda en 1918 por una serie de artistas, provenientes en su mayoría de la Escola Municipal del Distrit V: los pintores Antoni Canadell, Joan Cortés, Francesc Elias, Joan Serra, Alfred Sisquella, Eduard Vergez y el escultor Josep Viladomat. Posteriormente, se unen también los pintores Emili Bosch Roger, Ramón de Capmany, Julián Castedo, Jaume Guardia, Josep Mompou y los escultores Joan Rebull, Josep Granyer, Apeles Fenosa y Ángel Ferrant.

En lo referente a los escultores adscritos a *Els Evolucionistes*⁴³, también conocidos como Generación de 1917, hay que valorar que sus respectivas producciones rompen, aunque de forma parcial, con las formas del clasicismo noucentista, que todavía se mantendrán vigentes durante toda la década de los años veinte y treinta del siglo XX. Salvo Josep Viladomat, quien no consigue desprenderse de las formas tradicionales asociadas al mediterraneísmo, los demás escultores del grupo se caracterizan por apostar por la creación de una figuración moderna construida en torno a volúmenes estilizados y planos sintéticos que conecta con las principales poéticas surgidas al calor del retorno al orden en los principales países europeos: especialmente el *art déco* francés y el realismo mágico

⁴² Impulsada por Josep Llorens Artigas en 1918, contó entre sus miembros a Rafael Benet, Francesc Domingo, Marian Espinal, Joan Miró, Obiols, Josep F. Ràfols, Enric C. Ricart, Rafael Sala, Josep Togores y Joaquín Torres García.

⁴³ Para un estudio aproximado de la génesis y el desarrollo de la agrupación *Els Evolucionistes*: GARCÍA, J.M., *Els Evolucionistes*, Barcelona, Editorial Parsifal, 2004.

alemán. Asimismo, también sobresalen por su valoración de la estatuaria arcaica⁴⁴, la cual les lleva a la búsqueda de un modelo alternativo al desnudo femenino de formas robustas y macizas impuesto por Aristide Maillol y Josep Clará.

De todos ellos, fue quizás Joan Rebull quien se mantuvo más fiel a ciertas tipologías escultóricas del *Noucentisme*, como el desnudo femenino⁴⁵ y el relieve de temática arcádica, aunque siempre con un tono más marcadamente arcaizante, fruto de su viaje en 1921 por París y Londres, donde tiene oportunidad de estudiar y admirar las colecciones del Museo del Louvre y del Museo Británico. Dentro de su producción artística, se distinguió por la realización de una serie de busto-retratos⁴⁶ de niños y niñas cuya policromía y carácter hierático, de un verismo frígido e inquietante, nos recuerda a la estatuaria egipcia y que, también puede ponerse en relación, aunque levemente con algunas de las características del realismo mágico teorizado por Franz Roh. Del mismo modo, Apeles Fenosa⁴⁷, quien rápidamente a partir de 1921 se establece en París, se distinguió por realizar una obra tendente a la creación de figuras femeninas de reducido tamaño, canon estilizado y de una marcada síntesis volumétrica en las que se denota el influjo de un clasicismo arcaizante muy afín al *art déco*. Entre ellas, podemos destacar: *Toilette* (1928), *Mujer en el balcón* (1931) y *Desnudo con espejo* (1933) (Fig. 4).

⁴⁴ Todos ellos viajaron o residieron en París, por lo que tuvieron ocasión de estudiar tanto las nuevas poéticas que iban surgiendo en la capital francesa, como la estatuaria de las civilizaciones antiguas en las colecciones del Museo del Louvre y del Museo Guimet.

⁴⁵ Aun así, son desnudos de una composición más primitivista, en los que se denota el influjo de la estatuaria de Manuel Hugué y su intención de superar el modelo impuesto por Josep Clará.

⁴⁶ Entre los que sobresalen algunos como *Retrato de mi hijo Jordi* (1927), *Niña de las trenzas* (1933), *Cabeza de cántaro* (1934) y *María Rosa* (1935). Asimismo, destacaremos otra serie de bustos-retratos como *Autorretrato* (1919) y *Cabeza de mujer* (1920). Ambos tallados directamente sobre piedra, los cuales destacan por su rotundidad volumétrica y su marcado esquematismo.

⁴⁷ Para un análisis de su producción escultórica: CORREDOR MATHEOS, J., DOÑATE, M. et. al., *Apeles Fenosa 1899-1988*, [catálogo de exposición], Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1999.



Fig. 4. Apeles Fenosa, *Desnudo con espejo*, 1933, paradero desconocido

Más innovador en cuanto a estilo y a la introducción de temáticas novedosas y alternativas al mediterraneísmo, se mostró Josep Granyer⁴⁸, cuya producción escultórica destaca por la realización de figuras autónomas y, especialmente, relieves de carácter esquemático y de marcada estilización volumétrica que guardan evidentes débitos con el poscubismo de tono decorativo. En esta serie de piezas (Fig. 5), se distingue por introducir nuevas temáticas en las que representa escenas asociadas a la cultura popular de los felices años veinte (deporte, circo, baile, moda), lo que le convierte en uno de los escultores españoles más representativos de la corriente del *art déco*.

⁴⁸ Para un estudio de su trayectoria artística: ISÚS VENTURA, S., *L'escultor Josep Granyer i Giralt*, Tesis doctoral inédita, Universitat de Barcelona, 2011. Mencionaremos que, pese a que nunca expuso su obra en la capital española, sí que contó de una relativa difusión en el seno de las publicaciones periódicas editadas en Madrid, contando con la atención del crítico Manuel Abril, quien como veremos en el próximo capítulo, se distinguió por divulgar la producción escultórica de los artistas catalanes inmersos en la construcción de una figuración moderna.



Fig. 5. Josep Granyer, *Automovilistas*, 1929-1931, paradero desconocido. Fotografía: *Revista de las Españas*, enero-febrero 1929

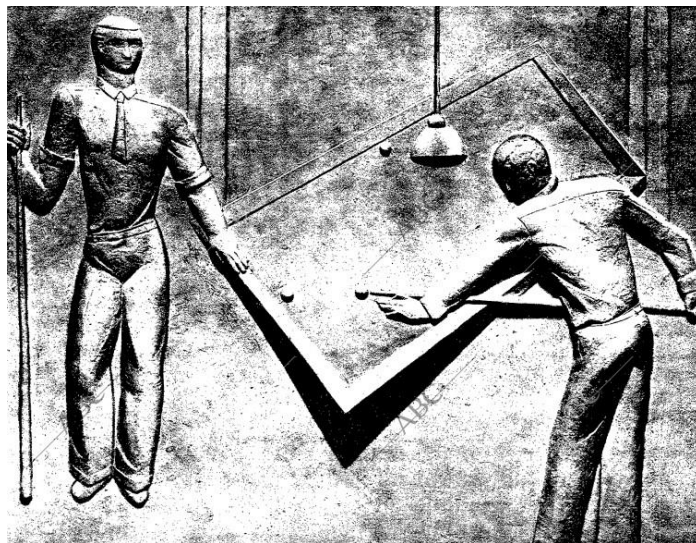


Fig. 6. Martí Llauredó, *Jugadores de billar*, 1929, paradero desconocido. Fotografía: *Blanco y Negro*, 28-7-1935

En este sentido, conviene también mencionar, aunque no formara parte de *Els Evolucionistes*, a Martí Llauredó, quien realizó algunos relieves muy en la línea de Granyer, entre los que destaca el titulado *Jugadores de billar* (1929) (Fig. 6), la cual abandona rápidamente, dedicándose a partir de los años treinta a proseguir de nuevo la vía canónica del clasicismo mediterraneísta.

Para cerrar esta breve enumeración de los principales escultores inscritos en la órbita de la construcción de una figuración escultórica renovada conectada con los presupuestos de los nuevos realismos de entreguerras, debemos mencionar a Ángel Ferrant⁴⁹, quien, pese a su origen madrileño, se establece en Barcelona a partir de 1920, donde desarrolla gran parte de su carrera artística hasta 1934, fecha en la que vuelve a trabajar en Madrid. La producción escultórica realizada por Ferrant durante la década de los años veinte, destaca por su transición de piezas todavía muy en sintonía con los presupuestos del clasicismo mediterráneo como pueden ser sus relieves *La escolar* (1926) y *Mujeres en reposo* (1928) hacia otras que sobresalen por una figuración en la que predomina una mayor síntesis formal y una marcada tendencia decorativa afín al *art déco*⁵⁰, entre las que podemos

⁴⁹ Para un estudio de su producción escultórica: ARNALDO, J. y BERNÁRDEZ, C. (com.), *Ángel Ferrant*, [catálogo de exposición], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 18 mayo-24 agosto 1999 y FERNÁNDEZ, O., *Ángel Ferrant*, Madrid, Fundación Mapfre, Instituto de Cultura, 2008.

⁵⁰ La obra de Ángel Ferrant tiene una difusión muy importante en la capital española, pese a su residencia prolongada en Barcelona. En 1925 participa en la primera exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos y

destacar *La colegiala* (1927-1928), *Media figura* (1927-1928) (Fig. 7), *Desnudo para el Hotel de Catalina Bárcena* (1928-1929), *Paleros y conjunto de relieves de obreros de la construcción*, ambas obras ejecutadas para el Pabellón Asland de la Exposición Universal de Barcelona de 1929.

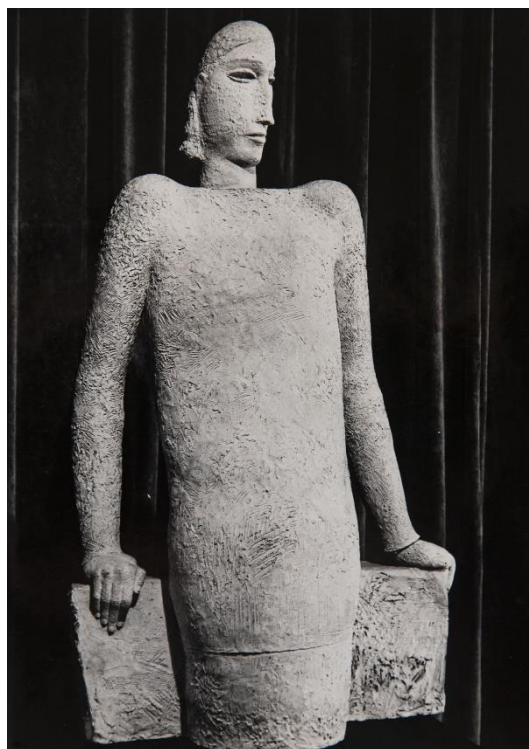


Fig. 7. Ángel Ferrant, *Media figura*, 1927-1928, paradero desconocido. Fotografía: Archivo Museo Patio Herreriano, Valladolid

Por último, y para completar esta panorámica de la escultura catalana del primer tercio del siglo XX, debemos mencionar que, junto con la existencia de una escultura noucentista y otra más conectada con toda esa oleada de nuevas figuraciones surgidas tras el final de la I Guerra Mundial, también hubo, aunque en menor medida, ciertos artistas plásticos cuyas producciones se distinguieron por ser afines a los movimientos de la vanguardia internacional. Exceptuando los casos de Julio González y Pablo Gargallo, quienes realizaron sus innovaciones formales, imprescindibles en el desarrollo de la escultura contemporánea, en París, contamos con los casos de Jaume Sans, Eudald Serra y Ramón Marinel·lo, quienes fueron alumnos de Ángel Ferrant en la Escuela de Artes y Oficios y que, además de imbuirse de los métodos pedagógicos alternativos a la enseñanza académica, aprovecharon el clima favorable que comenzó a cuajar en Cataluña

en 1926 gana el primer premio en el Concurso Nacional de Escultura por su relieve *La escolar*. Asimismo, gozó de una importante fortuna crítica, especialmente de la mano de Manuel Abril que, como hemos advertido en una anterior nota, se distinguió por ser uno de los escritores que más se preocuparon por divulgar en Madrid la moderna estatuaria catalana.

en torno a la difusión del movimiento surrealista⁵¹, para ejecutar una serie de obras que se mueven entre la poética del *objet trouvé* y la estatuaría biomórfica de Jean Arp.

2.2. VALENCIA

Prosiguiendo con nuestro recorrido por los principales núcleos geográficos donde se produjo una modernización de la estatuaría española, nos dirigimos hacia Valencia, donde no se produjo ningún movimiento cultural del calado que tuvo el *Noucentisme*. Al contrario que en Cataluña, la clase dirigente valenciana se mantenía inmersa en un gusto estético puramente académico y basado en el realismo decimonónico impuesto por Mariano Benlliure⁵², quien desde la época de la Restauración, se había situado como el escultor español más cotizado de aquel momento, recibiendo continuos encargos oficiales en los que fue consolidando ese realismo de corte anecdótico y sensiblero que, muy rápidamente, fue combatido por todos aquellos críticos de arte y escultores que consideraban que la estatuaría española necesitaba una profunda renovación para salir de la crisis estética en la que se encontraba anclada.

En cuanto a los escultores valencianos⁵³, todos se caracterizaron por su clara intención de superar el estilo claramente trasnochado de Benlliure. La mayoría de ellos, recibieron su formación en la Academia de San Carlos, cuyos métodos pedagógicos claramente desfasados, no ayudaban a los artistas a conocer las nuevas formas plásticas que estaban surgiendo en los diversos países de Europa. Aun así, hay que destacar que la institución los preparaba de forma excelente en lo que se refiere a la formación práctica, por lo que los artistas plásticos valencianos siempre se distinguieron por ser unos excelentes artesanos, talladores de la madera y la piedra, frente al imperio del modelado impuesto durante el siglo XIX.

En cuanto al modelo estilístico en el que basaron sus creaciones de cara a superar el realismo naturalista, hay que señalar que mostraron una actitud ecléctica entre el clasicismo mediterráneo, importado desde Barcelona a través de las obras de los

⁵¹ Esta es una cuestión que analizamos con más detenimiento en el capítulo referente a la recepción de la escultura de vanguardia. Véanse pp. 224-240.

⁵² Para un estudio actualizado de la producción escultórica de Mariano Benlliure: ENSEÑAT BENLLIURE, L. y AZCUE BREA, L. (com.), *Mariano Benlliure. El dominio de la materia*, [catálogo de exposición], Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, abril-junio 2013.

⁵³ Para un estudio aproximado de la escultura valenciana del primer tercio del siglo XX: BLASCO CARRASCOSA, J.A., *La escultura valenciana en la Segunda República*, Ayuntamiento de Valencia, 1988.

principales escultores noucentistas (Josep Clará y Enric Casanovas), y el realismo neo tradicionalista que, por estos primeros años de la década de los años veinte del siglo XX estaba comenzando a cuajar en Castilla (Madrid), a través de la producción de artistas como Julio Antonio y Victorio Macho, que les lleva a la realización de obras de temática religiosa, muy en consonancia con su formación (en muchos casos), en talleres imagineros donde aprendieron el arte de la talla y policromía de la madera.

De este modo, podemos señalar que la primera generación de escultores figurativos modernos valencianos mostró una mayor preferencia por la realización de obras inspiradas en la creación de un clasicismo moderno que apostaba por la construcción de formas tendentes a una mayor depuración volumétrica y que sobresalían por su respeto hacia los valores⁵⁴ de equilibrio, medida, racionalidad y belleza asociados a la tradición grecolatina. Entre ellos, caben destacar los nombres de José Capuz y Juan Adsuara que, como veremos en los próximos capítulos, se establecieron rápidamente en Madrid, cosechando una importante fortuna crítica. Tras ellos, podemos situar toda una serie de artífices que se mueven en estas coordenadas de realizar obras insertas en un novo clasicismo, aunque en algunas ocasiones pecan sus creaciones de un excesivo gusto académico con el objeto de conseguir la tan ansiada medalla en las exposiciones oficiales que ayudara a su consagración definitiva: Julio Vicent, Carmelo Vicent, Vicente Navarro, Ramón Mateu, José Ortells, José Pérez “Peresejo”, etc.

Esta dualidad o eclecticismo, entre el clasicismo mediterráneo y el realismo neo tradicionalista, fue la tónica dominante en la escultura valenciana hasta finales de la década de los años veinte, momento crucial en el que comienzan a cuajar una serie de circunstancias, factores que contribuirán a que, durante el periodo de la II República, surjan una serie de nuevos escultores más conectados con los nuevos presupuestos de los “realismos de nuevo cuño”.

En este sentido, y al igual que lo sucedido con Eugenio d’Ors en Cataluña, en Valencia, la figura del pintor Josep Renau se erigió rápidamente en el portavoz ideológico y artístico de toda esta serie de jóvenes pintores y escultores que luchaban por conectar el arte valenciano con los nuevos lenguajes artísticos de avanzada que, a duras penas, llegaban

⁵⁴ Concepto de masa cerrada, compacta, valoración de la forma por encima de la anécdota-asunto representado. En definitiva, un clasicismo moderno concentrado en la investigación de la forma humana a través del desnudo femenino y el retrato, así como otras tipologías como el relieve aplicado al ornato arquitectónico.

hasta la ciudad del Turia. Fecha clave del inicio de esta nueva dirección emprendida por los pintores y escultores valencianos es 1928, en la que el propio Renau redacta su conocido manifiesto “A raíz de la Exposición de Arte Levante”, en la que exhorta, como decimos, a todos sus jóvenes compañeros a levantarse contra el degradante ambiente artístico conservador en el que se hallaba sumida la ciudad.

En este contexto, se hacía imprescindible contar con una sala expositiva alternativa al Círculo de Bellas Artes, en el que se seguían exhibiendo obras pictóricas y escultóricas asociadas al más estéril academicismo burgués. Por ello, y con el objeto de dotar a los jóvenes artistas de un espacio en el que poder exponer sus creaciones, Fernando Gascón, comerciante valenciano que tenía una fábrica de cerámica en Canillejas (Madrid), decide crear la Sala Blava⁵⁵ en 1929, la cual instala en un antiguo palacete gótico situado en la calle Redención, en pleno centro de la ciudad. En la misma, durante los siguientes años se celebraron importantes muestras de algunos de los artistas valencianos más vinculados a la modernidad artística: los pintores Genaro Lahuerta y Pedro Sánchez, los escultores Vicente Beltrán y Rafael Pérez Contel, etcétera. Asimismo, también hay que destacar que, al tiempo que espacio de exhibición, la sala también sirvió como lugar de reunión, en el que artistas, literatos e intelectuales se aglutinaban y discutían sobre materias de arte, filosofía, política, y cuestiones diversas.

Del mismo modo, al igual que ya contaban con su propia sala expositiva, toda esta serie de nuevos creadores se dieron cuenta de la necesidad de contar con una revista que sirviera de plataforma de expresión de sus propias ideas tanto estéticas, como sociales y políticas. De este modo, surge en 1935 *Nueva Cultura: información, crítica y orientación intelectual*, de la que fue fundador Josep Renau, convertido, como decíamos anteriormente, en el portavoz ideológico y principal teórico del nuevo arte valenciano, acompañado de una importante redacción⁵⁶, comandada por la pluma afilada de Ángel Gaos.

⁵⁵ En 1930 el local fue adquirido por la Agrupación Valencianista Republicana, que organizó en marzo de 1931 la Exposición de pintura, escultura y dibujo en la que participaron los escultores Vicente Beltrán, Antonio Ballester, Rafael Pérez Contel, Francesc Badía y Ricard Roso. Asimismo, y fuera de la Sala Blava, debemos destacar la Exposición Novecentista organizada por la Sociedad de Artistas Ibéricos y celebrada entre el 14 de febrero y el 6 de marzo de 1932 en el Ateneo Mercantil. En la sección de escultura participaron: Ángel Ferrant, Armando Ramón, Ernesto Marco, Salvador Vivó, Antonio Ballester y Luis Mora Cirujeda.

⁵⁶ El consejo de redacción estaba conformado por Josep y Juanino Renau, Ángel Gaos, Antonio Deltoro, Francisco Carreño, Rafael Pérez Contel, José Bueno y Miguel Alejandro.

La totalidad de escritores, poetas y artistas colaboradores⁵⁷ de la revista se distinguían por su signo claramente renovador y por su afiliación política progresista⁵⁸ y antifascista, en la que cabían todos los espectros de la izquierda española: comunistas (en su mayor medida), socialistas, anarquistas y republicanos liberales. A lo largo de sus números, reflexionó continuamente acerca del compromiso del artista con la política, en la necesidad de que la producción tanto pictórica como escultórica abandonara el individualismo de signo burgués y considerara la manifestación artística como un vehículo, una herramienta de cara a transformar la realidad político-social del país⁵⁹.

En este ambiente de completa ebullición cultural se produjeron rápidamente cambios que propiciaron una mayor modernización del lenguaje de la escultura valenciana. Mientras que la primera generación de artistas plásticos se caracterizó por seguir el modelo del clasicismo moderno franco-catalán, esta segunda se distingue por una evolución hacia una figuración más renovadora en la que priman valores como una mayor síntesis-estilización volumétrica, un marcado tono arcaizante donde se denota el influjo del Novecento italiano y una destacada amabilidad decorativa con débitos evidentes del poscubismo y el *art déco*. Dentro de esta nueva inclinación hacia formas escultóricas más audaces, hay que distinguir primeramente a Vicente Beltrán y Salvador Vivó⁶⁰, cuyas obras marcan la transición y sirven de punto de apoyo para los representantes de la joven generación artística cuyas respectivas producciones llegan a su periodo álgido durante los años de la II República: Antonio “Tónico” Ballester, Ricardo Boix y Rafael Pérez Contel.

⁵⁷ Entre los que se encontraban además de Josep Renau y Ángel Gaos, los siguientes artistas plásticos: Rafael Pérez Contel, Juanino Renau, Regino Mas, Alberto Sánchez, Antonio Ballester, Ramón Gaya, Timoteo Pérez Rubio, Pablo Picasso, David Alfaro Siqueiros, entre otros.

⁵⁸ Mencionaremos que en 1932 se fundó la Unión de Escritores y Artistas Proletarios (UEAP), organización de las fuerzas intelectuales y artísticas de ideología de izquierdas, principalmente adscritos al Partido Comunista de España, quienes decidieron unir sus fuerzas ante el avance imparable del fascismo en Europa.

⁵⁹ En este punto, resulta muy conocida la disputa que sostuvieron Josep Renau y Francisco Carreño con el escultor Alberto Sánchez, al que pedían que abandonase su estatuaría de tipo abstracto para dedicarse a un tipo de arte al servicio de las grandes masas.

⁶⁰ Al igual que Vicente Beltrán, Salvador Vivó también fue pensionado a Roma (1931-1932), periodo en el que tiene oportunidad de estudiar la producción de todos aquellos artistas italianos adscritos al Novecento que buscaban una renovación del lenguaje clásico. Dentro de este marco, sobresale su obra *Heráclita*, la cual presentó a la Exposición Nacional de 1932. Se trata de un desnudo femenino de volumen sintético que tiene como nota característica la inclusión de un árbol que le sirve de elemento de apoyo y actúa como eje de la composición. Esta solución de incluir árboles para que acompañen a la figura y den ese fondo paisajístico, había sido ya empleada anteriormente por escultores como Francesco Messina y Arturo Martini, cuyas producciones posiblemente pudo conocer durante su estancia como becado en la península itálica.

Por edad, Vicente Beltrán⁶¹ pertenece realmente a la anterior generación de escultores valencianos, pero su afán por renovar su arte, unido a su labor como profesor de la Escuela de San Carlos, permiten inscribirle en esta segunda oleada encaminada hacia la construcción de una figuración escultórica más innovadora. Su producción evoluciona desde una inicial inclinación hacia el clasicismo moderno con débitos del *Noucentisme* catalán y de la estatuaria francesa (Maillol, Bourdelle, Bernard), hacia otro de tono más arcaizante y de una marcada tendencia decorativa donde son evidentes tanto los influjos del *art déco*, como especialmente de los artistas adscritos al Novecento, cuyas obras pudo conocer perfectamente durante su periodo de pensionado en Roma (1922-1927).

Dentro de ella, destaca su preferencia por el desnudo femenino, construido en torno a una marcada depuración volumétrica, entre los que podemos destacar el titulado *Danzarina* (1931) (Fig. 8), así como otras tipologías como el relieve aplicado al ornato arquitectónico⁶², el cual resulta idóneo para realzar esa amabilidad decorativa afín al *art déco*. Además de su decidido paso a realizar una producción escultórica más encaminada hacia la modernidad, hay que destacar también su papel como profesor en la Escuela de San Carlos, en la que consiguió la Cátedra de Dibujo al natural en 1931, pasando posteriormente a desempeñar los cargos de secretario y director de la institución. Durante estos años, Vicente Beltrán se distinguió, dentro de un ambiente de enseñanza totalmente caduca y conservadora, por su talante liberal y abierto a las nuevas formas artísticas, las cuales no dudó en enseñar a sus jóvenes alumnos, quienes tomarían el testigo de su maestro a la hora de situar a la estatuaria valenciana en una posición de total renovación.

⁶¹ Para un análisis de su trayectoria vital y artística: CARBONELL, A., *El escultor Vicente Beltrán*, Universidad Politécnica de Valencia, 1998 y CARBONELL, A. y SILES RUIZ, J., *Vicente Beltrán en el Museo de Bellas Artes de Valencia*, Museo de Bellas Artes de Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2014.

⁶² Entre los que podemos destacar: los relieves de *Polifemo* y *Galatea* y *Acis* que adornan las dos caras de la estela del Monumento a Góngora (1927), ubicado en el Parque del Retiro, obra con la que ganó el Concurso Nacional de Escultura; *Las tres hijas del Sol* (1925); *La mujer del artista* (1930) y *Tropical* (1930). Este último relieve, en el que representa a una mujer desnuda insertada en un entorno selvático en el que se encuentra en proceso de recolectar frutos de una palmera, es una de sus esculturas donde el influjo del *art déco* resulta más evidente.



Fig. 8. Vicente Beltrán, *Danzarina*, 1931, madera, Colección Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia

Esta nueva generación de jóvenes escultores valencianos, encabezada por los nombres ya apuntados de “Tónico” Ballester, Ricardo Boix y Rafael Pérez Contel, se distinguió por su variedad estilística, muestra de su afán por asimilar todas las nuevas tendencias que se iban forjando en los distintos países europeos, las cuales conocían mediante la visualización de reproducciones fotográficas en revistas gráficas o a través de breves estancias en la capital francesa⁶³. De este modo, en sus respectivas producciones, pese a su evidente calidad y originalidad, denotamos cierto eclecticismo, en el que dejan entrever influencias diversas, principalmente del *art déco*, aunque también del poscubismo y muy levemente del surrealismo de corte telúrico, influenciado por la poética de la Escuela de Vallecas, encabezada por Alberto Sánchez. Asimismo, y especialmente durante el estallido de la Guerra Civil, en la que todos ellos combatieron en el ejército de la

⁶³ Ricardo Boix estuvo durante una breve temporada en 1930 y Rafael Pérez Contel residió como becado durante 1934-1935, siendo corresponsal en París de la revista *Nueva Cultura*.

República, se inclinaron, tal y como venía pregonando Josep Renau desde las páginas de Nueva Cultura, hacia la realización de un arte propagandístico y de marcado compromiso político en la lucha frente al fascismo.

La producción de Antonio “Tónico” Ballester⁶⁴ es un claro ejemplo de la perfecta asimilación con que los jóvenes escultores valencianos adoptaron las diversas tendencias del arte europeo: desde el *art déco*, muy presente en gran parte de sus obras⁶⁵, entre las que podemos destacar su precioso *Relieve de figura femenina bebiendo y simio sentado* (1928) (Fig. 9), pasando por el poscubismo donde se denota que ha tenido que visualizar ciertos bodegones de Jacques Lipchitz y Henri Laurens (*Relieve con bodegón*, 1930) y el surrealismo telúrico que busca una poetización visual del paisaje, donde las analogías formales con ciertas obras de Alberto Sánchez y Pancho Lasso son más que evidentes (*Signo en cantos rodados*, 1929). Durante la Guerra Civil, lucha en el frente en favor de la II República, decantando su arte hacia un mayor compromiso político, como puede verse en obras como los *Vencedores de Brihuega* (1937), la cual expuso en el Pabellón de España de la Exposición Internacional de París de 1937.

Ricardo Boix⁶⁶ es el escultor valenciano más claramente adscribible al *art déco*. En cuanto a su producción artística, sobresale por su predilección por ciertas tipologías, entre las que destaca el relieve aplicado a la decoración arquitectónica⁶⁷ (Fig. 10), construido en torno a planos esquemáticos y volúmenes estilizados, la figura autónoma⁶⁸ tanto masculina como femenina, las cuales reduce a sus formas más esenciales, y la escultura animalista⁶⁹, en la que se muestra como uno de los cultivadores más interesantes del género dentro de la escultura española del primer tercio del siglo XX. Asimismo, y al igual que “Tónico” Ballester, también se distinguió durante la Guerra Civil, en la cual

⁶⁴ Para un estudio de su producción artística: BONET. J.M y ESCRIVÁ, R. (com.), *Antonio Ballester. Esculturas y dibujos*, [catálogo de exposición], Valencia, Instituto Valenciano de Arte Moderno, 23 mayo-2 julio 2000.

⁶⁵ Entre las que podemos destacar: *Monjitas* (1928), *Relieve con figuras* (1929), *Espectadores* (1930), *Monumento de los españoles a la Independencia de Uruguay* (1930), *Osito* (1932), etc.

⁶⁶ Para un análisis de su trayectoria artística: BLASCO CARRASCOSA, J.A., *Ricard Boix. Esculturas y dibujos. Antología 1924-1992*, [catálogo de exposición], Valencia, Instituto Valenciano de Arte Moderno, 18 octubre-12 diciembre 2005.

⁶⁷ Entre los que podemos destacar: *Arqueros* (1927), *Ciervos* (1929), *República Española* (1932), *Adiós a la pampa*, presentada en la Exposición Nacional de 1932, *Sindicato* (1936), etc. También se distinguió por realizar numerosas lápidas funerarias, así como rotuladoras de calles de la ciudad de Valencia.

⁶⁸ Entre las que podemos destacar *Arquero* (1932) y *Bailarina* (1932).

⁶⁹ *Mono* (1928) e *Idilio* (1930-1934), en el que representa a una pareja de chimpancés.



Fig. 9. Tónico Ballester, *Relieve de figura femenina bebiendo y simio sentado*, 1929, paradero desconocido



Fig. 10. Ricardo Boix, *República Española*, 1932, piedra de Novelda, Museo de Bellas Artes de Valencia

combate en favor del gobierno de la II República, por virar su obra hacia un mayor compromiso político, entre las que podemos destacar el relieve *Sognez à la douleur d'Espagne* (1937), exhibido en el Pabellón español de la Exposición Internacional de París, en el que el artista denuncia el bombardeo de la aviación alemana sobre la población civil, así como *La bestia fascista* (1938), en el que acude a una iconografía novedosa, la cinematográfica, para representar a King-Kong, quien representa la peligrosa amenaza

del fascismo, destruyendo una ciudad entera y portando el cadáver de un niño sobre su espalda.

Por último, y para cerrar esta nómina de jóvenes escultores valencianos comprometidos con una modernización más avanzada de sus respectivas producciones, debemos mencionar a Rafael Pérez Contel⁷⁰, cuya obra escultórica se caracteriza, al igual que la de “Tónico” Ballester, por su marcado eclecticismo, fruto de la asimilación que hace de los diversos nuevos lenguajes artísticos que van surgiendo en Europa y que tiene oportunidad de ir conociendo a través tanto de la lectura de revistas como por su estancia en París entre 1934-1935, periodo en el que tiene oportunidad de estudiar la estatuaria francesa, principalmente la asociada al poscubismo y el *art déco*. De esta manera, realiza una serie de obras donde el influjo de ambos estilos está muy presente, como es el caso de su relieve *Ciego callejero* (1928) (Fig. 11) y *Bailadora* (1929).



Fig. 11. Rafael Pérez Contel, *Ciego Callejero*, 1928, bronce, IVAM, Valencia

⁷⁰ Para un estudio actualizado de su trayectoria vital y artística: BLASCO CARRASCOSA, J.A. (com.), *Rafael Pérez Contel*, [catálogo de exposición], Valencia, Instituto Valenciano de Arte Moderno, 7 mayo-12 julio 2009.

Asimismo, también se siente influido por la obra de Alberto Sánchez, a quien tiene ocasión de conocer durante un breve viaje por Madrid, documentado aproximadamente entre 1929-1930, fecha de la génesis de la poética de Vallecas. Fruto de esta inspiración en la estatuaria del artista toledano es su *Figura al viento* (1930), en la que representa una mujer reducida a sus volúmenes esenciales. Por último, también quiero incidir en que, al igual que sus otros dos compañeros, Pérez Contel siempre se distinguió por su ideología izquierdista y antifascista, fruto de la cual fue uno de los artistas valencianos que más colaboraron tanto en la UEAP como en la revista *Nueva Cultura*. Tras el inicio de la Guerra Civil, realiza algunas obras donde es más palpable ese realismo social y comprometido, como es el caso de *Niño Miliciano* (1936), obra que exhibió en el pabellón de la II República de la Exposición Internacional de París (1937).

2.3. PAÍS VASCO

Tras haber comentado dos de los principales focos culturales del país, en los que hemos podido comprobar cómo sus escultores se encontraron inmersos en la tarea de buscar una modernización de su lenguaje artístico desde la vía del clasicismo moderno hacia la construcción de nuevas figuraciones influidas por los realismos de entreguerras, conviene que nos detengamos en el análisis del contexto artístico del País Vasco y, especialmente de su centro cultural radicado en Bilbao que, entre finales del siglo XIX y las primeras décadas del nuevo siglo, logró situarse junto con Barcelona y Madrid como una de las principales capitales artísticas del país. Al igual que Cataluña, la Revolución Industrial propició que en el País Vasco se produjera también el desarrollo de una burguesía adinerada que pasa a convertirse en el principal mecenas de los artistas vascos, pintores y escultores, quienes muy marcados por el auge de la política nacionalista, pretenden la creación de manifestaciones plásticas en las que se reflejen las costumbres, la cultura y el folklore que caracterizan al pueblo vasco. Sin embargo, hay que reconocer que, en la mayoría de las ocasiones, y en lo concerniente al arte escultórico, esta nueva élite social siguió apoyando un tipo de estatuaria asentada en los valores del más puro realismo anecdótico característico del siglo XIX, dedicándose a la demanda de retratos en los que perpetuar su efigie, así como al encargo de monumentos públicos y funerarios.

Aun así, hay que reconocer que se dieron una serie de factores que contribuyeron a la modernización del arte vasco durante el primer tercio del siglo XX. En primer lugar, tuvo

un papel muy destacado la fundación de la Escuela de Artes y Oficios de Bilbao en 1880, centro de formación, que servía además de punto de reunión e intercambio de ideas para todos los jóvenes artistas y escritores integrantes de la intelectualidad bilbaína, entre los que se encontraban los hermanos Leopoldo y Ricardo Gutiérrez Abascal (Juan de la Encina), Tomás Meabe, y los escultores Francisco Durrio, Nemesio Mogrobejo y Quintín de Torre. Además de procurar una buena formación teórica y técnica, también concedía becas para el extranjero, auxiliándose en el Ayuntamiento y la Diputación, principalmente a París y Roma.

Asimismo, en este contexto fueron creándose diversas asociaciones con el objeto de unir a aquellos artistas vascos inmersos en el proceso de renovación de sus respectivas producciones. Entre ellas, podemos destacar, en primer lugar, el *Kurding Club*, fundado en 1886 y compuesto por los pintores Ignacio Zuloaga, Darío de Regoyos, Francisco Iturrino, Pablo Uranga, entre otros. En segundo lugar, y en un lugar más predominante debido a su más decidida implicación en la empresa de modernizar el arte vasco, hay que situar la conocida como Asociación de Artistas Vascos⁷¹, creada en 1911 y compuesta por un importante número de artistas plásticos, entre los que se encontraban Francisco Durrio, Valentín Dueñas y Quintín de Torre, siendo este último presidente de la corporación. Además de organizar una serie de exposiciones anuales en las que reunían las obras de los principales artistas representantes del arte moderno vasco, hay que destacar su interés a la hora de difundir sus manifestaciones plásticas fuera de sus fronteras⁷². En este sentido, destaca la Exposición que la Asociación celebra en Madrid en noviembre de 1916 en el Palacio del Retiro. La muestra, que gozó de una relativa fortuna crítica, contó con el beneplácito de Juan de la Encina, quien desde 1915 residía en la capital y se ocupaba de la sección de crítica artística en el semanario *España*⁷³. Desde su posición como uno de los comentaristas artísticos más influyentes de Madrid, jugó un papel principal a la hora de difundir la obra de los pintores y escultores vascos, cuyas respectivas

⁷¹ Para un estudio de la historia de la Asociación de Artistas Vascos y sus principales actividades: MUR PASTOR, P., *La Asociación de Artistas Vascos*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Caja de Ahorros Vizcaína, 1985.

⁷² Pese a ser organizada por la Diputación de Bilbao, hay que destacar que la Asociación de Artistas Vascos tuvo una importante implicación en la celebración de la Exposición Internacional de Pintura y Escultura de Bilbao (1919), en la que pudieron admirarse numerosas obras de artistas franceses adscritos a las corrientes del Impresionismo, Post Impresionismo y Fauvismo, movimientos muy del gusto de Juan de la Encina, quien tuvo un papel decisivo dentro del jurado de admisión.

⁷³ Debemos destacar su papel como crítico de arte en la revista *Hermes* (1917-1920), principal plataforma de difusión de la obra de los principales artistas vascos inmersos en la modernización del arte nacional.

producciones consideraba como representativas de su ideario estético⁷⁴ basado en una conjugación entre la tradición y la modernidad, importada principalmente desde París, donde muchos de ellos habían residido durante su proceso formativo.

En lo concerniente al arte escultórico vasco⁷⁵, hay que destacar que tuvo un papel mucho menos predominante que el de la pintura, que contó con artistas de la talla de Ignacio Zuloaga, los hermanos Zubiaurre, Francisco Iturrino, Juan de Echevarría o Aurelio Arteta. En cuanto a los escultores activos durante el primer tercio del siglo XX, ya comentamos líneas más arriba, cómo muchos de ellos se mantuvieron en un realismo decimonónico, muy demandado por la burguesía industrial y financiera.

Aun así, hubo algunos que sí se decantaron por realizar una renovación de sus obras para conectarlas con la modernidad artística. En este sentido la escultura moderna vasca destaca por mantener un estilo ecléctico, entre el realismo neo tradicionalista de impronta casticista, muy impregnado por el ideario noventayochista, y el clasicismo moderno, el cual tienen oportunidad de conocer en profundidad en sus estancias tanto en París como Roma. A estos dos estilos, habría que añadirle un tercero, el Simbolismo modernista que, sin embargo, no tuvo mucha repercusión en Bilbao, ya que sus dos principales representantes, Francisco Durrio y Nemesio Mogrobejo, realizaron la mayor parte de su trayectoria artística fuera de nuestras fronteras.

Francisco Durrio⁷⁶, quien se asienta en París desde 1888, fue un artista que tuvo una implicación muy importante en la vida de la bohemia parisina, siendo amigo íntimo de Gauguin, quien le dio una serie de pinturas suyas cuando marchó a Tahití, así como de Pablo Picasso, a quien ayudó cuando el joven pintor malagueño se estableció en la capital francesa. En cuanto a su producción escultórica, hay que destacar que esta resultó muy escasa, dedicándose con mayor preferencia a la cerámica y a la joyería, aunque sí que podemos resaltar su concepción del *Monumento al compositor Arriaga*, obra encargada

⁷⁴ Para un estudio de las principales características que definían el pensamiento estético de Juan de la Encina, consúltense las páginas 86-109. Asimismo, destacaremos que el crítico bilbaíno emprendió la tarea de realizar una historia de la pintura vasca, destacando su papel primordial junto al arte catalán, en la conformación de un arte español moderno: DE LA ENCINA, J., *La Trama del Arte Vasco*, Publicaciones de Editorial Vasca, Bilbao, 1920.

⁷⁵ Para un estudio de la escultura vasca del primer tercio del siglo XX: SAENZ DE GORBEA, X., *Escultura Vasca 1889-1939*, [catálogo de exposición], Banco de Bilbao, Edificio de San Nicolás, diciembre 1984-enero 1985.

⁷⁶ Para un estudio actualizado de su producción artística: GONZÁLEZ DE DURANA, J., *Francisco Durrio. 1868-1940, sobre las huellas de Gauguin*, [catálogo de exposición], Bilbao, Museo de Bellas Artes, 3 junio-15 septiembre 2013.

en 1905, la cual no fue inaugurada hasta 1933, siendo acabada, siguiendo los planos de Durrio, por su discípulo, Valentín Dueñas.

Del mismo modo, Nemesio Mogrobejo⁷⁷ reside la mayor parte del tiempo fuera de Bilbao, entre París (1894-1902) y Roma (1902-1907), periodo en el que tiene la oportunidad de estudiar no sólo la estatuaría clásico-renacentista, sino también la producción artística de Auguste Rodin, cuyo naturalismo expresionista tiene un gran influjo sobre algunas de sus esculturas por las que es conocido a día de hoy como sus desnudos de *Risveglio* y *Eva* (1903) (Fig. 12), así como su relieve *La muerte de Orfeo* (1906), realizados durante su estancia como pensionado en la península itálica. A pesar de su temprana muerte, en 1910, a los treinta y cinco años, y al leve impacto que ésta tuvo sobre la siguiente generación de artistas vascos, hay que considerarlo como uno de los maestros pioneros en la modernización de la estatuaría española, tal y como lo señaló Juan de la Encina: “[...] Y este artista murió casi totalmente desconocido en su patria. Y representa, no obstante [...], lo más sólido, profundo y delicado de la escultura española desde fines del siglo XVII a esta parte [...]”⁷⁸.



Fig. 12. Nemesio Mogrobejo, *Risveglio*, 1903, bronce, Museo de Bellas Artes de Bilbao

⁷⁷ Para un análisis de su trayectoria vital y artística: SAIZ VALDIVIELSO, A., *Nemesio Mogrobejo, la escultura en carne mortal*, Bilbao, Muelle de Uribitarte Editores, 2006.

⁷⁸ DE LA ENCINA, J., “El arte en España III. Un gran escultor ignorado. Nemesio Mogrobejo”, *España*, Madrid, 12-8-1915, p. 4.

Junto con las figuras de Francisco Durrio y Nemesio Mogrobejo, las cuales debemos valorar como pioneras en la modernización de la estatuaría vasca, hay que reseñar los nombres de Quintín de Torre⁷⁹, cuya obra es representativa de ese realismo neo tradicionalista, y de Moisés de Huerta⁸⁰ y Fructuoso Orduna⁸¹, cuyas respectivas producciones artísticas se caracterizan por un marcado eclecticismo entre el realismo y el clasicismo remozado a la búsqueda de nuevas formas de expresión.

Quintín de Torre tuvo, como veremos en los siguientes capítulos, una resonancia crítica muy importante en la capital, ya que, además de participar en varias exposiciones colectivas (Exposiciones Nacionales, Exposición de Bustos Policromados), también realizó varias muestras individuales en el Salón de la Sociedad de Amigos del Arte (1923) y en el Salón del Círculo de Bellas Artes (1927 y 1931). Educado en la Escuela de Artes y Oficios, completa su formación como becado en París donde permanece durante cinco años (1901-1906). Durante su estancia en la capital francesa, tiene oportunidad de conocer tanto la obra de Auguste Rodin como la de Constantin Meunier, siendo la de este último la que influye más notablemente sobre algunos de sus trabajos.

A partir de este momento, la producción artística de Quintín de Torre se distingue por estar adscrita a un realismo de corte casticista, muy deudor de los ideales noventayochistas, que pregonan una búsqueda de la identidad, del espíritu de España a través de los tipos característicos, prototípicos de su raza. De esta manera, el artista vasco, partidario de estos ideales nacionalistas, realiza una serie de esculturas, tanto figuras autónomas como busto-retratos, en las que representa a marineros vascos y trabajadores del puerto⁸², de concepción hercúlea y marcada idealización, entre los que podemos destacar *El Timonel* (1913), *Cargador de Bilbao* (1922) y *Grumete* (1923).

Asimismo, y junto con esta serie de obras en las que presenta a los seres prototípicos de la raza vasca, sin lugar a duda la parte más destacable de toda su producción, también sobresale por realizar otra serie de piezas en las que se propone rescatar la olvidada

⁷⁹ Para un estudio de su trayectoria artística: LÓPEZ ECHAVERRIETA, A., *Quintín de Torre, el último imaginero*, Muelle de Uribitarte Editores, Bilbao, 2008.

⁸⁰ Para un análisis de su producción escultórica: BAZÁN DE HUERTA, M., *El escultor Moisés de Huerta (1881-1962)*, Bilbao Bizkaia Kutxa, 1992.

⁸¹ ARAHUETES; C., *El escultor Fructuoso Orduna*, Instituto Príncipe de Viana, Pamplona, 1986.

⁸² En esta senda de representar tipos y escenas asociadas a la cultura popular vasca, hay que situar la producción de León Barrenechea, que, pese al interés temático de sus obras, se mantienen en una estética próxima al realismo decimonónico: *Prueba de bueyes*, *Pruebas de hacha*, *Levantador de piedra*, etc.

técnica de la talla en madera policromada⁸³. Predominan los bustos-retratos, aunque también realiza una serie de pasos procesionales para las cofradías de Bilbao, en los que representa a una serie de vírgenes y santos, en los que pretende, siguiendo los postulados estéticos de gran parte de la crítica del momento, rescatar y poner en alza el arte de los imagineros de los siglos XVI y XVII.

El escultor Moisés de Huerta, pese a nacer en la localidad vallisoletana de Muriel de Zapardiel, se traslada con apenas un año al País Vasco, por lo que siempre se consideraba como un vasco de adopción. Formado en la Escuela de Artes y Oficios y en la Academia de San Fernando, realiza en 1907 un viaje a París, regresando rápidamente por falta de fondos. Entre 1907-1908, realiza una serie de figuras talladas directamente en madera en las que representa tipos característicos vascos⁸⁴ con un marcado acento costumbrista y caricaturesco. Toda esta serie de piezas destacan por estar construidas en torno a volúmenes geométricos, los cuales denotan que el artista tuvo que conocer la escultura cubista durante su periplo por la capital francesa.

En 1909 gana la Pensión de Roma, donde permanece hasta 1914. Durante estos años, realiza algunas de las esculturas más importantes de toda su trayectoria, en las que busca la creación de una obra de inspiración clasicista a la par que moderna, donde se denota muy claramente el influjo de Iván Mestrovic, y especialmente de Auguste Rodin⁸⁵, de quien toma algunas de sus innovaciones formales, como puede ser la presentación del cuerpo fragmentado, inacabado, como obra definitiva, y el contraste entre la figura pulimentada y el bloque de mármol apenas desbastado, elementos muy presentes en *Torso Viril* (1910), *Hetaira* (1910-1911), *Venus del beso* (1910-1914) y *El salto de Léucade* (Fig. 13), obra esta última con la que consigue uno de sus mayores éxitos, una primera medalla en la Exposición Nacional de 1912.

⁸³ Para ahondar en su serie de obras realizadas en talla policromada, así como la repercusión que tuvieron en el seno de la crítica madrileña, consúltense las páginas 494-496 y 540.

⁸⁴ Entre los que podemos destacar: *Baserritarras*, *Amasando un voto*, *El mocoso*, *El cigarro* y *El mirón*. Esta serie de piezas son las primeras, que nosotros tengamos constancia, en la que un escultor español haga uso de la facetación geométrica para la construcción de los volúmenes y planos de una figura. Habrá que esperar a la década de los veinte, para que aparezcan las respectivas producciones de Santiago Bonome y Alberto Sánchez, en la que prosiguen con esta senda de representar tipos populares, raciales, característicos del pueblo gallego y castellano, contruidos en torno a planos geométricos.

⁸⁵ Para un estudio de las analogías formales existentes entre las obras de Auguste Rodin y Moisés de Huerta, así como de Victorio Macho: BAZÁN DE HUERTA, M., “Victorio Macho y Moisés de Huerta. Dos identidades en la escultura figurativa española”, en VALERO-MATAS, J. (coord.), *Victorio Macho. Retrospectiva de su obra en el cincuentenario de su muerte*, Ayuntamiento de Palencia, 2017, pp. 78-113.



Fig. 13. Moisés de Huerta, *El salto de Léucade*, 1912, mármol, Círculo de Bellas Artes de Madrid. Fotografía: *La Esfera*, 10-4-1915

Sin embargo, y pese a que el clasicismo moderno es el estilo predominante en sus obras más reconocidas, también realiza otras piezas más influidas por el realismo casticista, especialmente visible en su serie de bustos-retratos, en los que efigia a importantes personalidades como Joaquín Costa, Pablo Iglesias y Miguel de Unamuno, y sus esculturas de temática religiosa y de concepción monumental.

Del mismo modo, siguiendo una línea estilística similar a la de Moisés de Huerta, aunque con una resonancia crítica mucho menor, hay que reseñar a Fructuoso Orduna, quien, gracias a una beca de la Diputación de Pamplona, consigue viajar a Roma, donde permanece entre 1920-1922. A su vuelta a España, presenta en la Exposición Nacional de 1922, su pareja de desnudos, titulada *Post Nubila Phoebus*, con la que consigue primera medalla. Después de este importante éxito, debemos decir que no volvería a realizar una obra de semejante alcance, dedicándose a realizar una producción sincera y honesta, sin demasiadas innovaciones, en la que podemos destacar una serie de bustos-retratos, en los que prosigue ese realismo sobrio característico de la serie de Bustos de la raza de Julio Antonio.

2.4. GALICIA

Por último, y antes de pasar a comentar el panorama de la escultura producida en el foco madrileño, vamos a detenernos en Galicia, por ser junto con Cataluña, Valencia y País Vasco, el cuarto núcleo geográfico en el que se fraguó una estatuaria con características

muy particulares y que la distinguen de la realizada en el resto de España. Al contrario que en Barcelona o Bilbao, donde hemos podido señalar cómo, a partir de la Revolución Industrial, se produjo un importante crecimiento económico que propició la aparición de una élite social burguesa, Galicia estaba en una situación de evidente atraso económico, donde la inmensa mayoría de la población, dedicada principalmente a la agricultura minifundista y la pesca, vivía en condiciones francamente penosas, cuestión que les llevaba a emigrar a América, en busca de mejorar su situación.

Sin embargo, frente a este clima poco favorable, se produce durante este periodo un auténtico renacimiento cultural de las letras y las artes gallegas, fenómeno conocido como el *Rexurdimento*, en el que se reivindica la lengua vernácula como vehículo de expresión- como es el caso de la poetisa y novelista Rosalía de Castro- y se pretende reflejar, denunciar la realidad, la situación precaria en la que vive marginado el campesinado gallego, problemática muy presente en las novelas de Emilia Pardo Bazán.

Este renacimiento cultural viene acompañado de una creciente reivindicación nacionalista, que lleva a la creación de sucesivos partidos políticos de ideología izquierdista, entre los que destacan Solidaridad Gallega, La Liga de Acción Gallega y el Partido Galleguista, teniendo este último representación parlamentaria en las Cortes de la II República, ocupando uno de los escaños, el dibujante y escritor, Castelao, considerado a día de hoy como uno de los padres del nacionalismo gallego, cuya obra destaca por su carácter satírico y de denuncia contra las duras condiciones y la marginalidad en la que se encontraba sumida la población gallega.

Dentro de esta situación, en la que vemos el surgimiento de un creciente nacionalismo de corte militante, que pretende llevar a cabo una importante renovación de la cultura gallega, para así reivindicar su lengua, sus tipos y sus costumbres, resulta lógico que tenga también repercusión dentro del ambiente artístico, convirtiéndose la ciudad de Santiago de Compostela, en el principal centro cultural en el que se formaban y discutían los principales artistas gallegos adscritos a la renovación. En este contexto, surgen una serie de revistas, entre las que destacan *Nós* (1920-1935), *Ronsel* (1924) y *Alfar* (1920-1954), en cuyas páginas comienzan a difundirse los diversos lenguajes plásticos asociados a la modernidad artística.

En lo referente al arte escultórico⁸⁶, hay que comenzar destacando que gran parte de los artistas plásticos gallegos tuvieron una importante presencia en el circuito expositivo de la capital en la década de los años veinte y treinta, gozando todos ellos de una importante atención por parte de la crítica artística madrileña, por lo que serán estudiados con mayor detenimiento en próximos capítulos⁸⁷. Aun así, conviene señalar que todos ellos, entre los que destacan principalmente Francisco Asorey, Santiago Bonome y Francisco Vázquez Díaz “Compostela”, destacan por su enorme maestría técnica a la hora de tallar la madera, material por excelencia de la estatuaría gallega, así como su interés por representar a las gentes humildes, a los tipos populares que caracterizan la raza gallega, salvo en el caso de “Compostela”, quien elige como sus modelos predilectos a distintas especies animales. Frente a estos tres escultores mencionados⁸⁸, más especialmente en el caso de Francisco Asorey y Santiago Bonome, cuyas obras se mantienen insertas dentro de una estética de un marcado regionalismo, surgen a partir de mediados de la década de los años veinte, una serie de artistas, tanto pintores como escultores, conocidos como la Generación *Os Novos*⁸⁹ (Los renovadores), quienes pretendían ir un paso más allá en la renovación del arte gallego. Pese a que no formaban un grupo homogéneo en el que siguieran un patrón estético común, todos están unidos en su lucha por crear manifestaciones plásticas en las que se fundan sus raíces autóctonas con los nuevos lenguajes artísticos surgidos en Europa. El núcleo duro de *Os Novos*, lo conformaban los pintores Carlos Maside, Manuel Colmeiro, Arturo Souto, Luis Seoane y el escultor, prácticamente desconocido hoy, Xosé Eiroa Barral.

La producción escultórica de Xosé Eiroa Barral⁹⁰ destaca por su preferencia por tallar la piedra, principalmente el granito, frente a la madera, fruto de su educación en el entorno familiar, ya que su padre era cantero marmolista, por lo que desde muy pequeño se

⁸⁶ Para un estudio aproximado de la escultura gallega del siglo XX: SOBRINO MANZANARES, M.L., *De Asorey ós noventa. A escultura moderna en Galicia*, Auditorios de Galicia, Santiago de Compostela, 1997 y PULIDO NOVOA, A. (coord.), *Artistas escultores. Realismos regionalistas*, Vigo, Nova Galicia Edicións, 2002.

⁸⁷ En los que damos cuenta de sus principales características que definen sus respectivas obras, así como la fortuna crítica que tuvieron en el seno de la crítica de la capital.

⁸⁸ El caso de Francisco Vázquez Díaz “Compostela” es diferente, puesto que su especialización en la escultura animalista, cuyas obras sobresalen por su marcada estilización y el magnífico acabado pulimentado con el que trabaja la madera, hacen que pueda conectarse con algunas de las poéticas surgidas al calor del retorno al orden, especialmente el *art déco*.

⁸⁹ Para un estudio actualizado de toda esta generación de artistas gallegos: ACUÑA TRABAZO, A. y MONXARDÍN FERNÁNDEZ, A. (com.), *Galicia, de Nós a nós*, [catálogo de exposición], Santiago de Compostela, Museo Centro Gaiás da Cidade da cultura, 2 octubre 2020-17 enero 2021.

⁹⁰ Para un análisis de su producción escultórica: SEOANE, L., *Eiroa*, Galaxia, Vigo, 1957.

familiariza con el material. Junto con esto, todas sus obras se caracterizan por representar mujeres prototípicas de la raza gallega, pero con una factura que las diferencia enormemente de las ejecutadas por Francisco Asorey. Son mujeres fuertes, robustas, construidas en torno a volúmenes macizos y masas simplificadas, las cuales suele presentar completamente desnudas, con el fin de destacar la forma despojada de cualquier elemento superfluo. Entre ellas, podemos destacar su obra *Rapaza sentada* (Fig. 14), que presentó a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1932.

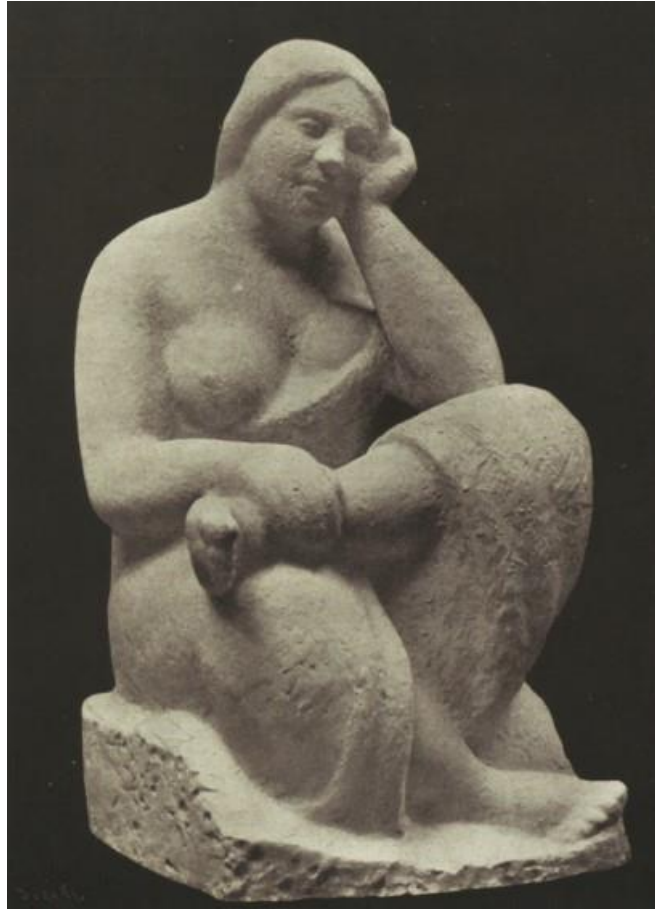


Fig. 14. Xosé Eiroa Barral, *Rapaza sentada*, 1932, piedra, paradero desconocido

2.5. MADRID

Tras haber analizado y contextualizado la estatuaria realizada en Cataluña, Valencia, País Vasco y Galicia, finalizamos nuestro recorrido panorámico por la escultura española del primer tercio del siglo XX, en Madrid, ciudad en la que centramos nuestra investigación,

ya que, por su condición de capital del país, acudían a ella la inmensa mayoría de escultores españoles a la búsqueda de conseguir su consagración crítica.

En cuanto al ambiente artístico de la capital española, siempre se ha comentado su carácter cerrado y conservador, en contraposición con Cataluña, caracterizada por su mayor aperturismo y cosmopolitismo, que le lleva a introducir rápidamente las nuevas formas artísticas producidas en París. Aunque, ciertamente, Madrid fue considerada por aquellos años, como una ciudad mucho más atrasada culturalmente, con respecto a otras como Barcelona y Bilbao, hay que destacar que, por su misma condición de lugar de encuentro entre artistas venidos de todos los focos geográficos del país, sobresalió por su capacidad de absorción de todos sus modelos estéticos, entre ellos especialmente el *Noucentisme*, que apostaba por una modernización templada de la escultura, siempre dentro del respeto por los valores clásicos asociados a la disciplina.

Asimismo, y como tendremos ocasión de comentar en el siguiente capítulo, la crítica artística⁹¹ que trabajaba en Madrid, no difería demasiado en sus planteamientos estéticos referidos al gusto escultórico, de los realizados, por ejemplo, en Cataluña y Valencia, apostando por una renovación ponderada de la estatuaria española dentro de una conjugación entre realismo neo tradicionalista-clasicismo mediterráneo, y, a partir de mediados de la década de los años veinte, con la relativa aceptación de las diversas poéticas asociadas a las nuevas figuraciones de entreguerras: *art déco*, Novecento italiano y Realismo mágico alemán.

Del mismo modo, también estudiaremos con profundidad cómo, desde fecha no muy tardía, fueron introduciéndose en la capital, los diversos movimientos de vanguardia, principalmente el futurismo y el cubismo, teniendo como protagonistas a Ramón Gómez de la Serna y el movimiento ultraísta. Aun así, hay que reseñar que, al igual que en Cataluña y el resto de España, el arte de avanzada siempre fue divulgado y aceptado por una minoría social, por un pequeño círculo de intelectuales, siendo, por el contrario, rechazada y atacada por la inmensa mayoría de la crítica artística de gusto marcadamente moderado-conservador y por el público madrileño. Como decíamos, los escritores encargados de comentar la actualidad artística tomaron partido por una modernización de la estatuaria, pero tomando como modelo estético a seguir, no la vanguardia, sino la escultura figurativa moderna, principalmente francesa, y, en menor medida italiana y

⁹¹ Consúltense, pp. 66-85.

alemana, las cuales fueron difundidas a través de artículos monográficos⁹² publicados en los principales periódicos y revistas gráficas editadas en Madrid.

La existencia de una crítica de carácter moderado-conservador, que apuesta por una modernización templada de la escultura española, unida a la escasa recepción que tuvo la estatuaría de vanguardia, en contraposición con la figuración escultórica moderna francesa, italiana y alemana, son dos de los principales factores-causas que contribuyeron a que nuestras artes plásticas sufrieran una lenta evolución durante aquellas décadas. Sin embargo, también hay que atender a otras cuestiones que ayudan a entender por qué durante todo este periodo la escultura española, concretamente la producida en Madrid, apostó por una actualización de su lenguaje, siempre dentro del respeto por la tradición figurativa.

La misma condición del oficio de escultor iba pareja de una serie de problemáticas, de condicionantes, que propiciaban una mayor dificultad a la hora de buscar la innovación en sus respectivas obras, con respecto a las de sus compañeros, los pintores. El enorme costo de ciertos materiales nobles, como el mármol y el bronce, hacen que el escultor se vea obligado a trabajar, en la mayoría de ocasiones, en obras de encargo, ya sean monumentos públicos y funerarios, y principalmente bustos-retratos, en los que efigiaban a la élite social de la aristocracia y la burguesía de la capital. Obras que, debido al gusto conservador de sus clientes, no pasaban la línea del realismo anecdótico, característico del siglo XIX.

Junto a esta cuestión, también hay que señalar que, en Madrid, al contrario que Barcelona, no existía prácticamente un mercado de arte, un circuito de galerías de arte y coleccionistas, que apuesten por la compra de esculturas de una mayor renovación formal. Los sitios habituales de exhibición⁹³ en la capital eran salas expositivas, propiedad de

⁹² Consúltense, pp. 241-475.

⁹³ Los principales espacios expositivos eran los siguientes: Salón de la Sociedad Española de Amigos del Arte (Palacio de Bibliotecas y Museos), Museo de Arte Moderno, Salón del Círculo de Bellas Artes, Salón del Ateneo, Salón Nancy, Salón Vilches, Lyceum Club Femenino, Salón del Heraldo de Madrid. Asimismo, hay que señalar que, al contrario que en Barcelona, donde muy tempranamente van surgiendo diversas asociaciones artísticas, Madrid fue incorporándose más tardíamente a esta dinámica. En 1920 se funda la Asociación de Pintores y Escultores, organizadora de los Salones de Otoño. Cinco años más tarde (1925), surge la Sociedad de Artistas Ibéricos, en la que unían sus fuerzas todos los pintores y escultores que apostaban por una modernización del arte español. Tras ellos, surgirían, ya a finales de los años veinte y principios de los años treinta, otras asociaciones, encaminadas también a unir sus fuerzas de cara a luchar contra el arte academicista: entre ellas destacan, Los Independientes, quienes celebraron dos exposiciones (1929 y 1930) en el Salón del Heraldo de Madrid, y la Federación de las Artes, que fundada en 1931, como prolongación de la Agrupación Gremial de Artistas Plásticos, celebró dos exhibiciones en el Museo de Arte Moderno (mayo 1931) y en el Salón del Ateneo (noviembre 1931).

sociedades culturales privadas, que no tenían el cometido de servir de intermediario en la compraventa de la obra. Por ello, la inmensa mayoría de escultores que trabajaron por aquellas décadas, tuvieron una enorme dificultad a la hora de realizar una producción personal, alejada de los encargos oficiales⁹⁴. Por ello, hay que valorar, en gran medida, la capacidad que tuvieron todos ellos de buscar, a pesar de todas las adversidades, la creación de obras plenamente conectadas con la modernidad europea.

Además de todos estos condicionantes, hay que valorar que, al igual que en la Escuela de San Carlos de Valencia, la Academia de San Fernando, bautizada por estos años como Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, seguía apostando por un método de enseñanza totalmente caduco, en el que, pese a ayudar a los escultores a convertirse en excelentes profesionales técnicos, poco era lo que les aportaba de cara a tener un conocimiento más pormenorizado de los nuevos lenguajes artísticos que estaban surgiendo en otros países europeos. Dentro de las asignaturas⁹⁵ impartidas en el plan de estudios, ocupaban un lugar primordial la enseñanza del dibujo del natural, así como del modelado, tanto de estatuas como del natural, siendo, que nosotros conozcamos, inexistentes las enseñanzas referidas a la talla directa⁹⁶ de la piedra o la madera, que como veremos, se convirtió en una de las principales herramientas que utilizaron los artistas plásticos españoles para rebelarse contra la estética académica y decimonónica, donde seguía imperando la preeminencia del modelado.

Al hilo de lo comentado acerca de la ausencia de un mercado artístico en Madrid, y ante la falta evidente de espacios expositivos en los que poder dar salida comercial a sus obras, los escultores se vieron obligados durante todo este periodo a seguir exhibiendo sus obras en las principales exposiciones oficiales, convocadas por el Estado (Exposiciones Nacionales y Concursos Nacionales) y por otras entidades privadas como la Asociación

⁹⁴ En muchos casos, debido a la carestía de los materiales más nobles, muchos de los escultores utilizaban la escayola o el yeso a la hora de trabajar en sus creaciones de tipo más personal, cuestión que explica como lamentablemente se han perdido muchas de las esculturas de estos artistas.

⁹⁵ Según el Proyecto de Reglamento de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado (sin fechar, aunque creemos que debe ser correspondiente a los años treinta), las asignaturas impartidas en el plan de enseñanza de escultura eran las siguientes: Historia del arte en las Edades Antigua y Media, Historia del arte en las Edades Moderna y Contemporánea, Teoría de las Bellas Artes, Dibujo del natural en reposo (impartida por Aurelio Arteta), Dibujo del natural en movimiento (impartida por Eduardo Chicharro), Dibujo de ropajes, de estatuas y del natural (impartida por Juan Adsuara), Modelado de Estatuas (impartida por Miguel Ángel Trilles) y Modelado del natural (impartida por Miguel Blay). Toda la documentación referida a la Escuela de San Fernando, se custodia en el Archivo de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid.

⁹⁶ Dentro del plan de estudios comentado en la nota anterior, se menciona la existencia de una asignatura titulada Estudios prácticos de materiales y procedimientos escultóricos, impartida por el escultor valenciano Julio Vicent, sin ofrecer datos pormenorizados sobre qué materiales eran trabajados en aquellas clases.

de Pintores y Escultores (Salones de Otoño), con el objeto de poder conseguir el tan ansiado reconocimiento por parte de la crítica y el público, así como obtener una importante compensación económica que les ayudase a trabajar de forma más centrada en sus creaciones de tipo personal.

Las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes⁹⁷, que venían celebrándose ininterrumpidamente desde su creación en 1856, fueron durante la década de los años veinte y treinta del siglo XX, la principal plataforma expositiva, mediante la cual los escultores provenientes de los diversos puntos geográficos del país se daban a conocer en la capital, a la búsqueda de la tan ansiada medalla con la que poder obtener una mayor holgura económica, así como su promoción para el acceso a la enseñanza académica.

A pesar de que estas exhibiciones fueron vistas como una representación de la oficialidad artística adscrita al conservadurismo estético afín al academicismo⁹⁸, hay que destacar que, a partir de la década de los años veinte y treinta, fueron interviniendo en ellas una serie de escultores⁹⁹ cuyas respectivas obras buscaban una superación del realismo decimonónico a la búsqueda de una figuración escultórica plenamente insertada en la modernidad.

Al realizar un repaso por los catálogos de las Exposiciones Nacionales celebradas en 1920, 1922, 1924 y 1926, observamos que la mayoría de obras presentadas, pese a que algunas de ellas siguen mostrando una cierta dependencia con ciertos modelos estéticos caducos, como el realismo naturalista y el tardo simbolismo, empiezan a introducir nuevos cambios, como decimos, a la búsqueda de una renovación y una modernización

⁹⁷ Para un estudio en profundidad de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes: DE PANTORBA, B., *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, Ediciones Alcor, 1948; GUTIÉRREZ BURÓN, J., *Exposiciones Nacionales de pintura en España en el siglo XIX*, Tesis Doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 1987 y CAPARRÓS MASEGOSA, L., *Fomento artístico y Sociedad Liberal. Exposiciones Nacionales de Bellas Artes (1917-1936)*, Universidad de Granada, 2015.

⁹⁸ De hecho, algunos de los escultores adscritos al realismo anecdótico del siglo XIX como Mariano Benlliure, Lorenzo Coullaut Valera y Aniceto Marinas, participaron en algunas ediciones de estos certámenes. En el caso de Aniceto Marinas, consiguió la Medalla de Honor en 1926 por su obra *hermanitos de leche*, perfecta muestra de cómo seguía imperando en estas exposiciones un criterio claramente conservador a la hora de seleccionar las obras premiadas.

⁹⁹ Entre los escultores asociados a la figuración moderna que participaron en las Exposiciones Nacionales celebradas en la década de los años veinte y treinta podemos destacar: Juan Aduara, Eva Aggerholm, Santiago Almela, Manuel Álvarez Laviada, Francisco Asorey, Emiliano Barral, Vicente Beltrán, Santiago Bonome, Ricardo Boix, Josep Clará, Juan Cristóbal, José Chicharro Gamó, Antonio de la Cruz Collado, Moisés de Huerta, Josep Dunyach, Xosé Eiroa Barral, Apeles Fenosa, Honorio García Condoy, Marga Gil Roësset, Francisco González Macías, Josep Granyer, Mateo Inurria, Manuel Pascual, Enrique Pérez Comendador, Jaime Otero, Francisco Pérez Mateo, José Planes, Helena Sorolla, Quintín de Torre, Pedro Torre Isunza, Juan Luis Vassallo y Salvador Vivó.

más profundas de la estatuaría española. Todas ellas destacan por una clara reducción de las temáticas, principalmente centradas en el desnudo femenino, el retrato, la estatuaría religiosa y, en menor medida la animalista. Asimismo, sobresalen por su eclecticismo, muy característico de este periodo, entre el realismo sobrio de tendencia neo tradicionalista y el clasicismo mediterráneo de influjo franco-catalán, que son los dos estilos que se imponen a la hora de seleccionar a los artistas premiados con medalla¹⁰⁰.

A partir de la década de los años treinta, junto con la permanencia de estos estilos, van introduciéndose otras obras más acordes con las nuevas figuraciones que fueron surgiendo en Europa al calor del retorno al orden, las cuales apuestan por la realización de una estatuaría de una mayor síntesis formal y de un marcado tono arcaizante, con débitos del Novecento italiano y el *art déco*. Particularmente, es ese clasicismo arcaizante y de corte sintético de clara influencia italiana el que logra imponerse en las ediciones de estos años, consiguiendo obtener gran parte de los galardones y premios¹⁰¹: *Driadas*, de Manuel Álvarez Laviada, primera medalla en 1930, *Desnudo de mujer* (Fig. 15), de Enrique Pérez Comendador, primera medalla en 1932, *Desnudos* de Antonio de la Cruz Collado y *Desnudo*, de Martí Llauradó, primeras medallas en 1934.

Los Salones de Otoño¹⁰², creados en 1920 por la Asociación de Pintores y Escultores, fueron impulsados con el objetivo de ofrecer una mayor apertura artística con respecto al marcado conservadurismo estético de las Exposiciones Nacionales. Sin embargo, desde su primera edición, fueron duramente atacados por la crítica artística, que veían un excesivo carácter permisivo por parte del jurado de admisión, conllevando con ello que fueran exhibidas cuantiosas obras carentes de una mínima calidad artística. Sin embargo, y precisamente a raíz de ese carácter menos restrictivo, los Salones de Otoño supusieron un importante mecanismo de exhibición válido para aquellos escultores más plenamente

¹⁰⁰ Para conocer de forma pormenorizada la lista de artistas que consiguieron medallas en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, consúltese el Anexo Documental, pp. 621-640.

¹⁰¹ No obtuvieron la misma suerte otros artistas como José Planes, quien en 1930 y 1932, presentó respectivamente sus obras *Danzarina moderna* y *Bañistas*, piezas de una marcada depuración volumétrica con un marcado débito del *art déco*, que no fueron valoradas por los jurados como dignas para la obtención, ni siquiera de una tercera medalla, signo de cómo, pese a la cierta apertura que tuvieron los certámenes oficiales durante la II República (participación de Manuel Abril como jurado de admisión en la Nacional de 1932), siguieron sin tener en cuenta aquellas obras escultóricas que apostaban por una renovación más innovadora de su lenguaje.

¹⁰² Para un estudio detallado de la historia de los Salones de Otoño: DE MARTA SEBASTIÁN, F., *Historia de la Asociación Española de Pintores y Escultores 1910-1993*, Asociación Española de Pintores y Escultores, Madrid, 1994.

insertos en las nuevas poéticas asociadas a las figuraciones de entreguerras¹⁰³, como es el caso de José Planes, quien dispuso en la edición de 1931 de una sala retrospectiva, la cual tendremos ocasión de comentar en el capítulo referido a la cronología expositiva razonada, y de otros como Emiliano Barral, Francisco Pérez Mateo, Francisco Vázquez Díaz “Compostela”, Francisco González Macías, Eduardo Díaz Yepes y Santiago Almela, quien en la edición de 1934, presentó su obra *Marinero Clown*, pieza de una marcada estilización volumétrica afín al *art déco*, la cual fue rechazada previamente por el jurado de admisión de la Exposición Nacional, como se denuncia en esta crítica: “No creemos que sean demasiadas las obras de importancia rechazadas en las Exposiciones Nacionales. Pero esta que aquí reproducimos, a reserva de volver en un artículo sobre la cuestión general sobre lo que se admite y lo que se rechaza, no solo no es rechazable, sino que, por el contrario, me parece una obra superior a no pocas y excelente en la interpretación, escultóricamente limpia, del marinero-clown, síntesis de borracheras y hurras”¹⁰⁴.



Fig. 15. Enrique Pérez Comendador, *Desnudo de mujer*, 1932, piedra, paradero desconocido. Fotografía: Fototeca del Instituto Patrimonio Cultural de España

¹⁰³ Asimismo, hay que destacar que en todas las ediciones celebradas entre 1920 y 1936, participaron muchos de los escultores que eran asiduos a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Ver listado completo de participantes en Anexo Documental, pp. 621-640.

¹⁰⁴ ANÓNIMO, “Escultura de Almela rechazada por el jurado de admisión de la Exposición Nacional de Bellas Artes”, *Luz*, Madrid, 22-6-1934, p. 5.

El 27 de septiembre de 1922 surgió, por iniciativa del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, la organización de Concursos Nacionales de Escultura¹⁰⁵, Música, Literatura, Grabado, Arquitectura, Pintura y Artes Decorativas, con el objeto de ofrecer un mayor apoyo e incentivo económico a los artistas, quienes, como comentábamos, tenían serias dificultades para dar salida comercial a sus obras. En el caso de la escultura, se pretendía dignificar el ornato de las ciudades, embelleciendo lugares públicos

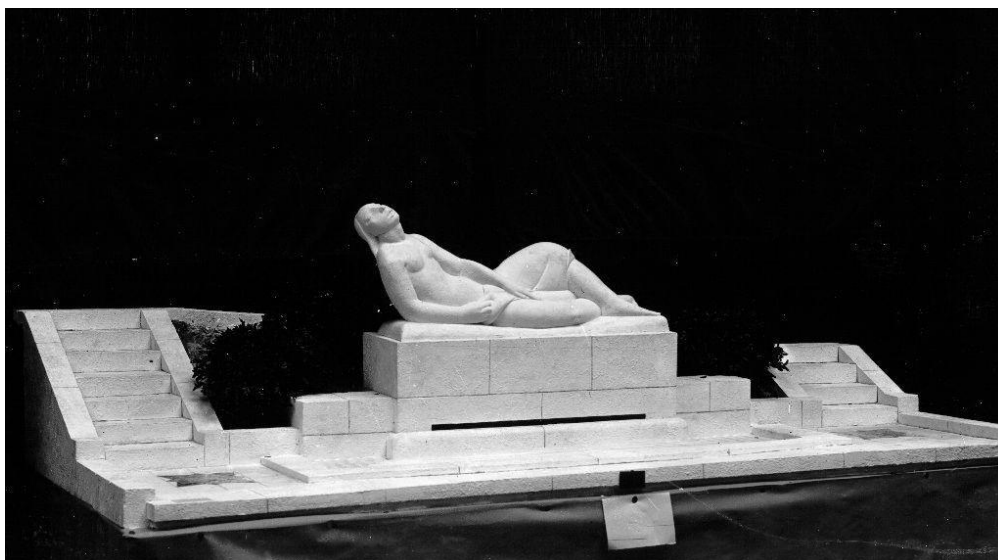


Fig. 16. Antonio de la Cruz Collado, *Fuente de la muchacha que duerme*, 1930, paradero desconocido. Fotografía: Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España

(jardines, plazas, escuelas, edificios estatales). Los Concursos Nacionales de Escultura, celebrados anualmente, iban acompañados de una importante remuneración económica¹⁰⁶ destinada al proyecto ganador, la cual fue variando a lo largo de las ediciones, llegando en la de 1930 a la cuantiosa cifra de 30.000 pesetas, la cual iba destinada a la ejecución en materia definitiva de la obra y su posterior colocación en un espacio público. En los primeros concursos participaron pocos artistas, aumentando progresivamente su número, hasta alcanzar, en algunos casos, cifras elevadas¹⁰⁷.

¹⁰⁵ Para un estudio pormenorizado de los Concursos Nacionales y un análisis detallado de los referidos al arte escultórico: CAPARRÓS MASEGOSA, L., *Arte e Instituciones. Concursos Nacionales de Escultura, Grabado, Arte Decorativo, Arquitectura y Pintura (1922-1936)*, Editorial Universidad de Granada, 2020.

¹⁰⁶ En algunas de las ediciones, también se concedieron segundos premios, Accésits y Menciones honoríficas.

¹⁰⁷ 40 lemas en las ediciones de 1930, 1932 y 1934 y 70 lemas en la de 1933.

Una parte de las esculturas premiadas iban destinadas al ornato urbano de jardines, parques y plazas públicas: *Fuente* (1922), de Julio Vicent; *Banco decorativo* (1923), de Federico Marés, ubicado en el Jardín Botánico de Madrid; *Monumento a Góngora* (1927), de Vicente Beltrán, ubicado en el Parque del Retiro; *Fuente de la muchacha que duerme* (1930) (Fig. 16), de Antonio de la Cruz Collado y *Leda con el cisne*, de Juan Luis Vassallo (1936).

En otras ocasiones, las obras iban destinadas a la decoración de la fachada y el interior de la nueva sede del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, como es el caso de las ediciones de 1929, 1931, 1932 y 1933, en la que fueron galardonadas las esculturas de Juan Adsuara, Julio Vicent, José Planes y Vicente Beltrán. Asimismo, en algunas otras, se puso un mayor énfasis en realizar obras destinadas a la decoración de escuelas estatales, con el objeto de despertar en los niños la curiosidad y el interés por el arte: *Fuentecita* (1925), de Enrique Monjo, relieve de *La escolar* (1926), de Ángel Ferrant y *Fuente-Banco* (Fig. 17), de Francisco Pérez Mateo.



Fig. 17. Francisco Pérez Mateo, *Fuente-Banco*, 1928, paradero desconocido.
Fotografía: Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España

Por último, algunas ediciones concretas iban dirigidas a la celebración de ciertas efemérides¹⁰⁸, como en 1927, dedicado a conmemorar el tercer centenario del fallecimiento del poeta Luis de Góngora, y en 1935, que también fue destinado a celebrar el tercer centenario del fallecimiento del dramaturgo Lope de Vega.

Los Concursos Nacionales de Escultura se caracterizaron por tener, al contrario que las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, una concepción más aperturista y renovadora, lo que llevó a que participaran en ellos artistas plenamente insertos en el arte de avanzada y, por lo general, alejados de este tipo de exhibiciones de carácter oficial, como es el caso de Alberto Sánchez, quien envió obras a las ediciones de 1925, 1927¹⁰⁹ y 1930, presentando en esta última su conocido *Monumento a los niños*, obra que por su concepción cercana a la abstracción, hubiese sido seguramente rechazada por el jurado de las Exposiciones Nacionales. Aun así, conviene señalar cómo todavía, sobre todo en las primeras ediciones, seguía estando muy latente el peso del clasicismo cercano a lo académico, muy presente en las obras de Julio Vicent, Federico Marés y Enrique Monjo.

La edición correspondiente a 1926, en la que Ángel Ferrant consigue el primer premio por su relieve¹¹⁰ *La escolar*, supone un hito y abre camino para que los jóvenes escultores, insertados en la construcción de una figuración arcaizante de marcada depuración volumétrica y acento decorativo afín al *art déco*, tomaran parte de estos concursos: casos de Francisco Pérez Mateo, Antonio de la Cruz Collado, Cristino Mallo y Juan Luis Vassallo. De esta manera, lo veía Criado y Romero, quien, en un artículo, publicado en *Heraldo de Madrid*, comenta lo siguiente:

“[...] Es grato recordar ahora el triunfo de Ángel Ferrant en aquella Exposición de los Artistas Ibéricos. Entonces fueron dos las figuras que trajo bajo el brazo de Barcelona. E igualmente grato aquel otro recuerdo de la concesión del Premio Nacional de Escultura, cuando discurrir a dicho certamen era poco menos que bochornoso para un escultor que tuviese juventud y arrestos innovadores en su práctica y en sus pensamientos. Ángel

¹⁰⁸ Así como la edición de 1934, que fue dedicada a realizar un busto que representase al nuevo régimen político de la II República.

¹⁰⁹ En la que obtuvo una Mención honorífica. Del proyecto presentado como Monumento a Góngora, se conserva la cabeza del poeta en la colección del MNCARS: [Alberto \(Alberto Sánchez\) - Cabeza de Góngora \(museoreinasofia.es\)](http://museoreinasofia.es) (consultado el 5/11/2022)

¹¹⁰ La tipología del relieve resultaba el campo ideal en el que se debía desarrollar la escultura aplicada a la decoración como complemento de la arquitectura. Esta idea de que el arte escultórico encontraba su razón de ser en su colaboración activa y fluida con la arquitectura, fue pregonada por algunos de los principales críticos de la capital, como Juan de la Encina y Manuel Abril, este último, uno de los más activos valedores de la obra de Ángel Ferrant: véanse, pp. 152-155.

Ferrant- debe decirse e insistirse en ello- dignificó entonces el premio y encauzó hacia él a jóvenes que habían de seguir de muy cerca su obra. Toda la que esos jóvenes de talento han hecho procede de las iniciales de Ferrant [...]”¹¹¹.

Tras haber realizado un análisis aproximado del contexto artístico y expositivo en el que se desenvolvían los escultores que trabajaban en Madrid, conviene que nos detengamos en señalar algunas de las características que definen sus respectivas producciones:

- Un deseo claro de renovación del lenguaje escultórico, pero sin salirse en ningún momento de los cauces figurativos. Por ello, debemos considerar a esta generación de escultores como renovadores, pero en ningún caso vanguardistas.
- En sus obras, denotamos una clara intención de romper con ese exceso narrativo, tan presente en la escultura decimonónica¹¹², con la intención de realizar esculturas, en las que, mediante un intenso proceso de depuración, simplificación volumétrica, dan como resultado obras donde se destacan aquellos valores semánticos propios de la disciplina escultórica: volumen, masa, textura.
- En ese gusto por presentar obras, donde destacan valores como la rotundidad, esquematismo, simplicidad compositiva, hay claras reminiscencias tanto de la estatuaria de las civilizaciones arcaicas (Grecia pre-clásica, Egipto, Mesopotamia, etc.), así como de toda esa serie de nuevas poéticas asociadas a las figuraciones de entreguerras:
- Una clara reducción de los temas tratados: principalmente, desnudo femenino, busto-retrato, escultura animalista, monumento público¹¹³ y, en menor medida, el género humorístico¹¹⁴. En algunos casos, también se introducen nuevas temáticas más novedosas

¹¹¹ CRIADO Y ROMERO, M.E., “Información, crítica de arte. Ángel Ferrant en Madrid”, *Heraldo de Madrid*, 3-1-1931, p. 8.

¹¹² A pesar de que, como hemos comentado anteriormente, algunos de sus principales representantes, como Mariano Benlliure, siguieron trabajando por estas décadas, aunque con una influencia muchísimo menor que en el periodo de la Restauración.

¹¹³ Son estos los géneros escultóricos, especialmente los tres primeros, que permiten mejor una concentración en la investigación de la forma escultórica en sí, dando un mayor valor a los caracteres propios del género (volumen, masa) que a la anécdota que esté representando. Aun así, conviene destacar que algunos escultores también apostaron por realizar una profunda renovación de la tipología del monumento público. Como ejemplos representativos podemos destacar: *Monumento a Cajal* (1926) de Victorio Macho, el *Monumento a Goya* (1932), de Juan Cristóbal y el *Monumento a Pablo Iglesias* (1936), de Emiliano Barral. Para un estudio exhaustivo de la escultura monumental erigida en Madrid entre mediados del siglo XIX y el primer tercio del siglo XX: SALVADOR PRIETO, S., *La escultura monumental en Madrid. Calles, plazas y jardines públicos (1875-1936)*. Madrid, Editorial Alpuerto, 1990.

¹¹⁴ El género humorístico, tanto la ilustración gráfica satírica, como la escultura y la muñequería, fue especialmente promocionado por el crítico José Francés, organizador de los llamados salones de humoristas que se celebraban anualmente desde 1914. La escultura circunscrita a esta temática, destaca por su mayor libertad creativa, la cual ayudaba a los artistas a realizar piezas de pequeño-mediano formato, realizadas

y acordes con la cultura popular de aquellos años, como es el caso del deporte, la moda, el baile, etc.

- Un enorme respeto y valoración de los materiales escultóricos, más propiamente ligados con la tradición hispánica, como es el caso de la piedra y la madera, además de una exaltación directa de la técnica de la talla directa.

En cuanto a la cifra total de escultores que trabajaron durante estas décadas en la capital española, es difícil precisar una cifra exacta, pues eran muchos los artistas procedentes de todas las regiones del país que participaban en las exhibiciones de carácter oficial, especialmente las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. En el anexo documental, ofrecemos un listado detallado de todos los participantes en estos certámenes, quienes unidos con los habituales artistas que sí que realizaron una exposición individual de su obra- las cuales analizaremos en el capítulo referido a la cronología razonada- darían como resultado una cifra cercana a los cien artistas.

Sin embargo, si nos atenemos a los escultores que realizaron una muestra de su producción artística en Madrid o que recibieron una especial atención por parte de la crítica artística, nos quedamos con una aproximada treintena de artistas plásticos, quienes, a pesar de estar adscritos a la mayoría de las características generales señaladas arriba¹¹⁵, presentan ciertas diferencias, dependiendo de su mayor o menor adscripción a buscar una renovación más profunda de sus respectivos lenguajes.

En primer lugar, hay una serie de escultores, cuyas obras transitan, como hemos especificado en el caso de la estatuaría valenciana, vasca y gallega, entre el realismo neo tradicionalista o regionalista y el clasicismo mediterráneo franco-catalán¹¹⁶, estilos que tienen una mayor predominancia en los primeros años que van desde 1919 hasta 1925, fecha clave en la que se inaugura la Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos, primer intento serio de reunir a todos aquellos artistas plásticos inmersos en la modernización de

muchas de ellas mediante la talla directa en madera, que destacan por su tendencia hacia una mayor síntesis formal. Entre los artistas plásticos que practicaron el género humorista pueden destacarse, por su relevancia artística: Moisés de Huerta, Santiago Bonome, Francisco Vázquez Díaz “Compostela”, Sebastián Miranda, etc. Para un análisis pormenorizado de esta cuestión: BAZÁN DE HUERTA, M., “Humorismo y caricatura en la escultura española de la primera mitad del siglo XX”, en *Revista Norba-Arte* 9, 1989, pp. 201-220.

¹¹⁵ En los próximos tres capítulos, tendremos ocasión de ahondar en muchas de las claves que permitirán conocer de una manera más profunda y exhaustiva la escultura producida en Madrid en la década de los años veinte y treinta del siglo XX.

¹¹⁶ En este listado, también quedarían incluidos todos los escultores catalanes asociados al *Noucentisme* que, como hemos señalado, tuvieron una importante implicación en la vida expositiva madrileña: Josep Clará, Enric Casanovas, Jaume Otero, Federico Marés, Mario Vives,

sus respectivas producciones. Dentro de esta tendencia, podemos enmarcar a los siguientes escultores: Julio Antonio, Victorio Macho, Emilio Madariaga, Quintín de Torre, Santiago Costa, José Capuz, Juan Adsuara, Eva Aggerholm, Francisco Asorey, Santiago Bonome, Mateo Inurria, Elena Sorolla, Moisés de Huerta, Fructuoso Orduna, Juan Cristóbal, Julio Vicent, Carmelo Vicent, Pedro Torre Isunza, Jacinto Higuera, etc.

En segundo lugar, y a partir especialmente de mediados de la década de los años veinte, comienzan a surgir en el ambiente artístico de la capital, otra serie de escultores¹¹⁷, cuyas respectivas obras transitan entre las diversas poéticas del retorno al orden, apostando por la creación de una figuración de una marcada síntesis volumétrica, donde se denotan importantes débitos tanto del Novecento italiano, como del *art déco* y el realismo mágico alemán: Emiliano Barral, Francisco Pérez Mateo, José Planes, Santiago Almela, Francisco González Macías, Antonio de la Cruz Collado, Enrique Pérez Comendador, Manuel Álvarez Laviada, Juan Luis Vassallo, Cristino Mallo, Manuel Pascual, etc.

Por último, y fuera de nuestra línea de investigación, quedan ciertos escultores adscritos a la vanguardia, cuyas obras transitan desde una figuración construida en torno a volúmenes geométricos con un evidente influjo de la plástica cubo-futurista, hacia un surrealismo de corte telúrico, que tiene su punto culminante en la denominada “poética de Vallecas”: Alberto Sánchez, Francisco “Pancho” Lasso y Eduardo Díaz Yepes.

3. LA CRÍTICA DE ARTE Y SU PAPEL EN LA CONFORMACIÓN DE UN GUSTO ESTÉTICO MODERADO EN LA ESCULTURA ESPAÑOLA

3.1. PRINCIPALES LÍNEAS DE PENSAMIENTO ESTÉTICO

Anteriormente, en el apartado introductorio, comentábamos cómo una de las principales causas que motivaron la lenta evolución del lenguaje escultórico español fue, sin lugar a duda, la influencia que los principales críticos afincados en Madrid tuvieron a la hora de conformar en el seno de la opinión mediática un gusto estético moderado basado en la difusión de un tipo de escultura que depositara siempre sus visos de renovación dentro de los cauces de la mimesis figurativa. Debemos tener en cuenta que la cronología de nuestro estudio (1919-1936), la cual abarca las décadas de los años veinte y treinta del siglo XX, coincide con un periodo en el que tanto la prensa generalista como las revistas gráficas

¹¹⁷ Deben también incluirse los escultores catalanes y valencianos insertos en las diversas poéticas asociadas a los realismos de entreguerras: Josep Granyer, Joan Rebull, Martí Llauredó, Ángel Ferrant, Vicente Beltrán, Salvador Vivó, “Tónico” Ballester, Ricardo Boix, Rafael Pérez Contel, etc.

tienen un importante crecimiento de tirada y de lectura, influyendo de manera notable en el conocimiento y la educación, en materia cultural y artística, de la población media española.

En las últimas décadas, se han realizado diversos estudios panorámicos¹¹⁸ en los que se han analizado en profundidad las principales características que definen la crítica de arte española activa durante el primer tercio del siglo XX. Asimismo, también se han escrito monografías particulares dedicadas a algunos de los críticos y críticas más influyentes en aquellas décadas. Sin embargo, debemos decir que ninguno de los mismos se detuvo en investigar el caso particular del impacto que tuvo el gusto abiertamente conservador-moderado de toda esta serie de escritores a la hora de incidir en la difusión de un determinado lenguaje escultórico de estética ponderadamente moderna. Por ello, creemos que este capítulo de la tesis, junto con el siguiente dedicado al estudio de la recepción de la escultura foránea en los medios periodísticos, serán de suma utilidad y aportarán una decisiva contribución a la historiografía del arte español contemporáneo de cara a una comprensión más completa y global de nuestro arte plástico anterior a la guerra civil.

Pese a que, como ya hemos advertido, el próximo capítulo irá dedicado a un análisis exhaustivo de la recepción que tuvo la escultura moderna francesa, italiana y alemana en el seno de la prensa gráfica madrileña, conviene adelantar que el arte adscrito a las llamadas vanguardias históricas tuvo una difusión mucho menor y siempre dentro de aquellas revistas y medios informativos adscritos a los círculos intelectuales más receptivos a conectar el arte español con las principales innovaciones que estos movimientos estaban conquistando en los principales países europeos¹¹⁹. Junto con la escasa publicación de artículos monográficos dedicados a los escultores adscritos al arte de avanzada, también fueron prácticamente nulas¹²⁰ las exposiciones celebradas en Madrid en las que se mostrasen obras escultóricas de los principales artistas vinculados al futurismo, cubismo, surrealismo, etc. Por el contrario, fueron numerosos, como tendremos ocasión de estudiar, los estudios críticos dedicados a algunos de los principales

¹¹⁸ GAYA NUÑO, J.A., *Historia de la crítica de arte en España*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1975; HENARES, A. y CAPARRÓS, L. (eds.), *La crítica de arte en España (1830-1936)*, Editorial Universidad de Granada, 2008.

¹¹⁹ Como es el caso del Ultraísmo, primer movimiento organizado de vanguardia en España, del que tendremos ocasión de hablar detenidamente en el capítulo referente a la recepción del arte de avanzada en nuestro país. Véanse páginas 183-186.

¹²⁰ El único escultor vanguardista que realizó una exposición de su obra en la capital española fue el norteamericano Alexander Calder, quien presentó su famoso circo en la Residencia de Estudiantes en 1933.

escultores europeos¹²¹ pertenecientes a la generación post-rodiniana, quienes dedicaban sus esfuerzos a la creación de una obra que apostase por la renovación de su lenguaje, siempre dentro del respeto por la tradición clásica y por los principios básicos que definen la disciplina: monumentalidad, masividad corpórea, sobriedad volumétrica, estatismo, etc.

De este modo, podemos señalar que la primera característica que define a gran parte de la crítica artística madrileña¹²² del periodo es su rechazo absoluto de la vanguardia, la cual nunca llegó a ser comprendida por aquellos¹²³, ya que la consideraban como un arte falto de cualquier originalidad, cuyos artistas, creyendo que hacían un “arte nuevo”, sólo remedaban/copiaban el arte de las civilizaciones antiguas que, en repetidas ocasiones, se habían dedicado a estudiar en sus visitas a los museos:

“[...] El denominado arte nuevo- lucubrado, deshumanizado, expresionista y erudito- se nutre, por paradoja en los Museos- en los Museos que Marinetti recomendaba destruir obedeciendo, sin duda, al instinto con que el asesino se deshace del arma homicida y el ladrón de la ganzúa que le sirvió para perpetrar su robo-; se nutre de un arte primitivo, rudimentario y balbuceante, e invoca un ejército de sombras en las que no es difícil identificar a muchos pensadores ilustres del siglo XVIII y de los albores de la siguiente centuria. Y si todo arte ha surgido y se ha desarrollado en subordinación al ambiente y la cultura del país de que es privativo, el de hoy, por paradoja también, arrastra, en el siglo de las manumisiones, una cadena de vasallaje tan pesada y agobiante como jamás lo fue. Nunca el arte sufrió como ahora tanta penuria de alientos geniales; nunca la intuición y el genio desempeñaron un papel tan parco en la vida del arte [...]”¹²⁴.

Junto con su rechazo de la vanguardia, destaca también su repulsa hacia la escultura producida en España durante la mitad del siglo XIX, especialmente en el periodo de la

¹²¹ Entre los que destacan los principales representantes del clasicismo moderno francés: Emile-Antoine Bourdelle, Aristide Maillol, Joseph Bernard y Charles Despiau. Junto con Bourdelle, el otro escultor europeo que mayor difusión tuvo en la prensa gráfica madrileña fue el serbio Iván Mestrovic.

¹²² Con la excepción de algunos nombres como los de Guillermo de Torre y Manuel Abril, quienes sí fueron abiertos defensores de la misma y alentaron en sus escritos, especialmente en el caso del segundo, la obra de aquellos escultores españoles que como Alberto Sánchez realizaban un tipo de escultura perfectamente comparable por su calidad y originalidad con la practicada por algunos de los artistas vinculados al movimiento surrealista, en particular Jean Arp.

¹²³ Hay que tener en cuenta que gran parte de estos críticos solo llegaron a visualizar la escultura vanguardista a través de fotografías y reproducciones en prensa gráfica, por lo que su conocimiento sobre la materia era bastante escaso, provocando con ello, su rechazo instantáneo de un arte que no llegaban a comprender y que atentaba contra su visión tradicional de la disciplina.

¹²⁴ AGUILERA, E., “Notas de Arte. La pintura de Enrique Climent y la escultura de José Planes”, *El Socialista*, Madrid, 10-4-1930, p. 4.

Regencia de María Cristina de Habsburgo (1885-1902), en el que fueron erigidos numerosos monumentos conmemorativos en los jardines y plazas de las principales ciudades del país, encargados a los principales escultores que acaparaban estos encargos oficiales: Mariano Benlliure y Agustín Querol¹²⁵. Según la opinión mayoritaria de todos estos escritores, esta tipología escultórica había caído, en mano de estos artistas, en la degradación más absoluta. Desde prácticamente el siglo XVIII nuestra escultura había entrado en un periodo de crisis que terminó de agudizarse aún más en el siguiente siglo, etapa en la que cuajó un estilo realista de corte anecdótico y pictoricista, ajeno por completo al concepto de sobriedad, sencillez y depuración volumétrica. Por ello, resulta muy habitual encontrar numerosas críticas hacia la escultura de los maestros decimonónicos españoles, conscientes de la necesidad que tenía la disciplina de renovar su lenguaje y abrirse a la modernidad del tiempo presente:

“[...] Esos dos siglos, el XVIII y XIX, pero sobre todo el XIX [...] han sido funestos para la escultura española. Se diría que, durante esos doscientos años, los hombres más torpes, los de menos talento y los de más vulgar espiritualidad se consagraron exclusivamente a la escultura para destruirla y anularla, para hacer imposible todo intento de continuar la tradición siguiendo el ritmo evolutivo inherente a cuanto existe. ¡Qué desconsolador e indignante efecto produce, señores, pasear por las plazas públicas, los parques y los jardines de las ciudades españoles! ¿Cómo es posible- se pregunta uno- que haya habido generaciones de tan depravado gusto y tan roma inteligencia, que dejaran erigir estos monumentos? [...] El defecto inicial de esos escultores, es la carencia absoluta de concepto escultórico, es la absoluta ausencia de ideas escultóricas. La escultura no es el arte de hacer muñecos y juguetes de mayor o menor tamaño, y ellos no sólo se figuraban eso, sino que creían que los cinceles, las gradinas y las espátulas, eran como los pinceles, y el mármol, la piedra y el barro como los colores [...]”¹²⁶.

Frente a este tipo de escultura en el que imperaba un concepto narrativo donde el asunto representado cobraba un lugar primordial, defendían la necesidad de buscar una

¹²⁵ “Después de largos e inacabables años de toda suerte de banalidades y ridículas chabacanerías, parece que nuestra escultura moderna intenta entrar en un periodo de seriedad y creación austera. Durante todo el periodo histórico de la Regencia y hasta hace no poco más de un lustro, esa bella arte ha pasado por la crisis más desastrosa que un arte puede pasar. Mejor que una larga disertación explicará el carácter de esa crisis dos palabras derivadas de los nombres de los dos escultores más en boga de ese tiempo: el benllurismo y el querolismo [...]”: DE LA ENCINA, J., “La semana artística. Victorio Macho”, *España*, Madrid, 14-3-1918, p. 11.

¹²⁶ BALLESTEROS DE MARTOS, A., “El Arte en España. Victorio Macho, el escultor del sentimiento”, *Cosmópolis*, Madrid, 3-1919, pp. 492-493.

revitalización de la plástica, desde los parámetros de una modernidad templada, en el que volvieran a tener una mayor importancia aquellos valores inherentes a la disciplina como son la valoración del volumen y la masa, como elementos plásticos sustanciales del arte escultórico. En este sentido, y una vez rechazados los diversos movimientos de vanguardia como motores de esta necesaria renovación, proponían como modelo a seguir la vía de la modernización del lenguaje clásico, iniciado por el francés Auguste Rodin y continuado por sus más inmediatos seguidores: Émile-Antoine Bourdelle, Aristide Maillol, Joseph Bernard y Charles Despiau. Esta idea basada en que el lenguaje clásico y su afán por la búsqueda de la armonía, el equilibrio, la gracia y la belleza, tenía plena actualidad y podía perfectamente asociarse a los valores de la modernidad artística-coincidía plenamente con los criterios y el gusto de los principales críticos afincados en Madrid, quienes consideraban este camino como el idóneo a seguir por parte de nuestros jóvenes escultores.

En términos generales, tenían la idea básica de buscar una regeneración francamente tímida de la escultura española, que se distinguiera de la realizada en la anterior centuria¹²⁷, sin abandonar los principios tradicionales con los que ésta estaba íntimamente relacionada. De hecho, muchos eran los que consideraban que el motivo principal por el que la escultura había tenido siempre una evolución más tardía con respecto a la pintura, era precisamente por su relación tan sujeta a la tridimensionalidad, a ceñirse al asunto representado y a su más fiel adecuación a los cánones del clasicismo:

“De todas las artes es quizá, la escultórica la que tiene en su definición y concepto una mayor rigidez. Su relación con el espacio, su atadura a la ley inflexible de las tres dimensiones- difícilísima aquí, por tanto, la deshumanización- la sujetan con más fuerza y menos albedrío que otras artes a normas eternas y clásicas, a leyes inmutables. Quizá por eso es en la escultura, más que en ninguna otra manifestación del arte, donde se acerca más el canon clásico la verdadera belleza. La escultura es menos propicia que la pintura, por ejemplo, a la creación nueva, inédita. Aquí la excelencia radica en el procedimiento, en el dominio, en la renovación de las maneras, los estilos [...]”¹²⁸.

¹²⁷ Pese a seguir apostando también por una renovación del monumento público, tomaron preferencia por otras tipologías escultóricas que permitieran a los artistas una mayor concentración en el exclusivo análisis de la forma, del volumen y de los materiales empleados.

¹²⁸ MARQUINA, R., “Bellas Artes. Las Exposiciones. José Capuz”, *Heraldo de Madrid*, Madrid, 7-2-1924, p. 1.

Incluso un crítico de más reconocido progresismo que Rafael Marquina, como es Manuel Abril, aprovecha su reseña de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1930 para incidir nuevamente en la idea de que el arte escultórico, al contrario que el pictórico, era una disciplina más atada al pretérito¹²⁹ cuyos posibles caminos de revitalización habían sido ya ampliamente explotados en los diversos estilos del pasado histórico, por lo que no le quedaba otra a los artistas contemporáneos que realizan una labor de actualización de los lenguajes de épocas remotas:

“[...] El arte escultórico es, por sí mismo, un arte que se encuentra casi casi en las postrimerías de sus posibilidades. Restringido su medio de expresión, no puede, como la pintura, explorar caminos vírgenes. Cuando la pintura actualmente se encuentra en situación poco menos que de comenzar [...] la escultura, en cambio, se encuentra con que se ha hecho en ella todo o casi todo. ¿Quién podrá superar en naturalismo a los griegos? ¿Quién podrá superar en patetismo a los escultores románicos y góticos? ¿Quién en estilización a los egipcios? ¿Quién podrá en retratos superar a la Roma de los Emperadores y a la Francia del siglo XVIII? ¿Quién podrá superar en dramatismo y veracidad a los imagineros españoles? ¿Quién a los pueblos primitivos en hallazgos de simplificación expresionista? ¿Quién podrá superar en ridiculez a determinados escultores del siglo XIX y del XX? Todo lo han hecho ya en escultura los artistas del pasado: lo sublime y lo ridículo, y todo de manera insuperable [...]”¹³⁰.

Tras estas consideraciones, podemos plantear que la máxima que pregonaba toda esta serie de escritores era una renovación del arte escultórico desde el respeto hacia la tradición artística, una tradición que ellos situaban principalmente en dos puntos principales: por un lado, el clasicismo griego¹³¹ y, por otro lado, el arte renacentista-

¹²⁹ Esta idea de que el arte escultórico resulta un arte más “conservador” que la pintura provocó que muchos críticos no dedicaran una especial atención a la reflexión teórica acerca de la disciplina. Ciertamente, son prácticamente nulos los artículos monográficos que dediquen exclusivamente su tema de discurso a realizar un análisis sobre la situación general de la estatuaría española. Por ello, para llevar a cabo este apartado, hemos tenido que ir entresacando ideas de las reseñas críticas de diversas exposiciones individuales y colectivas, en las que se pueden intuir una serie de características que definen cual era el gusto estético defendido por los críticos del ámbito madrileño.

¹³⁰ ABRIL, M., “Rumbos, orientaciones y artistas. La Exposición Nacional de Bellas Artes. Escultura”, *Blanco y Negro*, Madrid, 8-6-1930, pp. 26-27.

¹³¹ De hecho, en estos primeros años que van desde la muerte de Julio Antonio (1919) hasta la celebración de la I Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos (1925) podemos considerar que la escultura española se distingue por mostrar un carácter dualista-ecléctico entre ambas tendencias: el clasicismo moderno, que tiene su base en la estatuaría franco-catalana y el realismo neo tradicionalista que bebe principalmente de las fuentes de la tradición escultórica de los imagineros. Debido a este cruce de lenguajes, resulta habitual que algunos de los principales escultores del periodo, como por ejemplo José Capuz, muestren en su

barroco realizado por los maestros imagineros españoles del siglo XVI-XVII. Hay que tener en cuenta el contexto histórico de aquel momento en el que España atravesaba una auténtica crisis de espíritu tras la pérdida de las últimas colonias que había desatado el conocido como “Desastre del 98”. En este sentido, nuestro país había perdido el protagonismo que había tenido siglos atrás no solo en el plano económico-político sino también cultural. Por este motivo, resulta más que probable que una de las cuestiones que llevaron a la crítica artística a pregonar una estética de corte neo tradicionalista, fuera precisamente rescatar y restaurar uno de los principales valores que definieron la estatuaría española del Siglo de Oro: la imaginería religiosa y la talla en madera policromada practicada por los maestros castellanos (Alonso Berruguete, Gregorio Fernández) y andaluces (Martínez Montañés, Pedro de Mena, Alonso Cano).

En ese marco, hay que situar la valoración positiva que tuvieron las respectivas producciones de Julio Antonio¹³² y, especialmente, la del palentino Victorio Macho, a quien consideraban como el representante genuino dentro del arte escultórico de la raza española¹³³, el nuevo imaginero que traía a la estatuaría contemporánea una renovación del glorioso pasado nacional, que tenía como referente a su paisano Alonso Berruguete¹³⁴: “[...] La Exposición que de sus obras ofrece al público madrileño el escultor Victorio Macho, constituye un acontecimiento artístico de suma importancia. En ellas se revela la excelsa condición de un temple artístico netamente castellano, que viene a continuar la tradición gloriosa de los viejos maestros españoles [...]”¹³⁵.

producción obras en las que dedique su atención tanto a la temática pagana (desnudo femenino principalmente) y religiosa.

¹³² Fue considerado por la totalidad de la crítica del momento como el primer renovador de la estatuaría moderna española. Para un estudio detenido sobre la fortuna crítica de su obra escultórica, véase: GÓMEZ ALFEO, M. y GARCÍA RODRÍGUEZ, F., “Documentación y análisis de las críticas de arte sobre el escultor Julio Antonio “el amado de la crítica”, *Documentación de las Ciencias de la Información*, Madrid, 2004, vol. 27, pp. 75-96.

¹³³ La definición de cuáles eran las características intrínsecas de la raza española era una de las cuestiones fundamentales planteadas por la generación noventayochista. Para ellos, esta iba ligada íntimamente a la región de Castilla, considerada como el territorio donde se localizan con más exactitud los valores inherentes a la población y el arte español: sobriedad, austeridad, gravedad, hondura, expresividad, etc. Por esta cuestión, tanto Julio Antonio como Victorio Macho, viajaron por las diversas regiones castellanas y del resto del país con el objetivo de representar los tipos populares de la raza en cuyos rostros aparece reflejado de manera prototípica la esencia del espíritu nacional.

¹³⁴ El propio Victorio Macho mencionaba siempre su admiración por la obra del imaginero castellano: “[...] Creo sobre todo en el gran Berruguete, el exaltador de la pasión y de la forma, el escultor más representativo de la España del siglo XVI, hermano espiritual del griego y precursor del arte fuerte que se inicia en el norte. Yo deseo que se haga su gran libro para que se sepa que hubo en España un Miguel Ángel, más violento aún y más dramático [...]”: CORREA-CALDERÓN, E., “Los grandes artistas españoles. El fuerte escultor Victorio Macho, contesta”, *Renovación Española*, Madrid, 19-9-1918, p. 10

¹³⁵ VEGUE Y GOLDONI, A., “El arte de Victorio Macho. Un escultor honra de España”, *El Imparcial*, Madrid, 13-2-1921, p. 7.

Esta consideración, en nuestra opinión bastante exagerada, puesto que el arte de Victorio Macho poco tiene que ver con el efectuado por el maestro palentino, tiene su razón precisamente por su interés en su primera época artística, coincidente con su exposición individual celebrada en enero de 1921 en el Museo de Arte Moderno de Madrid, en la que exhibe dos obras en las que representa el eterno tema de la muerte: *La Piedad* (encargada para presidir la sede del Instituto Llorente) y el *Sepulcro de su hermano Marcelo*. Estas dos obras fueron especialmente comentadas y celebradas por ser ambas paradigmáticas de esa reinterpretación en clave moderna de la tradición artística nacional.

Concretamente, la estatua yacente de su hermano, vestido con sayal franciscano y realizada en piedra berroqueña y mármol, fue ampliamente aplaudida, señalando los distintos cronistas la relación de esta obra con otras realizaciones no ya solo de Berruguete sino también con la de otros artistas capitales del Siglo de Oro, como el pintor Luis Morales “El Divino”:

“[...] *La estatua yacente de Marcelo Macho* es la obra más íntima de su autor; en ella ha volcado su propio corazón. Todo el amor por el hermano infortunado y muerto quedó plasmado en esa berroqueña y en esos trozos de mármol ligeramente manchados. Por eso no es de extrañar la impresión desmesurada que causa; impresión que nadie sabría definir, pues va desde el niño que se acerca a la estatua y le da un beso en la frente, hasta la mujer que musita unas furtivas oraciones y el que se queda ante ella absorto sin atrever acercarse [...] En vez de complacerse en buscar la belleza en el deleitoso cuerpo femenino, este escultor descendiente y compatriota de aquel que pudo ser llamado el Miguel Ángel español, se afana por encontrar la belleza de la muerte [...] En el rostro, enmarcado por la capucha, ha expresado el artista, con soberana maestría, la serenidad encomiable de quien ya ha traspuesto los umbrales de lo Desconocido. Es un rostro tan delicadamente esculpido que, sin querer, nos trae el recuerdo de aquellas faces divinas que supo pintar Morales el Divino. En ese rostro no hay ya tragedia; solo hay patetismo, o lo que es igual elocuencia [...]”¹³⁶.

Dentro de esta senda de reinterpretación y revalorización de la obra de los imagineros castellanos y andaluces, hay que situar el verdadero auge que vivió en esta época la temática religiosa, especialmente en un primer periodo que podemos situar desde 1919

¹³⁶ BALLESTEROS DE MARTOS, A., “Victorio Macho, el escultor del sentimiento”, *Arte Español*, Madrid, primer semestre, 1921, pp. 234-235.

hasta 1925 aproximadamente. Repasando la lista de los escultores activos en el Madrid de aquel momento, nos encontramos con ejemplos interesantes¹³⁷ de esta propuesta de “modernización” de una tipología, tan íntimamente ligada a la tradición española, como es la imaginería barroca y la técnica de la talla en madera policromada. Junto a ellos, destaca especialmente el caso del artista vasco Quintín de Torre, que en el año 1923 celebra una exposición individual en el salón de la Sociedad Española de Amigos del Arte, en la que exhibe una serie de bustos-retratos en los que representa santos y vírgenes, que tienen la particularidad de haber sido talladas tanto en madera y piedra, siendo ambos materiales policromados por el propio artista, erigiéndose de esta manera como un continuador y un renovador de la técnica de los antiguos maestros¹³⁸, cuyas obras eran más dignas de ocupar los templos de las ciudades españolas que aquellas imágenes de gran pobreza técnica y artística que suelen poblarlas:

“[...] Uno de los aspectos más interesantes de la Exposición de Quintín de Torre es el coloreado de sus esculturas [...] ¿Por qué hemos de renunciar a la antiquísima conquista del color en la escultura? Pero la cosa es tan difícil, la superstición que la desnudez marmórea¹³⁹ inspira que los escultores van lentamente atreviéndose a mancillarla con el color. En la madera es otra cosa; la materia parece material más próximo a nuestra carne

¹³⁷ Entre las que podemos citar el *San Juan de Dios* (1920), obra de Jacinto Higuera con la que obtiene primera medalla en la Exposición Nacional de 1920; *La Virgen con el niño y La Piedad* (1924), obras de José Capuz que exhibió en su muestra individual celebrada en febrero de 1924 en el salón de la Sociedad de Amigos del Arte; *La Piedad*, obra de Juan Adsuara, con la que consiguió primera medalla en la Exposición Nacional de 1924, etc. También recalcar que Victorio Macho realizó en los siguientes años otras obras adscritas a la temática religiosa: *El crucificado* (1927) para la Iglesia de Corrales de Buelna (Santander) de estilo neogótico y su famoso *Cristo del Otero* (1930-1931) ubicado en Palencia de marcada tendencia *déco*.

¹³⁸ Pese al mérito técnico de las obras del escultor vasco, debemos decir que, en nuestra opinión, resultan obras de un anacronismo evidente que aportan realmente muy poco a la renovación de la estatuaría española. Pese a ello, los críticos del momento, en especial Ángel Vegue y Goldoni, considera su obra representativa de la tendencia que él viene a defender, la cual no es otra que la expuesta anteriormente: una convicción de que es posible realizar una reinterpretación moderna de la tradición escultórica nacional, sin que por ello deje de resultar una obra adscrita al tiempo presente: “[...] *La Dolorosa, La Verónica, el San Pedro y el San Juan*, últimas modulaciones, no desmienten el aire de casta y resultan modernas. Labradas como las de antaño, se identifican con los sentimientos de la época presente. El vino nuevo en las odres viejas; el pensamiento nuevo, o renovado, en la técnica concienzuda de los clásicos. He aquí, lector, glosado, el arte con que Quintín de Torre domeña la materia”: VEGUE Y GOLDONI, A., “El escultor imaginero Quintín de Torre”, *El Imparcial*, Madrid, 13-11-1923, p. 9.

¹³⁹ De hecho, una de las cuestiones que más le criticaron precisamente a Quintín de Torre fue la policromía de sus obras en mármol y otras piedras, ya que las consideraban inferiores a las realizadas en madera, señalando que en este caso la técnica no hacía más que desvirtuar las cualidades intrínsecas de la materia: “[...] No todos los bustos de Quintín de Torre han sido policromados con acierto. En algunos, la coloración dada al mármol borra las calidades de esta materia gloriosa, dándole aspecto de cera. Pero no sería justo aprovecharse de estos evidentes desaciertos para negar el talento de su autor. Hoy por hoy, Quintín de Torre figura entre los escultores que más dignamente sostienen el prestigio artístico de España”: DE PANTORBA, B., “Artistas Españoles. Quintín de Torre”, *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, 15-12-1923, p. 12.

que la piedra; en la madera se nos antoja más posible hacer que el color simule el poder de la sangre bajo la piel, y Quintín de Torre tiene en su Exposición bustos, el admirable de San Pedro, el de San Juan, propiedad del insigne Zuloaga, y otros, en que se muestra como escultor, como encarnador, y estofador a la altura de los antiguos. También es cierto que la extraordinaria imagen de la Dolorosa en alabastro no desmerece de los bustos en madera citados; pero no es lo corriente pintar la piedra con tanto acierto como el conseguido en esta ocasión por Quintín de Torre. Y en este triunfo como escultor completo de imágenes de un artista español deberían fijarse las autoridades religiosas, porque todavía existen en España muchas, muchísimas iglesias en las que las personas cultas de todas las religiones no pueden entrar sin sentir la emoción de las cosas sublimes, y este gran tesoro hay que conservarlo, impidiendo que clérigos cerriles y beatas imbéciles, a quienes debían ser negados hasta los auxilios espirituales, los profanen, cuantas veces se les antoje, construyendo retablos inflamatorios y poniendo al culto esculturas y pinturas bochornosas. Quintín de Torre ha conseguido imágenes dignas de nuestros templos antiguos [...] Fomentemos este arte noble, que tan bien hermana con esos templos antiguos, y cuyo carácter se debe mantener incólume para nuestras generaciones”¹⁴⁰.

Junto a este auge de la estatuaria religiosa, también hay que reseñar el renacimiento que vivió en este momento la talla directa en madera¹⁴¹, considerado el material más tradicional vinculado al arte nacional. Dentro de este ambiente, hay que situar la celebración de eventos que venían a dignificar esta noble técnica, entre los que podemos destacar la *Exposición de bustos policromados*¹⁴² (1922) y el Concurso Nacional de Escultura (1935), que estuvo dedicado a celebrar el tercer centenario de la muerte de Lope de Vega, para el cual se decidió que los artistas presentaran relieves en madera, dorada y policromada, con el objeto de rememorar los retablos clásicos a la manera de Berruguete¹⁴³.

¹⁴⁰ ALCÁNTARA, F., “La vida artística. La escultura pintada de Quintín de Torre”, *El Sol*, Madrid, 9-11-1923, p. 4.

¹⁴¹ Una de las cuestiones que más separaban a los jóvenes escultores españoles de los anteriores maestros del siglo XIX, según los críticos, era su mayor dominio de la técnica y el oficio, cuestiones que les ayudaba a ofrecer una obra de porte más digno y serio.

¹⁴² Celebrada en febrero de 1922 en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En la misma, participaron entre otros los siguientes artistas: José Planes, Ángel Ferrant, José Pinazo, José Bueno, Quintín de Torre, Vicente Navarro, Julio Vicent, Pedro Torre Isunza, Eva Aggerholm y Juan Cristóbal: LAGO, S., “Vida artística. Exposición de bustos policromados”, *La Esfera*, Madrid, 18-3-1922, pp. 17-18.

¹⁴³ Los relieves debían tener por asunto una escena cualquiera de las obras teatrales de Lope de Vega. Consiguio el primer premio el escultor Enrique Pérez Comendador por *Muerte de Adonis*, obra conservada

En este contexto, hay también que situar la apreciación crítica que tuvieron los escultores gallegos¹⁴⁴, entre ellos particularmente Francisco Asorey, Santiago Bonome y Francisco Vázquez Díaz “Compostela”, cuyas obras con sus particularidades técnicas y estilísticas, destacaban especialmente por su excelente dominio de la técnica de domeñar la madera:

“En esta Exposición de Arte Gallego, que patrocina Heraldo de Madrid, y que ha organizado con singular acierto Rafael Marquina, constituyen la nota más interesante y también la más plausible las obras de algunos jóvenes tallistas, que, revelando meritisimas cualidades, ponen de manifiesto, al mismo tiempo, que Galicia, la sonriente, la bella y sugeridora Galicia, es la madre de nuestros mejores domadores de la madera. Causas históricas y naturales han determinado el actual florecimiento de la talla en madera de Galicia, que ofrece uno de los ejemplos más elocuentes para demostrar la conocida teoría preconizada por Hipólito Taine. La Historia y la Naturaleza se han confabulado para que Galicia sea madre de grandes tallistas, y un día es Asorey, otro es Bonome, otro “Compostela”, y hoy son Eugenio Souto y José Núñez los que levantan un clamoreo de admiración en el público aficionado a las obras bellas, que contempla sus magníficas tallas [...]”¹⁴⁵.

Al hilo de esta particular relación entre Galicia y la talla en madera, los críticos suelen relacionar la escultura de estos artistas, en especial la de Bonome, con la Catedral de Santiago de Compostela y con su archiconocido Pórtico de la Gloria para, de esta manera, conectar la obra del maestro Mateo con la de estos jóvenes tallistas de la madera, quienes se erigen como continuadores de esta tradición antigua:

“En esta legión, y en un destacado lugar, se halla el nombre de un gallego ilustre, Santiago Bonome, virtuoso de la gubia, cuyo nombre prestigioso está conquistado por su esfuerzo personal, por su indiscutible talento y su laboriosa honradez artística [...] Formado en Santiago de Compostela, exaltado el espíritu de Bonome con la continua contemplación de la maravilla de la Basílica compostelana, envuelto en aquel ambiente que el maestro Mateo dejó la huella de su vida inmortal, y ante el cual aquel se extasía con religiosidad

actualmente en el Museo de Bellas Artes de Sevilla: CAPARRÓS MASEGOSA, L., *Arte e Instituciones. Concursos Nacionales de Escultura, Grabado, Arte Decorativo, Arquitectura y Pintura (1922-1936)*, op. cit., pp. 357-362.

¹⁴⁴ Siendo apoyados de manera fervorosa por el crítico José Francés, del que tendremos ocasión de hablar con más detenimiento en las siguientes páginas, ya que representa un ejemplo característico del prototipo de crítico de gusto moderado que proliferó mayoritariamente en el Madrid de aquellas décadas.

¹⁴⁵ AGUILERA, E., “Notas de Arte. Los tallistas en la Exposición de Arte Gallego”, *El Socialista*, Madrid, 24-6-1928, p. 4.

de iluminado, surge en el presente el notable tallista, definido y preciso, con personalidad inconfundible y única [...]”¹⁴⁶.

En esta valorización de las cualidades asociadas a la tradición de la madera, juega también un papel fundamental la piedra, considerada como la segunda materia que más íntima ligazón tiene con el espíritu racial español. La práctica de la talla directa fue, como veremos en el siguiente capítulo, uno de los valores en los que más se sustentó la renovación del lenguaje escultórico de inicios del siglo XX. Sin embargo, al contrario que en Francia donde este procedimiento técnico contó con el apoyo de importantes críticos y despertó acaloradas discusiones, nuestra crítica artística no se mostró particularmente interesada en realizar ninguna reflexión teórica profunda sobre el tema¹⁴⁷.

Aun así, sí que valoraron muy positivamente la producción escultórica de aquellos artistas que se distinguieron en el panorama nacional por la práctica de la talla directa en piedra como una de sus señas de identidad más distintivas. Entre ellos destaca, en primer lugar, Mateo Hernández¹⁴⁸, quien pese a residir y realizar la mayoría de su obra en París, comenzó a ser prontamente divulgada en España, celebrándose una exposición retrospectiva de toda su producción en el Salón de la Sociedad Española de Amigos del Arte (enero-febrero 1927), la cual contó con una excelente acogida por prácticamente la totalidad de los críticos de la capital:

“[...] Ofrece la labra directa (como nadie ignora) muchísimas dificultades, pero brinda, en cambio, al escultor la ventaja máxima: la del profundo conocimiento de la materia, de las posibilidades de la materia, para la cual trabaja. Acostumbrados a la docilidad del barro y sin contacto casi con las materias definitivas (que se entregan a jornaleros más o menos hábiles) una gran parte de los escultores modernos las desconocen. Así no puede

¹⁴⁶ E. N., “Nuestras páginas artísticas. Las tallas de Santiago Bonome”, *Revista Hispanoamericana de Ciencias, Letras y Artes*, Madrid, 8-1928, pp. 302-205.

¹⁴⁷ De hecho, varios críticos señalaron que la talla directa era simplemente una técnica más a la que no se le podía conceder exclusivamente el valor particular de una obra: “[...] Mateo Hernández es un apasionado de la talla directa. No admite otro medio de producir verdadera obra escultórica. Bien está el amor a la ruta técnica emprendida, que no en balde ha sido elegida libremente. Ciertamente es que el obscuro y modesto sacador de puntos es en muchos casos el verdadero autor de monumentos emplazados en las grandes urbes, y que el escultor moderno se desentiende demasiado del íntimo contacto con su labor, dejando por ello de percibir múltiples latidos estéticos de la materia. Pero no olvidemos nunca que el problema técnico es siempre cosa distinta del problema estético; que lo mismo el que da forma a la materia de fuera adentro- la talla directa-, que el que trabaja de dentro afuera- modelado-, producirán obras de arte si sienten estéticamente la vida [...]”: MÉNDEZ CASAL, A., “La obra del escultor Mateo Hernández”, *Blanco y Negro*, Madrid, 30-1-1927, p. 6.

¹⁴⁸ Para un estudio más detenido acerca de la importancia de la talla directa y de la recepción que tuvo la obra de Mateo Hernández en la prensa madrileña, véanse pp. 317-337.

extrañarnos ver hoy tantas y tantas esculturas modeladas en frío, dejando perdida la riqueza de la materia, sin ese calor expresivo, vital, que infunde la mano del artista estremecida sobre la obra. Mateo Hernández, como los verdaderos maestros, prescinde del asalariado sacador de puntos y, al acudir a la talla directa, encomienda a sus propias manos toda la labor de cada una de sus obras; desbasta, a golpes de cincel, la dura piedra, encaja las proporciones de sus figuras, esculpe y pule las formas. A su sentimiento de artista agrega el conocimiento que tiene del oficio, y así es como la piedra, al ser vencida por su esfuerzo, le otorga el don de su escondida riqueza”¹⁴⁹.

Al igual que Mateo Hernández, Emiliano Barral también es mostrado por la crítica como otro prototipo de artista arquetípico de la raza¹⁵⁰, cuyos orígenes familiares ligados a la cantería le llevan a un dominio perfecto del oficio de la talla directa en piedra¹⁵¹, lo cual da como resultado la creación de obras de gran reciedumbre y rotundidad volumétrica: “[...] Emiliano Barral es como genuino producto de raza. Hijo de cantero, nació y vivió entre piedras labradas sin artificio, labradas en dura lucha cruel con una materia indómita. Su aprendizaje no ha podido ser más rudo; pero ello sirvió para que el artista se identificase con la materia, hasta llegar a amarla con ese afecto y esa comprensión con que el Seráfico vio al hermano lobo [...]”¹⁵².

También sobresale como digno representante del arte de la talla pétrea, Francisco Pérez Mateo, cuyo lenguaje escultórico basado en un lenguaje sobrio y macizo, lo emparentan, según la visión de algunos cronistas, directamente también con otro de los estilos artísticos más representativos del pasado histórico nacional, el Románico:

“[...] Francisco Pérez Mateo, en sus producciones directamente realizadas sobre la árida materia tosca de piedra granítica, se expresa sencillo a la par que con vigor [...] Su obra, en general, sobre todo cuando llega a aquellos momentos en que adquiere mayor interés [...] puede decirse que respira una nostalgia románica. En el temperamento enérgico de este amante de la forma dejaron sin duda, profunda huella esos rastros que, por unos u

¹⁴⁹ DE PANTORBA, B., “Artistas Españoles. Mateo Hernández”, *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, 1-3-1927, p. 5.

¹⁵⁰ Los críticos suelen relacionar su aprendizaje inicial como cantero en el taller paterno, como un oficio-actividad ligado históricamente a la tradición española.

¹⁵¹ “[...] Barral ha sido cantero, de familia de canteros, y en el fondo sigue siendo un cantero artista. El contacto con la piedra, que la mayor parte de los escultores realizan mediante la tercería del sacador de puntos, es placer que Barral disfruta directo, con impulsividad de amante [...]”: SÁNCHEZ RIVERO, A., “La Exposición de Emiliano Barral”, *Arte Español*, Madrid, segundo semestre, 1929, p. 451.

¹⁵² MÉNDEZ CASAL, A., “Exposición Barral”, *Blanco y Negro*, Madrid, 2-6-1929, p. 13.

otros lados, hallamos del vigoroso arte tan sencillo, tan regiamente hermoso y de nervio tan varonil [...]”¹⁵³.

Hasta el momento, hemos comprobado cómo la crítica artística madrileña coincide en varios puntos importantes: su total rechazo al arte de vanguardia, el cual combaten abiertamente, así como de la escultura decimonónica ejemplarizada en la tipología del monumento público; su convencimiento de que la estatuaria española debía buscar su renovación y modernización siempre desde el respeto por la tradición, entendida esta desde la doble línea clasicismo-realismo y, un creciente interés por aquellos artistas indicados anteriormente que se distinguen por el dominio y la práctica de la talla en madera y en piedra, cuestión que les distingue de sus antecesores, quienes en la mayoría de ocasiones solo conocían la técnica del modelado, mediante la cual realizaban el modelo que posteriormente manos mercenarias pasaban a materia definitiva.

Además del realismo neo tradicionalista, el cual hemos ejemplificado a través de las críticas referidas a artistas como Victorio Macho, Quintín de Torre, etc. conviene reseñar que los críticos mostraron también un importante interés por la obra de aquellos artistas que se mostraban interesados en la creación de obras construidas a base de un lenguaje clásico a la par que moderno. En este sentido, destaca la excelente acogida que tuvieron las diversas exposiciones de artistas plásticos catalanes, entre los que podemos destacar a José Clará, sin lugar a duda, uno de los principales escultores españoles representantes de ese clasicismo moderno de corte neo helénico:

“La Exposición Clará, coincidente con la recepción de tan esclarecido artista en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, es, sin disputa, el más alto acontecimiento de arte que se ha producido en Madrid desde hace mucho tiempo [...] La excelencia de Clará es toda clasicismo; pero también toda originalidad. La fuerza de Clará es serenidad; pero también inquietud. Clará es la perfección; pero también el dolor. De estas opuestas y contradictorias cualidades ha hecho Clará una armonía. He ahí su arte. Y a través de todas las evoluciones a que ha asistido y de todos los vaivenes que han impelido al arte las inquietudes modernas, Clará, que lleva en el alma la seguridad de una belleza que le emociona, se ha mantenido fiel a las leyes inmutables del arte. He ahí su lección [...]”¹⁵⁴.

¹⁵³ HESPERIA, “Arte en el Palacio del Círculo de Bellas Artes”, *Alrededor del Mundo*, Madrid, 17-11-1928, p. 14.

¹⁵⁴ MARQUINA, R., “Exposición Clará”, *Heraldo de Madrid*, 23-12-1925, p. 2.

La lenta y escasa divulgación que tuvo la escultura europea de vanguardia dentro de los medios de prensa escrita de la capital española, contrasta, como veremos, con la enorme difusión que tuvieron los diversos lenguajes escultóricos¹⁵⁵ asociados a las poéticas del retorno al orden, las cuales coincidían plenamente con los gustos de la inmensa mayoría de los críticos, quienes apostaban por la renovación de la estatuaria dentro de los cauces de la vía figurativa. Esta penetración de toda esta serie de lenguajes asociados a una figuración renovada tiene su punto de arranque entre los años 1925¹⁵⁶ y 1927¹⁵⁷, dos fechas clave en el devenir de la evolución de la escultura figurativa moderna española, hasta ese momento un tanto desconectada del arte escultórico producido en los principales países europeos.

Toda esta serie de nuevos lenguajes figurativos surgidos en Francia, Italia y Alemania, contribuyen a que se produzca una evolución importante en la estatuaria española desde una figuración clásico-realista hacia otra marcada por una mayor síntesis volumétrica, esquematismo de líneas y un marcado sabor arcaico-primitivo. Como decíamos líneas más arriba, la primera Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos, celebrada en el Palacio de Exposiciones del Retiro en mayo de 1925, resulta el primer importante evento expositivo en el que comienza a vislumbrarse un cambio en el paradigma del lenguaje escultórico nacional. Dentro del certamen, participan en la sección de escultura, un total

¹⁵⁵ Junto con el clasicismo post rodiniano, tendrán un importante influjo otros lenguajes como el *art déco* (también conocido como poscubismo), el Novecento italiano y el Realismo Mágico alemán. Todas estas poéticas serán vistas por la inmensa mayoría de escultores españoles como una posibilidad seria de conectar su obra con un cierto filtro de modernidad sin renunciar al principio de la mimesis figurativa.

¹⁵⁶ Año en el que se celebra tanto la Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos, como la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París. Ambas muestras sirven para difundir toda esta serie de nuevas figuraciones, especialmente la adscrita al *art déco*, basado en líneas generales, en una síntesis de los diversos lenguajes de vanguardia (especialmente cubismo y futurismo), eliminándoles toda su potencialidad crítica, para así convertirlos en productos perfectamente consumibles para decorar los grandes salones de la burguesía adinerada. Para un estudio más detallado sobre la incidencia del *déco*, véanse pp. 314-316.

¹⁵⁷ Fecha en la que se traduce al castellano el conocido ensayo del crítico alemán Franz Roh: *Realismo Mágico post expresionismo*, editado por la revista de Occidente de Ortega y Gasset, el cual cómo tendremos ocasión de estudiar en el siguiente capítulo, tendrá una gran trascendencia e influjo entre los jóvenes pintores y escultores españoles. Asimismo, también hay que destacar la exposición ya comentada de Mateo Hernández, en la que presenta una serie de retratos y esculturas animalistas de marcada solidez constructiva y estilización de volúmenes y planos, las cuales sirven de enlace directo con la obra de los jóvenes escultores, quienes ahondarán todavía más allá en estas posibilidades estilísticas.

de siete escultores¹⁵⁸, entre los que destacan especialmente Victorio Macho¹⁵⁹, que termina de consagrarse como el principal escultor defendido por la crítica de gusto moderado, así como otros jóvenes valores como Alberto Sánchez y Ángel Ferrant, cuyas obras de los años venideros supondrán el intento más serio por crear una escultura verdaderamente vanguardista en nuestro país.

A través de las obras exhibidas por Macho, Ferrant¹⁶⁰ y Alberto, podemos perfectamente vislumbrar cuáles serán los estilos escultóricos modernos¹⁶¹ valorados por la crítica madrileña como puntos máximos que no podrán ser en ningún caso sobrepasados, ya que esto supondría poner en riesgo los valores por los que se caracteriza la estatuaria tradicional: su concepto de masa unitaria que ocupa un espacio y representa una temática determinada, principalmente la figura autónoma y el retrato. Solo dentro de este contexto, puede entenderse la valoración positiva que tuvieron las obras de Alberto, de una marcada línea proto-cubista¹⁶², en las que, sin embargo, la crítica de gusto moderado veía una conexión con la tradición ibérica, ejemplarizada a través de la representación de personajes populares representantes de la raza española:

¹⁵⁸ Los escultores participantes fueron los siguientes: Victorio Macho, Quintín de Torre, José Capuz, Juan Adsuara, Emiliano Barral, Ángel Ferrant y Alberto Sánchez. Pese a las diferencias evidentes que separan sus respectivas obras, todas compartían, según uno de los principales organizadores de la exposición (Manuel Abril) el principio de la plasticidad, de resaltar la forma volumétrica en detrimento del asunto representado.

¹⁵⁹ En sus obras presentadas en la muestra de la SAI, entre las que podemos destacar el *Sepulcro al poeta Tomás Morales*, así como el boceto del *Monumento a Elcano* de Guetaria y un fragmento de relieve para el *Monumento a Cajal* del Parque del Retiro, su estilo registra un cambio sustancial, dando lugar a obras de un gran sentido arquitectural, construidas en torno a grandes plano lisos y aristas cortantes, las cuales, como decimos, representaron para la mayoría de críticos, el modelo estético a seguir por parte de nuestros jóvenes artistas plásticos. Para un estudio de su fortuna crítica en la exposición: PÉREZ SEGURA, J., “Victorio Macho, protagonista de la renovación de la escultura española durante los primeros años veinte”, en VALERO-MATAS, J. (coord.), *Victorio Macho. Retrospectiva de su obra en el cincuentenario de su muerte*, Ayuntamiento de Palencia, 2017, pp. 58-77.

¹⁶⁰ Los dos desnudos presentados por Ferrant, tallados en caoba y ébano, de marcada síntesis volumétrica e influjo de la estética *déco* afín a la amabilidad decorativa, fueron también valorados muy positivamente por los críticos que comentaron el certamen: “[...] Las dos esculturas de Ferrant- verdadera delicia de estilo sin rebuscamiento, de audacia sin desplante, de estirpe sin imitación- disciplinadas, elegantísimas y puras, modelo de gracia [...]”: ABRIL, M., “Sociedad de Artistas Ibéricos. La Exposición en el Palacio del Retiro”, *Heraldo de Madrid*, 9-6-1925, p. 5.

¹⁶¹ Estilos que se moverán primordialmente dentro de una figuración de marcada depuración volumétrica y, en algunos casos tímidas estilizaciones geométricas, permitidas por la crítica, ya que estas no rompen en ningún momento con el concepto de representatividad. De hecho, cuando la obra de Alberto evolucione hacia una mayor abstracción de formas, esta contará con un apoyo prácticamente nulo por parte de todos aquellos críticos que anteriormente habían visto con buenos ojos sus primeras obras presentadas en la SAI.

¹⁶² Hay que tener en cuenta que, en un ambiente tan marcadamente conservador en el plano estético, donde los lenguajes escultóricos de vanguardia apenas eran divulgados en la prensa gráfica, tiene mérito y debe ser valorada la obra de Alberto como el primer intento serio de crear una escultura de vanguardia en la capital española.

“[...] La escultura de Alberto es, en sus líneas generales de tipo abstracto¹⁶³, y recuerda levemente [...] a ciertos escultores modernos alemanes. La figura humana se le reduce, como una construcción arquitectónica, a un conjunto de planos ligados entre sí en virtud de un latente sentido matemático de la proporción. Pero junto a ese sentimiento geométrico se da en la escultura de Alberto el sentido del carácter, y este surge siempre- algunas veces abrumado- entre las figuras geométricas que lo aprisionan. Véanse las estatuillas que titula *Obrero vasco* y *Ciego de la bandurria* [...] Cuando Alberto sabe dominar su propensión a fragmentar la forma en facetas geométricas, su obra aparece en sentido más estricto. Véanse *Maternidad*, *Mujer de Castilla*, *Buey* [...]”¹⁶⁴.

A partir de 1927, con los antecedentes marcados, especialmente los de Victorio Macho y Mateo Hernández, algunos escultores españoles, apostarán por la creación de obras que evolucionan desde un clasicismo post-rodiniano hacia otro de tendencia arcaizante y de marcada sobriedad y simplificación volumétrica que guarda ciertos débitos con algunas de las poéticas mencionadas adscritas al retorno al orden: en particular el art déco y el Novecento italiano. Este es el caso de los ya referidos anteriormente, Emiliano Barral y Francisco Pérez Mateo, quienes, junto con José Planes, Santiago Almela, Eduardo Díaz Yepes y Cristino Mallo, representarán en la década de los años treinta, la sección escultórica asociada al conocido como arte independiente¹⁶⁵. Hay que destacar que, pese a que la crítica ve con buenos ojos las diversas producciones de estos escultores, muestra

¹⁶³ Que un crítico como Juan de la Encina, a quien dedicaremos junto a José Francés un comentario detenido, por ser uno de los principales críticos que representaron en el Madrid de aquella época un gusto escultórico de tendencia moderada, catalogue la obra de Alberto como abstracta, muestra claramente el práctico desconocimiento que tenían los cronistas de arte acerca de lo que era verdaderamente el arte de avanzada, el cual en la mayoría de los casos no conocían más que por reproducciones.

¹⁶⁴ DE LA ENCINA, J., “De arte. El Salón de Artistas Ibéricos”, *La Voz*, Madrid, 9-6-1925, p. 1.

¹⁶⁵ En el que se englobaban todos aquellos pintores y escultores que se caracterizaban por practicar una figuración abiertamente renovadora y antiacadémica deudora de los lenguajes de los llamados “realismos de nuevo cuño”. Todos los escultores referidos fueron miembros firmantes del manifiesto publicado por la Agrupación Gremial de Artistas Plásticos, publicado recién instaurado el nuevo régimen republicano (abril 1931) en diversos rotativos madrileños. Tras la publicación del manifiesto, se reagruparon bajo el nombre de Federación de las Artes, realizando dos exposiciones colectivas en mayo y noviembre del mismo año en el Palacio de Bibliotecas y Museos y el salón del Ateneo. A pesar de que el último capítulo de la tesis será dedicado a realizar una cronología razonada de las exposiciones escultóricas celebradas en la capital, conviene adelantar que estas muestras contaron con una resonancia crítica muy pobre, siendo escasos los críticos que dedicaron su atención a las mismas. Entre ellos, pueden destacarse a Manuel Abril, el pintor Francisco Mateos (miembro activo de estas asociaciones de artistas independientes y que ejercía en estos momentos la crítica artística en el diario *La Tierra*) y Germán Gómez de la Mata. Para un estudio detenido del arte independiente en España: GARCÍA, I., “Agrupaciones modernas de arte. Huellas y rastros”, en *Rafael Botí y el arte independiente en España (1925-1936)*, Córdoba, Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, 2006, pp. 36-45.

en algunas ocasiones ciertos recelos con respecto a esa “excesiva” tendencia a estilizar los volúmenes en perjuicio de perder la obra su valor representativo:

“[...] Esa estatua de la madre acariciando apasionadamente al hijo abrazado a ella, revela un concepto escultórico distinto del de los bustos. El autor se desentiende de la apretada construcción de las formas, y sólo se preocupa de ordenar de un modo expresivo las masas generales. Sirve de ejemplo también el “desnudo humorístico para un jardín”. Es un verdadero “regocijo de volúmenes”, como acertadamente lo bautizó, en otra ocasión el autor. La simplificación será, acaso, extremada; la estilización quizás redunde en perjuicio de la calidad [...] Conformes o no con el primitivismo, con el planismo de estas obras, debe reconocerse su valor lealmente [...]”¹⁶⁶.

En este punto, conviene reseñar dos ejemplos característicos que ayudan a comprender, de un modo más clarividente, cuál era el culmen máximo que estaban dispuestos a tolerar en lo que se refiere al gusto estético escultórico, los escritores que ejercían la crítica artística en los distintos periódicos y revistas gráficas editadas en la capital. Este es el caso de las respectivas producciones de los escultores José Planes y Antonio de la Cruz Collado, cuyas obras se mueven en esa línea de figuración renovada, en ese punto de marcado equilibrio entre la tradición y la vanguardia.

En el caso de Cruz Collado, quien celebró una exposición individual en el Salón de Amigos del Arte¹⁶⁷ en octubre-noviembre de 1930, los principales críticos de gusto moderado que escribieron sobre la muestra coincidieron en el punto de valorar positivamente sus obras por resultar modernas y sugerentes sin llegar a ser demasiado extremistas en su concepción: “[...] La obra de Cruz Collado es moderna, atrevida y rotunda. Y aunque los literatos vanguardistas se obstinen en complicarla con abstracciones y perífrasis, es además clara e inteligente. Valoración de volúmenes, movimiento, ritmo coetáneo, gracia espiritual, pero sin faltarle la serenidad clásica ni la maestría de oficio [...]”¹⁶⁸.

¹⁶⁶ DE PANTORBA, B., “Arte moderno. Artistas españoles. Emiliano Barral”, *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, 15-6-1929, p. 9.

¹⁶⁷ Entre las obras que exhibe, sobresalen una serie de desnudos femeninos de reducido tamaño en los que apuesta por construir las figuras a base de un canon estilizado donde los volúmenes son trabajados a través de formas muy sintetizadas, prosiguiendo con esa línea iniciada de conducir su obra hacia un clasicismo moderno de tono arcaizante muy deudor de su estancia en Italia y París, donde conoce a fondo tanto la escultura novecentista italiana y la poscubista.

¹⁶⁸ GIL FILLOL, L., “Arte. Exposiciones íntimas”, *Estampa*, Madrid, 22-10-1930, p. 21.

En cuanto a José Planes, sus obras presentadas¹⁶⁹ en su exposición individual celebrada en el Salón del Heraldo de Madrid en abril de 1930, levantaron una disparidad de opiniones entre los críticos que realizaron una reseña de la muestra¹⁷⁰. En líneas generales, debemos reseñar que, aunque en ningún momento rechazan esta serie de piezas, en gran parte debido a la maestría conocida del artista a la hora de realizar obras enmarcadas en la tradición clasicista, sí que algunos escritores muestran ciertas reticencias ante el peligro en el que podía, según ellos, caer el escultor al dedicarse a un tipo de escultura propensa a la excesiva estilización volumétrica:

“[...] Su intención de lograr síntesis complejas encierra dificultades técnicas difíciles de vencer. El acierto depende de imponderables sutilidades. Se recrea o se entusiasma con la estilización y se cae en el monstruosismo, en la parodia, en la deformación grotesca y caricaturesca. Lo humano no tolera exageraciones arbitrariamente sintéticas. Con ello se pierde fácilmente armonía y expresión. Se requiere talento, condiciones de escultor, habilidad y dominio de la técnica para dar con el equilibrio fatalmente preciso, sutil y huidizo que pueda contener y sostener la interpretación de las formas naturales con cierto aire arquitectónico y para que los temas humanos ofrezcan su elemento decorativo, sin detrimento de la pureza y la libertad de los ritmos y los volúmenes. Planes sabe lograr todo esto. Y además imprime emoción a las figuras sugestivas. Así, hoy, dentro de su trayectoria, ofrecida ahora a la generalidad, se pueden ver y señalar algunas obras que se destacan de su magnífico conjunto, en las que mejor resplandece el concepto actualista y en las que el propósito está más cerca del logro: el “Niño”, “Danzarina moderna” y el “Desnudo”, conseguidos con fervor, y donde pueden advertirse ciertas complacencias en el estilismo de lo esencial. Artífice de los volúmenes, en suma. Buen camino [...]”¹⁷¹.

¹⁶⁹ Pese a que, en líneas generales, comparten con la de Cruz Collado un estilo similar basado en una simplificación de los volúmenes en la búsqueda de reducir las figuras a sus formas esenciales, se muestran un tanto más modernas en cuanto a su mayor concesión a una cierta facetación geométrica, deudora de la estatuaria de Henri Laurens de la segunda década de los años veinte.

¹⁷⁰ Hay excepciones en las que la crítica de corte más conservador valora de manera negativa su obra, ya que considera que en ella ha sacrificado el artista los principios de armonía y belleza que deben caracterizar al arte escultórico, recomendándole abiertamente que abandone estas “tentativas” y que redirija su producción hacia cauces más saludables: “[...] En el arte de José Planes lo expresivo constituye la finalidad. A lo expresivo sacrifica armonía, equilibrio, gracia y otros valores más o menos sutiles que durante muchos años se consideraron como inherentes a toda obra que aspirase a la condición de artística [...] En su obra los aciertos son parciales. En periodo evolutivo, su arte muestra las indecisiones y ensayos que no cuajaron dando unidad a la obra. Pero aun con tales reparos, la actitud que el contemplador debe adoptar es el de la respetuosa espera. El arte de José Planes sufre una crisis de formación que el artista tal vez sabrá conducir a buen término”: MÉNDEZ CASAL, A., “Escultor José Planes”, *Blanco y Negro*, Madrid, 6-4-1930, p. 57.

¹⁷¹ ESTÉVEZ ORTEGA, E., “La actualidad artística. Escultura y pintura modernas”, *La Esfera*, Madrid, 3-5-1930, p. 31.

Con todo lo expuesto hasta el momento, podemos hacernos una idea precisa de cuál fue la idea de modernización que defendían toda esta serie de críticos en lo que se refiere al arte escultórico producido en la capital española. Una renovación asentada dentro de las bases de la figuración ligada a la tradición clásica y realista que, a partir de mediados de la década de los veinte, evoluciona, en algunos de los escultores mencionados, hacia una estatuaría más decididamente renovada, en la que pese a seguir trabajando los materiales y las tipologías habituales, perseguían la realización de piezas de un mayor sintetismo y depuración formal.

Aun así, y pese a que esta serie de escultores adscritos al arte independiente no practican más que una suerte de figuración remozada pasada por el tamiz del déco y de otros lenguajes artísticos figurativos de entreguerras, no es menos cierto que en un país como España, donde como venimos advirtiendo, el conocimiento del arte contemporáneo era muy deficitario, este tipo de arte plástico causaba en gran parte del público y la crítica artística bastante desconcierto¹⁷². Esta cuestión motiva un comentario de Manuel Abril, quien en su reseña dedicada a la exposición individual del escultor Santiago Almela en el Círculo de Bellas Artes, incide en que a pesar de que su obra se mantiene en un punto de equilibrio entre el academicismo y la vanguardia, causa el rechazo de las gentes, motivo que explica la dificultad que tenía cualquier escultor español a la hora de comercializar un tipo de obra que fuera un paso más allá de los cauces del mero clasicismo:

“[...] El joven Almela ha escogido el camino más difícil: a más de dedicarse a la escultura, que es arte no barato, se dedica a una clase de escultura que desconcierta a las gentes. Sin embargo, en las esculturas de Almela no hay nada raro ni propuestamente exótico. Lejos de ello, se puede muy bien decir que este muchacho ocupa en el arte de hoy una posición intermedia de equilibrio, en la que, sin incurrir en lo sobado, tampoco incurre en lo raro [...] Las obras de Almela, pues, en cuanto que, realizadas, no están ni más ni menos en medio que todas las demás obras de arte; pero las obras de Almela están más que muchas

¹⁷² De hecho, resulta habitual que, en más de una ocasión, obras como las de José Planes y Santiago Almela sean calificadas como obras vanguardistas, lo que explica el nulo entendimiento que tenían de lo que significa verdaderamente el arte de avanzada los encargados de escribir acerca de los acontecimientos artísticos en nuestro país. Cuestión explicable por otra parte por el evidente atraso en el que se encontraba España en materia cultural y artística, pese a los evidentes avances conseguidos especialmente durante el periodo de la II República (1931-1936). Asimismo, conviene destacar cómo algunas de las muestras individuales celebradas por los escultores independientes, como Santiago Almela: Salón Heraldo de Madrid (1933); Círculo de Bellas Artes (1935) y Eduardo Díaz Yepes: Círculo de Bellas Artes, apenas contaron con atención mediática, cuestión que nos da una perfecta idea del poco interés que despertaban en la crítica sus respectivas producciones.

otras, en el justo medio del gusto de las gentes; no siendo obras académicas, no son obras que hayan de escandalizar forzosamente [...]”¹⁷³.

Una vez apuntadas y estudiadas con detenimiento las principales líneas de pensamiento estético que caracterizaron a la inmensa mayoría de los cronistas de arte¹⁷⁴ que ejercían su profesión en la capital española, creemos conveniente dedicar nuestra atención a Juan de la Encina y José Francés, que en aquellas décadas monopolizaron la crítica de arte y que, desde sus respectivas plataformas de opinión, jugaron un papel decisivo a la hora de promover una renovación de la escultura nacional desde los parámetros de una modernidad templada.

3.2. JUAN DE LA ENCINA Y JOSÉ FRANCÉS: CONJUGACIÓN ENTRE EL REALISMO NEO TRADICIONALISTA Y EL CLASICISMO MODERNO DE IMPRONTA FRANCO-CATALANA

Juan de la Encina¹⁷⁵ (1883-1963), seudónimo del escritor vasco Ricardo Gutiérrez Abascal, se afincó en Madrid desde 1915, año en el que inicia su colaboración como crítico en el semanario *España*, fundado por Ortega y Gasset, pasando a proseguir su profesión en dos de los periódicos de mayor tirada en aquellos años: *La Voz* (1921-1931) y *El Sol* (1931-1936). Su personalidad encaja perfectamente con el modelo prototípico del intelectual perteneciente a la generación de 1914, quien imbuido por las ideas del regeneracionismo y de la Institución Libre de Enseñanza, era consciente del atraso cultural de nuestro país y de la necesidad de que éste se abriera a las modernas líneas de pensamiento que se estaban propagando por el resto de países europeos. Por ello, al igual que otros muchos contemporáneos suyos, aprovechó una estancia de dos años (1912-1914) en Alemania para procurarse una formación en las modernas metodologías de interpretación de la historiografía artística, especialmente la escuela formalista. Con este bagaje y con un conocimiento notable del arte moderno europeo, especialmente el

¹⁷³ ABRIL, M., “Rumbos, exposiciones y artistas. Dos exposiciones, ocho expositores”, *Blanco y Negro*, Madrid, 7-4-1935, pp. 71-72.

¹⁷⁴ Prácticamente todos compartían sin excepción los criterios estéticos ya planteados. Entre ellos podemos destacar: Francisco Alcántara (*El Sol*), Bernardino de Pantorba (*Gaceta de Bellas Artes*), Ángel Vegue y Goldoni (*El Imparcial* y *La Voz*), Antonio Méndez Casal (*Blanco y Negro*), Luis Gil Fillol (*El Imparcial*, *Estampa* y *Ahora*), Antonio de Lezama (*La Libertad*), Luis G. de Valdeavellano (*La Época*).

¹⁷⁵ Para un estudio detallado sobre el crítico vasco: ALZURI MILANÉS, M., *De la crítica de arte: conferencias inéditas, 1928-1954*, Bilbao, Rekalde D.L., 1993 y JIMÉNEZ-BLANCO, M. y ALZURI MILANÉS, M. (com.), *Juan de la Encina y el arte de su tiempo (1883-1963)* [catálogo de exposición], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 22 julio- 7 septiembre, 1998.

francés¹⁷⁶, regresa a España, una vez iniciada la I Guerra Mundial, estableciéndose en Madrid, donde, como ya hemos referido, comienza a colaborar en el semanario *España* de Ortega y Gasset, con quien le unían lazos estrechos de amistad y de afinidad de pensamiento.

En cuanto a su posicionamiento estético en lo referente al arte escultórico español, defiende, al igual que todos sus compañeros de profesión, la necesidad de buscar una profunda renovación de la disciplina, tras dos siglos, especialmente el siglo XIX en el que la escultura había caído en una absoluta degradación, abandonando los principios plásticos por los que ésta debía siempre regirse: “[...] La escultura española desde fines del siglo XVII y comienzos del siglo XVIII ha vivido en lamentable decadencia. Y en la segunda mitad del pasado siglo, sobre todo en tiempos de la Restauración y la Regencia, ya no ha sido decadencia la suya, sino profundísima degradación. En manos de Querol, Benlliure y otros fecundísimos artífices de la bagatela, llegó a quedarse vacía de su propia esencia: el sentimiento de la plasticidad [...]”¹⁷⁷.

Del mismo modo, al igual que la estatuaria decimonónica, rechaza también de manera contundente el arte de vanguardia, del cual critica su falta de originalidad y su facilidad a la hora de ser copiado fácilmente¹⁷⁸ por los jóvenes artistas, creando de esta manera una especie de academia “a la moderna”, igual de detestable que la neoclásica:

“[...] El Salón de Otoño, que, con el de Independientes, representó la vanguardia de los movimientos artísticos de nuestro tiempo y fue refugio de todos aquellos artistas que no quisieron conformarse con fórmulas muertas, está consumiendo, según parece, su propia

¹⁷⁶ Su hermano mayor, Leopoldo, jugó un papel fundamental a la hora de educar su gusto estético, basado fundamentalmente en su apreciación de la moderna pintura francesa que va desde el Impresionismo al posimpresionismo. Asimismo, jugaron también un papel fundamental su amistad con algunos pintores vascos, tales como Darío de Regoyos, Ignacio Zuloaga, Francisco Iturrino, Juan de Echevarría, los hermanos Zubiaurre, Aurelio Arteta, etc., cuyas respectivas obras se encargaría de divulgar y de introducir en el ambiente artístico madrileño: GARCÍA, I., “El arte vasco y la introducción del arte moderno en Madrid”, en GARCÍA, I., *Orígenes de las vanguardias artísticas en Madrid (1909-1922)*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2002, pp. 223-269.

¹⁷⁷ DE LA ENCINA, J., “Semana artística. Una obra maestra de Julio Antonio”, *España*, Madrid, 30-1-1919, p. 10.

¹⁷⁸ “[...] La pintura actual puede ser mimetizada sin sumo esfuerzo por las sensibilidades finas. De ahí esa especie de academia en otra forma a que está dando lugar el arte contemporáneo. En general, salvo contadísimos casos, lo que está arribando a España de las nuevas maneras artísticas no es otra cosa que producto de esa relativamente fácil mimetización académica a la moderna, y aunque en todo caso sea preferible el cultivo superficial y puramente liviano de formas modernas al de las modas que ya no rigen, no estaría de más, sin duda, que los artistas jóvenes se pongan en guardia ante la facilidad con que pueden asimilarse ciertas formas [...]”: DE LA ENCINA, J., “Crítica de arte. Los artistas nuevos”, *La Voz*, Madrid, 23-11-1921, p. 1.

substancia y convirtiéndose en la Academia de sí mismo. Academia por Academia, receta por receta, ¿Qué más da? Si las fórmulas académicas nos parecen abominables por su falta de genuina capacidad vital, ¿Por qué han de ser de mejor condición aquellas otras que, si verdaderamente no tienen sobre ellas el polvo de los siglos, no dejan por eso de haber perdido el don de crear obras capaces de conmover la sensibilidad actual? ¿Qué más da que las recetas vengan de la Academia de Roma o el Salón de Otoño de París? [...]”¹⁷⁹.

Ahora bien, según su gusto estético, ¿Dónde cifraba el crítico vasco las posibles vías para una modernización de la estatuaría española? Para él, la renovación del lenguaje escultórico debía sustentarse desde la base de la tradición artística nacional, no como un mero ejercicio de copia de los modelos de los escultores del pasado, cuestión con la que no estaba nada de acuerdo¹⁸⁰, sino entendiendo a ésta como un punto de arranque para la búsqueda de la creación de nuevas formas plásticas¹⁸¹: es decir, un arte que mirase al mismo tiempo al pasado y al tiempo presente:

“[...] Hace unos meses nos ocupamos en este mismo lugar del escultor palentino Victorio Macho. Es otro de los escultores que en unión de Julio Antonio y Madariaga van realizando en el ambiente madrileño la restauración del sentimiento escultural [...] En sus talleres entran aires de seriedad y de estudio. Entran también aires nacionalistas [...] Han vuelto de pronto la vista hacia la vieja escultura española en busca de un carácter peculiar [...] Se advierte como una tendencia a renovarla, que ciertamente no es lo mismo que mixtificar un estilo o manera de cierta antigüedad. Nada de casticismo en el sentido estrecho que se da entre nosotros el vocablo. Pero sí un cierto esfuerzo inteligente para averiguar lo que las formas antiguas nacionales tienen de vivideras y responden a nuestra

¹⁷⁹ DE LA ENCINA, J., “Crítica de arte. La crisis del arte actual”, *La Voz*, Madrid, 9-11-1921, p. 1.

¹⁸⁰ “[...] Hubo un momento en que parecía inclinarse a un cierto neo tradicionalismo español. Era un momento hasta cierto punto de peligro. Ese neo tradicionalismo, tan propugnado en estos últimos años, lleva consigo el riesgo de hacer embarrancar al artista en el remedo de formas artísticas hijas de una cultura bien diferente de la actual. El patetismo de nuestra escultura clásica- escultura por lo demás tan hermosa- obedece a un estado de emoción y pensamiento nacional que se ha esfumado ya tanto entre los buenos españoles... Faltando, pues, ese estado de conciencia, ¿Cómo no caer en la mera imitación de las formas exteriores? No quiere decir, claro está, que no haya porque estudiar a nuestros escultores clásicos. Dios me libre de semejante dislate. Mucho, muchísimo tienen que aprender de ellos nuestros escultores actuales. Pero una cosa es el estudio de un clásico nacional cualquiera, y otra el ponerse a producir obras del mismo o parecido pergeño que las de él; que esto y no otra cosa es lo que generalmente se quiere decir cuando se aconseja a los artistas la vuelta a la tradición nacional [...]”: DE LA ENCINA, J., “Crítica de arte. Victorio Macho”, *La Voz*, 3-6-1925, p. 1.

¹⁸¹ Una transición hacia una figuración más sobria y estilizada en la que se realzaran los valores semánticos que caracterizan al arte escultórico: volumen, masa y textura.

sensibilidad de hombres de nuestro tiempo. Y al mismo tiempo para hallar en lo que se llama la tradición un punto de arranque natural de empresas nuevas [...]”¹⁸².

En este sentido, en su posicionamiento estético pretende realizar una conjugación entre dos términos antitéticos como son tradición-nacionalismo y modernidad-cosmopolitismo: una necesidad de buscar en nuestro pasado ciertas raíces consustanciales al sentir del pueblo español y, al mismo tiempo, conectar con las novedades artístico-culturales que están surgiendo en países como Francia, Italia y Alemania. Es este, un pensamiento que comparte con el también escritor y filósofo vasco Miguel de Unamuno, con quien le unían lazos de amistad, ya que lo conocía desde sus años de juventud en Bilbao, y que expresa perfectamente esta idea al final de su conocido ensayo *En torno al casticismo*, publicado en 1895:

“[...] ¡Ojalá una verdadera juventud, animosa y libre, rompiendo la malla que nos ahoga y la monotonía uniforme en que estamos alineados, se vuelva con amor a estudiar el pueblo que nos sustenta a todos, y abriendo el pecho y los ojos a las corrientes ultrapirenaicas y sin encerrarse en capullos casticistas, jugo seco y muerto del gusano histórico, ni en diferenciaciones nacionales excluyentes, avive con la ducha reconfortante de los jóvenes ideales cosmopolitas el espíritu colectivo intracastizo que duerme esperando un redentor [...]”¹⁸³.

Esta exhortación de Unamuno a que los jóvenes acudieran a los pueblos recónditos de España en busca de dar con ese “gen intrahistórico”, ese espíritu de la raza representado por las gentes humildes que habitan la meseta castellana, animó a una serie de escultores, como los ya referidos Julio Antonio y Victorio Macho, a viajar y hacer rutas por diversas regiones del país, realizando una serie de retratos-bustos de personajes populares prototípicos de la raza española. No es casual que sean estos dos artistas dos de los escultores españoles que mayor admiración causaron en Juan de la Encina, quien además de dedicarles varios artículos en prensa escrita, les dedicó sendos estudios monográficos publicados en 1920¹⁸⁴ y 1926¹⁸⁵ respectivamente.

¹⁸² DE LA ENCINA, J., “Semana artística. El monumento a Galdós”, *España*, Madrid, 6-2-1919, p. 10.

¹⁸³ UNAMUNO, M., *En torno al casticismo*, Colección Aula Magna, N.º 25, Serie Monográfica Tradición Española, Ediciones Alcalá, Madrid, 1971 (edición original editada en 1895).

¹⁸⁴ DE LA ENCINA, J., *Julio Antonio. Escultor de la raza*, Madrid, Editorial Saturnino Calleja, 1920.

¹⁸⁵ DE LA ENCINA, J., *Monografía de Victorio Macho*, Madrid, Editorial Victoria/Espasa-Calpe, 1926.

En cuanto a Julio Antonio, valoraba especialmente su producción en cuanto que en ella sintetizaba las diversas tradiciones escultóricas históricas de nuestro país¹⁸⁶. Asimismo, dentro de su obra, destacaba en especial su serie de *Bustos de la Raza*, de marcada impronta florentina y romana, en los que representaba las efigies de diversos hombres y mujeres que conoció a través de sus repetidos viajes por las distintas provincias de Castilla:

“[...] Lo que nos interesa verdaderamente en ellos y hace su originalidad, es que representan sólidamente y de un modo inconfundible tipos característicos de la meseta. Y no son simplemente esculturas formales, sino que además expresan con gran claridad el contenido moral de los tipos que representan. Ved el llamado creio, “*Ávila de los Caballeros*”. No solo es un retrato de un contemporáneo nuestro: es también algo así como un retrato histórico, de raza. Los esforzados varones que hicieron nuestra historia debieron ser hombres como éste: violentos, duros, tenaces, con no grandes propensiones a la meditación y a la efusión cordial [...]”¹⁸⁷.

Junto con Julio Antonio, Victorio Macho es el segundo escultor en el que el crítico cifra sus esperanzas de una verdadera renovación de la estatuaria moderna española. Al igual que el artista tarraconense, destaca por su serie de bustos-retratos en el que aspira a representar los tipos característicos en los que se refleja el espíritu nacional, así como por otras obras, como la *estela funeraria del sepulcro del Dr. Llorente*, piezas en las que se refleja el carácter patético y expresionista tan relacionado con la estatuaria de los antiguos imagineros castellanos, con los que el escultor palentino pretende entroncar:

¹⁸⁶ En su arte se funden perfectamente el clasicismo helénico fruto de su herencia catalana-mediterránea y el patetismo del barroco castellano, considerados como los dos puntos esenciales que definen el espíritu español: “[...] La Tarragona romana y gótica percutió en su espíritu hondamente [...] Aprendió en la añosa ciudad mediterránea instintivamente y por visión directa la historia de las artes de España: supo de íberos, griegos, romanos, góticos, renacentistas y barrocos [...] La Catedral y su magnífico claustro y museo le aleccionaron en el sentido estricto de la plástica, y le impusieron a la vez una cierta tendencia sincretizadora de modos distintos, y aun opuestos, que habrá de ser una de sus preocupaciones capitales [...] El arte de Julio Antonio, desde sus primeras a sus últimas obras, parece una especie de transición estética entre un concepto o emoción de austeridad y otro de molición decadente. ¿No será acaso que Castilla y la Cataluña marítima se han encontrado en la sangre y el espíritu de este escultor? [...]”: DE LA ENCINA, J., *Julio Antonio. El escultor de la raza*, op. cit., pp. 12-13. Este dualismo entre el clasicismo y el barroco aparece especialmente bien conjugado en sus proyectos monumentales, entre ellos el *Monumento a los héroes de Tarragona* (1910-1922) y el *Sepulcro Lemonier* (1919), obra ésta última que, en palabras de Juan de la Encina, debe ser considerada como una de las grandes obras maestras del arte español: “[...] Sólo queremos decir, para terminar, que, como ejecución, es algo tan primoroso, fuerte y delicado, que sin sobresalto en el sentimiento de la mesura apologética no vacilamos en proclamarla como una joya del arte español de cualquier tiempo [...]”: DE LA ENCINA, J., “Semana artística. Una obra maestra de Julio Antonio”, *España*, Madrid, 30-1-1919, p. 11.

¹⁸⁷ DE LA ENCINA, J., “Julio Antonio”, *España*, Madrid, 9-9-1915, p. 5.

“[...] Este escultor [...] ha trabajado algún tiempo siguiendo la ruta que vigorosamente marcaba Julio Antonio. Porque hay un cierto paralelismo entre las producciones de estos dos artistas. Se les ve sufrir parecidas influencias antiguas: los florentinos del cuatrocientos, los españoles, comenzando por Berruguete; entre los modernos, algo, no mucho de Rodin, y los alemanes, estos influyen en ellos de un modo bastante difuso [...] Macho es hijo de la meseta castellana [...] Queremos dar a entender con esto que, quizá Macho siga de un modo más acentuado el camino de la vieja escultura de los castellanos: escultura seca, adusta, impetuosa, expresiva, de escaso valor eurítmico [...] La fuerza, la expresividad, le llevan de la mano de Miguel Ángel y Berruguete. He aquí, pues, dos de los caracteres más importantes de Victorio Macho [...] En el lugar de su obra que mejor resaltan es en la estela funeraria del *sepulcro del Dr. Llorente*. Tal vez es lo mejor que hasta aquí ha producido [...] Posee el sentido de los Descendimientos de la Cruz de los grandes maestros. Claro está, que ese pathos religioso de los viejos maestros lleva aquí una interpretación y como un remozamiento moderno [...]”¹⁸⁸.

Esta tendencia hacia un neo tradicionalismo escultórico que parece en un primer momento la postura defendida por el crítico vasco, encierra, como comentamos líneas más arriba, el peligro de que los artistas que prosiguieran esta línea cayeran en sus respectivas producciones en una suerte de plagio-copia de la obra de los maestros imagineros del pasado. Es en esta senda donde sitúa las esculturas expuestas por su paisano, Quintín de Torre en el Salón de la Sociedad de Amigos del Arte (noviembre 1923). Son obras en las que, como ya indicamos, el artista vasco pretende interpretar en clave moderna el arte de los imagineros castellanos y andaluces, rescatando además una técnica tan olvidada como es la talla y la policromía¹⁸⁹ de la madera. A pesar de que Juan de la Encina valora la calidad y el buen oficio del artista, indica cómo esta serie de bustos-retratos corren el serio peligro de caer en la mera imitación de modelos antiguos en perjuicio de la originalidad:

“En el Salón de Amigos del Arte ha reunido el escultor Quintín de Torre [...] una colección de bustos policromados en los que pretende trabar orgánicamente el sentido

¹⁸⁸ DE LA ENCINA, J., “La semana artística. Victorio Macho”, *España*, Madrid, 14-3-1918, p. 12.

¹⁸⁹ “La propensión tradicionalista de una parte de la actual escultura española no solamente se manifiesta en el gusto por formas patéticas y tumultuosas, sino que, como corolario de ese gusto esencial, llega también a la imitación de la vieja policromía y al empleo de la materia en la que labraron principalmente sus obras los clásicos de la imaginería nacional. La madera y la policromía tratan, pues, ahora de enderezar y rehacer su imperio, asolado por el bronce y la piedra [...]”: DE LA ENCINA, J., “Crítica de arte. Exposición Quintín de Torre II”, *La Voz*, 17-11-1923, p. 1.

tradicional de la escultura española con un concepto moderno [...] Acaso influido por las predicaciones de Zuloaga, o simplemente por algún viaje artístico por Castilla y Andalucía, se detuvo entre los clásicos de la escultura española, cómo tal vez en la misma época lo hacían Julio Antonio y Victorio Macho [...] *La Dolorosa* y la *cabeza de San Juan*, de esta exposición, son quizá las dos obras de más acentuado sabor tradicional. Se las podría filiar por su carácter con obras de principios del siglo XVII. Ahora bien: ¿hasta qué punto pueden ser consideradas estas obras como creaciones originales? No se trata aquí [...] de ninguna forma de plagio de esta o la otra obra antigua, sino, simplemente, de un par de obras de un artista, gran conocedor de su oficio, en el que trabaja con la mayor seriedad y devoción, que por todos sus caracteres corresponden a una época ya pasada de la historia del arte [...] En ambas obras, Quintín de Torre da muestras de mucha habilidad técnica y de no común comprensión del gusto patético español; pero al mismo tiempo nos deja la duda de si se trata de un ejercicio histórico, realizado con sabiduría y primor, o si son esas dos obras productos genuinos de una sensibilidad estética rezagada en el culto de la historia [...]”¹⁹⁰.

Sin embargo, y a pesar de que la estética neo tradicionalista es una de las vías estilísticas que Juan de la Encina defiende con fervor en sus primeros años como crítico en la capital española, debemos añadir que su gusto artístico se muestra más cercano a los postulados de un retorno al orden, de una instauración de un clasicismo moderno, en el que se reconcilien los valores del pasado clásico con el lenguaje de la modernidad; es decir una escultura en la que primen valores como la sobriedad, la solidez constructiva y la depuración volumétrica¹⁹¹. Este es el verdadero camino que, según Juan de la Encina deben seguir los jóvenes artistas plásticos españoles:

“[...] Huir de lo viejo, de lo gastado, de lo ya hecho, es misión estricta de los jóvenes artistas. Pero con todo lo nuevo, con lo actual, deben, sin duda, procurar la formación de un nuevo orden clásico; esto es; un arte que tenga la riqueza y el temblor de la sensibilidad moderna y al mismo tiempo, la solidez, el orden y la fuerza de los dechados del arte antiguo [...] Los jóvenes no tienen, pues, a nuestro juicio, otro camino: o la academia

¹⁹⁰ DE LA ENCINA, J., “De arte. Exposición Quintín de Torre I”, *La Voz*, Madrid, 13-11-1923, p. 1.

¹⁹¹ Una escultura en la que, en definitiva, se renueven dentro de la tradición figurativa, ciertos aspectos que ayudan a que la disciplina conecte con la modernidad. Entre ellos, un mayor interés por los valores plástico-formales frente a los narrativos- anecdóticos y una concentración en aquellas tipologías que permiten una mayor concentración en el análisis del volumen y la masa: figura autónoma, retrato y el monumento conmemorativo.

antigua o moderna o el esfuerzo encarnizado para la instauración del nuevo clasicismo [...]”¹⁹².

En esta modernización de la escultura en clave de un retorno a los valores de la Antigüedad clásica, juega un papel esencial, según su opinión, la figura del escultor francés Auguste Rodin, verdadero iniciador de la escultura moderna europea, cuya producción, a pesar de su excesiva carga romántica, sirvió de inspiración para sus más inmediatos seguidores¹⁹³, artistas que, cómo estudiaremos en el siguiente capítulo se encargó de difundir y estudiar en las páginas del Semanario *España*:

“[...] A partir de Rodin, la plástica ha marchado por caminos de mayor pureza. Rodin-valor hoy en baja- se abruma bajo pesada carga literaturesca. Sacrificaba con frecuencia la plástica, el sentido arquitectural, a la expresión romántica. Hoy la sensibilidad estética demanda mayor equilibrio de facultades, y en todo caso, de sacrificar algo, está dispuesta a sacrificar la expresión. Y sin embargo... Rodin es el origen inmediato de la plástica moderna. Renovó el gusto por los griegos. Exaltó el gusto por los medievales. Difundió la afición por la plástica oriental. El renacimiento tuvo su plena reverencia. La mayor parte de los escultores actuales- los que cuentan- han empezado por él, aunque se hayan emancipado, aunque estén ya en oposición. El concepto rodiniano, el romántico de la escultura, se ha declarado en quiebra fraudulenta. Pero Rodin ha abierto los ojos a la carne y el espíritu al escultor moderno [...]”¹⁹⁴.

Una cuestión capital dentro de lo que podríamos denominar una “teoría estética sobre la escultura” de Juan de la Encina, es la referida a lo que él denomina “sentido arquitectural”. En efecto, para este crítico, el arte escultórico del siglo XX, tras un siglo en el que había sufrido la más absoluta decadencia debido en gran parte a su excesiva carga literaria y pictórica, debía volver a ser una disciplina en la que el artista se concentrara exclusivamente en la construcción de obras de volúmenes más esenciales, aplicadas como en las grandes etapas del pasado histórico (Egipto, Asiria, Grecia, etc.) al ornato arquitectónico¹⁹⁵. Esta idea, muy extendida entre los sectores de la crítica tradicionalista,

¹⁹² DE LA ENCINA, J., “Los artistas nuevos”, op. cit., p. 1.

¹⁹³ Dedicó artículos monográficos a algunos de los representantes de la estatuaría moderna francesa, tales como Bourdelle, Maillol y Bernard, cuyas obras proponía como modelos válidos a la hora de ser seguidos por nuestros jóvenes escultores.

¹⁹⁴ DE LA ENCINA, J., “Crítica de arte. José Clará. Notas al paso”, *La Voz*, Madrid, 10-12-1925, p. 1.

¹⁹⁵ De hecho, Juan de la Encina siempre fue un crítico que se caracterizó por ser un gran interesado de la arquitectura moderna. En cuanto a la arquitectura racionalista, de muros planos y lisos, consideraba que requería la colaboración activa de los pintores y escultores, para de esa manera crear una obra de arte total.

de que la escultura debía volver a su función histórica de complemento de un determinado conjunto arquitectónico, es la cuestión que le lleva a elogiar como ejemplo característico de esta transición hacia un retorno al orden dentro de la estatuaria española, el *monumento dedicado a Santiago Ramón y Cajal*, obra de Victorio Macho, inaugurada en el Parque del Retiro en 1926:

“[...] El retorno a lo antiguo, que en nuestra época ya no puede ser sólo lo griego, es evidente. Se mira atrás, no para imitar puerilmente, sino para hallarse a sí mismo y para hallar el estilo de nuestro tiempo, si al fin, ha de tenerlo. En esa corriente de retorno a la complejidad de lo antiguo, lo hallo yo a usted situado más que a ningún otro escultor español de su tiempo¹⁹⁶ [...] Y así buscó usted, por instinto y reflexión, siguiendo una corriente si no general, muy acentuada entre los escultores distinguidos del siglo, la salvación, agarrándose al concepto y sentimiento de lo arquitectural [...] En el monumento a Cajal, su obra más compleja y de más aliento, veo yo como un punto de llegada, que no es lugar de término, sino también de nueva partida. Su concepto de la escultura monumental, elaborado a través de los años [...] aparece en estas piedras definido del todo [...]”¹⁹⁷.

Junto con la propensión de la escultura hacia un marcado sentido arquitectural, detecta una segunda característica que define a la estatuaria moderna europea, cuál es su carácter sincrético, ecléctico, que lleva a que el arte plástico nacional no posea un carácter uniforme, sino que se le ve influido tanto por el realismo de los viejos imagineros, como por la moderna escultura francesa, cuestión que se refleja perfectamente en una producción como la del escultor valenciano José Capuz¹⁹⁸. Para el crítico, esto no supone

Son varios los artículos que dedica especialmente a alabar el auge de la pintura mural en España, considerando este género como el verdadero revitalizador del arte español de la década de los años treinta, elogiando particularmente la obra de ciertos artistas cultivadores de la temática, como Joaquín Valverde, José Aguiar, Luis Quintanilla y Daniel Vázquez Díaz: DE LA ENCINA, J., “De arte. Arquitectura y pintura mural”, *La Voz*, Madrid, 12-8-1927, p. 1; DE LA ENCINA, J., “De arte. Orientaciones y virajes”, *El Sol*, Madrid, 8-11-1931, p. 1; DE LA ENCINA, J., “La pintura mural y la nueva vitalidad artística en España”, *El Sol*, Madrid, 25-11-1932, p. 1 y DE LA ENCINA, J., “Arte mural”, *El Sol*, Madrid, 14-6-1935, p. 1.

¹⁹⁶ Realmente, la inmensa mayoría de escultores que cifraron sus respectivos lenguajes dentro de las coordenadas de la figuración renovada, deben ser considerados como artistas adscritos a las diversas poéticas del retorno al orden. Sí que es cierto que Victorio Macho, teniendo en cuenta la evolución seguida dentro de su trayectoria artística, el *Monumento a Cajal* (1926), junto a otras obras como el *Monumento al poeta Tomás Morales* (1925), pueden ser consideradas como pioneras de esa tendencia dentro del marco de la escultura moderna española.

¹⁹⁷ DE LA ENCINA, J., *Monografía de Victorio Macho*, op. cit., pp. 26-27.

¹⁹⁸ El escultor José Capuz fue uno de los artistas plásticos que más elogió por su sintonía artística en pro de la construcción de un clasicismo renovado: “[...] Capuz es un buen escultor, y por su obra corren influjos franceses- aparte de los históricos- que van de Rodin a Bourdelle y Maillol. Modela con elegancia, a veces con solidez, y es diestro en el arte de la composición. Tiene gracia y delicadeza y aunque en alguna ocasión

un problema, sino que recomienda abiertamente a los jóvenes artistas españoles a que busquen su inspiración en la obra de los principales maestros europeos:

“[...] De la escultura española actual no puede decirse que posea un carácter uniforme y nacional. Si, en efecto, en algunos momentos se le ve preocupada con la tradición patética de nuestra escultura clásica- recuérdense algunas obras de Victorio Macho, Quintín de Torre, Julio Antonio y la Piedad de Capuz [...] por otra parte la vemos también armar su vela y barca en casi todas las aguas corrientes de la moderna escultura europea que va desde un Carpeaux a un Bernard. En la trama y urdimbre de nuestra escultura contemporánea se descubren, sin necesidad de cuentahílos, la influencia de casi todos los escultores del pasado siglo y el actual, y esto es lo que le da, aparte de la peculiaridad del temperamento de cada autor, un aire bien marcado de modernidad [...] De afirmarse en nuestra escultura moderna esos remedos tradicionales, es probable que se forme una especie de academicismo nacional; pero en ningún caso una escultura robusta y dotada de carácter propio. No participo, pues, del alborozo que produce a algunos críticos toda la aparición de escultura moderna al modo de nuestra vieja escultura, y me complace más ver a nuestros escultores actuales dejándose enseñar e inspirar en los grandes maestros modernos [...]”¹⁹⁹.

Su gusto por una estética escultórica que apueste por la creación de un clasicismo moderno²⁰⁰ y antiacadémico, hace que dedique artículos monográficos al comentario de

parece querer desbordarse por la tangente de un cierto romanticismo barroco, en el momento del peligro sabe recogerse y no perderse [...]”: DE LA ENCINA, J., “De arte. Del IX Salón de Otoño II”, *La Voz*, Madrid, 30-10-1929, p. 1. De hecho, es tal su interés por la obra del artista valenciano, que le organiza en mayo de 1936, siendo director del Museo de Arte Moderno, una exposición de su obra dibujística en la sala de estampas de dicha institución.

¹⁹⁹ DE LA ENCINA, J., “Crítica de arte. Las esculturas de José Capuz”, *La Voz*, Madrid, 9-2-1924, p. 1.

²⁰⁰ En su interés por divulgar una escultura que apueste por un clasicismo creador de nuevas formas, dedica una atención preferente a una de las tipologías más tradicionales relativas a la estatuaria, como es el desnudo, reivindicando que los jóvenes artistas tornen su mirada hacia la renovación en clave moderna de esta temática, más en un tiempo como el presente, en el que la cultura asociada al cultivo y la higiene del cuerpo a través del ejercicio deportivo, ha adquirido una gran importancia: DE LA ENCINA, J., “De arte. El desnudo artístico”, *La Voz*, Madrid, 20-11-1930, p. 1. En el citado artículo, el crítico se pregunta acerca de la posible repercusión que el deporte ha podido tener sobre la cultura artística, llegando a la conclusión de que son muy pocos los artistas plásticos que han encontrado en la misma inspiración: “¿Crees tú, amigo, que la afición a los deportes y su constante incremento tenga repercusión en las visiones del arte actual? Así, a simple vista, no me parece que sea grande. Por lo menos, no recuerdo ahora muchas obras- obras de valor, se entiende- que estén inspiradas en ellos. Los artistas, en general, no deben ser grandes frequentadores de los estadios..., o no han sentido todavía con originalidad la belleza de los mitos deportivos [...]”. Esta recomendación de Juan de la Encina a los artistas, instándoles a que encuentren inspiración en la nueva temática asociada al deporte, resulta interesante, pues permite conectar su posicionamiento estético con las nuevas figuraciones asociadas al retorno al orden, especialmente el Novecento italiano. En los siguientes años, insistiría sobre el tema en otros artículos firmados bajo otro de sus seudónimos (El Otro): EL OTRO, “Las artes y los días. Arte y deporte”, *El Sol*, 20-1-1935, p. 2.

la escultura catalana- poniéndola como perfecto ejemplo de una estatuaria puesta al día con los movimientos artísticos europeos, especialmente Francia- cuya capital, Barcelona, es una ciudad en la que los artistas, al contrario que Madrid, tienen una mayor facilidad para exponer y vender sus respectivas obras:

“[...] En el antiguo Salón Parés, de Barcelona, se celebra estos días, una exposición de escultura, organizada por la Asociación de Escultores catalanes. No es abundante en obras, pero da, como esquema, con bastante claridad alguna idea del estado actual de la escultura de Cataluña [...] Se advierte pronto que en Barcelona los artistas tienen su público y hasta su clientela, y que el arte actual vive de una manera u otra tramado en la vida de la ciudad. En Madrid, por el contrario, no se sabe para quien trabajan tantos artistas, pues apenas existe el comprador, y sólo aquellos artistas que han sabido hábilmente anidar en puestos oficiales consiguen vivir de una manera holgada [...] La escultura catalana moderna sigue parecidos rumbos que la pintura: repite al día los gestos de Francia [...] En Barcelona hay además lumbres y destellos de cuantos estilos o conatos de estilo escultural se producen en Europa. Los catalanes generalmente suelen hallarse bien informados. En la escultura suele predominar frecuentemente un cierto sentido de equilibrio clásico. Ciñéndome a la exposición que motiva este artículo, un Casanovas o un Dunyac no me desmentirán con sus obras. Ni aún el mismo Manuel Hugué, más conocido por Manolo, a pesar de ser traído y llevado por los vanguardistas [...] puede negar su afición a equilibrar las masas reposadamente y a someterlas a ritmos lentos y claros [...]”²⁰¹.

De hecho, es tal su interés por difundir en la capital española la obra de los diversos escultores catalanes, que en sus escritos hace campaña activa para que las relaciones culturales entre Barcelona y Madrid fueran más fluidas²⁰² de lo que hasta el momento habían sido. En este sentido, destaca la celebración de la exposición de los artistas Enric

²⁰¹ DE LA ENCINA, J., “De arte. La escultura catalana”, *La Voz*, Madrid, 5-6-1928, p. 1.

²⁰² “[...] Mario Vives pertenece al grupo de escultores catalanes contemporáneos que ignora casi totalmente Madrid: Gargallo, Rebull, Manolo, Casanovas [...] Estoy por decir que hemos reducido la excelente escultura catalana del día a poco más- poquísimo más- del nombre de Clará, y ciertamente, en la escultura catalana actual el de Clará, no es el único, sino uno de tantos nombres distinguidos [...] Mucho habría de ganar el arte español- hace ya años que lo vengo sosteniendo- con que las relaciones artísticas entre Madrid y Barcelona fueran más intensas y continuas. Por eso creo que es menester que hagamos desde Madrid todo lo posible para atraer a los artistas catalanes, lo cual no supone, claro está, que se les dé ningún trato de favor en ningún orden con respecto a los demás artistas de la nación, sino simplemente en poner máxima atención y propósito de pura comprensión a sus ideales y realizaciones artísticas: DE LA ENCINA, J., “Madrid-Barcelona”, *La Voz*, Madrid, 14-4-1930.

Casanovas²⁰³ y Joan Rebull, celebrada en diciembre de 1933 en el Museo Nacional de Arte Moderno, que en aquel momento estaba precisamente bajo su dirección. Sobre ambos artistas comenta, que pese a tener un entronque estético común, basado fundamentalmente en el mediterraneísmo de Maillol, la obra de Joan Rebull se distingue por una menor dependencia con respecto al lenguaje de tradición clásica, mostrando un mayor interés por civilizaciones más remotas como la egipcia:

“[...] Nos parece obra plausible, de buena política artística-, y de desear es que no quede en este conato y se extienda a otros artistas., la exposición de obras de los escultores catalanes Casanovas y Rebull, que el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes ha organizado, con la colaboración de la dirección nacional del Museo de Arte Moderno. Misión grata al Estado ha de ser la de contribuir a la mayor difusión y comprensión del arte de las dos grandes ciudades españolas y es también, en mi concepto, misión de un Museo Nacional de Arte Moderno, la de procurar que ninguno de los artistas distinguidos de la nación sean desconocidos en la capital [...] Dos artistas, bien diversos, es cierto, pero ¿Quién se atrevería a no ver, a negar, que tienen un tronco común, que son ramas del mismo árbol catalán? Porque muy catalanes son los dos artistas en su arte, muy catalanes y muy mediterráneos [...] Es Casanovas, un escultor tradicionalista o neo tradicionalista, como su paisano Clará o su casi paisano, pues es catalán de Francia, Maillol. A este se parece a veces por su gusto de las formas robustas, de los volúmenes firmes y de las curvas poderosas. Casanovas siente de un modo intenso la feminidad catalana [...] Rebull²⁰⁴ es más joven que Casanovas. Su arte es distinto, menos clásico, sin duda más complejo. Se le ve buscar con elegancia su camino. Los egipcios le han influido tanto como en la obra de Casanovas los griegos. Y no le falta tampoco alguna alianza gótica, sobre todo en su propensión hacia las figuras alargadas. Busca la expresión intensa por los medios más simples en apariencia y, al modo de sus maestros, los escultores del

²⁰³ Desde sus inicios como crítico de arte, Juan de la Encina había mostrado ya su interés por el escultor catalán, dedicándole un artículo monográfico en el semanario *España*, en el que proponía su producción artística como perfecto ejemplo de un arte que mira al mismo tiempo a la tradición local y a la modernidad europea, concretamente la estatuaría francesa: “[...] Las esculturas que allí mostraba, correspondían con rara precisión a las visiones que llevábamos nosotros en los ojos de los tipos, de los campos y del mar catalanes [...] Algo parecido a esto ocurre con los versos de Maragall. Como el gran poeta, el escultor Casanovas está sujeto al terruño catalán, lo cual no quiere decir precisamente que el uno y el otro sean artistas meramente locales, sino que en su arte universalizan y ponen en valor estético caracteres privativos del solar propio: DE LA ENCINA, J., “El arte en España. Los que no han expuesto, I. Enrique Casanovas”, *España*, Madrid, 2-7-1915, p. 23.

²⁰⁴ Su apreciación positiva de la obra de Rebull nos da una idea precisa de hasta dónde podía llegar un gusto estético moderado como el del crítico vasco: hacia un clasicismo arcaizante de formas sintéticas afín a las diversas poéticas de las figuraciones renovadas de entreguerras.

tiempo de Akenatón, alía a un realismo intenso, una gracia casi quebradiza. Sus retratos de niños son verdaderas delicias plásticas. No sé si en la escultura española contemporánea hay algo más delicado, más vivo, más tierno y gracioso que estas cabecitas infantiles. Excelente retratista de niños es este Rebull “²⁰⁵.

Además de la obra de Enric Casanovas y Joan Rebull, Juan de la Encina dedica también su atención a la producción escultórica de Josep Clará²⁰⁶, sin lugar a duda el artista catalán que contó con una mayor difusión en la prensa madrileña de la época. A pesar de que, según su opinión, su arte peca a veces de una excesiva frialdad académica, ésta se muestra como un ejemplo clarividente de esa conjunción perfecta entre tradición clásica y modernidad.

“[...] Cuando se atiende a la gracia o la fuerza de los volúmenes, a sus relaciones constructivas, es cuando, para nuestro gusto, su arte se realiza mejor. Aunque peca en ocasiones de frío. Un clásico. Un moderno. Se nos ocurre pensar: en las artes, pocas veces ha habido un sentido más justo del clasicismo que actualmente. Antes, clasicismo era sinónimo de Academia. Un sistema de pesos y medidas deducidas de la ignorancia del arte griego. Hoy el arte griego se conoce mejor [...] Clará es un moderno y es un clásico. Conoce su griego. Algunas cabezas hay en esta exposición en las que hace griego, esto es, académico. Son las de menos interés, las muertas, las que no poseen acento clásico. Otras, en cambio, tienen acento y sabor clásico, y precisamente son las que poseen más acentuado aire de modernidad. Lo clásico aparece en ellas como una superestructura, como el fundamento sólido y perenne del concepto del carácter y las modulaciones refinadas de la sensibilidad actual [...]”²⁰⁷.

Hasta el momento, hemos podido ir estudiando cómo la figura de Juan de la Encina encaja perfectamente con el prototipo de crítico de arte de gusto estético moderado que proliferó por aquellas décadas en Madrid, un tipo de intelectual que apostaba por una renovación del arte escultórico nacional, con el objeto de distanciarse de la estética decimonónica precedente, cifrando sus cotas de modernidad dentro de los cauces de la mimesis figurativa. Pese a su defensa de una modernidad atemperada en cuanto al arte escultórico

²⁰⁵ DE LA ENCINA, J., “De arte. Dos escultores catalanes”, *El Sol*, Madrid, 20-12-1933, p. 8.

²⁰⁶ Durante su etapa como director del Museo Nacional de Arte Moderno de Madrid, adquirió para la colección de la institución dos obras del escultor catalán (*Torso* y *Estática I*) las cuales, supusieron en su momento, uno de los más importantes desembolsos económicos efectuados por el patronato del Museo. También, adquirió obras de otros escultores adscritos a la corriente mediterránea catalana: Pablo Gargallo, Manolo Hugué y Joan Rebull.

²⁰⁷ DE LA ENCINA, J., “Crítica de arte. José Clará. Notas al paso”, *La Voz*, Madrid, 10-12-1925, p. 1.

y su parcial rechazo de las conquistas formales cosechadas por los distintos movimientos de vanguardia, conviene reseñar que siempre se distinguió por su ideología de talante progresista, la cual le llevó a defender un profundo cambio en la escena artística de la capital, denunciando abiertamente las caducas Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, frente a las cuales propone como alternativa la celebración de un Salón de Artistas Independientes, germen de lo que sería la I Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos, la cual apoyó activamente desde las columnas de *La Voz*.

Precisamente, es en el marco de la citada muestra de la SAI, donde podemos cifrar el punto máximo que llegó a tolerar, en lo referente al gusto estético escultórico, el crítico vasco. Como apuntamos anteriormente, más allá del realismo neo tradicionalista y el clasicismo moderno de regusto franco-catalán, valoró positivamente el surgimiento de nuevas poéticas que apostaran por la creación de un nuevo arte plástico, de volúmenes estilizados y masas compactas, asociadas a los diversos lenguajes del arte de entreguerras, entre ellos particularmente el déco-poscubismo y el Novecento italiano. Es esta la razón que le lleva a apoyar las respectivas obras presentadas por Ángel Ferrant²⁰⁸ y Alberto Sánchez²⁰⁹ en la exposición:

“[...] Expone este escultor dos estatuillas que son dos pequeñas obras maestras. Gentilísimas de línea y trabajadas con refinamiento ejemplar [...] Estas dos estatuillas del Salón de Artistas Ibéricos le acreditan, a mi juicio, como uno de los más elegantes y concienzudos escultores españoles contemporáneos. La estatuilla de la negra, tallada en madera de ébano, con aire de idolillo negro o de danzarina mítica, desarrolla sus líneas ascendentes y tendidas como las de una serpiente que despierta y se alza ondulante y misteriosa sobre sí misma al conjunto de la flauta y el “tam-tara” del sacerdote encantador [...] La otra estatuilla, tallada en caoba, es acaso superior [...] le lleva la ventaja de una mayor robustez en la ejecución, de una mayor solidez tectónica estructural, en la forma [...] Dos obras bellas, positivamente bellas, y su autor, un escultor, un verdadero escultor, sensible, elegante, sólido [...]”²¹⁰.

²⁰⁸ En los siguientes años, seguirá dedicando su atención hacia al artista, considerándolo como uno de los escultores más interesantes del panorama nacional: DE LA ENCINA, J., “De arte. El escultor Ángel Ferrant”, *La Voz*, Madrid, 17-5-1928, p. 1.

²⁰⁹ Pese a la estilización geométrica de las obras de Alberto, de un claro débito poscubista, Juan de la Encina las valora positivamente ya que esta cuestión estilística no perjudica en ningún momento el concepto de representatividad, básico en la línea de un pensamiento tradicionalista del arte escultórico.

²¹⁰ DE LA ENCINA, J., “De arte. El Salón de Artistas Ibéricos”, *La Voz*, op. cit.

Asimismo, hay que destacar el interés que le despertaban aquellos artistas interesados en cuidar el dominio técnico del oficio escultórico, cultivando la talla directa de las materias tradicionales ya referidas en páginas anteriores (piedra y madera). De hecho, una de las cuestiones por las que, según su opinión, la escultura contemporánea española había cambiado sustancialmente con respecto a la del siglo anterior, era precisamente por la preocupación de la mayoría de escultores por cuidar los aspectos técnicos de la disciplina:

“[...] Una vez más me he puesto a considerar, ante esta colección de bustos y estatuas, el gran cambio que ha sufrido la escultura española en los últimos veinte años. De la escultura Regencia [...] a la de nuestra hora, no solamente hay un gran trecho en cuanto a concepto o estilo, sino también en punto a la honestidad del artista ante la realización de su obra. Pobre de concepto- trivialísimo- fue la escultura que dio su flor más lozana en tiempos inmediatos al nuestro; pero, sobre todo, hay que censurar en ella la superficialidad del artista en los menesteres de la técnica, en el modo de tratar la materia [...] En los actuales siento yo una mayor preocupación de la energía o la fineza de las realizaciones, claro que ello es consecuencia de un concepto más firme y verdadero de lo específicamente escultural [...]”²¹¹.

Esta razón es la que le lleva a interesarse por la producción de ciertos artistas, cultivadores del arte de la talla en piedra²¹² y madera, como es el caso de Emiliano Barral y Santiago Bonome²¹³:

“[...] Barral tiene un perfil propio y bien acentuado en el arte nacional contemporáneo. Hasta ahora, lo que yo prefiero de su obra son sus bustos²¹⁴, aunque pronto podremos

²¹¹ DE LA ENCINA, J., “De arte. La Exposición Barral”, *La Voz*, Madrid, 13-6-1929, p. 1.

²¹² Además de la producción artística de Emiliano Barral, se interesa también, aunque en menor medida por la del escultor salmantino Mateo Hernández, a quien dedica un artículo en el que comenta su exposición individual en Madrid, celebrada en el Salón de Amigos del Arte (enero-febrero 1927): DE LA ENCINA, J., “De arte. Coloquios a la deriva. El buen cantero”, *La Voz*, Madrid, 19-1-1927, p. 1.

²¹³ También realiza, alguna que otra referencia de la obra de Francisco Asorey, la cual, a pesar de valorarla en cierta medida, la acusa de resultar demasiado repetitiva: “[...] A la obra que expone en la actual exposición, preferimos la que han desfilado por exposiciones anteriores. Asorey que es un excelente escultor en madera, se repite mucho. Siempre tiene ante sus ojos el mismo tipo y modelo. Hay que variar y renovarse; si no surge prontamente la manera. Asorey ganaría mucho extendiendo el radio de su atención a tipos distintos del que con tanto arte y originalidad cultiva exclusivamente. Su policromía, siempre tan acertada, también varía poco de unas obras a otras: DE LA ENCINA, J., “La Exposición. Comentarios sueltos”, *La Voz*, Madrid, 20-6-1924, p. 1.

²¹⁴ Entre los que destaca el *busto del Marqués de Valdecilla* (1930), que Barral expone entre mayo-junio 1930 en el Museo de Arte Moderno, considerando que, con esta obra, el escultor segoviano se ha situado de manera indiscutible en un lugar señero de la estatuaría moderna española: “[...] El escultor Barral expone en el salón del Museo de Arte Moderno su *retrato del marqués de Valdecilla* [...] Es, en mi concepto, la mejor obra que hasta ahora ha realizado el escultor segoviano. Uno de los mejores retratos que se ha expuesto desde hace muchos años en Madrid. Obra fuerte, concisa, expresiva, de enorme carácter. Barral

juzgarlo con más seguridad como escultor monumental cuando esté completamente montado el mausoleo a Pablo Iglesias. Se ve que tiene un gran amor a la materia, y que la suya es la piedra. Su amor por las piedras es admirable, y a mí me gusta oírle expresarse, con su voz áspera y vehemente, de las cualidades plásticas y cromáticas de los pedruscos de las serranías castellanas. Barral, como el salmantino Mateo Hernández, se distingue más por la energía de la expresión que por las inflexiones sutiles de la gracia. Su rudeza es sabrosa, y dentro de su tónica general aparecen constantemente acentos emotivos impregnados de delicadeza [...]”²¹⁵.

“[...] Es para ser notado y tenido en cuenta cómo los artistas plásticos y pictóricos que van surgiendo ahora en tierra galaica parecen labrar en maderas desgajadas y recogidas en los bosques múltiples y milenarios del autor de los días de Brandomín. Traen estos artistas trozos del espíritu de su Galicia; D. Ramón lo trajo y sigue trayéndolo a las letras en su integridad. El tallista Bonome está, pues [...] en un remanso de la gran corriente estética de Valle-Inclán [...] Estas tallas de Bonome pudieran considerarse como comentarios o representaciones plásticas del elemento popular galaico, que hace a modo de gran coro y acompañamiento extraordinariamente pintoresco y expresivo, y a las veces se convierte en personaje central en las obras capitales de D. Ramón [...] Por casi todas estas tallas humorísticas corre algo del sentido esperpéntico valleinclanesco [...]”²¹⁶.

Hasta aquí, el crítico valora positivamente el carácter satírico, humorístico de las tallas de Bonome, en las que representa a los tipos populares de su Galicia natal. Sin embargo, a continuación, critica con dureza la técnica utilizada por el artista gallego, su propensión a construir sus figuras en torno a cortes amplios y sintéticos de la madera, sin lugar a duda, la característica más interesante de su producción, la cual permite situarle, aunque muy tímidamente, en la línea de los escultores expresionistas alemanes de Die Brücke:

“Hay en las tallas de Bonome un punto que no acaba de satisfacernos, y es su rudeza, real o simulada, más afectada que real. No por mucho madrugar... o, lo que para el caso quiere decir lo mismo, no por dar rudos golpes de gubia en la madera la forma se hace más expresiva. Bien están esos toques enérgicos; esas simulaciones del golpe de hacha

se nos aparece en ella con pleno dominio de los medios de ejecución y al mismo tiempo con un concepto de arte no superado por ninguno de los escultores españoles vivientes que yo conozco. Con su retrato del marqués de Valdecilla se ha puesto entre los mejores de un modo indiscutible. Gran retratista es este escultor [...]”: DE LA ENCINA, J., “De arte. Las exposiciones”, *La Voz*, Madrid, 13-6-1930, p. 1.

²¹⁵ DE LA ENCINA, J., “De arte. La Exposición Barral”, op. cit., p. 1.

²¹⁶ DE LA ENCINA, J., “De arte. Las tallas de Bonome”, *La Voz*, Madrid, 29-12-1924, p. 1.

decisivo, pero a condición de que no establezcan planos imprecisos y muertos ajenos a la gran arquitectura de la forma. Los trozos de bravura son siempre peligrosísimos, y casi siempre no hacen sino enturbiar lo que, por medios más suaves y matizados, hubiera podido conseguir el artista. Esa técnica brusca y a gubiazos limpio no es acaso pegadiza y ajena al temperamento de Bonome. Más bien está dentro de él [...] Hablando en términos de jerga artística actual, pudiera clasificarse a Bonome como expresionista, pues la expresión es lo que más le interesa [...]”²¹⁷.

Anteriormente, comentábamos que, pese al carácter moderado de su gusto estético, fue uno de los críticos que más ahínco puso por modernizar la escena artística madrileña. Esta cuestión le llevó a ser uno de los principales agentes que apoyaron la celebración de la primera exposición de la SAI. Sin embargo, sorprende como, a partir de 1925-1927, años en los que se inicia un cambio profundo en el arte español, encaminado hacia líneas diversas que van desde la vanguardia surrealista hasta las diversas figuraciones de entreguerras, la actividad crítica de Juan de la Encina decrece enormemente, siendo muy escasos los artículos monográficos que dedica a los nuevos valores escultóricos que van surgiendo en el panorama de la capital española²¹⁸: Francisco Pérez Mateo²¹⁹, José Planes, Antonio de la Cruz Collado²²⁰, Eduardo Díaz Yepes, Santiago Almela, etc. El propio autor explica este desinterés por el comentario crítico de las distintas exposiciones, argumentando que es labor de una crítica de arte seria, la de realizar una labor de selección

²¹⁷ *Ibidem*. Su crítica hacia la técnica utilizada por el artista gallego nos confirma aún más que había unos límites a los que no estaba dispuesto a llegar el crítico, en lo concerniente al arte escultórico. Un estilo realizado a base de planos excesivamente expresivos, chocaba frontalmente con su idea de una escultura, más basada en conceptos asociados a los valores del pasado clásico.

²¹⁸ A pesar de no dedicarles a ninguno de los artistas citados un análisis detenido, debemos reseñar que sus respectivas producciones, quizás con la excepción de Díaz Yepes, encajan perfectamente con esa figuración arcaizante y sintética de tendencia *déco* que, como ya hemos referido anteriormente, el crítico vasco valoraba como el punto máximo que podía llegar a valorar dentro de su gusto estético escultórico.

²¹⁹ No hemos localizado ningún artículo monográfico, pero sí que hemos podido documentar una breve nota de prensa de información artística en la que se menciona la exposición del escultor Francisco Pérez Mateo. Aunque la firma es anónima, podemos presuponer que, al ser Juan de la Encina el encargado de la sección artística del periódico, es posible que sea también el escritor de la noticia en la que refiere: “[...] El Sr. Pérez Mateo tiene personalidad propia muy acusada en sus retratos, que parecen su fuerte. Uno, abocetado en granito, y el de su padre en piedra blanca, muy acabada, nos parecen, en unión de la “*Mestiza*”, obras excelentes”: ANÓNIMO, “Información de Arte. Exposición de pintura y escultura de los señores Alix, Muñoz Condado y Pérez Mateo”, *La Voz*, 18-10-1928, p. 2.

²²⁰ Del mismo modo, hemos localizado otra nota informativa anónima, la cual podría haber sido también escrita por el crítico vasco en la que informa sobre la exposición del escultor Cruz Collado: “[...] Diez y seis obras presenta, la mayoría de ellas de reducido tamaño, y en todas campea un sentido moderno de la estética. Gusta mucho este escultor de plasmar el movimiento, y esa orientación, bien lograda en algunos, no estorba a la belleza de las líneas ni al conjunto de las figuras [...] Cruz Collado es un artista en formación, en prometedora formación, no como mera fórmula de cortés aliento, sino como expresión de un juicio sincero”: ANÓNIMO, “Información de arte. Esculturas de Cruz Collado”, *La Voz*, 23-10-1930, p. 4.

y atender solamente a aquellos artistas que, según sus ojos, merezcan una especial atención y que estén más en consonancia con sus preferencias estéticas:

“[...] Si la crítica no ejerce función selectiva yo no sé lo que puede ser. No concibo ninguna forma de crítica, ni histórica ni contemporánea, que no obre en tal dirección. Si no selecciona, no es crítica. Podrá tener también otros cometidos; pero en la raíz de todos está presente y vivo el espíritu seleccionador. Si esto es así, ¿en virtud de que norma ha de comentar un crítico, aunque escriba en los papeles, como yo escribo [...] todo lo que pongan al paso? Su deber es seleccionar, hacer crítica y no gacetillar. Su tiempo no debe invertirse en poner de relieve la triste estulticia de éste o el otro pobre señor, sino en buscar ahincadamente lo que puede haber en su momento de belleza fugitiva y permanente [...]”²²¹.

Pese a que, como decimos, apenas dedica artículos monográficos a los nuevos escultores que van surgiendo en Madrid asociados a la escena del arte independiente, sí que aprovecha algunas columnas dedicadas a asuntos de otra índole temática, para introducir a algunos de estos artistas plásticos. Este es el caso del escultor José Planes²²², cuyas obras expuestas en el Salón del Heraldo de Madrid (marzo-abril 1930), pone Juan de la Encina, como modelo de esculturas que poseen un gran sentido arquitectural, las cuales, según su idea capital ya expuesta, necesitan de la colaboración mutua con los arquitectos para que estas cobren su pleno sentido:

“[...] La escultura que voy viendo esta temporada me parece la menos independiente del mundo [...] Quería significar con el vocablo independiente algo más restricto y nada anárquico, cual es ver en buena parte de nuestra escultura contemporánea una cierta adecuación a la arquitectura de nuestro tiempo. Por no citar otros ejemplos que los que tengo a mano (algunas de las obras de Mario Vives, expuestas en el Museo de Arte Moderno, y todas las de Planes, Salón del Heraldo de Madrid), te diré que a mí me dejan la impresión de que han sido labradas con vistas a un determinado conjunto arquitectónico, que tras ellas o en torno a ellas se siente un elemento tectónico que las incluye y las realza, completándose él a su vez con la significación de la forma escultural [...]

²²¹ DE LA ENCINA, J., “De arte. Fijando posiciones”, *La Voz*, Madrid, 31-10-1927, p. 1.

²²² Realmente no llega a valorar estas obras, en el sentido de si son de su gusto estético. Aun así, consideramos que éstas podían perfectamente encajar con sus apetencias estéticas.

Lleva dentro de sí una fuerza íntima, un sentido estilístico²²³, que propende a enlazarla de nuevo con la arquitectura. Y que ese enlace se realizara definitivamente, en mi concepto, sería un gran bien. Estas estatuas de Planes, vistas en un salón parecen fragmentos arrancados a un conjunto en el que toma parte preponderante una arquitectura de estilo nuevo. Sin proponérselo, el escultor, por la sola ley del estilo que cultiva, se le ve ya de antemano sujeto a lo arquitectónico [...] De ahí viene que en presencia de tales obras echemos de menos la obra total del arquitecto que las incluya [...] Pero yo creo que así como en otros países [...] van sabiendo los arquitectos emplear nuevamente al escultor, del mismo modo llegará probablemente el día en España [...] en que esos jóvenes, que ahora recorren Madrid comentando los disparates arquitectónicos de sus mayores en profesión e influencia, se aliarán a los escultores y pintores, y que todos juntos sabrán hacer una arquitectura todo lo utilitaria que se quiera, pero al mismo tiempo bella y discretamente exornada con los afanes de las otras artes [...]”²²⁴.

Del mismo modo que en el artículo anterior, aprovecha una crónica dedicada al comentario del Salón de Otoño de 1930, para insistir en la idea de que en esos últimos años se ha comenzado a operar un cambio de paradigma en el arte español, consolidándose una nueva generación de jóvenes artistas que, por primera vez, conocen de primera mano los movimientos artísticos modernos que surgen en Europa, a la búsqueda de la creación de un estilo unitario, acorde con la arquitectura que, según el pensamiento del crítico vasco, pudiera estar refiriéndose a una figuración renovada basada en la creación de esculturas de corte más esquemático, basadas en sus formas más esenciales, estética en la que encajan las obras de Cruz Collado, las cuales menciona como ejemplo de lo expuesto:

“[...] Observa que todos estos artistas jóvenes marchan como custodiados, apoyados y defendidos por escritores de su tiempo y que empiezan a sumarse a ellos ciertos arquitectos [...] Como si todos ellos obedecieran a un común concepto de estilo plástico.

²²³ Juan de la Encina establece una relación estilística entre la arquitectura funcionalista propensa a los esquemas planos y lisos, del mismo modo que la escultura de Planes propende a la creación de figuras construidas en torno a volúmenes sintéticos y planos estilizados.

²²⁴ DE LA ENCINA. J., “De arte. Escultura y arquitectura”, *La Voz*, Madrid, 18-4-1930, p.1. En líneas generales, con este artículo, toda una declaración de intenciones, establece el crítico su gusto por una estética afín al *art déco*, una línea intermedia entre el academicismo y la vanguardia, en definitiva, una arquitectura que pese a mostrarse en apariencia racionalista, no renuncie tampoco a la amabilidad decorativa del ornato pictórico y arquitectónico. Un modelo defendido por ciertos arquitectos franceses como Robert Mallet-Stevens, de quien tendremos ocasión de estudiar algunos de sus conjuntos arquitectónicos y su colaboración con escultores adscritos al poscubismo o neo cubismo decorativo como los hermanos Martel. Véanse pp. 350-353.

Sin alambicar mucho, creo que esos síntomas pudieran interpretarse en el sentido que los jóvenes están en este momento elaborando un cierto estilo unitario que es común a todas las artes, obedeciendo sincrónicamente a un estado general de la sensibilidad estética europea [...] La actual generación artística- cuya originalidad²²⁵ no se manifiesta todavía de un modo vigoroso- es tal vez la primera en ir a tono sin grandes retrasos con los movimientos artísticos de su tiempo [...] Más que la obra particular de este u el otro artista, he de confesarte que a mí me interesa seguir la dirección del cambio de frente de nuestro arte actual, al cual, modestia aparte, algo he debido de contribuir con mi labor crítica- y la verdad es que la parte más interesante de las exposiciones que se celebran en Madrid pertenece a ese movimiento juvenil. Y la infiltración de su espíritu va siendo tan fuerte, que llega hasta las mismas aulas de la Escuela de Bellas Artes. En una sala de los Amigos del Arte se muestra estos días una colección de obras escultóricas de Cruz Collado que viene en apoyo de mi argumento [...]”²²⁶.

A partir de 1931, con su nombramiento como director del Museo Nacional de Arte Moderno de Madrid²²⁷, decrece aún más su interés por el comentario crítico de las diversas exposiciones escultóricas celebradas en la capital. Aun así, en algunas ocasiones sí que se detiene en comentar la aparición de algún joven artista, que, en su opinión, merece especial atención. Es el caso, por ejemplo, del escultor salmantino Francisco González Macías, a quien dedica una reseña en la que analiza su exposición individual celebrada en enero de 1935 en el Salón de Amigos del Arte.

Comienza el escrito recalcando la notable evolución que ha tenido la estatuaría española contemporánea con respecto a la realizada durante el siglo XIX, distinguiéndose por un creciente interés a la hora de respetar el dominio técnico del oficio y por una mayor

²²⁵ El pensamiento de que el arte español contemporáneo no se distingue, al igual que el europeo, por la conformación de un único estilo unitario y de que la obra de los artistas jóvenes aún no se reconoce por mostrar una personalidad verdaderamente consolidada, es una opinión que comparte con José Ortega y Gasset que, como ya indicamos era buen amigo del crítico vasco desde sus inicios como cronista de arte en el semanario *España*: para conocer más a fondo la postura del filósofo español: ORTEGA y GASSET, J., “El arte en presente y pretérito”, *El Sol*, Madrid, 26-6-1925, p. 5.

²²⁶ DE LA ENCINA, J., “De arte. En torno al Salón de Otoño III”, *La Voz*, Madrid, 3-11-1930, p. 1.

²²⁷ Desde su nombramiento como director el 31 de julio de 1931, se interesó por realizar una profunda modernización de la institución, realizando diversas acciones tales como: reforma de las salas expositivas del Palacio de Bibliotecas y Museos, reordenación de la colección permanente, así como un proyecto (nunca llegó a realizarse) de construir una nueva sede para el Museo, encargado al arquitecto Fernando García Mercadal, a sabiendas de que las instalaciones con las que contaban hasta aquel momento eran muy pobres e insuficientes. Para una información más detallada sobre su periodo como director del Museo Nacional de Arte Moderno: JIMÉNEZ BLANCO, M., “Juan de la Encina: director del Museo de Arte Moderno”, en y JIMÉNEZ-BLANCO, M. y ALZURI MILANÉS, M. (com.), *Juan de la Encina y el arte de su tiempo (1883-1963)* [catálogo de exposición], op. cit., pp. 43-72.

sobriedad y depuración de los volúmenes escultóricos, citando entre otros artistas, algunos de los nombres que el crítico había ido avalando durante aquellas décadas como ejemplos característicos de esa figuración moderna que el apoya firmemente:

“[...] Quien se tomara el trabajo de historiar la escultura española contemporánea observaría a los primeros lineamientos de sus trabajos el enorme cambio que ha dado ese arte en su concepto durante lo que va de siglo. Ha ido conquistando poco a poco la austeridad de realización que había perdido y el sentido de construcción arquitectónica [...] Ha ido también purgándose de aquel barroquismo barato en el que tanto lució Querol y que tanto pasmó y entusiasmó a papanatas nacionales y ultramarinos. Hoy, la escultura nacional, aunque todavía arrastra residuos de pasadas francachelas, va irguiéndose con firmeza y recobrando gracia y solidez en sus creaciones. Dentro de esa gran corriente de depuración artística que se inició con los primeros años del siglo y que se generó al contacto con obras de autores extranjeros [...] hay que situar a Macías. Llega este mozo cuando lo más arduo de la tarea lo han realizado ya sus predecesores- Clará, Capuz, Julio Antonio, Macho, Gargallo, Barral, Adsuara, Juan Cristóbal²²⁸, Ferrant [...]”.

En lo referente a la obra de González Macías, destaca su labor polifacética, la cual le lleva a trabajar diversas tipologías, entre las que destacan especialmente la temática asociada al mundo infantil, así como la estatuaria animalista, en la que señala la influencia de su paisano, el escultor Mateo Hernández:

“[...] La sensibilidad estética de este escultor abarca temas de bien distinta índole, desde el monumento funerario, gravemente sentido, a retratos, contruidos con amplitud y penetración de los caracteres, y a esas figurillas de niñas- niña durmiendo, niña dibujando en el suelo, niña desnuda con su muñeca en las manos- que son muy graciosas de forma y muy sentidas de emoción, sin olvidar sus esculturas de animales- lechuza y jineta-, que nos traen el recuerdo de un gran escultor animalista español: Mateo Hernández. En el tratamiento de la forma animal, simple y compacta, no deja de parecersele [...]”²²⁹.

²²⁸ Aunque con menor asiduidad, también dedica en algunas ocasiones su atención al escultor almeriense, especialmente al hilo de sus participaciones en los certámenes nacionales: “[...] Un escultor joven. Presenta dos bustos excelentes, uno de señora y otro el retrato de D. Indalecio Prieto. Éste último es admirable, por el carácter y la expresión sensual y socarrona. Se dijera un clérigo orondo, andariego y alegre del “Libro del buen amor”. También algo tiene de Emperador romano antípoda de César. Está ejecutado con una gran habilidad, aunque a veces propende Juan Cristóbal a finezas excesivamente blandas. El busto de señora está también realizado con mucho sentido del estilo y es elegante, simple y expresivo en su estructura formal: DE LA ENCINA, J., “La Exposición. Comentarios sueltos”, *La Voz*, Madrid, 20-6-1924, p. 1.

²²⁹ DE LA ENCINA, J. (firma con su otro seudónimo El Otro), “Las artes y los días. Un escultor”, *El Sol*, Madrid, 31-1-1935, p. 2.

En cuanto a su periodo como director del Museo de Arte Moderno, hay que reseñar que mostró mucho interés, junto con el también subdirector de la institución, el pintor Timoteo Pérez Rubio, en la organización de diversas exposiciones en las que se mostrara de manera amplia el panorama artístico de la juventud española. Entre ellas, podemos destacar las siguientes: Benjamín Palencia, Francisco Mateos y José Moreno Villa (todas ellas en 1932); las de Antonio Rodríguez Luna y Joaquín Torres García (1933), Gabriel García Maroto y Luis Quintanilla (1934), y la de Gregorio Prieto en 1936. Sin embargo, frente a todas las exhibiciones pictóricas, sólo se celebró una donde se mostrase la producción de un escultor adscrito a la vanguardia: Pablo Gargallo, primera retrospectiva que se celebró de su obra en la capital española en marzo de 1935, tres meses más tarde de su fallecimiento.

Juan de la Encina dedicó dos artículos al comentario crítico de la exposición de Pablo Gargallo. En el primero de los mismos, podemos denotar una de las cuestiones ya planteadas con anterioridad, cómo pese a su carácter progresista, nunca llega a comprender ni asimilar la importancia del arte de vanguardia a la hora de haber renovado el arte contemporáneo. Esta cuestión le lleva a evaluar las obras realizadas en metal por el artista zaragozano, no como innovaciones estilísticas parangonables con la de los principales artistas plásticos adscritos a los movimientos de avanzada, sino como una labor que proviene y tiene su punto de inicio en la labor de los rejeros españoles, lectura muy en la línea de ese neo tradicionalismo, defendido por el crítico vasco:

“- ¿Y por qué llamas a Gargallo, al escultor Gargallo, el último herrero?

- Porque al salir de la exposición de sus obras en el Salón del Museo de Arte Moderno se me ha ocurrido pensar que este artista, que nunca construyó una reja, procede, sin embargo, estoy por decir en línea recta, de los grandes rejeros de España.

[...]- Me parece que estás confundiendo las especies, y que en tu afán de unirlo todo a la tradición, sitúas falsamente a Gargallo en un lugar que no le corresponde. A Gargallo, por sus obras en metal retorcido, no se le puede situar en una corriente tradicionalista, como tú pretendes, sino entre las novísimas formas de la escultura actual, entre cubistas, expresionistas, sintetistas [...] Sus compañeros son los Zadkine, los Lipchitz, los Brancusi...

- No empecé. Por lo demás, déjate de “ismos”- plagas de langosta en las tierras del arte contemporáneo- y de nombres. Se ha tratado tanto en los campos del arte, que no hay

novedad que no tenga su equivalente, su homónimo o sinónimo en la tradición, entendiendo por tradición la historia artística [...] Por eso no creo yo que esté tan apartado de la realidad el que yo trate de situar a Gargallo en las tradiciones de la vieja rejería española y que le llame el último herrero [...] Sí, amigo mío: Gargallo es el último de nuestros grandes herreros. La tradición nacional pervive en su obra. No son tradicionalistas los que se empeñan en remedar a los clásicos. Lo son pura y exclusivamente los que, sin pensar ni querer deliberadamente serlo, llevan su sustancia disuelta en la sangre de su espíritu [...]”²³⁰.

En su segundo artículo, incide en la dualidad de la obra del artista, la cual se mueve entre sus piezas de corte clásico y sus obras vanguardistas en hierro. Si el público madrileño ha sabido valorar éstas últimas, ha sido porque ha podido ver cómo la profunda estilización de sus hierros sólo ha sido posible gracias a su profundo conocimiento del oficio, muy palpable en sus obras más propiamente adscritas al clasicismo moderno de regusto franco-catalán:

- “[...] Una de las cosas que no deja de sorprender al público en la Exposición Gargallo es el contraste entre sus esculturas de tipo clásico, digámoslo así, y el estilo de sus hierros.
- Ese mismo contraste, más aparente que real, ayuda a la mejor comprensión, porque el espectador ve el proceso que ha seguido el artista, convenciéndose que la simplificación de las formas no obedece a caprichosidad, sino que es un resultado lógico del conocimiento profundo de las formas mismas. Solo un artista que las ha entendido a fondo puede conseguir los efectos portentosos que Gargallo consiguió dándole ritmo y cadencias al hierro. Si bien se analiza, no hay en realidad diferencia en su tratamiento clásico de la escultura y el moderno. El uno es rigurosa consecuencia del otro [...]”²³¹.

Junto a Juan de la Encina, el otro crítico que ejerció una importante influencia en la capital a la hora de difundir un gusto escultórico de tendencia moderada fue **José Francés**²³² (1883-1964). Previamente a su trabajo como cronista artístico, se dedicó exclusivamente al cultivo de la literatura, su verdadera pasión, escribiendo una serie de novelas cortas,

²³⁰ DE LA ENCINA, J., “De arte. El último herrero”, *El Sol*, Madrid, 7-3-1935, p. 1. En muchos de sus escritos es habitual que adopte la estructura de un diálogo, interlocución entre dos personajes. De hecho, es el modelo que adopta a la hora de escribir la monografía dedicada a Victorio Macho ya citada.

²³¹ DE LA ENCINA, J., “De arte. Virajes del tiempo”, *El Sol*, Madrid, 14-3-1935, p. 1.

²³² Para un estudio detallado de la biografía de José Francés, así como de su labor como novelista y crítico de arte, véase: VILLALBA SALVADOR, M., *José Francés, crítico de arte*, Tesis Doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 2002.

cuentos y obras teatrales²³³, las cuales contaron con una cierta repercusión crítica. Asimismo, el 15 de enero de 1904, cuando contaba con 21 años, aprobó la oposición para el ingreso en el Cuerpo de Correos, institución en la que trabajó en diferentes puestos administrativos durante toda su vida y que le sirvió para tener un sueldo fijo con el que poder vivir holgadamente y dedicarse sin ningún tipo de trabas al ejercicio de la escritura tanto creativa como crítica. A partir de 1914, y a pesar de que seguirá publicando nuevos títulos, se dedica de manera casi exclusiva a la crítica, convirtiéndose en el director artístico de la revista *La Esfera*, principal publicación de la compañía *Prensa Gráfica S.A.*, la cual contaba con otras revistas como *Nuevo Mundo* y *Mundo Gráfico* en las que también colaboraba José Francés, quien en muchas ocasiones firma con el seudónimo de Silvio Lago²³⁴, siguiendo una moda instaurada ya desde finales del siglo XIX. Todos estos rotativos iban dedicados principalmente a un público burgués de corte conservador, cuidando eso sí los contenidos de sus números, dedicados a diversas temáticas culturales, entre las que sobresalían las relativas al arte y la literatura. Con ediciones muy cuidadas en las que destacaban la profusión de fotografías que reproducían obras pictóricas y escultóricas²³⁵, sus lectores tenían a su disposición una visión panorámica de la producción artística producida tanto en España como en el resto de Europa.

La cuestión de incluir numerosas reproducciones fotográficas en sus páginas marcó la diferencia con los periódicos, principal medio en el que solían escribir la inmensa mayoría de los críticos afincados en Madrid, los cuales, a pesar de contar en algunos casos con una tirada cuantiosamente mayor, no podían competir frente al poder de la imagen, y su enorme influencia a la hora de establecer un determinado gusto estético, preferentemente de corte moderado, en el seno de la población española. Es por ello, por lo que José Francés, desde su posición como encargado de la labor crítica en *La Esfera*, se convirtió en uno de los críticos artísticos más influyentes que trabajaban en la capital, capaz de consagrar a cualquier pintor u escultor con la publicación de un artículo monográfico dedicado a elogiar sus respectivas producciones:

²³³ A pesar de tener en su momento un cierto éxito de crítica y de tirada, hay que destacar que, a día de hoy, la labor literaria de José Francés es prácticamente desconocida. Es su trabajo como crítico de arte el que le ha granjeado que siga siendo recordado por los profesionales que nos dedicamos a la historiografía del arte español contemporáneo.

²³⁴ Firmar tanto con su nombre verdadero como con su seudónimo le permitía poder publicar varios artículos al mismo tiempo en diferentes revistas, en muchas de las ocasiones de contenido parecido o similar.

²³⁵ En las que, como veremos en las siguientes páginas, José Francés, como director artístico de la publicación, difundió un tipo de escultura que apostara por una renovación de su lenguaje desde la perspectiva de la tradición.

“Desde aquella plataforma de *La Esfera*, mi padre tuvo un reconocimiento como crítico que superó a las novelas que podía producir [...] *La Esfera* era una publicación muy bonita, en aquellos momentos, y mi padre podía hacer famoso a un pintor, en cierto círculo, claro, que contaba, porque en el resto de la población española no contaba, publicando a todo color un cuadro, una obra. Yo me he preguntado muchas veces si el hecho de que fuese académico tan joven, no ha sido, en parte, el reconocimiento de aquellos artistas y académicos que, a pesar de ser académicos, no tenían forma de dar publicidad a sus obras, y con *La Esfera* les dieron publicidad. Yo no digo ni mucho menos que mi padre se aprovechara de ello, era de ese tipo de hombres como hoy día no existen, incapaces de aprovecharse de nada. Era una generación completamente diferente, pero quizá, sin darse cuenta pudo ayudarle a establecerse como la entera opinión pública dice, independientemente de que fuera buen o mal crítico. *La Esfera* fue su lanzamiento, y esto influyó mucho en él”²³⁶.

En cuanto a su posicionamiento estético, hay que mencionar que en muchos puntos es coincidente con la postura de los principales críticos que trabajaban en Madrid, entre ellos el propio Juan de la Encina²³⁷. A pesar de que José Francés no contaba con una formación universitaria propia de la intelectualidad de la época²³⁸, ésta la fue supliendo con su autodidactismo basado fundamentalmente en la lectura de las principales publicaciones

²³⁶ Entrevista que le concedió Alberto Francés, hijo del crítico a María Villalba Salvador, referenciada en su Tesis Doctoral: VILLALBA SALVADOR, M., *José Francés, crítico de arte*, op. cit., pp. 65-66.

²³⁷ Ambos apuestan por una renovación del lenguaje escultórico español dentro de la vía figurativa, además de apoyar en sus respectivos artículos a prácticamente los mismos escultores. Aun así, conviene añadir que José Francés se muestra un punto menos progresista con respecto a Juan de la Encina. Por ejemplo, en lo referente a la *I Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos*, si bien no se incluye en el grupo de sus detractores, tampoco se incluye en el de los que la apoyan entusiásticamente. Aun así, se mantiene en un punto intermedio, valorando además el eclecticismo de los expositores, algunos de ellos apoyados por él en sus artículos como es el caso de escultores como Victorio Macho, José Capuz, José Planes, Emiliano Barral y Quintín de Torre. Para ahondar más en su visión de la muestra: FRANCÉS, J., *Los Artistas Ibéricos, El Año Artístico*, Madrid, Mundo Latino, 1925, pp. 127-130. Mencionaremos que todos los artículos de crítica de José Francés eran recopilados anualmente en su publicación *El año artístico*, editada entre 1915-1926.

²³⁸ Su concepto de la crítica estaba muy basado en su vocación literaria, lo que le llevaba a escribir artículos que cuidaban mucho el estilo pero que quizá adolecían de una cierta limitación conceptual. Él mismo nos ofrece su opinión acerca del ejercicio de la crítica, entendida como una faceta más de su actividad creadora: “Modestamente tensionado, esforzando mis facultades pequeñas de escritor, yo he procurado aspirar a la perfección literaria que me ha sido consentida. Compuse las glosas al arte coetáneo con el mismo fervor e igual amplitud emocional que las ficciones novelescas o simplemente narrativas. Como una refracción, con una reciprocidad de sugerencias, la crítica iba así paralela a la producción puramente literaria: FRANCÉS, J., *Un libro de Estampas. Discurso leído en el acto de su recepción pública el día 4 de febrero de 1923*, Madrid, Academia de Bellas Artes de San Fernando, pp. 8-10. Citado por VILLALBA SALVADOR, M., *José Francés, crítico de arte*, op. cit., p. 131.

artísticas, literarias y filosóficas que iban saliendo en el mercado²³⁹. Al igual que los demás cronistas de arte afincados en la capital, era muy consciente de la necesidad que tenía nuestro país de modernizarse y de ponerse al día de los avances que iban produciéndose en los principales países europeos.

En lo referente a la estatuaria española, defiende una renovación de la disciplina, considerando, al igual que Juan de la Encina, que la misma había caído en la más absoluta degradación estética, ejemplarizada particularmente en la tipología del monumento público. Ahora bien, la revitalización del arte plástico nacional debía, según su criterio, realizarse siempre dentro de las premisas del respeto por la tradición, entendida esta como un arte que no abandone, bajo ningún concepto, las premisas de la mimesis figurativa. En líneas generales, proponía, al igual que todos los escritores de su tiempo, una restauración del lenguaje escultórico, en la que se conjugaran, de manera ecléctica, los dos estilos canónicos asociados a la figuración: el realismo, propio de los maestros imagineros del siglo XVI-XVII²⁴⁰ y el clasicismo moderno, de gusto franco-catalán²⁴¹.

En definitiva, José Francés seguía una línea de pensamiento similar a la del resto de la crítica de arte española, quienes cifraban la modernización de la escultura dentro de la tradición figurativa²⁴², proponiendo una renovación templada de la misma, en la que sin recurrir al sobado neoclasicismo académico y al excesivo carácter literario de la estatuaria decimonónica, tampoco cayera en el exceso de radicalidad asociado al arte de

²³⁹ De hecho, llegó a dominar la lengua francesa, cuestión que le llevó a traducir diferentes publicaciones al castellano.

²⁴⁰ Realismo neo tradicionalista que, durante la década de los veinte evolucionará hacia figuraciones más renovadas adscritas al retorno al orden como el *art déco* y el Novecento italiano, movimientos que el crítico madrileño valoró de forma positiva. Especialmente interesante es su interés por el *art déco*, en gran parte debido a su deseo por superar la barrera/distinción entre Bellas Artes y Artes Decorativas. Esta cuestión está fundamentada principalmente por su afición por ciertas artes como la caricatura, la ilustración gráfica, etc. que el crítico se encargó de divulgar a través de la organización del *Salón de Humoristas*, fundado por él en 1914.

²⁴¹ En el siguiente capítulo, estudiaremos la difusión que la estatuaria moderna francesa tuvo en *La Esfera*, en la que tanto José Francés como otros escritores habituales de la revista, escribieron artículos monográficos dedicados a los principales escultores de la generación post-rodiniana, quienes se movían en la línea de su gusto estético, basado en la instauración de un clasicismo remozado a la búsqueda de nuevas fórmulas acordes con la modernidad.

²⁴² Una escultura que abandonara su carácter pictórico y anecdótico asociado a la estatuaria de final de siglo XIX, para así concentrarse en aquellos valores semánticos inherentes a la disciplina: principalmente su carácter de volumen que ocupa un determinado espacio, interior u exterior. Por ello, defiende un tipo de arte plástico que basara sus principios en la creación de figuras de volúmenes sobrios, depurados, y que se concentrara en aquellas tipologías que permitieran una mayor implicación en la investigación de la forma escultórica: la figura autónoma (principalmente el desnudo femenino), el retrato y, en menor medida, la escultura animalista.

vanguardia²⁴³, el cual rechazó y se encargó de desprestigiar continuamente en diferentes artículos, como por ejemplo el que dedica a la *Exposición Internacional de Artes Decorativas de París* de 1925, en el que destaca como el arte de avanzada se muestra ya como un arte que ha perdido la novedad del escándalo, único valor que, según él, poseía, destacando a su vez, como los artistas apuestan en ese momento, por un regreso hacia las fórmulas serenas y equilibradas del pasado:

“[...] Incluso tendrán que sortear el mayor peligro: el de aceptar o no el “arte de moda”, aquel que todavía a la mirada de los snobs y de los pedantes puede parecer rebelde y renovador, y que, sin embargo, es algo más triste, más ineficaz y ridículo que lo antiguo sin belleza, lo viejo interesante y lo envejecido prematuramente. Es “lo que no se lleva”, lo que perdió hasta el valor del escándalo, o por lo menos, de la sorpresa: lo que los mismos creadores rechazan hoy con un gesto de empacho y de desdén, ansiosos de retornar a la normal visión de los seres y cosas [...]”²⁴⁴.

En sus primeros años como crítico en *La Esfera*, basándose en su gusto estético ecléctico entre el realismo asociado a la tradición imaginera castellana y el clasicismo moderno importado desde Cataluña y Francia, dedica su atención hacia diferentes escultores, unidos todos ellos bajo la premisa de realizar un tipo de escultura que busca una actualización de sus formas siempre dentro de las premisa del respeto por los valores asociados históricamente a la disciplina: armonía, sobriedad, serenidad y solidez constructiva. Uno de los primeros escultores que consigue llamar su atención es el cordobés Mateo Inurria, cuyas obras- basadas fundamentalmente en la creación de bustos- retratos y desnudos femeninos de parcas dimensiones- triunfan por su belleza y equilibrio, frente a la grandilocuencia de los monumentos construidos por los artistas de mediados- finales del siglo XIX:

²⁴³ En el siguiente capítulo ahondaremos en sus opiniones acerca de ciertos escultores de vanguardia adscritos al futurismo italiano y al expresionismo alemán.

²⁴⁴ LAGO, S., “El arte que pasó de moda”, *La Esfera*, Madrid, 10-1-1925, p. 27. Pese a que varios de los artistas adscritos a los diversos movimientos de vanguardia, regresaron, tras la crisis espiritual producida por la I Guerra Mundial, a los cauces del lenguaje figurativo, no es menos cierto que fueron otros muchos los que siguieron viendo en el arte de avanzada, un código lingüístico perfectamente válido en el que seguir continuando sus respectivas trayectorias. La opinión de Francés no deja de ser una opinión sesgada, totalmente partidista, del crítico que no desea otra cosa que este tipo de arte sea rechazado, abandonado, para que, de esta manera, los pintores y escultores tornen a los valores del pasado clásico. En otros artículos, aprovecha también para verter su opinión negativa sobre la vanguardia: LAGO, S., “Escolios al no arte. Agonía de la impotencia grotesca”, *La Esfera*, Madrid, 9-2-1929, pp. 18-19.

“[...] Puede afirmarse que las obras actuales de Mateo Inurria no son más que retratos y desnudos de mujer. Como veis, el busto de la Exposición de 1910 era un símbolo. Inurria desprecia profundamente el arte convencional y aburguesado de los monumentos. Dos escultores²⁴⁵ se han enriquecido en España haciendo monumentos de todas clases. Su enriquecimiento personal, después de todo, era lo de menos. Lo peor ha sido el embrutecimiento nacional, la especie de canon que impusieron para el futuro [...] En cambio, el maestro se refugia en su soledad, y lentamente, con esa noble voluptuosidad que no comprenden los mediocres, va modelando desnudos femeninos. Son estatuillas de menos de un metro de altura. Elige para ellas mármoles especiales que completen con su colorido la sensación carnal del modelado. No es posible llegar a la alta perfección que llega el maestro en esta clase de escultura. Esta desentrañando el natural con tal firmeza, arrancados los más rebeldes secretos de masas y líneas, consiguiendo el ritmo equilibrado de la figura [...] Idéntica afirmación de maestría, de seguridad técnica, podemos hacer respecto de los retratos. Ved esa gitana, donde el espíritu de su raza se halla estilizado hasta un punto inconcebible de tan perfecto [...]”²⁴⁶.

Asimismo, en esa línea neo tradicionalista impuesta, como ya hemos referido, en gran parte por el pensamiento de la generación noventayochista, destaca su valoración de la producción escultórica de artistas que, como Julio Antonio y Victorio Macho, dedican su atención a la plasmación en sus respectivas obras del espíritu de la raza española, encerrado especialmente en las personas de estrato social humilde que habitan las diversas regiones de la meseta y el norte de la península ibérica.

En el caso del escultor tarraconense, comenta cómo su obra escultórica estaba fundamentada en la conjugación perfecta que se da entre el realismo castellano y el clasicismo grecorromano, siendo éste último el lenguaje que mayormente predomina en su producción, en la que sobresalen su serie de *Bustos de la raza* que, según Francés es lo más sobresaliente que el artista ha realizado en su carrera artística, pese a la inmensa

²⁴⁵ Muy posiblemente se está refiriendo a Agustín Querol y Mariano Benlliure que, como hemos podido comprobar, fueron vistos en aquella época como los dos artistas plásticos que más habían contribuido a la crisis en la que se hallaba inmersa la estatuaría española a principios del siglo XX. Sin embargo, José Francés prefiere no dar nombres, para no buscarse ninguna enemistad que pudiera perjudicar su futura carrera como crítico de arte. De hecho, llegó a tener una relación cordial con Benlliure, que fue una de las personas que propuso su ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, el cual se produjo en 1922. Por esta cuestión, no debe extrañarnos el que incluso dedique algún artículo monográfico al maestro valenciano, en el que elogia alguna de sus obras, como por ejemplo su famoso *Mausoleo a Joselito* “*El Gallo*”, ubicado en el Cementerio de San Fernando de Sevilla: FRANCÉS, J., “El Mausoleo de Joselito. Un romance popular”, *La Esfera*, Madrid, 10-5-1924, pp. 10-11.

²⁴⁶ LAGO, S., “El arte de Mateo Inurria”, *La Esfera*, Madrid, 28-7-1914, p. 10.

popularidad que le ha granjeado el *sepulcro de Alberto Lemonier*, expuesto en enero de 1919 en el Salón de Amigos del Arte en el Palacio de Bibliotecas y Museos:

“[...] Interrogó al pasado en los ejemplares museales; siguieron sus manos ritmos clásicos y pretéritos cánones. Después afrontó la realidad, los hombres que alientan en los días actuales y en las tareas que no desvirtúan el racial carácter; fijó en el bronce y en la piedra las facies ásperas, melancólicas o plácidas de labriegos, mineros o poetas: los que surcan la tierra, los que la desentrañan, los que sobre ella vuelan [...] En otra ocasión, y en estas mismas páginas, al hablar del monumento a Chapí²⁴⁷, hicimos constar que la escultura de Julio Antonio, plenaria de apasionado dinamismo espacial, es de una exterioridad serena, eurítmica, verdaderamente helénica [...] Así, toda la obra de Julio Antonio es de una pureza inmaculada, de una ponderación máxima, de un equilibrio armónico y sosegado. No es bastante para juzgarle el *mausoleo de Alberto Lemonier*, aunque haya sido el pretexto para una consagración definitiva que se le debía hace tiempo [...] Hasta hoy, su arte está fundamentado en la serie de *bustos de La Raza*, en los fragmentos del Monumento a los héroes, y en algún desnudo. Los *bustos de La Raza* expresan, exactos y elocuentes, diversas psicologías de un españolismo indudable [...]”²⁴⁸.

Sin embargo y, siguiendo el criterio de críticos ya referidos como Ángel Vegue y Goldoni y Ballesteros de Martos, opina que el escultor verdaderamente español y que con su obra está prosiguiendo el glorioso arte de los imagineros castellanos, particularmente el de su paisano, el palentino Alonso Berruguete, es Victorio Macho²⁴⁹, cuya obra, al igual que la de Julio Antonio, destaca principalmente por su serie de bustos-retratos en los que interpreta a hombres prototípicos de estirpe hispánica:

“[...] Fue pensionado por la Diputación de su ciudad natal para estudiar algún tiempo en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Ignoramos sus maestros de la Escuela; no sabemos si frecuentó el casón, ni tampoco sí, hojeando revistas extranjeras en la Biblioteca del Círculo de Bellas Artes, sintió la comezón de torturar su estilo con las

²⁴⁷ FRANCÉS, J., “El Monumento a Chapí”, *La Esfera*, Madrid, 13-4-1918, p. 19.

²⁴⁸ LAGO, S., “Artistas contemporáneos. Julio Antonio”, *La Esfera*, Madrid, 15-2-1919, pp. 10-11.

²⁴⁹ Con quien mantenía una estrecha amistad. No en vano, el escultor palentino solía asistir a la tertulia llamada de Los Humoristas, la cual presidía José Francés en el Café Jorge Juan en el barrio de Salamanca. El propio Francés respondió al discurso que Victorio Macho ofreció en su entrada a la Academia de Bellas de San Fernando en 1936: MACHO, V. y FRANCÉS, J., *Las alas de cera: discurso leído por Don Victorio Macho en el acto de recepción pública y contestación del Ilmo. Sr. D. José Francés y Sánchez-Heredero el día 25 de junio de 1936*, Madrid, Academia de Bellas Artes de San Fernando.

nórdicas tendencias escultóricas hoy en boga²⁵⁰. Pero si así fue, resbalaron sobre su espíritu y su técnica sin dejar huella las posibles influencias. En cambio, si se puede afirmar que ha influido en él Alonso Berruguete [...] Así tiene su arte este bravo hálito de humanidad. Así sus facies de campesinos castellanos, de marineros vascos, de pescadores montañeses, transmiten la impresión cálida de la vida y expresan sus rasgos las diversas idiosincrasias regionales. Tal vez sea el verdadero escultor netamente español, el intérprete del alma nacional a través de los tipos característicos y modelados de un modo recio y sobrio que no acusa italianismos de ayer ni reminiscencias de hoy [...]”²⁵¹.

Asimismo, junto a su serie de retratos, valora también la capacidad del escultor palentino a la hora de renovar la tipología del monumento público, a través de la creación de los conjuntos dedicados a prohombres españoles de las letras y las ciencias, como es el caso de Benito Pérez Galdós y Santiago Ramón y Cajal²⁵², ambos ubicados en el Parque del Retiro de Madrid. Son obras que, frente al carácter anecdótico y trivial de los monumentos erigidos en el siglo XIX, sobresalen por su mayor sobriedad y depuración volumétrica, que le llevan a destacar y apreciar los materiales trabajados por encima del asunto representado:

“[...] Esta estatua de Galdós, con la esencialidad profética de su concepto, con el enérgico simplismo- al que sólo se llega después del maravilloso dominio de su arte que posee Victorio Macho- de su forma, fija el advenimiento a la escultura española del creador de seres representativos y de grandes ideas abstractas que concretan los monumentos públicos. El gran artista capaz de la expresión individual en el busto, en la testa, aislado, destacando de la muchedumbre simétrica; pero capaz también de abordar, sin futuros rubores para su nombre, el juicio público en los espacios libres de las ciudades y los

²⁵⁰ En la década de los años diez del siglo XX era una tónica habitual que los críticos de arte, fruto de un pensamiento nacionalista, mostraran cierto rechazo ante la posible influencia del arte venido de Europa, especialmente de Alemania. Sin embargo, como ya observamos al analizar la figura de Juan de la Encina, ese nacionalismo estético inicial rápidamente se conjuga con un cierto afán internacionalista que les lleva a difundir y valorar positivamente el influjo de la estatuaria moderna principalmente francesa sobre la estatuaria española.

²⁵¹ LAGO, S., “Artistas contemporáneos. Victorio Macho”, *La Esfera*, Madrid, 3-11-1917, pp. 14-15.

²⁵² “[...] Victorio Macho da a la Fuente de Cajal el reposo de las líneas horizontales, sin otra verticalidad que la proporcionada por la estatua de la Sabiduría y la complementaria de los árboles, solicitada ya en el dibujo que acompaña a la maqueta. Los dos relieves de las fuentes gemelas tendrán un acento arcaizante y destacarán en piedra clara dentro de la masa cenicienta del granito de los sendos muros. También en esa piedra, fraterna de la que Victorio Macho empleara en la inmortalización sosegada de Galdós [...] modelara ampliamente la figura del maestro [...] Afortunada como símbolo, armoniosa de composición, enérgica y dulce a un mismo tiempo, este proyecto tiene además la garantía de una ejecución noble [...]”: FRANCÉS, J., “La Fuente de Cajal”, *Nuevo Mundo*, Madrid, 22-12-1922, p. 8.

jardines [...] Macho tiene- afortunadamente para él y para el logro de lo que viene a representar en la historia del arte contemporáneo- el respeto de la gestación. El mismo ha dicho: “Aprendamos a interrogar el mármol tal como surge de la cantera. Contemplémosle con un sentimiento religioso; no destruyamos sus bellos planos; no profanemos la santa pureza de sus entrañas para grabar en su blancura divina ideas torpes o vulgares. Por el contrario, mirémosle como algo sagrado y misterioso y así nos mostrará su milagro [...]”²⁵³.

En la misma senda que las obras de Julio Antonio y Victorio Macho, sitúa las primeras tentativas artísticas del escultor murciano José Planes²⁵⁴, quien en su primera exposición celebrada en el Salón del Ateneo (diciembre 1918), exhibe un conjunto de cabezas-retratos en los que, a través de un modelado sobrio y rotundo, insiste en la representación de tipos populares característicos de la nación española:

“En el saloncito del Ateneo, siempre abiertamente generoso a las tendencias nuevas, exponen ahora un pintor y un escultor [...] El escultor es José Planes. Tiene, desde luego, aliento fuerte y serenidad sobria. Modela recia y graciosamente, y da a los rostros de sus cabezas estatuarias una atrayente simpatía de vida [...] José Planes sugiere la idea de un artista personalmente, audazmente retador de la verdad que sus ojos ven. Es la misma cualidad de los maestros llegados antes de él: Inurria, Macho, Julio Antonio. Como ellos, ofrece en el reposo estático de las cabezas humanas, rasgos representativos de razas, de regiones, aun de profesiones fatalmente elegidas por un obscuro instinto [...]”²⁵⁵.

Como decíamos líneas más arriba, José Francés se unía a la opinión mayoritaria de la crítica artística afincada en Madrid, que sugería y apoyaba a los escultores que con sus respectivas obras pretendían revitalizar en clave moderna la imaginería religiosa española del siglo XVI-XVII. Dentro de esta actualización, puesta al día del arte del pasado histórico nacional, jugaba también un papel fundamental, el resurgimiento de la técnica de la talla en madera y el policromado, consustanciales con la tradición hispánica. Todas estas cuestiones son las que le llevan a valorar la producción escultórica de Quintín de

²⁵³ FRANCÉS, J., “Un escultor español. Victorio Macho”, *La Esfera*, Madrid, 22-1-1921, pp. 10-11.

²⁵⁴ Así como las obras del escultor almeriense Juan Cristóbal, a quien dedica también un artículo monográfico en *La Esfera*: LAGO, S., “Juan Cristóbal y el monumento a Ganivet”, *La Esfera*, Madrid, 12-11-1921, p. 16.

²⁵⁵ LAGO, S., “Vida artística. La Exposición del Ateneo”, *La Esfera*, Madrid, 28-12-1918, p.15. En otras ocasiones, también le dedica otros artículos en los que prosigue el elogio de su obra: FRANCÉS, J., “Los jóvenes. El escultor José Planes”, *La Esfera*, Madrid, 18-10-1919, p. 11.

Torre, fundamentada en una serie de bustos-retratos en los que representa a gentes humildes, realizadas mediante la talla directa en madera y mármol policromado:

“[...] Quintín de Torre sugiere la idea de un continuador de los imagineros españoles, ungido de la misma enérgica austeridad y el viril fervor de ellos [...] Quintín de Torre busca preferentemente en las facies humildes la elocuencia armoniosa de los rasgos humanos. Así, su arte carece de toda pompa externa, de toda arrogante soberbia. Es íntimo, recogido, pleno de sentimiento interior, con un sosiego de líneas que no excluye ni desvirtúa la enorme potencialidad espiritual, latente [...] Quintín de Torre pasa largas temporadas en Castilla, en tierras burgalesas, aislado de los medios artísticos de Vasconia. Vive en un viejo castillo y cultiva el trato con labriegos y pastores, donde- como el alma vasca ayer, en pescadores y obreros bilbaínos- busca los rasgos raciales del alma castellana ahora [...] Rara vez Quintín de Torre interpreta en su totalidad la figura humana [...] Concreta y resume, por el contrario, su elocuencia factual en cabezas, o cuando más en bustos. El mármol y la madera son sus materias favoritas. Desdeña el bronce por cómo se escapa en la fundición la obra; cierto que aún le queda el recurso de patinarla a su placer; pero no hay tan íntima, tan estrecha relación entre la obra y el artista que la produce como en el mármol y en la madera. Admiten, además la policromía que es una de las características bien definidas del admirable escultor [...]”²⁵⁶.

En futuras ocasiones, vuelve a incidir en valorar la producción del moderno imaginero vasco, especialmente por su dominio de la técnica tanto de la talla como del policromado, a pesar de que, tal y como piensan también otros muchos críticos, cuando la utiliza sobre el mármol, sacrifica en muchas ocasiones las cualidades intrínsecas que posee este material:

“[...] Policroma mármol y madera, patina los bronce y elige piedras que consientan la sensación estética peculiar de su arte. A veces sacrifica, incluso, la austeridad primigenia de la obra obtenida con enérgico trazado por la obsesión de verla animada por el color. Pero siempre resalta la cualidad fundamental del escultor, que sabe trabajar la piedra y la madera, y que al prescindir de policromías y entintados más o menos oportunos, no pierde nada de cuanto esa cualidad primigenia le otorga. Como tampoco ha de censurarse sistemáticamente aquella preferencia, aquel amoroso deseo de carnalizar sus creaciones que alcurnia a Quintín de Torre con los renacentistas italianos y los imagineros españoles.

²⁵⁶ LAGO, S., “En los Amigos del Arte. Quintín de Torre”, *La Esfera*, Madrid, 3-11-1923, p. 19.

Conoce bien, además, lo que de oficio y secreto de taller hay en este último arte. El estofado y policromado de sus tallas religiosas están logradas con singular maestría y sugestiva elegancia tonal, y sobre todo en las de gamas delicadas y suaves [...] La talla religiosa, olvidada, entregada a las manos mercenarias de los fabricantes de imágenes al por mayor, vuelve a estimular la inspiración y el arte de nuestros escultores [...]”²⁵⁷.

Del mismo modo, fruto de su valoración de aquellos artistas que practican la talla directa en madera, es la devoción que profesa a los escultores gallegos, quienes, como ya indicamos, suelen ser anunciados por los cronistas como los verdaderos continuadores del arte del maestro Mateo, teniendo el Pórtico de la Gloria como su máxima referencia estética. El primero de los estatuarios que consigue fijar su atención es el pontevedrés Francisco Asorey²⁵⁸, de quien aprecia además del cultivo de la talla en madera y la policromía, su dedicación preferente a la temática costumbrista²⁵⁹, que le lleva a la fijación, a través de su arte, de los tipos, principalmente las mujeres, aldeanas de las pequeñas comarcas galaicas:

“[...] En Santiago de Compostela existe la más portentosa enseñanza escultórica. El Pórtico de la Gloria [...] Un frente desgajado del Pórtico de la Gloria por la buena granazón, es Francisco Asorey [...] Asorey se acurruca al pie del Pórtico, se nutre de él, se va modelando conforme a él y se asimila la substancia poderosa de sus normas [...] Hijo de su época y producto afortunado de la ancestral ejemplaridad, Asorey coge trozos de madera del país- castaños, robles, encinas- y talla en ritmos y reposos austeros las mociñas, las naiciñas, las hembras encorvadas sobre la tierra o implorantes del mar. Policroma estas estatuas que no dependen de heroísmos ni paganías remotas [...]”²⁶⁰.

²⁵⁷ FRANCÉS, J., “La semana artística. Las exposiciones del Círculo. Quintín de Torre, imaginero español”, *Nuevo Mundo*, Madrid, 29-5-1931, pp. 36-37.

²⁵⁸ Su cultivo de la talla en madera policromada, una de las principales características de la estatuaría religiosa del siglo XVII, unido a su interés por representar a los tipos característicos de la raza gallega, le llevan a José Francés a bautizarle con el nombre de el “humano imaginero”, con el que incluso titula un artículo dedicado a glosar el arte del estatuario pontevedrés: FRANCÉS, J., “El perfil de los días. Asorey. El humano imaginero”, *Nuevo Mundo*, Madrid, 30-5-1924, p. 18.

²⁵⁹ Una de las constantes en el pensamiento estético de José Francés es su defensa de los diversos artes regionalistas (gallego, asturiano, vasco, catalán, valenciano, andaluz, etc.) que se encarga de ir difundiendo a través de sus artículos en *La Esfera*. De hecho, será un fiel apoyador de las exposiciones de esta índole que Rafael Marquina, crítico de arte del *Heraldo de Madrid*, organizó como por ejemplo la de arte asturiano (1926) y la de arte gallego (1928). A esta última, dedica una crónica en la que vuelve a incidir en su valoración positiva de los escultores gallegos: FRANCÉS, J., “Una exposición importante. Los artistas gallegos”, *La Esfera*, Madrid, 28-7-1928, pp. 39-41.

²⁶⁰ FRANCÉS, J., “La Exposición de La Coruña. El arte gallego y el escultor Asorey”, *La Esfera*, Madrid, 10-11-1923, pp. 8-9.

Junto con Francisco Asorey, el artista gallego al que más defendió y que incluso pudiera considerarse como una especie de protegido suyo, es el escultor oriundo de Santiago de Compostela, Santiago Bonome, a quien también valora por ser un fiel intérprete, un fino glosador escultórico de las características que definen al pueblo gallego. Asimismo, destaca su maestría técnica a la hora de tallar la madera, la cual lleva a unos límites mucho más modernos que Asorey, ya que gusta de sintetizar²⁶¹ sus figuras en torno a grandes planos lisos y esquemáticos, que le emparentan, según él, con ciertos escultores expresionistas alemanes:

“Santiago Bonome adviene al arte de su región casi al mismo tiempo en que se empieza a consagrar el ímpetu robusto y sereno de Francisco Asorey. Como el humano imaginero que es Asorey, Bonome también se ha formado en la pluviosa Santiago, a la sombra fecunda y reveladora del Pórtico de la Gloria [...] El glosador plástico de Galicia gusta de tallar en maderas del país formas y almas de paisanos. Las gentes del agro, los hombres y mujeres humildes son sus modelos favoritos. La gubia, con cortes rápidos y certeros de los maestros suecos, parece la misma en la mano enérgica y el sentido irónico de Bonome. Incluso a veces se acentúa y sintetiza más, en un deseo muy moderno de estilización, de simplicidad técnica, que le aleja de Linding o de Pettersen para asemejarle a los alemanes Benjamín Forenezy y Hermann Scherer. Pero ¿a que buscarle antecedentes que tal vez el propio artista ignora? Quizá Santiago Bonome no ha necesitado contemplar esos ejemplos de esculturas grotescas o trágicas para ser, como es, un fiel interprete de las gentes de Galicia en un afán creciente de sobriedad y sencillez. El alma compleja de Galicia, únicamente por un gallego puede ser desvelada y comprendida [...] Le bastan unos cuantos cortes de gubia y varias pinceladas chillonas anilinas para dar vida a seres

²⁶¹ La estilización volumétrica de las primeras obras de Bonome ejecutadas entre 1924-1925 son valoradas positivamente por el crítico, en gran parte porque, pese al concepto moderno de su estilo y técnica, no corre el peligro de perder el principio de representación figurativa, concepto básico defendido a ultranza por toda la crítica de gusto moderado-conservador. Sin embargo, no quita para que, en 1928, al hilo del comentario de su exposición individual en el Salón Vilches, aprecie el cambio dado en sus esculturas hacia una mayor gracia y serenidad compositiva: “[...] Hay en este conjunto selecto y expresivo que Bonome muestra ahora una ratificación ponderada de cuanto esa impetuosa capacidad latente en sus obras anteriores. Esa ponderación atañe a lo externo y a lo íntimo. Al sosiego de la forma y el colorido, como el espiritualismo animador de la materia dúctil. Hay una gracia melancólica sobre el sarcasmo violento, de igual manera que las audacias estridentes de la policromía dan en serenas caricias de tonos suaves, discretos. No aquel hervor de contorsionadas figuras que hacían pensar en urentes lengüeteos de una plástica incendiada por el juvenil humorismo del artista, sino ritmos delicados o austeros [...]”: FRANCÉS, J., “Vida artística. Bonome, el animador de la madera”, *La Esfera*, Madrid, 11-2-1928, pp. 32-33.

representativos de la malicia, la superstición, la amargura, la avaricia, la inocencia, la embriaguez, la gula, el idealismo galaico [...]”²⁶².

Tras Francisco Asorey y Santiago Bonome, el tercer escultor gallego al que dedica su atención crítica es Francisco Vázquez Díaz “Compostela”, que pese a practicar también la técnica de la talla directa en madera, aprendida desde muy joven cuando se dedicaba a la ebanistería, se distingue de sus otros dos paisanos por cultivar una temática diferente: la escultura animalista, género que José Francés aprecia²⁶³ y que le llevara a valorar a ciertos artistas que también practican esta tipología, tanto de manera especializada como aislada, como es el caso de Mateo Hernández, Emiliano Barral y Florencio Cuairán:

“[...] En la casa Lizárraga, a pocos pasos de donde expuso por primera vez su audaz desenfado, ha reunido un joven escultor gallego varias tallas en madera [...] Se llama Francisco Vázquez Díaz, es natural de Compostela, y, como sus dos ilustres antecesores y paisanos suyos, Francisco Asorey y Santiago Bonome, talla la madera con destreza artística. ¡Curioso injerto éste de los nuevos imagineros gallegos- más concretamente santiagueses- en la renacentista escultura española de hoy! A ellos se deberá el resurgimiento de la talla policromada, que fue una de las mejores características de nuestra plástica en otros siglos [...] Por de pronto, Vázquez Díaz, o el “Compostelano”, según desea que se le nombre, se escapa de la inspiración localista que define a Asorey y a Bonome. Por de pronto, salvo algunas testas- vigorosamente construidas y de una riqueza anímica indudable-, lo que atrae al joven escultor es el mundo de la fauna, talla desde grandes y anti diluvianos saurios a grotescos pájaros; desde una pareja de cuadrumanos- acaso lo mejor de toda su obra-, admirable de técnica y de espíritu, digna

²⁶² FRANCÉS, J., “Los modernos artistas gallegos. Santiago Bonome”, *La Esfera*, Madrid, 14-3-1925, pp. 23-24.

²⁶³ “[...] Antes de entrar al Palacete de Exposiciones ya nos sale al paso una obra escultórica excelente: el grupo en granito *Osos polares*, original de Emiliano Barral, testimonio elocuente no solo de una de las más puras y definidas esculturas de la moderna plástica española, sino también de las características de esta exposición. Abundan, en efecto, aquí las esculturas animalistas, talladas directamente. Los escultores jóvenes se desinteresan cada vez más por la figura banal y por la trivialidad de la escayola. Entre el modelo vulgar y la fuerza expresiva de las formas zoológicas, entre dar a manos mercenarias la creación en el barro dúctil maleable y acometer por sí mismo la plasmación personal irrectificable sobre la madera o la piedra, los escultores jóvenes no vacilan: otorgan a su arte lo que en sí tiene de contacto directo con la Naturaleza y la materia definitiva. Así Barral, cuyos osos reciamente macizados con una fuerte ancestralidad ibérica; así Florencio Cuairán, que acaso signifique la revelación escultórica de este año por como fija ya, en su primera exhibición, un verdadero temperamento y una segura capacidad en la interpretación de animales [...]”: FRANCÉS, J., “La escultura y el arte decorativo en el Salón de Otoño”, *Nuevo Mundo*, Madrid, 31-10-1931, p. 23.

de figurar en un museo, hasta pequeños relieves de frívolo asunto y de ligera factura [...]]²⁶⁴.

Además de Quintín de Torre y los escultores gallegos, también incluye en esta lista de artistas que se distinguen por el cultivo de la talla en madera, al valenciano Carmelo Vicent²⁶⁵, quien como la mayoría de éstos, aprendió el oficio en el taller de algún maestro local dedicado a la producción industrial de imaginería religiosa, cuestión que le daría un conocimiento profundo de la técnica, para así posteriormente proyectarla sobre su producción personal, dedicada, en gran parte, a la fijación de modelos locales, característicos de la región valenciana:

“[...] Carmelo Vicent aprendió igualmente a soñar en la obra original, profundizando en la tarea manual de la talla mercenaria, de la imaginería religiosa. Esparcidas por iglesias gallegas habrá imágenes de autor anónimo que, sin embargo, ostentan la rúbrica del estilo incipiente o ya seguro de los dos escultores compostelanos. Por iglesias levantinas también habrá imágenes, donde Carmelo Vicent puso instinto amoroso de creación artística. No me cansaré nunca de alentar a los que, como Asorey, Bonome, Vicent y algunos otros vienen afirmando el resurgimiento de la talla en madera, y no del modo adventicio, furtivo y desorientado de una bien abortada tentativa aristocrática en adulación y servicio de modelos absolutamente ajenos a la finalidad primigenia del procedimiento. Hizo como estos imagineros esencialmente tales: buscando sus modelos en el pueblo, en las gentes toscas o íntegras, en la síntesis humana no falseada y universalizada por el barniz exterior de la pseudo civilización: gentes de campo y de aldea; gentes de oficios humildes y de formas características. Así, *El Labrador valenciano*, bellamente viril, reciamente plantado, expresión plástica de la raza levantina [...]]²⁶⁶.

²⁶⁴ FRANCÉS, J., “Vida artística. Exposiciones en Madrid”, *La Esfera*, Madrid, 12-3-1927, p. 11. En los siguientes años seguirá mostrando interés por su obra, considerándolo como uno de los mejores cultivadores de la escultura animalista de nuestro país: “[...] Compostela multiplica la sonrisa plástica de sus pingüinos. Se sabe cómo hay en Compostela uno de los mejores cultivadores de la escultura animalista. Ya en las figuras prologales de este inteligente animador de la madera insinuaban esta predilección por los pingüinos, como tema de infinitas posibilidades; pero sin esta afirmativa reiteración, casi exclusivista, que ahora tiene lo entonces prometido. Esta serie de figuras grotescas o conmovedoras, tan originales, no carece de raíces filosóficas, ni deja de florecer con líricos brotes. También zumba en torno de ellas la socarronería galaica. Cada pingüino tiene una expresión peculiar de algo esencialmente humano [...]”: FRANCÉS, J., “Dos artistas gallegos. Los retratos de Mosquera. Como en la isla de los pingüinos de Anatole France”, *Nuevo Mundo*, Madrid, 31-7-1931, pp. 8-9.

²⁶⁵ LAGO, S., “Un escultor valenciano. Carmelo Vicent”, *La Esfera*, Madrid, 11-2-1922, p. 23.

²⁶⁶ FRANCÉS, J., “La Exposición Nacional. La escultura”, *La Esfera*, Madrid, 19-6-1926, pp. 7-8.

En su afán por destacar en sus artículos a aquellos escultores interesados en trabajar sus obras en materia definitiva, debemos también reseñar que, junto a la labra en madera, también le interesan y dedica su atención a ciertos artistas plásticos cuyas producciones se distinguen por el cultivo de la talla directa en piedra, entre los que destacan Mateo Hernández, Emiliano Barral y Francisco Pérez Mateo. Todos ellos sobresalen, además de por su preferencia por la materia pétreo, por la creación de esculturas que destacan por una mayor rotundidad y depuración volumétrica, muy en sintonía con las nuevas figuraciones modernas adscritas a las diversas poéticas del retorno al orden, particularmente una suerte de clasicismo de tono arcaizante que tiene ciertos débitos tanto con el *art déco* francés como con el Novecento italiano.

Anteriormente, ya comentábamos cómo Mateo Hernández, pese a ser un artista español, su rápido establecimiento en París a partir de 1913 hizo que su obra fuera divulgada en la capital española, al igual que la del resto de escultores extranjeros, a través de artículos monográficos publicados en las revistas de prensa gráfica, como es el caso de *La Esfera*, siendo José Francés uno de los primeros críticos que se encarga de difundir en Madrid la producción artística del escultor salmantino. En cuanto a la misma, valoraba además de su dedicación a la talla pétreo, la cual considera no más que una característica técnica de su arte, su preferencia por la escultura animalista, aunque también valora su talento como autor de retratos, obras que destacan por mantenerse en ese punto intermedio equilibrado, equidistante tanto del academicismo como de la vanguardia ortodoxa, es decir practicando una figuración renovada en la que el artista gusta de presentar sus obras en torno a volúmenes sintéticos, esquemáticos, de gran majestuosidad y monumentalidad, en la línea de la estatuaria arcaico-primitiva, la cual pudo admirar en numerosas ocasiones en sus repetidas visitas a las salas de antigüedades del Museo del Louvre:

“[...] Harto pobre sería el mérito de Mateo Hernández si radicara solamente en la dureza de la materia empleada. Lo que importa es la profunda emoción, la noble veracidad que contienen sus obras dentro de la armonía formal que las distinguen en la moderna estatuaria y la alcuña con las grandes directrices estéticas de la antigüedad. Nada tan justo como fácil descubrir a Mateo Hernández las influencias inevitables en todo artista moderno e inteligente. Pero también nada tan lejano de él como los tópicos del clasicismo helénico o el primitivismo salvajista, la torpe afasia plástica de los simuladores del arte

negro de penúltima hora²⁶⁷ [...] Porque precisamente la condición primigenia de Mateo Hernández es ese desligamiento de afichamientos tendenciosos. Ni más ni menos que un contemplador activo de los seres humanos y de los animales situándose frente a los modelos vivos y no quietos, sin pensar en las academias de ayer ni en los cenáculos de hoy. Se ha dicho que Mateo Hernández el animalista supera al humanista. Sin embargo, no es una razón de supremacía, sino de preferencia temática, la que puede parecer que parezca exacta esa afirmación [...]”²⁶⁸.

Otro de los escultores que durante la década de los años veinte capta la mirada del crítico madrileño es el segoviano Emiliano Barral, cuyas cabezas-retratos talladas en diversos tipos de piedras presentó a diversas Exposiciones Nacionales, sin conseguir en ninguna de las ocasiones el ansiado premio de la medalla, considerado por José Francés como una auténtica injusticia²⁶⁹:

“[...] Ya hablamos anteriormente de Barral. Es una de las más sólidas esperanzas de la moderna plástica española, que ya comienza a ganar en realidad. Era, pues, el momento de reconocerlo y estimularlo. Pero los tres señores a quienes el gesto de Huertas y Juan Cristóbal, retirándose del jurado, consintió que se erigiesen en árbitros del máximo desacierto, tampoco han querido ver la admirable *Cabeza de Pablo Iglesias* y el *busto del Arquitecto del Acueducto*, tallas directas que revelan a un futuro maestro indiscutible [...]”²⁷⁰.

Junto con Mateo Hernández y José de Creeft, ambos afincados en París, Emiliano Barral se sitúa como uno de los principales escultores tallistas que trabajan en la capital española. La elección de la materia pétreo le permite la construcción de figuras que destacan por su carácter macizo, estilizado en el que el artista pretende, por encima de todo destacar el volumen, elemento esencial de la disciplina escultórica, así como las texturas del material trabajado. En cuanto a su producción, hay que destacar que José Francés muestra un mayor interés por su serie de bustos-retratos, aunque tampoco desdeña sus desnudos

²⁶⁷ Pese a que no ve con malos ojos una cierta inspiración en el arte de las civilizaciones antiguas, considera nociva para el artista una excesiva influencia por parte de los mismos, ya que con ello estaría en juego el sacrificio de la belleza plástica, principio indispensable para cualquier crítico adscrito a una renovación del lenguaje artístico, pero siempre dentro de las pautas de los códigos del pasado clásico.

²⁶⁸ FRANCÉS, J., “Vida artística. Mateo Hernández”, *La Esfera*, Madrid, 5-2-1927, pp. 15-17.

²⁶⁹ “[...] Y no olvidaremos la importante colección de retratos [...] Sobre todo esa magnífica cabeza de Pablo Iglesias, que ha creado Emiliano Barral, verdadera obra maestra a la que el jurado, para colmar el pobre fallo, ni siquiera ha sabido conceder una tercera medalla [...]”: LAGO, S., “Exposición Nacional de Bellas Artes. La escultura”, *La Esfera*, Madrid, 28-6-1924, p. 19.

²⁷⁰ LAGO, S., “De la Exposición Nacional. Esculturas”, *La Esfera*, Madrid, 2-8-1924, p. 34.

femeninos, aunque acusa en estos un cierto exceso arcaizante, que el artista consigue salvar por su buen temperamento artístico:

“[...] Coincidente de ese bien orientado afán por el resurgimiento de la talla en madera, otros escultores capacitados cumplen la fraterna tarea de amar nuevamente la difícil y mayúscula tarea de tallar directamente la piedra. ¿Ejemplos? En París, Mateo Hernández y José de Creeft. En Madrid, Emiliano Barral. Los tres españoles y los tres noblemente obstinados en abandonar esa estúpida descaracterización de la inspiración y de la forma que supone la escayola²⁷¹ o en evitar dentro de lo posible la intervención industrial de los fundidores... Emiliano Barral da su acento, no siempre escuchado, castellano, a ese empeño loable. Entre la zarabanda de ninfas y el pim, pam, pum de los bustos y las cabezas que suelen enviarse a las exposiciones colectivas, Barral sitúa sus piedras, que una genial espiritualidad y una mano firme hacen vivas y alentadoras [...] He aquí ese busto de mujer, maravilla sintética como factura y prodigio anímico como sentimiento [...] La factura escueta, precisa, esquemática, no daña la dulce ternura sonriente y afable del modelo. En cuanto al Desnudo, muy dentro del prejuicio arcaizante²⁷² que atrae a los escultores modernos, se mueve con personal ritmo y no abdica de la factual originalidad. Incluso no vacila en ofrecerse como un consejo plástico para el ornato público que Barral la atribuye y la propone [...]”²⁷³.

Además de Emiliano Barral, también destaca la figura del escultor Francisco Pérez Mateo, otro de los principales artistas españoles cultivadores de la técnica de la talla directa en piedra, la cual emplea en todas sus obras, en las cuales destacan valores como la rotundidad, solidez constructiva y la síntesis volumétrica, con claras reminiscencias de la estatuaria arcaico-primitiva. Su producción artística, uno de los más claros ejemplos en la estatuaria española de las posibilidades de una figuración renovada, fue vista por José

²⁷¹ Una de las cuestiones que más distinguen su criterio estético es el rechazo absoluto de la escayola, proponiendo a todos los artistas a que trabajasen sus respectivas obras en materia definitiva, ya sea madera, piedra, mármol o bronce: “[...] Debemos llegar a la abolición absoluta de la escayola. Cuando se remedie la torcida intención o la supina ignorancia de este flamante reglamento confeccionado por la llamada Asociación de Pintores y Escultores, uno de los artículos más importantes deberá ser el que exija imprescindiblemente la presentación de las obras en materia definitiva [...]”: LAGO, S., “La Exposición Nacional. La escultura”, *La Esfera*, Madrid, 5-6-1920, p. 11.

²⁷² La obra a la que se está refiriendo es *Regocijo de volúmenes (Desnudo humorístico para un jardín)*, conservado actualmente en la colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid). He aquí un ejemplo perfecto de lo máximo a lo que estaba dispuesto a tolerar el gusto estético de José Francés en lo concerniente al arte escultórico. Un tipo de figuración más escueta, más estilizada en sus volúmenes, pero que al mismo propensa a la gracia y a la amabilidad decorativa, ideal para el ornato del interior de los salones burgueses.

²⁷³ FRANCÉS, J., “La Exposición Nacional. La escultura”, *La Esfera*, op. cit., pp. 8-9.

Francés como uno de los más positivos valores de nuestra plástica, dándonos con ello una idea clara de que los límites de su gusto estético estaban depositados en un llamémosle clasicismo arcaizante de una marcada tendencia decorativa afín al *art déco*:

“[...] He aquí un escultor en la verdadera, noble y pura significación de la palabra que clasifica y de la capacidad que la autoriza. Un escultor en lucha victoriosa con la dura materia, que no teme a la talla directa y otorga a la piedra belleza rítmica externa y honda espiritualidad interior. Pérez Mateo no es el portentoso modelador de la plastilina, ni el proveedor de fundiciones o colaborador de sacadores de puntos. En el resurgimiento del amor a la talla directa este mozo va a ocupar pronto un lugar de maestro. La energía del estilo, el vigor concepcional casan legítimos con la condición primigenia de la materia. Construye a grandes planos, en una robustez de volúmenes que no solo es consecuencia aparente de la materia, sino ímpetu peculiar del temperamento [...].

Un vaho humano, ese invisible vaho humano que nos parece envolver las grandes creaciones antiguas antes de decaer en el clasicismo demasiado canónico, respiran esas testas de Pérez Mateo, donde cada una tiene su alma íntima, arrancada al secreto de la forma facial. Así, ¡qué enorme diferencia de carácter, en una común materia técnica hay entre la viril cabeza de Rigol y la femenina de Berta Singerman! Se descubre, además, en Pérez Mateo una fuerte esencia pagana, una sed realística que le emparenta mejor con un griego arcaico, un persa remoto o un azteca precolombino, que, con un gótico, un bizantino, un barroquizante de la decadencia [...] El “*Niño arquero*”, ese sagitario infantil, donde pudiéramos suponer está como símbolo escultórico latente el “*Herakles*” de Bourdelle, no es solo la mejor obra del conjunto en que con más extraordinario poderío de intrínsecas cualidades escultóricas me seduce, sino la que, a mi entender, resume cuanto es ya Pérez Mateo y cuánto va a ser, al lado de un Manuel Laviada²⁷⁴ o un Emiliano Barral, también positivos valores de la nueva generación”²⁷⁵.

Hasta el momento, hemos podido ir comprobando cómo José Francés, al igual que Juan de la Encina y los demás críticos que trabajan durante aquellas décadas en Madrid, estaba en una postura estética claramente moderada, apostando por una renovación templada del lenguaje escultórico español, basado en un respeto por la tradición tanto clásica como la

²⁷⁴ La obra del escultor asturiano, becado en Roma durante varios años (1922-1926), representa ese clasicismo moderno de marcada tendencia decorativa que José Francés situaba como una de las mejores posibilidades a la hora de buscar una modernización ponderada de la escultura española.

²⁷⁵ FRANCÉS, J., “Arte y letras. Tres artistas jóvenes”, *La Nación*, Madrid, 22-10-1928, pp. 1-2.

de los maestros imagineros españoles del Siglo de Oro. Asimismo, también hemos visto cómo una de sus principales inquietudes era también apostar por aquellos artistas que estaban distinguiéndose por el cultivo de la talla directa de materias como la madera y la piedra, ambas muy conectadas también con la tradición hispánica.

En cuanto a su gusto escultórico, hemos advertido que el punto máximo que llega a tolerar son una serie de obras, especialmente las realizadas por artistas como Emiliano Barral y Francisco Pérez Mateo, que se distinguen por una mayor búsqueda de una figuración renovada conectada con las nuevas poéticas que están surgiendo en países como Francia, Italia y Alemania. Sin embargo, y al igual que Juan de la Encina, sorprende que apenas dedique su atención a los nuevos jóvenes valores que van surgiendo en el panorama madrileño a partir de la década de los años treinta, entre los que podemos mencionar a Antonio de la Cruz Collado, Santiago Almela, Francisco González Macías, Manuel Pascual, etc., cuyas obras también se mueven en torno a estos “realismos de nuevo cuño”²⁷⁶.

Ahora bien, conviene señalar un ejemplo muy interesante, el cual nos ayuda a entender cuales eran los límites que no estaba dispuesto a traspasar su criterio estético que, con el paso de los años fue volviéndose cada vez más claramente conservador²⁷⁷. Es el caso del escultor murciano José Planes, cuya primera producción, basada en la producción de retratos-bustos y desnudos femeninos de un gusto ecléctico entre un realismo neo

²⁷⁶ Hay que advertir, eso sí, que a partir de 1930-1931, con la desaparición de *La Esfera*, la actividad crítica de José Francés decrece, aunque sigue escribiendo para otras publicaciones como *Nuevo Mundo*, *Crónica*, *Arte Español*, *Cosmópolis*, etc. Este puede ser el motivo por el que decrece su comentario crítico de la escena expositiva madrileña. Aun así, podemos intuir que obras como las de Cruz Collado o Manuel Pascual, por ejemplo, insertas en un clasicismo de corte sintético con ciertos débitos del Novecento italiano, pudieran perfectamente ser del agrado del crítico madrileño.

²⁷⁷ Cuestión que no le impide, sin embargo, valorar positivamente las esculturas realizadas en hierro, muy en la línea de Pablo Gargallo, por Ramón Acín, las cuales exhibió en el Salón del Ateneo. Esto puede deberse al hecho de su faceta artística como caricaturista e ilustrador gráfico, la cual le llevó a participar en algunos *Salones de Humoristas*, que como ya dijimos, fueron promocionados por José Francés. Por ello, no es de extrañar que su relación con el escultor aragonés hiciera que se mostrara menos intransigente con respecto a sus estatuas en metal de claro signo vanguardista: “[...] Detrás de estas chapas de metal y de estos cartones, están sus sátiras gráficas de arrogante valentía, que le valieron procesos y persecuciones, están sus envíos a los Salones de Humoristas, donde siempre tenían reservado un puesto de honor; esta su monumento a Joaquín Costa en Graus, que reveló de pronto a un firme escultor de grave y austera grandeza, de un modelador de piedras en este modelador incansable de conciencias. Su exposición actual no desdice la obra y los actos anteriores. Los sutaliza, los estiliza con singular finura en el color y en la forma. En un género que agrada practicar a algunos artistas modernos- y en el que, por ejemplo, otro español, Gargallo, se ha significado esencialmente- Ramón Acín obtiene efectos admirables de expresión, actitud y de ritmo. Son unas siluetas ingravidas de sutilísima delicadeza [...]”: LAGO, S., “La semana artística. Ramón Acín y su silueta rebelde”, *Nuevo Mundo*, Madrid, 17-7-1931, pp. 12-13.

tradicionalista y un clasicismo mediterráneo, eran, cómo hemos podido comprobar, acordes con el gusto artístico de José Francés.

Sin embargo, y como también hemos señalado anteriormente, su obra escultórica evoluciona, especialmente en el periodo comprendido entre 1929-1932, hacia una figuración marcada por una mayor estilización geométrica con ciertos débitos del poscubismo o cubismo de corte más decorativo, que ya chocaba frontalmente con la idea que el crítico madrileño tenía acerca de lo que debía ser considerado como arte escultórico. Pese a que, en un primer momento, valora parcialmente esta serie de piezas²⁷⁸, en gran parte porque su autor ha sabido previamente demostrar su alta capacidad y su maestría en el oficio, rápidamente lo llama a capitular y le recomienda que abandone esta serie de tanteos y ensayos para volver a sus obras más clasicistas, cuestión que, no sabemos si por la presión mediática, acaba realizando el artista murciano:

“[...] José Planes desbordó su escultura en la sala central del Círculo de Bellas Artes. Estatuas blancas, figuras de caoba, grupos, estatuas, cabezas [...] José Planes, es, tal vez, el escultor joven que menos se conforma con las palabras ajenas de apóstrofe o de elogio. Y, sin embargo, a la vista frívola y el comentario fácil de los ligeros, se puede creer lo contrario. Que le preocupan y las busca esas palabras, por como es siempre distinto y está en ruta diferente. No importa. No importa aún, porque le salva el gran temperamento de gran escultor que hay en él, y que pareciendo tener impaciencia por mostrarle, no tiene en realidad, prisa de cristalizarle [...] Pero los que le vamos acompañando con el fervor leal y la esperanza sin adulación quisiéramos empezar a verle ya en sosiego consigo mismo y en una paz serena contra las sirenaicas voces.

Por esto, la Exposición del Círculo nos hizo bien en el sentido de que asistíamos a un balance de preocupaciones y a un recuento de capacidades. Ya éstas se muestran con mejor libertad personal y aquellas acusan un descenso tan halagüeño como el de la

²⁷⁸ “[...] José Planes está en la avanzada de la escultura moderna. No es un improvisado, ni un arribista impaciente; tampoco un buscador de rutas provechosas. Si hoy figura entre los renovadores, ayer demostró la solidez clasicista, el escrúpulo constructivo de su arte dentro de las normas académicas. Es, pues, un convencido que tiene derecho a placear su convencimiento estético. En el conjunto de obras que ha reunido ahora, se ve, por ejemplo, cómo el admirable *retrato de Ricardo Urgoiti* contiene todos los elementos básicos de un tradicionalismo naturalista. Pero luego hallamos no la rectificación, sino la afirmación de un neoimpresionismo plástico, íntimamente ligado en su función creadora, externamente libertado en su síntesis formal. Las tallas en caoba- pequeñas concreciones de grandes estatuas- los yesos *Niña y perro*, *Niño con triciclo*, así lo atestiguan. Y en todas la sensación de “masa rítmica”, que debe ser, ante todo, la escultura, está conseguida con un tono elevado de decoro profesional y una noble condición sensitiva [...]”: FRANCÉS, J., “La escultura y el arte decorativo en el Salón de Otoño”, *Nuevo Mundo*, Madrid, 31-10-1931, p. 24.

columna mercurial en el termómetro clínico. La estatua premiada en el Concurso Nacional²⁷⁹ y el grupo no premiado en la Exposición Nacional²⁸⁰ señalan los dos hitos actuales. Desde luego, yo me detengo con más confianza en el futuro del artista delante de la estatua. Sin embargo, son los retratos [...] los que afirman con clara serenidad la “renovación retornada” de José Planes. Con ellos, Planes cumple esa eficaz vuelta de las tendencias y las modas plásticas que no a todos les es consentido realizar.

Trae de su viaje por la heteróclita comarca de los “novedosos” conscientes o inconscientes, algunas cosas aprovechables y algunas revelaciones útiles. Lo demás lo arrojó y repudió. Aquí le aguardaba su verdad antigua. Por eso, la serie de retratos muestran al escultor fuerte y sensible que siempre- aun en un momento de peor extravío y peor contagio con la promiscua turba de los impotentes y sus jaleadores folicularios- conservó [...] Cuando se modela y se penetra así en las almas a través del ritmo noble y sereno de la forma externa, casi hay derecho a piruetear con ciertas caobas y ciertos yesos accidentales y transitorios [...]”²⁸¹.

En varias ocasiones hemos comentado cómo junto a su preferencia por un realismo, o más bien una figuración renovada desde su respeto por la tradición histórica nacional, José Francés también se distinguió por su gusto por aquellos escultores que apostaban por construir, a través de sus respectivas producciones, un clasicismo de corte moderno, que al mismo tiempo que respeta las normas eternas del arte de la antigüedad, siente la necesidad de buscar nuevas fórmulas representativas. En este sentido, y como estudiaremos en el siguiente capítulo, divulgará a través de las páginas de *La Esfera*, la

²⁷⁹ Tanto en el desnudo femenino premiado en el Concurso Nacional de Escultura, como en otras obras de la misma temática como *Venus de Peñalara*, presentada a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1934, el escultor murciano vuelve a la senda de un clasicismo moderno tendente a la grácilidad y la amabilidad decorativa muy en la senda de la estatuaria moderna francesa.

²⁸⁰ Se está refiriendo al grupo *Bañistas*, el cual también criticó duramente en su crónica dedicada al comentario crítico de la Exposición Nacional: “[...] José Planes. Obstinado en un camino, donde, a pesar de quienes le jaleen, no le aguarda sino el peligro de la persistencia errónea o la salvación, acaso tardía, de una rectificación inevitable- exhibe una cabeza muy ágil y expresiva, de trazo concreto y un grupo, *Bañistas*, que siendo de él, no podía carecer de nobleza inicial, oscurecido luego por la preocupación factual [...]”: LAGO, S., “Semana artística. La escultura en la Exposición Nacional”, *Nuevo Mundo*, Madrid, 3-6-1932, pp. 23-25.

²⁸¹ FRANCÉS, J., “El escultor Planes y su inquietud renovadora”, *Nuevo Mundo*, Madrid, 6-1-1933, pp. 16-17. Este comentario es un claro ejemplo no solo ya del conservadurismo estético de la crítica de arte española, sino también su incomprensión de lo que realmente significa la vanguardia. Calificar como vanguardista la obra de Planes que, realmente no deja de ser una figuración renovada, nos muestra el atraso cultural en el que seguían estando sumidos la mayor parte de los comentaristas dedicados a la actualidad artística.

obra de ciertos maestros franceses e italianos, tales como Émile-Antoine Bourdelle y Francesco Messina, cuyas obras se distinguen por ir a la búsqueda de un novo-clasicismo.

En este sentido, hay que situar su preferencia por los escultores catalanes y valencianos, quienes se situaban en esta línea de búsqueda de un clasicismo remozado, quienes considera como los principales revitalizadores y culpables del renacimiento de la estatuaría moderna española:

“[...] En diversas ocasiones hemos hecho constar cómo el presente renacimiento artístico español se manifiesta de un modo amplio, noble, y sólido, en la orientación dada por los escultores valencianos y catalanes. Descartemos los nombres del castellano Victorio Macho y de los vascos Mogrobejo (fallecido tempranamente), Quintín de Torre y Huerta, que tienen ya el prestigio y la personalidad definida de maestros en su arte. Todo el impulso renovador de la escultura moderna, con Julio Antonio al frente, viene de Cataluña y Valencia, de los hijos del Mediterráneo, nietos de la raza y discípulos de la escuela igualmente eternas [...]”²⁸².

Dentro de los escultores catalanes adscritos a la corriente mediterraneísta²⁸³, sus preferencias siempre fueron encaminadas principalmente a José Clará, con quien siempre mantuvo una relación de estrecha amistad²⁸⁴. Su producción artística, basada

²⁸² LAGO, S., “La Exposición de Barcelona. Escultura y Artes Decorativas”, *La Esfera*, Madrid, 13-7-1918, pp. 17-18.

²⁸³ Dedicó también artículos monográficos a otros artistas plásticos catalanes como Borrell Nicolau y Jaime Otero, además de la exposición de arte catalán moderno organizada por el Heraldo de Madrid en 1926: LAGO, S., “El arte catalán contemporáneo. El escultor Borrell Nicolau”, *La Esfera*, Madrid, 23-10-1915, pp. 23-24; FRANCÉS, J., “Vida artística. Una exposición de artistas catalanes”, *La Esfera*, Madrid, 6-2-1926, pp. 12-13 y LAGO, S., “El arte de hoy, Jaime Otero”, *La Esfera*, Madrid, 15-3-1930, p. 24. Asimismo, también otros colaboradores de la revista publicaron crónicas dedicadas a otros escultores como Enric Casanovas y Josep Dunyac: FROSTY, D., “Escultores españoles. José Duñac”, *La Esfera*, Madrid, 28-3-1925, p. 17 y CIERVO, J., “Desde Barcelona. Diálogos sobre arte. La estatuaría recia y evolutiva de Enric Casanovas”, *La Esfera*, Madrid, 14-11-1925, p. 30.

²⁸⁴ Escribe una monografía dedicada al escultor publicada en 1923 por Biblioteca Estrella, empresa editorial de Gregorio Martínez Sierra, cuyo texto es un compendio de los dos artículos referenciados que publicó en *La Esfera* en 1918 y 1920 respectivamente. Asimismo, realiza la contestación de su discurso de entrada a la Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1925 en la que reitera su admiración por su obra, ejemplo de que es posible una renovación de la estatuaría dentro de la vía clasicista: “[...] Clásico y coetáneo es Clará. la sensibilidad actual anima en él cánones pretéritos. Las figuras de danzarinas, las estatuas de diosas, la sensualidad fragante o el casto candor de los desnudos que va José Clará añadiendo a la escultura española, están concebidos y ejecutados ante la mujer de su tiempo, que conserva la eternidad rítmica transmitida por la mujer de los siglos arcaicos [...]”: CLARÁ, J. y FRANCÉS, J., *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del señor Don José Clará y Ayats el día 13 de diciembre de 1925*, Madrid, 1925, pp.32-33. Conviene también añadir que, a partir de su segundo matrimonio con Aurea de Sarrá, al parecer modelo de bastantes obras de Clará, su relación se afianzó aún más.

fundamentalmente en la realización de desnudos femeninos²⁸⁵ contruidos en torno a volúmenes macizos y masas sólidas, de clara influencia mailloliana, simbolizaba perfectamente ese clasicismo que aspira a la creación de nuevas formas, tan del gusto y del criterio estético de José Francés:

“Ligado a la escultura francesa durante veinte años de convivencia en los talleres famosos, en los salones multitudinarios; respirando esa extraña atmósfera de sensualismo refinado y de intelectualidad repleta que constituye el hálito del París artístico, la escultura de José Clará- aun conservando sus nativas fragancias mediterráneas- respondía a las modalidades sucesivas de Rodin y sus discípulos, maestros y condiscípulos también de Clará. Así le encontramos reminiscencias francesas: el sentimiento arcaizante, el goticismo fuerte, la gracia renacentista, y por fin, el retorno al clasicismo helénico con su divinización un poco impasibilizadora del cuerpo y del espíritu humano.

Pero existe en Clará, como ya hemos dicho en otra ocasión²⁸⁶, la exaltación apasionadamente sensual de la forma. *La Diosa*, por ejemplo, está como recogida en un arrebatamiento de belleza, de sana paganía. Habla de los cánones clásicos con palabras nuevas y criterios inéditos [...]”²⁸⁷.

Junto con José Clará, otro de los escultores que más se dedicó a promocionar fue el valenciano José Capuz, que en unión del artista catalán y del palentino Victorio Macho, eran considerados en aquel momento como la trinidad de la escultura española. Su producción escultórica era, para José Francés, un perfecto ejemplo de una obra que sabe mantenerse en ese sabio punto intermedio de equilibrio entre el academicismo y la vanguardia, apostando por una renovación de su lenguaje dentro del respeto por la tradición clásica grecorromana. Asimismo, destaca especialmente su carácter ecléctico, el cual le lleva a dedicar su atención a temáticas de índole muy diferente, desde la estatuaría religiosa hasta el desnudo femenino, donde más deudor se muestra con la estética mediterránea franco-catalana:

²⁸⁵ Tipología escultórica que, a través de diversos artículos, se encargó de recomendar su revitalización por parte de los artistas plásticos españoles: LAGO, S., “El verano y el arte. La bañista, motivo admirable y eterno del desnudo en la pintura y la escultura”, *Nuevo Mundo*, Madrid, 24-6-1932, pp. 21-23 y FRANCÉS, J., “La semana artística. El desnudo en el arte. El culto a la forma humana. La hipocresía española. El desnudo y la pintura moderna”, *Nuevo Mundo*, Madrid, 10-4-1932, pp. 36-37.

²⁸⁶ LAGO, S., “Los grandes artistas españoles. José Clará”, *La Esfera*, Madrid, 26-10-1918, pp. 18-20.

²⁸⁷ FRANCÉS, J., “El arte español en Francia. Las esculturas de José Clará”, *La Esfera*, Madrid, 7-2-1920, pp. 20-21.

“[...] Nada tan lejos de la serenidad fría, del impasible objetivismo que suele considerarse por algunos como fórmula de la plástica. Pero también equidistante de la funambulera factual, de los pizzicatos graciosos donde se refugia la falta de solidez constructiva de otros [...] La escultura de José Capuz se compone de los dos principios fundamentales del arte de todas las épocas: la verdad y el ideal, ensamblados por una seguridad de oficio que no se olvida y un buen gusto estético de artista que no se prostituye. De una obra a otra va esa firmeza de concepto y de realización [...] Veamos, por ejemplo, algunos de los aspectos de José Capuz, el religioso²⁸⁸ y el humano, el muy moderno y arcaizante. Y siempre, hallaremos, lo mismo en unos que en otros, la profunda huella del hombre mediterráneo, el latinismo ibérico, que es lo que da la plenaria virtualidad de su arte, la elegancia externa y el aristocratismo íntimo [...]”²⁸⁹.

Asimismo, sus obras de un clasicismo moderno de corte monumental y con una marcada tendencia decorativa, resultaban ideales para el ornato arquitectónico, cuestión fundamental para él, ya que consideraba, en una idea muy similar a la planteada también por Juan de la Encina, de que tanto la pintura como la escultura debían cumplir la función de fusionarse con la arquitectura, para de esta manera crear una obra de arte total. De esta manera, valora la colaboración de José Capuz, así como de otros artistas plásticos, en la decoración de la nueva sede del Círculo de Bellas Artes de Madrid, diseñada por el arquitecto Antonio Palacios:

“[...] Dentro de la sobriedad estructural que el Sr. Palacios ha querido imponer a su creación culminante, era lógico otorgar a la pintura y a la escultura amplio motivo de manifestarse en feliz alianza con la arquitectura [...] Además del bello relieve de Juan Cristóbal, que simboliza *La Música*, y que ya está colocado en la fachada principal, habrán de figurar en ésta las firmas de Capuz, Adsuara y García Díaz. José Capuz, el insigne escultor, cuyo arte es uno de lo más puros exponentes del renacimiento plástico de nuestra época, es el autor del magnífico friso de mármol destinado a los intercolumnios

²⁸⁸ Entre la que destaca su *Piedad*, tallada en madera, la cual considera como una de las más interesantes obras realizadas en la escultura española contemporánea, la cual viene a revitalizar y modernizar el arte religioso, cuestión que interesaba enormemente al crítico: “[...] Es también el patético dramatizador de las Pietás a estilo clásico. He aquí esa admirable talla en madera que es una de las obras maestras del género y uno de los más rotundos aciertos de la escultura española de nuestros días [...]”: FRANCÉS, J., “Vida artística. El escultor José Capuz”, *La Esfera*, Madrid, 16-2-1924, pp. 12-13.

²⁸⁹ *Ibidem*.

de dicha fachada, y del cual anticipamos uno de los grupos²⁹⁰ admirables de armonía, espiritualidad y de moderna saturación de las eternas ejemplaridades clásicas [...]”²⁹¹.

Respecto a este interés por promocionar la intervención de los escultores en los espacios arquitectónicos, conviene también destacar el interés que despertó en él la organización de los Concursos Nacionales de Escultura, mediante los cuales se pretendía embellecer los lugares públicos de las ciudades españolas con la erección de fuentes, exedras y bancos que vinieran a contrarrestar el mal gusto impuesto por los monumentos erigidos durante el siglo XIX:

“El Concurso Nacional de Escultura se orienta al buen deseo de embellecer plazas o jardines, desamparados cada día más del arte por la industrialización anti estética de edificaciones y por el notorio mal gusto de las personas a quienes se encomienda su fomento y custodia [...] Con inteligente nobleza el propósito de quienes iniciaron, dieron forma y premiaron estos Concursos de Escultura, se procuró dotar de fuentecillas artísticas, bancos gratos de estar en ellos y de contemplarles, figuras evocadoras de grandes creaciones literarias, etcétera [...] Estas pequeñas obras irán desquitando de los grandes monumentos. La gracia cantarina de las fuentes, los grupos simbólicos o decorativos, las alusiones plásticas a motivos folclóricos embellecen más los sitios públicos, que no las estatuas que individuos recién muertos e incluso vivientes, a quienes deifica la adulación política y el compadrazgo más o menos interesado. Entre unos chiquillos desnudos que juegan con el agua y un enlevitado grotesco; entre una exedra y un banco de madera; entre la fuente y el busto de un señor bigotudo y calvo, la elección no puede ser dudosa [...]”²⁹².

Además de José Capuz y Carmelo Vicent, otro de los escultores valencianos a quien más apoyo en sus críticas fue Julio Vicent cuya obra, basada fundamentalmente en la creación de desnudos femeninos que destacan por su gracia, armonía y serenidad clásica, entre el

²⁹⁰ Se refiere al relieve en el que representa *El baño de Afrodita*, compuesto por cinco figuras femeninas desnudas, construidas en torno a volúmenes sintéticos de un marcado sabor arcaizante y tendencia decorativa que permiten asociarlo a ese clasicismo amable afín al *art déco* ideal para la decoración arquitectónica, en la cual seguían viendo los críticos de tendencia conservadora el marco ideal en el que podía la estatuaria desarrollarse de forma completa.

²⁹¹ LAGO, S., “La colaboración de los artistas en el Círculo de Bellas Artes”, *La Esfera*, Madrid, 8-1-1927, pp. 21-23.

²⁹² LAGO, S., “Marginalia. De los Concursos Nacionales y del ornato urbano”, *La Esfera*, Madrid, 14-8-1926, p. 34.

que sobresale especialmente el que corona la fuente con la que ganó en el Concurso Nacional de Escultura de 1922-1923:

“[...] Veamos algunas de las últimas obras de Julio Vicent. Ante todo, la fuente. Es como una sonrisa de piedra, como una afable aparición femenina para el sosiego recóndito de un jardín no muy vulgarizado por la muchedumbre. El artista ha encontrado una actitud armónicamente tranquila para esta mujer que se arrodilla para contemplar su imagen tranquila en el agua quieta de la taza. La parte arquitectónica, los detalles ornamentales de frutos y flores, están resueltos sobriamente, con una noble sencillez. La serenidad y la gracia- cualidades intrínsecas de la escultura de Vicent- resaltan aún más en estos dos relieves del *panteón del Sr. Ferrer Peset*, de Valencia. Sin llegar a síntesis arbitrarias, Julio Vicent ha esculpido con sabia estilización, con gallarda elegancia, dos figuras, una de hombre y otra de mujer, modernas de técnica, eternas de sentimiento., ligadas a la tradición clásica sin falsos arcaísmos. *Anhelo, Maruja, Añoranza*, mujercitas en mármol y en bronce, sentadas en actitudes de exaltación o de reposo, contienen también en las líneas armónicas el sensible amor a la belleza femenina que inflama toda la obra de Julio Vicent. Diríase que no aspiran sino al ornato de un interior de buen gusto [...]”²⁹³.

De igual manera, también presta atención a otra serie de jóvenes escultores²⁹⁴ que se distinguen por practicar un clasicismo de factura todavía más modernizada donde las figuras se construyen en torno a volúmenes muy depurados. Entre ellos, destacan los nombres de Manuel Laviada y Enrique Pérez Comendador, quienes a partir de sus respectivas estancias como becados en Italia, practicaron una figuración escultórica de marcada síntesis, muy en la línea de los artistas adscritos al Novecento:

“[...] Esta gallarda Diana, de atrevido ímpetu latente, que se adivina luego frenesí lanzado contra el viento y espacio; esta gentil y atlética Diana, de Manuel Laviada, con sus miembros largos, su testa magnífica y serena, su tórax ávido de aire, y, sobre todo, su original hallazgo de actitud sujetando los dos hispídos canes que ventean la caza, es también muestra de un artista original, no sometido a la andadura gregaria [...] Y también esta Diana, a pesar de su apelativo y significado, es una repulsa del concepto

²⁹³ FRANCÉS, J., “Vida artística. El escultor Julio Vicent”, *La Esfera*, Madrid, 28-11-1925, pp. 25-26.

²⁹⁴ Aquí pueden también situarse algunas de las primeras obras de Ángel Ferrant, las cuales aún se mueven entre el clasicismo noucentista y el *art déco*, como es el caso del relieve *La escolar*, premiado en el Concurso Nacional de Escultura de 1926, lo cual motivó que José Francés le dedicase un artículo en *La Esfera*: FRANCÉS, J., “Vida artística. Un bajorrelieve de Ángel Ferrant”, *La Esfera*, Madrid, 20-10-1926, p. 14.

academizante y de la decadencia clasicista a gusto con el marcado pastichismo de mitologías repetidas. Un hálito moderno insufla su pecho y estremece sus flancos y yergue su cabeza [...]”²⁹⁵.

“[...] Pero es, según ya he dicho, en el Pabellón segundo o Palacio de Cristal donde la gran parada de la escayola- con algunos escasos mármoles y bronces- se ofrece a la contienda por las medallas. Aquí, ante todo, los dos envíos de Pérez Comendador: una media figura y un relieve en piedra. Ambas animadas de ese especial misterioso y sugestivo encanto que el joven maestro sabe dar a sus creaciones [...]”²⁹⁶.

3.3. MANUEL ABRIL: EQUILIBRIO ENTRE LA TRADICIÓN CLÁSICA Y LAS NUEVAS FIGURACIONES DE ENTREGUERRAS

Por último, y para cerrar este capítulo referente a la crítica de arte, conviene que destaquemos la figura de **Manuel Abril**²⁹⁷ (1884-1943), quien junto con Juan de la Encina y José Francés, fue, sin lugar a duda, uno de los principales críticos que trabajaron durante aquellas fechas en la capital española. Nacido en Madrid, se licenció en la Facultad de Filosofía y Letras²⁹⁸ de la Universidad Central, completando sus estudios de doctorado²⁹⁹ con el profesor Adolfo Bonilla y San Martín. Al igual que Juan de la Encina, su perfil encaja perfectamente con el prototipo del intelectual español, culto y refinado, adscrito a la generación de 1914, interesado en llevar a cabo una modernización y renovación de la cultura española para que ésta pudiera conectarse con los avances que, en los diversos campos del saber, se estaban desarrollando en los principales países del resto de Europa. Antes de su dedicación total como comentarista artístico, tuvo una primera vocación

²⁹⁵ FRANCÉS, J., “La Exposición Nacional. La escultura”, *La Esfera*, op. cit., p. 2.

²⁹⁶ LAGO, S., “Semana artística. La escultura en la Exposición Nacional”, *Nuevo Mundo*, Madrid, 3-6-1932, p. 24.

²⁹⁷ Para un estudio de su biografía, de su pensamiento estético y de su papel e influencia como crítico en el panorama artístico español: MALMIERCA HERNÁNDEZ, A., *¿Quién me puede acercar al arte del siglo XX? Manuel Abril. Primer director de la S.A.I. Crítico de Arte en Prensa: 1910-1936*, Madrid, Correggio de Editores, 2007.

²⁹⁸ Sus estudios le proporcionaron un profundo conocimiento sobre la filosofía europea contemporánea, formándose una biblioteca en la que había títulos de escritores como Kant, Nietzsche, Schopenhauer, Bergson, Croce, etc.

²⁹⁹ Así lo especifica en un artículo publicado en el diario *Luz*, en el que colaboró como crítico de arte entre 1932-1934: ABRIL, M., “Artes Plásticas. También yo soy pintor, ¡qué se han creído!”, *Luz*, Madrid, 14-5-1932, p. 8. Sin embargo, Almudena Malmierca reconoce en su libro sobre Manuel Abril que, después de haber consultado diversos archivos de Universidades, no ha conseguido localizar su título de licenciado: MALMIERCA HERNÁNDEZ, A., *¿Quién me puede acercar al arte del siglo XX? Manuel Abril. Primer director de la S.A.I. Crítico de Arte en Prensa: 1910-1936*, op. cit., p. 167.

poético-literaria que le llevó a escribir una serie de poemarios³⁰⁰, diversas piezas teatrales³⁰¹ y cuentos infantiles, los cuales contaron con un relativo éxito de crítica. A partir de 1913-1914, comienza a ejercer la crítica de arte, escribiendo reseñas y artículos durante muchos años de manera intermitente en numerosos medios informativos³⁰², tanto periódicos como revistas, hasta que, en 1930, cuando queda vacante el puesto de Antonio Méndez Casal, pasa a ser el comentarista habitual en materia artística de *Blanco y Negro*, la cual desempeñará hasta 1936, convirtiéndose en uno de los críticos de mayor influencia en el ambiente de la capital española.

En cuanto a su posicionamiento estético, hay que empezar destacando que, frente al rechazo parcial o total de la vanguardia por parte de Juan de la Encina y José Francés, Manuel Abril se distinguió desde un primer momento por ser un crítico totalmente abierto e interesado por los movimientos artísticos de avanzada que estaban surgiendo en países como Alemania, Italia y Francia. De este modo, desde primera hora, se dedicó a divulgar algunas de estas nuevas corrientes, particularmente la pintura cubista³⁰³ y a promocionar la obra de diversos artistas³⁰⁴ inmersos en estas poéticas, especialmente Rafael Barradas³⁰⁵, a quien dedicó varios artículos. Por esta razón, en estos primeros años que van desde 1915 a 1921 lo vemos relacionarse con los principales núcleos intelectuales de la capital interesados en conectar la periférica cultura artístico-literaria española con los avances que se están produciendo en el resto del continente europeo: la tertulia del Café

³⁰⁰ Entre los que destacan *Canciones del corazón y de la vida* (1906) y *Hacia la luz lejana* (1914).

³⁰¹ Como, por ejemplo, *La princesa que se chupaba el dedo*, estrenado por la compañía del empresario y dramaturgo Gregorio Martínez Sierra, en el Teatro Eslava de Madrid el 14 de diciembre de 1917.

³⁰² Entre los que podemos destacar los siguientes títulos: *Por Esos Mundos*, *La Ilustración Española y Americana*, *Alfar*, *El Heraldo de Madrid*, *La Gaceta Literaria*, *Atlántico*, *La Nación*, *Revista de las Españas*, *Revista de Occidente*, *Arte*, *Luz*, *Cruz y Raya*, etc.

³⁰³ Especialmente significativo fue su artículo en el que difunde la pintura cubista, publicado en 1915, coincidiendo con la celebración de la *Exposición de Artistas Íntegros* que, como veremos en el siguiente capítulo, fue la primera muestra en la que se pudieron ver obras vinculadas a este movimiento artístico: ABRIL, M., “El cubismo”, *La Ilustración Española y Americana*, 8-3-1915, p. 146.

³⁰⁴ ABRIL, M., “El pintor Juan Gris”, *Alfar*, La Coruña, noviembre 1923, N.º 34, pp. 3-7.

³⁰⁵ Con quien mantuvo una estrecha amistad, fruto de que por estos años coincidían en los mismos círculos intelectuales (tertulia de Pombo y el movimiento ultraísta) preocupados por que en España llegaran y fueran conocidos los principales movimientos artísticos de vanguardia. Los artículos que dedicó a glosar el arte del pintor uruguayo son los siguientes: ABRIL, M., “Barradas”, *Ultra*, Madrid, 10-2-1921, p. 5; ABRIL, M., “Barradas, el uruguayo”, *Alfar*, La Coruña, abril 1925, N.º 49, pp. 410-414.

Pombo³⁰⁶, comandada por el escritor Ramón Gómez de la Serna y el grupo de literatos y artistas vinculados al movimiento ultraísta³⁰⁷.

Debido a la lenta penetración de los movimientos vanguardistas en España, unida a la incompreensión y el rechazo que tanto la crítica artística como el público español manifestaban frente a estas nuevas tendencias, Manuel Abril fue uno de los promotores y el principal líder teórico de la ya en varias ocasiones citada Sociedad de Artistas Ibéricos³⁰⁸, la cual celebró su primera exposición en mayo de 1925 en el Palacio de Exposiciones del Retiro, agrupando en ella obras de los principales artistas españoles inmersos e interesados en una renovación-modernización del arte español contemporáneo. Dentro de una idea muy basada en la pedagogía social inspirada en los valores de la Institución Libre de Enseñanza, el crítico madrileño consideraba que era necesaria la celebración de una muestra en la que los ciudadanos españoles tuvieran, ante su mirada, las diversas tendencias que dominaban en aquel momento el arte europeo, para de esta manera poder solventar esa falta de conocimiento, siendo labor del cronista del arte la de educar la visión del público para que este pueda llegar a comprender el alcance de estos lenguajes:

“[...] No hay posibilidad de elegir rumbo si no se conocen antes los rumbos posibles y mal puede cumplir el comentarista su misión esclarecedora si se dirige a un auditorio

³⁰⁶ En la primera proclama de fundación de la tertulia del Café Pombo, aparece entre sus firmantes. Asimismo, Gómez de la Serna, en su libro sobre el Café publicado en 1918, incluye la siguiente descripción del crítico madrileño: “[...] Manuel Abril parece una avispa voladora. Su nariz aguda y aguijón, vuela como si fuesen sus alas los dos cristales sin marcos de sus lentes libelulares. Manuel Abril es de los que ven el polvo. Muy metidito en sí, reflexivo, como una libélula quieta o cómo se sobrecogen los pollos cansados de ir de tren en tren, mira los terrones de azúcar largos ratos, ve que tienen cuatro lados, que son de calidad brillante y muy blanca, que son mármoles como trocitos de puro Carrara y después, pío, pío, como si estuviese en los barrotes de su jaula dorada, se come un pico y otro pico y otro hasta el final [...] Abril, así como los terrones, caza y se toma ideas. Abril todo lo toma taquigráficamente, y Romero Calvet dice por eso “que escribe en estilo granadino”. Abril que vuela por todas las riberas, amigo de todas las flores de agua, debe quedarse entre nosotros [...]”: GÓMEZ DE LA SERNA, R., *Pombo*, Editorial Trieste, Madrid, 1986, p. 99 (primera edición publicada en 1918).

³⁰⁷ Colabora esporádicamente en la revista *Ultra*, principal plataforma de difusión del movimiento, en la que publica, además del artículo dedicado al pintor Rafael Barradas, un poema de su cosecha: ABRIL, M., “Versos de la H muda”, *Ultra*, Madrid, 1-12-1921, N.º 19, p. 5.

³⁰⁸ Para un estudio exhaustivo de la Sociedad de Artistas Ibéricos, así como del papel de Manuel Abril como promotor y principal teórico de sus diversos manifiestos: BRIHUEGA, J. y LOMBA, C. (com.), *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el Arte Español de 1925*, [catálogo de exposición], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995; PÉREZ SEGURA, J., *La Sociedad de Artistas Ibéricos (1920-1936)*, Memoria para optar al Grado de Doctor, Universidad Complutense de Madrid, 1997; PÉREZ SEGURA, J., “Manifiestos y Textos Programáticos de la Sociedad de Artistas Ibéricos”, *Archivo Español de Arte*, Madrid, N.º 302, 2003, pp. 177-185 y PÉREZ SEGURA, J., *Arte Moderno, Vanguardia y Estado. La Sociedad de Artistas Ibéricos y la República (1931-1936)*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, 2003.

desprovisto perpetuamente de los términos de referencia indispensables³⁰⁹. Para elegir tendencia y adoptar posición, parece indispensable tener, siquiera un momento ante los ojos las varias tendencias que en el mundo se disputan la superioridad en el acierto [...] Llevar a cabo una labor ideológica o, si se quiere, “crítica”, pero entendiéndose que la crítica aquí no estará considerada como una función repartidora de certificados de aptitud, sino meramente como una facultad esclarecedora que destruyendo prejuicios y proporcionando perspectivas o puntos de vista insospechados, pueda colocar a quien esté desorientado en la situación necesaria para que cada obra buena o mediana, mala o excelente, aparezca en su verdadero valor y no en otro que, mejor o peor, sea de todos modos ajeno al propósito del autor y de la obra [...]”³¹⁰.

Ahora bien, pese a su evidente defensa de la vigencia del arte de vanguardia, especialmente el cubismo³¹¹, otra de las características que definen su pensamiento estético es su postura anti dogmática³¹², la cual le lleva a valorar una determinada obra pictórica-escultórica, por su calidad y originalidad, independientemente de la tendencia estilística a la que esté adscrita. En este sentido, junto a su promoción de artistas vinculados al arte de avanzada, también sobresale por su valoración de todas aquellas poéticas vinculadas al retorno al orden³¹³ que, a partir de 1925 comienzan a proliferar con gran fuerza en España: “Lo que yo estimo es justamente lo individual y no la tendencia... Yo creo que el talento de un artista poderoso puede triunfar, sea cualquiera que sea la tendencia a la que pertenezca la obra. Pero esto no quita, además, para que yo crea, además, que determinadas tendencias ayudan a conseguir el fin estético”³¹⁴.

³⁰⁹ En definitiva, se trata de que la población española tenga la oportunidad de conocer en profundidad las nuevas tendencias artísticas, ahondar en ellas antes de juzgarlas por el mero hecho de no haber llegado a comprender su verdadero significado.

³¹⁰ “Salón de Artistas Ibéricos. Manifiesto”, *Alfar*, La Coruña, N.º 51, julio 1925, p. 2.

³¹¹ Especialmente el cubismo sintético de Juan Gris en el que imperan conceptos asociados al retorno al orden como la solidez constructiva, armonía, equilibrio, etc.

³¹² “[...] Procuraremos divulgar, por cuantos medios estén a nuestro alcance, no ya tal o cual tendencia, sino toda posible tendencia y con más atención aquellas que estén, de ordinario, menos atendidas y que sean indispensables para el cabal entendimiento de algún sector del arte viviente [...]”: “Salón de Artistas Ibéricos. Manifiesto”, *Alfar*, op. cit., p. 2.

³¹³ El concepto de “orden” adquiere en estos años una gran importancia en sus escritos teóricos. Muchos de los jóvenes artistas ibéricos, entre los que destacan Francisco Bores, Benjamín Palencia, Salvador Dalí, Carlos Sáenz de Tejada, Roberto Fernández Balbuena, etc. presentan obras muy influenciadas por movimientos adscritos a las nuevas figuraciones surgidas al calor del retorno al orden, como pueden ser el purismo francés y el *art déco*, el Novecento italiano y el Realismo Mágico alemán: ABRIL, M., “Itinerario ideal del nuevo arte plástico”, *Revista de Occidente*, Madrid, N.º 27, septiembre 1925, pp. 302-316.

³¹⁴ ABRIL, M., “Cómo se critica a los críticos”, *Heraldo de Madrid*, Madrid, 4-7-1925, p.4.

De hecho, podríamos decir que es en estas nuevas figuraciones, donde Manuel Abril cifra muchas de las posibilidades de renovación del arte español contemporáneo, de cara a la creación de obras que mantengan un punto de equilibrio entre el arte clásico y el arte moderno. En este sentido, muy influenciado por el crítico francés, André Salmon, adopta el término “arte vivo”³¹⁵, de carácter amplio, para englobar toda esta serie de propuestas artísticas que tienen en común, pese a sus respectivas diferencias, su anti academicismo y su búsqueda acérrima de nuevas fórmulas de expresión plástica: “[...] Por eso nos parece que l’art vivant es un rótulo insustituible: porque no indica preferencias de una escuela ni aboga por un modo u otro de pintar o de esculpir, sino que se fija sólo en que aquello, lo que sea, vibre, palpite, adquiera precisión, personalidad viviente [...]”³¹⁶.

En lo referente a su gusto estético escultórico³¹⁷, este carácter poco dogmático le lleva a valorar positivamente producciones diversas que van desde el realismo anti académico, pasando por el clasicismo moderno franco-catalán, así como las nuevas figuraciones de entreguerras y ciertos lenguajes de vanguardia, como el cubismo y el surrealismo. Eso sí, a pesar de ese aparente eclecticismo de propuestas, todas se ven unidas por su lucha contra el arte decimonónico en el que el asunto-tema representado cobrara una importancia capital, siendo ahora el principio de “plasticidad”, el que une todas estas obras diversas, su concepto de que lo que realmente importa es la forma depurada de cualquier referencia anecdótica:

“[...] Estoy convencido de que en esta Exposición se ha realizado nuestro propósito expresado en las palabras que publicó el periódico *“La Voz”*: “reunir quinientas obras,

³¹⁵ Proveniente del vocablo francés l’art vivant, título homónimo de un ensayo famoso del crítico francés, en el que engloba toda esta serie de lenguajes asociados al retorno al orden que, sin abandonar ciertas conquistas formales de la vanguardia, pretende la creación de una figuración renovada: SALMON, A., *L’art vivant. Artistes d’hier et d’aujourd’hui*, París, Les Éditions G. Crès et Cie., 1920. La influencia de André Salmon sobre Manuel Abril y la utilización del término “arte vivo”, ha sido señalado y estudiado con detenimiento por Javier Pérez Segura: PÉREZ SEGURA, J., *La Sociedad de Artistas Ibéricos (1920-1936)*, op. cit., pp. 261-262 y PÉREZ SEGURA, J., *Arte Moderno, Vanguardia y Estado. La Sociedad de Artistas Ibéricos y la República (1931-1936)*, op. cit., pp. 35-37.

³¹⁶ ABRIL, M., “Venta de obras españolas”, *Blanco y Negro*, Madrid, 17-5-1936, p. 68.

³¹⁷ Mencionaremos, eso sí, que al igual que gran parte de la crítica artística española, Manuel Abril mostró un menor interés por la escultura, ya que consideraba que esta siempre ha ido un paso por detrás de la pintura, considerada la verdadera disciplina que ha conseguido revolucionar el arte del siglo XX: “[...] En nuestra patria nacen los pintores como fruto espontáneo de la tierra; pero no nacen con la misma profusión ni el escultor ni el músico sinfónico. Misterios de la generación y de las predilecciones cósmicas. La escultura está siempre en manifiesta inferioridad con relación a su hermana la pintura. En todos los países ocurre ciertamente cosa análoga; es mucho más restringido el campo del escultor que el del pintor, y esto ha de dar por resultado en todas partes un balance a favor de la pintura [...]”: ABRIL, M., “Rumbos, Exposiciones y Artistas. La escultura en la Exposición Nacional”, *Blanco y Negro*, Madrid, 29-5-1932, p. 43.

enlazadas por el engarce común de un criterio estético”, criterio que consiste en esto: “El fin intrínsecamente plástico de cada producción, como norma primordial, por no decir exclusiva”. Nada de cuadros de “asunto”, nada de supeditar la plasticidad a sugerencias de sentimentalidad, de simbolismo o de tesis. Ni anécdota, ni narración, ni alusiones mediáticas de orden sensacional o discursivo. El punto de partida en nosotros, y, por lo tanto, el fundamento común a toda la Exposición, reside en el hecho de que ninguna de las obras expuestas en estos momentos trata de alejar la atención, por medio de su asunto, de sus alusiones ideológicas, del centro de interés que en toda obra verdaderamente plástica debe asumir la importancia entera de ella: la forma [...]”³¹⁸.

En este sentido, durante sus primeros años como crítico de arte, valora la producción escultórica tanto de Julio Antonio³¹⁹ como de Victorio Macho, a quienes considera como los principales artistas jóvenes que han realizado un esfuerzo por buscar una renovación del lenguaje de la estatuaria española con el objeto de superar la estética decimonónica. En lo referente al escultor tarraconense, destaca que sus obras están profundamente inspiradas tanto por el arte grecorromano como por el renacentista, lo que le lleva a la creación de piezas en las que se conjugan el lenguaje clásico y el realista, la belleza y el carácter:

“[...] Imposible contemplar la obra de Julio Antonio sin que griegos y renacentistas vengan a nuestra imaginación. Entre los elogios, viendo esta cabeza de hombre, de niño, suena seguramente la expresión “Parece un Donatello”; viendo estas otras de estilización y facciones correctas, suena aquella otra que ha varios años se dijo ya en público refiriéndose a ellas; pertenecen estas obras a un Museo de l’antique. Y a pesar de esto, no

³¹⁸ ABRIL, M., “Sociedad de Artistas Ibéricos. Exposición en el Palacio del Retiro. Escultura”, *Heraldo de Madrid*, 9-6-1925, p. 5.

³¹⁹ “[...] Julio Antonio (1889-1919) es el primer caso de escultor español que consigue el triunfo popular y oficial por medio de una obra de orientación digna, sin concesiones en la labor ni concesiones en la conducta, manteniéndose hasta el fin alejado de esos certámenes y concursos, en los que se lucha y vence con trabajos de muñidor electoral y no con méritos artísticos [...]”: ABRIL, M., “Escultura española”, en WOERMANN, K., *Historia del arte en todos los tiempos y pueblos: arte moderno y contemporáneo 1750-1924*, Madrid, Editorial Saturnino Calleja, 1925, pp. 684-685. Mencionaremos que Manuel Abril fue el único crítico afincado en Madrid que escribió un estudio, eso sí muy escueto, de la escultura española desarrollada entre 1900-1925, la cual se publicó en el apéndice sobre arte español contemporáneo publicado en el libro referido del historiador alemán Karl Woermann. Sin embargo, y como ya comentamos anteriormente, sí de algo adoleció la crítica artística española es de su falta de interés a la hora de teorizar sobre el arte escultórico. Años más tarde, sí que realizaría una de sus obras magnas en las que realizó un estudio sistemático de la pintura contemporánea española, el cual fue premiado en el Concurso Nacional de Literatura de 1935: ABRIL, M., *De la naturaleza al espíritu. Ensayo crítico de pintura contemporánea desde Sorolla a Picasso*, Madrid, Editorial Espasa-Calpe, 1935.

es posible culpar al autor de imitador o de pastichista. Él ha trabajado y trabaja del natural, de la naturaleza coge siempre los elementos y en ellos se apoya para exaltar y vigorizar en piedra inmortal lo más distintivo del modelo. Cogiendo el natural, y acusando lo que en él haya digno del arte escultórico, todo está resuelto en un sentido griego o florentino [...] Ahora bien; para él, además de la armonía de formas llamada belleza, existe otra: la llamada carácter [...] Belleza o carácter pide el artista a la naturaleza. Y reuniendo elementos separados forma el tipo; o bien, ateniéndose a un solo ejemplar, ajusta él con más vigor las partes, acaso no enérgicamente ensambladas [...] Por todo lo dicho, se comprenderá que Julio Antonio es- por lo menos en la parte mayor de su obra- un clásico, un verdadero clásico. De ahí que vaya su filiación al Ática en cuanto al concepto de belleza y a la Roma donatelliana, en cuanto al concepto de carácter”.³²⁰

Asimismo, dentro de su obra destaca, al igual que el resto de la crítica, su serie de bustos³²¹ en los que representa un conjunto de hombres y mujeres que se erigen como seres prototípicos de la raza española: “[...] Escoge sus motivos de la realidad, entre mineros, frailes, pastores, niños o mujeres; pero- de cuantos se topa en sus andanzas deja pasar ciento y sólo escoge aquel minero, aquel pastor, aquel fraile o niño, aquella mujer que más típicos le parecen; aquellos ejemplares que reúnen con bastante número de elementos expresivos para que, basándose en su realidad, pueda lograrse en el barro otra realidad más lógica, con más elementos convergentes al centro resultante y dominador del que antes hablábamos [...]”³²².

A pesar de que también valora, aunque con mayor prudencia, su labor monumental, cifra la renovación de la tipología del monumento público en la figura del escultor palentino Victorio Macho, a través de la erección de sus dos monumentos dedicados al escritor Benito Pérez Galdós y al científico Santiago Ramón y Cajal, ambos instalados en el

³²⁰ ABRIL, M., “Arte español. Julio Antonio”, *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 15-9-1915, pp. 8-9.

³²¹ [...] Al errar por tierras de Italia y de Castilla se orienta su admiración apasionada hacia el arte griego y florentino, por un lado; hacia los tipos de la tierra, por el otro. De ahí su primera remesa de producción formal y por él mismo aceptada; bustos, cabezas de carácter helenizante; bustos y cabezas de tipos extremeños, castellanos y andaluces; bustos de marcado sabor donatelliano: “El hombre de la Mancha”, “El Ventero de Peñalsordo”, “El cabrero de las Sierras de Zamora”, “Rosa María”, “Minero”, “Minera”, son ya obras de pureza y de distinción de estirpe [...]”: ABRIL, M., “Escultura española”, en WOERMANN, K., *Historia del arte en todos los tiempos y pueblos: arte moderno y contemporáneo 1750-1924*, op. cit., pp. 684-685.

³²² *Ibidem*.

Parque del Retiro de Madrid, caracterizados por construir sus figuras a partir de una mayor sobriedad y depuración volumétrica:

“[...] Victorio Macho (Palencia, 1888) triunfa en plena juventud. Su carrera ha sido próspera desde los primeros momentos. Apenas cumplidos los treinta años, ha podido ver una obra suya en el Museo de Arte Moderno y un monumento a Galdós, emplazado en el sitio más público y distinguido de la capital española. No puede ofrecerse un comienzo de carrera más halagüeño y prometedor. A los treinta y seis años, en 1924, tiene en curso de ejecución dos monumentos más de capital importancia: uno también a Galdós para las Islas Canarias, otro para ser emplazado en Madrid, en honor a Ramón y Cajal, obra ganada en el concurso iniciado al efecto por la Academia de Medicina; monumento de gran importancia. La figura del sabio, casi yacente, medio incorporada y reclinada en el lecho de un pedestal rectangular, en un gran estanque, abismada la atención meditabunda en la superficie quieta del agua; detrás, en alto, una Minerva; a los lados de ella dos bajorrelieves, frisos fuentes, de donde brotarán sin cesar unos pequeños chorros de agua [...] La ejecución es fuerte, sobria y concebida con sentido de emoción y de unidad de conjunto [...]”³²³.

Asimismo, señala cómo pese a seguir una estética realista en algunas de sus obras, entre las que cita el *sepulcro de su hermano Marcelo*, se ve que su producción escultórica está evolucionando, yendo un paso más allá que Julio Antonio, a la hora de ejecutar obras de una marcada tendencia arquitectural, destacando especialmente el *sepulcro del poeta Tomás Morales*, obra clave en la trayectoria del artista palentino con la que se inserta plenamente en la poética de las nuevas figuraciones de entreguerras³²⁴:

“[...] También cuenta en su haber, a más de doce o quince bustos, y de “maternidad”, dos monumentos funerarios, uno de ellos a su hermano y otro al poeta canario, gran amigo del autor, Tomás Morales. Obras impresionantes, ambas representan los dos extremos de

³²³ *Ibidem.*, pp. 887-888.

³²⁴ Una obra de mayor preferencia para Manuel Abril, ya que entronca con su idea de que en el arte debe primar, ante todo, el carácter plástico, la forma volumétrica, por encima del asunto y la anécdota representada. Por ello, fue una de las obras que más elogió dentro de la sección de escultura de la Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos: “[...] “El sepulcro” no es ya solamente una obra escultórica, ante todo, sino más arquitectural. La figura, unida a las líneas de la lápida y de los escalones, queda con toda la eficacia unificadora de su estricta mole, como si fuera una columna truncada, sobre todo, y así las sugerencias posteriores insinuadas sobre todo por el ritmo de las líneas- único simbolismo intrínseco, y, por lo tanto, no perturbador de la mira suprema de la obra- quedan sin esfuerzo añadidas a la emoción estética de la masa y producidas por esta. Véase porque me parece esta obra nueva glosa de las pleurantes tradicionales, uno de los más felices aciertos de Victorio Macho [...]”: ABRIL, M., “Sociedad de Artistas Ibéricos. Exposición en el Palacio del Retiro. Escultura”, *Heraldo de Madrid*, op. cit.

su personalidad; el primero tan cruda y ensañadamente realista [...] El otro monumento en cambio, todo esquematismo: una pleurante resuelta arquitectónicamente, por planos seguidos, verticales, sin una sola forma humana, aunque con un sentido extraordinario de recogimiento y de gravedad misteriosa, solemne y sobrecogedoramente muda. Así, pues, dos opuestos- pero complementarios han interesado a Macho por igual: primero el estudio soñado, estricto, reconcentrado, de la realidad expresiva- expresiva a fuerza de ser ajustada a las características individuales del motivo; el otro la sintetización arquitectónica del bloque escultural [...]"³²⁵.

Unos años más tarde, sigue dedicando su atención hacia su obra, entre la que sobresale el conocido como *Cristo del Otero*, erigido en su tierra natal, en el que el artista palentino prosigue con esa tendencia arquitectural que le lleva a construir la figura del Redentor en torno a planos facetados geométricos con ciertos débitos del *art déco*. Además de su marcada síntesis volumétrica, también señala como una de sus características más novedosas, la introducción de un nuevo material, el cemento, en una obra de carácter monumental:

"[...] Surgida entre unos y otros la idea de que el escultor realizara, con destino a la cumbre del Otero, un monumento al Corazón Sagrado de Jesús³²⁶, determinó el artista [...] que el monumento se limitara, escueta y severamente, a la figura estricta de Jesús, con toda la austeridad sobria posible [...] El problema escultórico que se imponía al artista era el de conseguir que una figura humana fuese, más que figura, monumento; es decir, arquitectura. Esto había de conseguirlo si lograba armonizar con el propósito emocional tres factores materiales, tres condicionales técnicas: las dimensiones, el modelado, la calidad de los materiales empleados. Las dimensiones debían ser colosales; primero, para estar en proporción con el Otero, verdadero pedestal de la figura, y segundo, para que la figura consiguiese por sí misma cantidades de monumental arquitectura. El modelado había, por lo tanto, de participar, en un tiempo mismo, de arquitectura y de escultura; de ahí la concepción casi columnaria o de torre, de la figura corporal, y de ahí los pliegues de la túnica, casi contrafuertes románicos. Los materiales, por último, habían de ser tierras, para que realmente unieran la figura con el auténtico terreno. De ahí el acierto de

³²⁵ ABRIL, M., "Escultura española", en WOERMANN, K., *Historia del arte en todos los tiempos y pueblos: arte moderno y contemporáneo 1750-1924*, op. cit., pp. 687-688.

³²⁶ Destacaremos que el interés de Manuel Abril por esta obra puede deberse a su condición de católico practicante, lo que le llevaría a creer en una posible actualización en clave moderna de la estatuaría religiosa, en la que Victorio Macho se había erigido por estos años como su principal renovador.

escoger- iniciando con ello un empleo inédito en nuestra Patria y casi pudiéramos decir que inédito en el mundo, por lo menos en las obras de este tipo de orden monumental- el cemento³²⁷ como única materia [...]”³²⁸.

A pesar de que, como hemos advertido, Manuel Abril propone abiertamente a los jóvenes escultores españoles que incorporen los nuevos materiales en sus respectivas producciones, también da su apoyo a los que se distinguen por seguir trabajando aquellos otros asociados a la tradición, como son tanto la madera como la piedra. En este sentido, hay que destacar su valoración de ciertos artistas tallistas de la madera como el vasco Quintín de Torre y el gallego Francisco Asorey, dos de los principales cultivadores de la talla policromada asociada a la imaginería religiosa del Siglo de Oro:

“[...] Quintín de Torre³²⁹, vasco, esculpe principalmente bustos en mármol y madera y los policroma casi siempre, a veces con franco estofado, a veces con leve teñido, tendiendo siempre a dramatizar la expresión de los rostros, que adquieren atormentada espiritualidad de Dolorosas laicas. Fino, a veces, al matizar el modelado de una facción- sobre todo las bocas-, consigue con ello una acentuación exacerbada del carácter expresivo, casi siempre doliente, amargo, un poco buscado y obedeciendo más bien- dijérase- a conceptos ideológicos de las mujeres, de las trabajadoras, sobre todo, un concepto previo y pesimista, dolido del universo y de los hombres. El patinado casi

³²⁷ Precisamente una de las vías donde cifra Manuel Abril una posible modernización del lenguaje escultórico es el de la introducción de nuevos materiales, más allá de los empleados tradicionalmente (piedra, madera, mármol y bronce): “[...] Tiene, además, desde luego, la escultura, abierto un campo hasta el presente inexplorado: el de la utilización de nuevos materiales para la creación de nuevas expresiones. La combinación de metales, cristales, paños, cementos y ladrillos, lanas y cuanto apetezca puede, ¿por qué no?, venir al campo del arte y adquirir, en manos de un genio, productos expresivos de la más insospechada eficacia [...]”: ABRIL, M., “Rumbos, Orientaciones y Artistas. La Exposición Nacional de Bellas Artes. Escultura”, *Blanco y Negro*, op. cit. Como veremos más adelante, esta cuestión le lleva a apoyar a ciertos escultores que se distinguen por trabajar sus obras en metal, especialmente el hierro, como es el caso de Pablo Gargallo, Ramón Acín y Manuel Tolosa.

³²⁸ ABRIL, M., “Rumbos, Exposiciones y Artistas. La última obra de Victorio Macho”, *Blanco y Negro*, Madrid, 29-6-1930, p. 12.

³²⁹ A pesar de que en un primer momento valora, aunque con cierta prudencia, su obra, hasta el punto de incluirla en la sección de escultura de la Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos- más por influencia, según nuestra opinión, del crítico y paisano suyo Juan de la Encina- lo cierto es que un tipo de escultura como la suya basada en un naturalismo expresionista en el que se sacrifican los valores plásticos, poco podían interesar a Manuel Abril, inmerso en propuestas mucho más audaces. De hecho, unos años más tarde, llega a calificar su producción como anacrónica y totalmente descompasada del tiempo presente: “[...] El escultor Quintín de Torre expone ocho o diez obras: de mármol, de bronce, tallas policromadas las más. Su labor de imaginero ¿le hubiera llevado a la gloria en otros días? Hoy le deja en situación anacrónica y extraña. La vida, tan rica y varia, ¿no está requiriendo de los artistas, o la creación plena o libre, o la anotación de las vibraciones actuales? [...]”: ABRIL, M., “Rumbos, Exposiciones y Artistas. En el Círculo de Bellas Artes”, *Blanco y Negro*, Madrid, 4-6-1931, p. 107.

siempre a base de amarilleces céreas y cárdenas de pasión, exagera la forma dolorosamente demacrada de los tipos favoritos [...]”³³⁰.

Mayor interés le despierta la obra de Francisco Asorey que, como ya hemos referido en varias ocasiones, se basa principalmente en la plasmación de figuras campesinas representativas de Galicia, las cuales construye a través de la talla en madera a la que añade una rica policromía, siendo piezas que conseguían llamar la atención en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, frente al “imperio de la escayola”, parafraseando a José Francés: “[...] Asorey destacó su obra en el acto medio de la avalancha anodina que acude a los certámenes oficiales de escultura. Feliz el sentimiento y feliz el procedimiento de policromar la madera tallada. Ejecuta en madera mociñas rapacuzas de su tierra gallega, y los trata en modelado y en colocación como si fueran ídolos, ídolos bárbaros y tiernos de una religión primitiva al alma candorosa de la raza [...]”³³¹.

De igual manera, también presta su atención a ciertos escultores como Mateo Hernández y Emiliano Barral que, como ya hemos referido, destacan por su cultivo de la talla directa en piedra, técnica que los lleva a la creación de piezas de un gran esquematismo y síntesis volumétrica. En cuanto al artista salmantino, valora especialmente su faceta como escultor animalista, los cuales representa reduciéndolos a sus formas esenciales, depurados de cualquier elemento superficial:

“[...] Mateo Hernández³³² ha causado en el extranjero no sólo admiración, sino asombro. El caso es para ello. Un escultor, por completo desconocido en su patria y fuera de ella, surge de improvisto en la capital espiritual del mundo, París, y con alarde sorprendente de maestría en el oficio y de audacia sensacional toma a los animales del Parque

³³⁰ ABRIL, M., “Escultura española”, en WOERMANN, K., *Historia del arte en todos los tiempos y pueblos: arte moderno y contemporáneo 1750-1924*, op. cit, p. 689.

³³¹ *Ibidem*, p. 690.

³³² Esta ha sido prácticamente la única referencia que hemos encontrado en la que el crítico realice un comentario analítico de la obra del escultor salmantino. Hay que tener en cuenta que, en 1927, fecha en la que celebró su exposición individual, primera retrospectiva de su obra en España, en el Salón de Amigos del Arte, el crítico de la revista *Blanco y Negro* era Antonio Méndez Casal. Aun así, resulta indiscutible que para Manuel Abril, Mateo Hernández fue, sin lugar a duda, uno de los pioneros a la hora de buscar una renovación de la estatuaría contemporánea española. De hecho, una importante selección de su producción escultórica (un total de veintiuna obras) fueron exhibidas en la Exposición de Arte Español Contemporáneo celebrada en el Museo *Jeu de Paume* de París en febrero de 1936, muestra organizada conjuntamente por la Sociedad de Artistas Ibéricos, con Manuel Abril al frente, y la dirección del Museo Nacional de Arte Moderno de Madrid. Con motivo de su participación en la exposición, Manuel Abril le dedica una breve mención en el que vuelve a calificarle como uno de los mejores escultores animalistas de la estatuaría europea contemporánea: ABRIL, M., “Mateo Hernández”, *Blanco y Negro*, Madrid, p. 69.

Zoológico por modelos y ejecuta sus esculturas animalistas de tamaño natural, tallando directamente en piedras duras y consiguiendo de este modo no solo piezas estimables, sino piezas maestras de la mejor y más excelente maestría. Estilo y carácter tienen las obras de Mateo Hernández (la “*Pantera*”, el “*Hipopótamo*”, el “*Cóndor*”, la “*Cierva*”); expresión magnífica y característica del animal; síntesis de su forma y de su espíritu y esquematización del modelado, que sin dejar de ser real logra el estilo por atenerse en el modelado al rasgo indispensable [...]”³³³.

En lo referente al escultor segoviano, destaca por ser un perfecto representante de esa figuración escultórica renovada en la que, sin abandonar los principios y valores clásicos asociados a la estatuaria, apuesta por crear obras que, sin llegar a ser vanguardistas, sobresalen por su depuración volumétrica y por el marcado influjo que tienen de la estatuaria-arcaico primitiva, particularmente la azteca, según su opinión, muy visible en sus dos *Maternidades* expuestas en su muestra individual celebrada en el Salón de Amigos del Arte en mayo-junio de 1929:

“Barral es un escultor de buen oficio y de fina sensibilidad. En el Palacio de Bibliotecas y Museos ha expuesto una obra abundante y varia, labor de unos cuantos años. En ella se advierte la propensión del autor al equilibrio y la medida. Intenta facturas diferentes y caminos diversos, pero siempre dentro de una tranquila y seria moderación. Se ve que es hombre a quien no le fascinan las inquietudes del momento, ni le ciegan los afanes de lo imprevisto [...] En Barral predomina un sentimiento de ternura y de humanidad cordial. Por eso, tal vez, no le agrada el desplante y no hallamos en su obra la mayor excentricidad. En ocasiones, aparece una sobriedad sintética en el modelado, que da a sus esculturas una apariencia de escultura azteca o cosa que le valga. Pero esa concisión de la factura- necesaria en todo artista que sienta la escultura- va siempre al servicio de algún sentimiento humano explícito en la obra. En esta Exposición hay dos ejemplares de este tipo: dos maternidades. Una de ellas- la del grabado-, efusión de maternidad reconcentrada; la otra efusión de maternidad entusiástica [...] Para nosotros, son estas dos obras lo mejor que hemos visto de Barral hasta la fecha. Lo humano de la obra está expresado con nobleza y con sobriedad; no hay ripios, ni hay comentarios, ni el tópico se

³³³ *Ibid.*, op. cit., p. 689.

enseñorea del intento; lo escultórico, al mismo tiempo, logra una dicción por demás justa y llena de belleza [...]”³³⁴.

Hasta el momento, hemos podido comprobar cómo Manuel Abril, al igual que Juan de la Encina y José Francés, muestra interés por prácticamente los mismos artistas inmersos en una renovación dentro de la figuración donde la práctica de la talla directa de materiales tradicionales como la madera y la piedra cobran un especial protagonismo. Sin embargo, y como advertíamos al inicio de nuestro comentario sobre el crítico madrileño, su talante marcadamente progresista y abierto a las nuevas tendencias artísticas le lleva, al contrario que el resto de la crítica, a dar su apoyo y aliento a toda esa serie de nuevos escultores³³⁵ surgidos a partir de finales de la década de los años veinte y principios de los treinta, cuyas respectivas producciones conectan con toda esa serie de nuevas figuraciones surgidas tras el final de la primera Guerra Mundial.

Mientras que los demás cronistas veían, en la mayoría de los casos, estas obras como meros tanteos o ensayos sin darles un excesivo valor estético, él apuesta por que los jóvenes experimenten continuamente la búsqueda de nuevas fórmulas de expresión que den al arte un aliento nuevo: “[...] Creemos igualmente que toda obra de progreso y de mera vitalidad en los dominios estéticos, requiere el conocimiento constante, no ya de toda obra formada y sancionada, sino de todos los intentos, ensayos y tanteos en pro de ignotos rumbos o matices, actividad exploradora que ha dado ocasión bastantes veces en la historia al descubrimiento de leyes, a veces ni siquiera presentidas por aquellos mismos que exploraban [...]”³³⁶.

Dentro de esta serie de nuevos escultores, uno de los primeros en llamar la atención del crítico fue Francisco Pérez Mateo³³⁷, de quien ya hemos advertido su predilección también por la práctica de la talla directa. Su producción artística es el ejemplo perfecto

³³⁴ ABRIL, M., “Exposición Barral”, *Revista de las Españas*, Madrid, 5-1929, pp. 199-200.

³³⁵ Toda esta serie de escultores asociados al arte independiente serán, como tendremos ocasión de comprobar en el último capítulo de esta tesis, alentados por Manuel Abril desde sus crónicas en *Blanco y Negro*, siendo uno de los pocos críticos activos en Madrid que muestre un verdadero interés por la obra escultórica de estos jóvenes artistas.

³³⁶ “Salón de Artistas Ibéricos. Manifiesto”, *Alfar*, op. cit., p. 2.

³³⁷ De hecho, era tal su interés por la producción escultórica de Pérez Mateo, que su obra estuvo presente en algunas de las exposiciones organizadas por la SAI tras su resurgimiento con la proclamación de la II República: Exposición en los Salones del Gran Kuursal de San Sebastián (septiembre-octubre 1931) en la que se exhibe su *Esquiador*, obra con la que vuelve a estar representado en la Exposición de Arte Español Contemporáneo celebrada entre febrero-marzo de 1936 en el Museo Jeu de Paume de París. Asimismo, hay que destacar que, en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1932, en la que Manuel Abril había intervenido como miembro del Jurado de admisión y colocación, consiguió una tercera medalla por su obra *Lanzador de martillo*.

de que puede perfectamente realizarse dentro del ámbito escultórico una figuración renovada plenamente original. Entre sus obras, destacan especialmente aquellas que dedica a la temática deportiva tan conectada con la cultura popular de aquellas décadas. Son piezas que sobresalen, además de por su frescura, por estar dotados de una enorme sobriedad sintética³³⁸ donde los volúmenes se construyen en torno a planos muy lisos y esquemáticos:

“[...] Pérez Mateo que presenta en la sala octava un grupo de piedra (*Boxeadores y el árbitro*) y en el Palacio de Cristal un relieve, comienza con esta Exposición, según tenemos entendido su carrera, y la comienza bien, por cierto; con gracia, con originalidad, con sentido del orden; aquí hay una positiva esperanza [...]”³³⁹.

“[...] Pérez Mateo es un joven escultor que ha de honrarnos a todos muy pronto: cada nueva obra suya es un acierto mayor y una prueba inequívoca de que hay en él un artista. Las dos obras que ahora expone, ya vista por nosotros una de ellas, son ambas realmente deliciosas [...]”³⁴⁰.

Otro de los artistas plásticos que consiguen captar su atención es el murciano José Planes, cuya obra, como ya hemos advertido en páginas anteriores, evoluciona desde un lenguaje ecléctico entre el realismo y el clasicismo mediterráneo, hacia una figuración de marcada estilización geométrica muy deudora de las formas poscubistas, especialmente de las esculturas realizadas por Henri Laurens en la mitad de la década de los veinte. Aprovecha la crónica que dedica al comentario de la muestra conjunta del escultor con el pintor valenciano Enrique Climent, celebrada en el Salón del Heraldo de Madrid, para señalar esta positiva evolución de la producción del escultor, quien ha preferido seguir experimentando a la búsqueda de nuevas formas antes que acomodarse en una manera estilística con la que fácilmente conseguir una rápida consagración crítica:

“[...] Volvió el Salón de “El Heraldo” a ofrecernos dos artistas de excepcional interés. Uno de ellos, José Planes, escultor, viene ya mostrándose al público desde hace varios años. Periodo de larva. La Psiquis escultórica de Planes no había, hasta el momento

³³⁸ Esta figuración escultórica de corte sintético en sintonía con el *art déco* y el realismo mágico, que sabe mantenerse en un justo medio de equilibrio entre el academicismo y la vanguardia, es el punto donde creemos que Manuel Abril, consciente del raquítico ambiente artístico madrileño, cifra las expectativas para una renovación de la estatuaría moderna española.

³³⁹ ABRIL, M., “Rumbos, Orientaciones y Artistas. La Exposición Nacional de Bellas Artes. Escultura”, *Blanco y Negro*, op. cit.

³⁴⁰ ABRIL, M., “Rumbos, Exposiciones y Artistas. Exposiciones pasadas y futuras”, *Blanco y Negro*, Madrid, 4-6-1931, p. 107.

actual, levantado el vuelo. Fue siempre discreto y fino este escultor, pero no pasaba su arte de un pulcro y mesurado decoro [...] En arte parece que nunca puede haber ningún punto concluido. En cuanto tiene gracia cierto éxito, parece que forma escuela y que deben los demás insistir en la misma gracia. Y no: las gracias son tres. Cada una tiene, además, varias gracias en sí misma [...] José Planes ha vuelto su mirada y atención a la Gracia segunda [...] y ha comenzado a iniciarle en sus secretos... Quien vea la figura de mujer yacente que Planes nos ofrece en esta Exposición, verá que, apenas iniciado el vuelo de la nueva mariposa, ya puede ofrecer obras de una calidad excelente que no había hasta ahora conseguido. La pulcritud, la medida y el decoro son cualidades que persisten en los buenos modales del autor; pero en todas las obras de esta Exposición, todas ellas abundantes en aciertos y en intenciones gallardas, ofrece Planes algo más, bastante más: una escuela y unos resultados concretos de positiva y saludable novedad [...]”³⁴¹.

Asimismo, junto con Francisco Pérez Mateo y José Planes, también promociona a otros jóvenes escultores³⁴² que en el comienzo de la década de los treinta se encuentran en el inicio de sus respectivas carreras artísticas: Eduardo Díaz Yepes y Santiago Almela, cuyas producciones se encuentran también insertas en esa figuración renovada tendente hacia una reducción de los volúmenes hacia formas sintéticas y depuradas. En cuanto a Díaz Yepes³⁴³, quien celebra su primera muestra individual en el Salón del Círculo de Bellas Artes (noviembre de 1932), exhibe una serie de figuras construidas a partir de sus formas esenciales, las cuales logran captar la atención del crítico, considerando que la simplificación de las mismas ha sido acompañada de un concepto firme del oficio y de la disciplina escultórica: “El escultor Díaz Yepes expone una colección de esculturas,

³⁴¹ ABRIL, M., “Planes y Climent”, *Revista de las Españas*, Madrid, 5-1930, pp. 244-245.

³⁴² Aquí puede también incluirse a Francisco González Macías, cuya obra escultórica se mueve en unas coordenadas análogas a las del resto de sus compañeros: “El escultor González Macías ha ido adelantando paso a paso desde su primera exposición hace unos cuatro años. Modesta aquella exposición, como el propio autor, también modesto, apenas si entonces apuntaba la personalidad, pero el pequeño germen de entonces va ya declarando una franca dirección; o, mejor dicho, dos direcciones: la de simplificaciones decorativas y la de exposiciones naturales y humanas. En esta última dirección logra el escultor una sencilla y sentida expresión de vidas humildes, pero naturalmente emotivas”: ABRIL, M., “Rumbos, Exposiciones y Artistas. En los Amigos del Arte. Exposición Macías”, *Blanco y Negro*, Madrid, 27-1-1935, p. 94.

³⁴³ Le dedica también otra crónica publicada en el diario *Luz* donde colabora entre 1932-1934: “[...] La Exposición Díaz Yepes nos hace conocer por primera vez la obra reunida de un escultor que ha comenzado su carrera hace cosa de un par de años. Entonces conocimos sus primeras obras: flojísimas; el propósito de estilización no lograba ir acompañado de las dos virtudes más que requiere el propósito de estilo para ser estilo de veras: una concepción firme y una mano dominadora del oficio. Pronto, sin embargo, comenzó Díaz Yepes a encontrar una dicción limpia y desnuda, en la que no caben subterfugios y sólo puede acertar cuando la síntesis expresiva logra lo que quiere y una vital y movida animación en el ritmo total de la escultura. En este camino, ya nuncio de personalidad y aciertos indudables, ofrece la exposición actual tres o cuatro piezas excelentes”: ABRIL, M., “Artes Plásticas. Exposición Díaz Yepes”, *Luz*, Madrid, 9-11-1932, p. 9.

también en el Círculo. Unas, las primeras obras de su carrera- de hace tres o cuatro años-, sirven para hacernos ver de qué modo, rapidísimo, ha progresado este joven, lleno de limpieza y de aciertos en sus obras de última hora, aciertos conseguidos en el más ingrato y arduo de los rumbos. Un joven más que cuenta”³⁴⁴.

En lo referente a la obra de Santiago Almela ya comentamos en páginas anteriores cómo su producción escultórica era calificada como “vanguardista” por la crítica de corte conservador cuando en realidad no pasaba de ser una figuración remozada pasada por el tamiz del *art déco* y de los otros realismos de entreguerras. Este desconcierto tanto de la crítica como del público español ante una obra que, en líneas generales se mantenía en un punto de equilibrio entre el clasicismo académico y la vanguardia, fue motivo de comentario por parte de Manuel Abril en su crónica dedicada a la exposición individual del escultor celebrada en abril de 1935 en el Círculo de Bellas Artes.

En esta reseña, de la cual ya entresacamos algunas líneas, el crítico nos ofrece una idea aproximada, panorámica de su punto de vista en lo referente a su gusto escultórico. Según su opinión, dentro de esta disciplina pueden agruparse los artistas, usando la jerga política, en la extrema izquierda donde se situarían los escultores adscritos a los diversos movimientos de vanguardia y en la extrema derecha donde se insertarían los que practican un tipo de obra académica. Coincidiendo con su posición anti dogmática, considera que toda forma de arte puede ser practicada y tiene su razón de ser siempre que reúna las condiciones adecuadas para su consideración estética. Ahora bien, también comenta como cada una de estas respectivas tendencias poseen una serie de condicionantes positivos y negativos. Mientras que la estatuaria academicista peca de una excesiva atención hacia los detalles anecdóticos, la escultura de avanzada prescinde de lo superfluo para concentrarse en la construcción de formas arquitecturales. Pese a que, como veremos, se distingue por ser un crítico abierto al “arte nuevo” y a las vanguardias, también constata el posible peligro en el que pueden caer aquellos artistas, quienes en su intento de simplificar de manera excesiva sus obras, puedan provocar que el espectador no logre captar el sentido que han querido transmitir con determinadas esculturas, debido en gran parte a que estas han perdido cualquier tipo de referencia con la realidad. Por ello, una obra como la de Santiago Almela, la cual sabe mantenerse en ese punto de justo equilibrio entre ambas tendencias, resulta ser de su gusto, lo que nos indica que el crítico se muestra

³⁴⁴ ABRIL, M., “Rumbos, Exposiciones y Artistas. Esculturas de Díaz Yepes”, *Blanco y Negro*, Madrid, 13-11-1932, p. 55.

en lo concerniente al gusto escultórico muy cercano a los posicionamientos de las nuevas figuraciones adscritas al retorno al orden:

“[...] Hay en el arte moderno escultores como Lipchitz, como Laurens, o Zadkine o Archipenko; no digamos nada como Arp, o como Brancusi, o como Obrist, o Hermann, o Belling, que prescinden de las formas naturales para crear por su cuenta o formas solo alusivas, o formas de pura plástica o forma de quintaesencia; son los de la extrema izquierda. Los de la extrema derecha se dedican a la reproducción minuciosa, prolija y fidelísima del modelado anatómico [...] Todos pueden hacer arte, que el arte se puede hacer de todos modos y todos pueden también incurrir en los peligros y defectos inherentes a las respectivas tendencias [...] Sin entrar ahora en detalles puede decirse que los unos, los segundos, los que modelan con rigor metódico los detalles, tienen una ventaja- el modelar, el saber decir las cosas y dominar el oficio-: pero también tienen la desventaja de no ver ni el bosque ni el árbol de querer hacer con todo detallismo, las cortezas.

Los otros, por el contrario, tienen a su favor varias razones: las de atraer la atención hacia lo arquitectural de los volúmenes o la de prescindir de todo lo superfluo para que así quede libre lo esencial [...] La razón de esta escultura-pese a su apariencia extraña-, no es insensata, ni enfermiza, ni deleznable³⁴⁵. Se apoya en argumentos de equilibrio y en consideraciones tan centrales que bien puede decirse que se encuentran en la base de no pocas obras de arte de todo lugar y época. Peligro, no obstante, corren, y el peligro está en exceder las posibilidades del esquema, en querer simplificar de tal manera la envoltura corporal de lo expresado, que en vez de simplificación sea simpleza [...] Hay escultores modernos que corren el peligro de no sugerir al espectador el propósito originario porque el autor se ha excedido en el conceptualismo de la metáfora, y los demás no pueden ver lo que el autor cree visible, porque los demás no están en antecedentes y no saben acerca de la obra lo que sabe el autor mismo; otras veces las formas, como plástica, quedan reducidas, de tanto esquematizar, a una pura forma geométrica, a un huso, a un huevo, a un hueso un poco extraño y expresivo³⁴⁶ [...] Santiago Almela es artista que se mantiene

³⁴⁵ Resulta incuestionable el compromiso crítico que siempre mantuvo Manuel Abril con respecto a los movimientos de vanguardia. Sin embargo, no es menos cierto que en esta reseña podemos denotar que con respecto al arte escultórico, considera que éste no debe extralimitar su campo de actuación, el cual siempre debe mantener alguna referencia, aunque sea vaga, de la realidad circundante.

³⁴⁶ Claramente se está refiriendo a las obras respectivas de Brancusi y Arp, a quienes cita al inicio del artículo. Lo que no nos queda realmente claro es si con esta afirmación, el autor está tratando de prevenir a los escultores españoles acerca de la peligrosidad de alcanzar la abstracción plena, pues ésta conllevará que

en un medio o intermedio que dicen que es el justo virtuoso [...] Por eso no hay obra de arte que sea, si es buena, “extremista”; toda obra conseguida estará en el justo remedio, en el equilibrio exacto de aquello que descansa en lo central, que es el justo medio estable [...]”³⁴⁷.

Además de todos los escultores citados, también dirige su mirada, aunque con un interés más relativo, hacia otros artistas plásticos que se distinguen por realizar obras insertadas en un clasicismo moderno y sintético que respeta la tradición clásica al mismo tiempo que busca nuevas formas expresivas en sintonía con el Novecento italiano, el cual tienen oportunidad de conocer con profundidad durante sus estancias como becados en la península itálica: Antonio de la Cruz Collado y Manuel Laviada:

“[...] Solo una obra conocíamos del escultor Cruz Collado, y no de lo que mejor pudiera dar medida del artista³⁴⁸. En cambio, en esta Exposición que celebra el escultor en los Amigos del Arte hay varias piezas sobremanera estimables y delatorias de un temperamento de artista. *El desnudo en verde; la mujer desnudándose*, en madera negra; el movimiento de la figura en el *Adán* y alguna otra son obras en donde la simplificación está entendida con notorio acierto y sin que la tal simplificación sea- como ocurre muchas veces- sistemática formula simplista, sino compenetración del sentir y el decir: estilo auténtico [...]”³⁴⁹.

“[...] Y Laviada, por último, en el Palacio de Cristal, como todos estos autores últimamente citados, presenta unas Dríadas. Ya nos sorprendió este autor hace unos años con el ímpetu vitalísimo de una Diana que no habremos de olvidar tan fácilmente. En esta obra de ahora, extraña por su composición, por su propósito de una paganía panteísta donde las ninfas titulares de los bosques se identifican en su fuerte desperezo de animales

el público no entendiese el mensaje que el autor pretende transmitir con su escultura. Aun así, y como hemos advertido en la nota anterior, el compromiso del crítico para con la vanguardia resulta indudable, siendo uno de los escasos cronistas artísticos de la capital que defienden la obra de los escultores españoles de vanguardia como Alberto Sánchez.

³⁴⁷ ABRIL, M., “Rumbos, Exposiciones y Artistas. Dos exposiciones, ocho expositores”, *Blanco y Negro*, op. cit., pp. 71-75.

³⁴⁸ Posiblemente se esté refiriendo a su *Fuente de la muchacha que duerme* con la que el artista consiguió el primer premio del Concurso Nacional de Escultura de 1930.

³⁴⁹ ABRIL, M., “Rumbos, Orientaciones y Artistas. El escultor Cruz Collado”, *Blanco y Negro*, Madrid, 9-11-1930, p. 19.

sagrados de la tierra con el ímpetu gestador que retuerce los troncos vegetales. Hay en este escultor una fuerza positiva [...]”³⁵⁰.

Sin embargo, pese a que apoyaba y apreciaba las producciones escultóricas de todos los artistas anteriormente citados, conviene destacar que dedicó una especial atención al escultor madrileño, afincado en Barcelona, Ángel Ferrant³⁵¹, ya que su obra se mostraba muy en sintonía con la postura anti dogmática y conciliadora de tendencias que auspiciaba el crítico madrileño. Por ello, le dedica diversos artículos monográficos³⁵² en los que destaca su variedad estilística, la cual le lleva a crear piezas de tendencias diversas que van desde el clasicismo mediterraneísta hasta una figuración renovada de gran sobriedad y síntesis formal con ciertos débitos del *art déco* y, especialmente, del realismo mágico alemán³⁵³:

“[...] Lo que importa es que Ferrant está hoy en el grupo de tres o cuatro escultores mejores de la España contemporánea [...] Trabaja solo, callado, conocido y estimado por las gentes que llevan un poco al día el movimiento artístico español dentro de la esfera privada, y no sienten prisas por “llegar” ni deseo de competencias. Por eso puede, quizá mejor que de otro modo, llevar de frente la realización de su obra con la variedad y el equilibrio que la caracterizan. Porque lo mejor de Ferrant consiste en la sensatez: una

³⁵⁰ ABRIL, M., “Rumbos, Orientaciones y Artistas. La Exposición Nacional de Bellas Artes. Escultura”, *Blanco y Negro*, op. cit.

³⁵¹ Con quien mantenía una relación estrecha desde que descubrió sus dos obras exhibidas en la primera muestra de la Sociedad de Artistas Ibéricos (mayo 1925), las cuales elogió con las siguientes palabras: “[...] Las dos esculturas de Ferrant- verdadera delicia de estilo sin rebuscamiento, de audacia sin desplante, de estirpe sin imitación- disciplinadas, elegantísimas y puras, modelos de gracia [...]”: ABRIL, M., “Sociedad de Artistas Ibéricos. Exposición en el Palacio del Retiro. Escultura”, *Heraldo de Madrid*, op. cit. A pesar de que desde 1920 reside en Barcelona, sigue manteniéndose al tanto de su quehacer artístico. En 1934, fecha en la que Ferrant fija su residencia en Madrid, Manuel Abril asiste a la tertulia que se celebra en su casa, en la que también participan José Moreno Villa, Luis Blanco Soler, Gustavo Pittaluga, Norah Borges y Guillermo de Torre y de la que surge la fundación de la sección madrileña de la agrupación *ADLAN* (Asociación de Amigos del Arte Nuevo), de la cual, a pesar de no considerarse como uno de sus fundadores, muestra su total apoyo y adhesión a sus empresas. Entre ellas, destaca como hito la celebración en 1936 de la exposición de Pablo Picasso en el centro de la construcción (Carrera de San Jerónimo, 36), en la que el propio crítico interviene ofreciendo la conferencia inaugural que daba inicio a la muestra.

³⁵² ABRIL, M., “L’escultor Ángel Ferrant o les tres gràcies de la forma”, *Gasete de les Arts*, Barcelona, N.º 10, 6-1929, pp. 133-137. Destacaremos también que el escultor colabora escribiendo un artículo en el primer número de la revista *Arte*, órgano de expresión de la Sociedad de Artistas Ibéricos: FERRANT, A., “El Estado y las Artes Plásticas. Diseño de una configuración escolar”, *Arte*, Madrid, N.º 1, 9-1932, pp. 13-19. Asimismo, en el mismo número de la revista se incluyen un nutrido número de fotografías que reproducen diversas obras del escultor, todas ellas adscritas a las diversas figuraciones de entreguerras.

³⁵³ Especialmente su serie de obras realizadas en el periodo comprendido entre 1927-1930 en los que el artista realiza una incursión en una figuración moderna que no consista en una mera copia-imitación de la naturaleza sino en la creencia de que la obra artística es una segunda creación, aún más verdadera que el mundo natural, en la que el artista ha representado, dejándose llevar por sus sentimientos, la visión que tiene sobre un determinado ser u objeto.

sensatez que le permite entrar y circular por todas partes sin perder la cabeza en ninguna. Va por entre las audacias de la vanguardia y no pierde la cabeza, ni para decir: “¡No hay más que esto!”, ni para decir eso menos: “¡Esto es demasiado!” Va por entre las normas consagradas por la historia y la tradición y no pierde la cabeza, ni dice: “¡Esto es pompier!”, ni dice: “¡Aquí está lo único!” [...].

La característica esencial ya queda dicha; lo mismo siente Ferrant las obras de “plástica pura”, las que suelen ser llamadas construcciones plásticas- o sea sin representación- que siente las formas naturales, ya deformadas- no deformes- si es preciso; ya “tal cual”, si es necesario [...] Así, hay en la obra de Ferrant para toda clase de gustos, excepto para el mal gusto. El *monumento a Curros Enríquez* y alguna que otra obra en gestación son casi nada más que “juego de volúmenes”. Otras obras- por ejemplo, la escultura que el autor ha modelado para el jardín del hotel de Catalina Bárcena, la figura de la mujer deportiva, algún que otro desnudo, a más de las figuras de operario construidas para el Pabellón Asland en la Exposición de Barcelona- son figuras humanas desde luego, pero sin atenerse demasiado a la fidelidad reproductiva, dando preferencia al gesto, al movimiento, a la expresividad, y empleando el desdibujo para ello. En cambio, en otras figuras- como en el relieve de desnudos de mujer, tan maciza y aplomadas- la reproducción es fiel y adquiere el cuerpo humano, como tal, el valor y la supremacía. Por último- y con el fin de haber así recorrido todos los caminos lícitos que a un escultor corresponden- encontramos en la obra del autor obras como la *Jeune fille* y esos dos ejemplares de la *Niña de la escuela* y la *Colegiala*, en donde se añade, a la plástica un valor de sugestión, de emoción y de pensamiento. ¡Qué distancia y variedad entre unas y otras obras, y que unidad, no obstante, en todas ellas: la unidad de lo sentido, de lo que así debe ser, de lo centrado [...]”³⁵⁴.

Todavía más interesante resulta un artículo, que creemos que ha permanecido inédito hasta el momento presente, publicado en *La Ciudad Lineal*³⁵⁵, revista dedicada al comentario de la arquitectura y la decoración moderna. Dedicó el mismo a reseñar las obras en bajorrelieve de dos artistas: el austriaco Vally Wieselthier y el español Ángel Ferrant. En lo referente al artista madrileño, presta su atención hacia sus esculturas *La Escolar*, premiada en el Concurso Nacional de Escultura de 1926 y el relieve de *obrero*

³⁵⁴ ABRIL, M., “Rumbos, Exposiciones y Artistas. Ángel Ferrant, escultor”, *Blanco y Negro*, Madrid, 31-10-1930, pp. 9-13.

³⁵⁵ ABRIL, M., “El arte de la casa. La decoración en bajorrelieve”, *La Ciudad Lineal*, revista de urbanización, Madrid, 10-5-1930, pp. 15-18.

de la construcción, el cual fue realizado expresamente para el Pabellón de la casa Asland de la Exposición Universal de Barcelona de 1929. Además de valorar la calidad estética de estas dos piezas y de considerar al artista como uno de los mejores escultores contemporáneos con los que cuenta España, señala también el interés que le despiertan este modelo de bajorrelieves, los cuales considera, muy en la línea del *art déco*, como ideales para ser utilizado para el ornato de interiores domésticos, ya que además de su sencillez compositiva, cuentan con la ventaja de que pueden ser realizados en materiales de bajo costo como el estuco, el yeso, el cemento, la piedra, etc.:

“[...] Hoy presentamos a los lectores por primera vez en esta revista unos ejemplos de bajorrelieves decorativos; pertenecen uno de ellos a un artista alemán; otros a un artista español [...] Los del español, está el primero destinado a realizarse en la materia que determine en su día, si llegare, el Estado español que es el propietario de la obra. Ese primoroso bajorrelieve que representa a la niña, fue, efectivamente, primer premio de un concurso organizado por el Ministerio de Instrucción Pública para elegir el mejor bajorrelieve que decorase una escuela. El otro bajorrelieve del obrero, debido al mismo autor, está realizado y aplicado actualmente en el Pabellón de la casa Asland en la Exposición de Barcelona. El fondo es de cristal y las figuras recortadas y aplicadas sobre el cristal, son de plata. El efecto es de una finura impecable y exquisita. Concurren en estas obras varias circunstancias curiosas: una la de ser su autor hijo de don Alejandro Ferrant, el glorioso pintor del siglo pasado, otra la de ser uno de los escultores mejores- sino el mejor: quizá, quizá- que tiene España actualmente; y otro el de traer al arte hispánico, en ponderación feliz, las tendencias europeas del arte de nuestro tiempo [...] No es el propósito nuestro, sin embargo, al presentar hoy estas obras, el de hacer la apología- tan merecida, por lo demás- de sus autores. Se trata simplemente de llamar la atención de los lectores acerca de su sistema de decoración bastante fácil y notoriamente agradecido [...] Decídanse, pues, los propietarios de casas a ir siguiendo los consejos de cierto arte de ahora que, aparte de las tendencias de estos o de los otros, ha tomado por su cuenta como nunca la resolución de los problemas de la decoración como una de tantas cuestiones que se deben resolver técnica y estéticamente a un mismo tiempo. Este género del bajorrelieve es agradecido, fino y fácil. Puede ser conseguido en los materiales más baratos que hoy se emplean para las construcciones corrientes, lo mismo es aplicable al yeso y al estuco que a la piedra; y al cemento que la madera. No hay ninguna razón pues

para no emplearlos ya que incluso se nos presentan protegidos por la diosa de estos tiempos: la diosa Economía. O para mejor decir: la diosa Baratura [...]”³⁵⁶.

Además de su dedicación hacia aquellos artistas inscritos en las diversas poéticas neo figurativas surgidas a partir de la década de los años veinte, sobresale también su atención a los escultores más propiamente inscritos en los terrenos de la vanguardia más ortodoxa, tales como Alberto Sánchez, Ramón Acín y Pablo Gargallo. En cuanto al escultor toledano, al igual que con Ángel Ferrant, el conocimiento de su obra le viene dado cuando expone su producción primeriza en la Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos, en la que exhibe un conjunto de piezas que sobresalen por su marcada facetación geométrica con débitos evidentes del poscubismo:

“[...] Lo mismo puede decirse de las esculturas de Alberto. Bastarían estas obras de Alberto para acreditar un nombre. La estilización geometrizarante de todo lo que no sea en la figura cuerpo humano- vestidos, armadura, etc.-, estilización tan sabia y vigorosa que cae en el culteranismo, armoniza con la expresión corporal y hasta con el sentimiento humano en la figura. “*El vasco*”, “*El buey*”, “*La maternidad*”, “*El ciego de la bandurria*”, todas las obras de este escultor son obras macizas, aplomadas, fuertes, formando la escultura y la representación un bloque indivisible de acierto asombroso [...]”³⁵⁷.

Hasta aquí, podríamos pensar que Manuel Abril sigue un mismo criterio valorativo que el que tuvo también para con respecto a la obra de Alberto, Juan de la Encina, bastante más moderado en su gusto estético. Sin embargo, mientras que el crítico vasco no presta la menor atención a la línea evolutiva emprendida por el escultor toledano entre 1927-1931, el crítico madrileño se convierte en uno de los pocos cronistas, por no decir prácticamente el único que se detiene en comentar y en valorar de manera muy positiva la producción de Alberto, la cual comienza a virar hacia un surrealismo telúrico, en el que a partir de formas orgánicas, semi abstractas, similares a las realizadas por el escultor franco-alemán Jean Arp, presenta figuras que pretenden conectar-sugerir relaciones con el entorno natural de las tierras de Castilla: formas óseas, minerales, vegetales, pétreas. Obras, en definitiva, muy arriesgadas para el contexto histórico artístico que estamos analizando, en el que un país como España y una ciudad como Madrid, tan sumidas en

³⁵⁶ *Ibidem*.

³⁵⁷ ABRIL, M., “Sociedad de Artistas Ibéricos. Exposición en el Palacio del Retiro. Escultura”, *Heraldo de Madrid*, op. cit.

un atraso cultural evidente, no estaban en consonancia con el gusto estético del público y de la crítica artística.

Por ello, resulta encomiable la tarea emprendida por Manuel Abril, que como ya comentamos anteriormente, siempre se distinguió por entender que la función del crítico de arte es la de ejercer una labor pedagógica para que el público que acuda a las exposiciones pueda llegar a comprender y asimilar los nuevos lenguajes artísticos surgidos en aquellas décadas. De esta manera, durante estos años, dedica varios artículos monográficos a Alberto Sánchez, en los que, además de señalar las características ya referidas de su línea estilística y considerarlo como un artista equiparable a los mejores escultores de la vanguardia europea, intenta acabar con los prejuicios³⁵⁸ que se tienen con este tipo de obras que se salen del concepto tradicional de mimesis figurativa aceptada por todos los integrantes del sistema artístico:

“[...] Las obras de Alberto son inventos, creaciones, desde luego; pero tienen por su aspecto y su carácter una apariencia de ciclópeos monumentos, de menhires o dólmenes grandiosos, que hubieran sido concebidos por los dioses y ejecutados por las fuerzas naturales, más que por los hombres mismos. Así como hay obras de artistas que tienen siempre parentesco de familia con obras de otros artistas o de otras escuelas y épocas, así las obras de Alberto- algunas obras suyas, por lo menos- no recuerdan las obras de los hombres, sino las obras creadas por el viento, por el agua, por el tiempo, por las fuerzas creadoras de la vida. Parecen peñas, fósiles; parecen creaciones geológicas... ¿Lo son? No; no lo son... el espíritu del hombre ordenó aquellos elementos para que se

³⁵⁸ “[...] Puede, lector, que ante este monumento sientas admiración o sientas extrañeza. Si admiración, no añadiremos nada: conformes y no hay que hablar. Pero si te extraña el caso y vas de buena fe, procura que el prejuicio no te enturbie la clara y directa visión, la emoción intuitiva de esa obra. La máquina se ha hecho aquí belleza pura. El escultor ha querido en esta obra conmemorar, ¿el qué, sin duda, la característica industrial de este momento, y dentro de la industria, la más ágil, típica y gallarda de las gracias industriales del momento: la aviación, Victoria siglo XX. Si tú, lector, has dicho ante una máquina: “¡Qué bella!”, ¿por qué no dices lo mismo ante esta obra? Y no que dices: “¡Qué rara!” ¿Por qué te extraña y te parece rara? La locomotora, el submarino, el avión, el navío encantan y emocionan a las gentes de toda condición [...] No dicen nunca “¡Qué raro!”, dicen solo “¡Qué bonito! [...] No hay rareza ninguna en esas obras para el espectador ingenuo y espontáneo, porque no parte nadie al contemplarlas del supuesto o de la idea de que tengan que ser del mismo estilo que otras obras erigidas por costumbre- solamente como prototipos, o modelos, o pauta indefectible y obligada. Si a ti, lector, te enseñan un aeroplano, dices sin inconveniente: “¡Qué bello!”, pero si un escultor te enseña un aeroplano, dirás, probablemente: “¡Qué rareza!” ¿Por qué? Porque en este caso, en este segundo caso, no contemplas aquellas formas con la misma sensibilidad despreocupada e imparcial con la que la contemplas en el primero; te está estorbando una idea: la idea de que en este segundo caso se trata de un monumento y de que los monumentos deben ser “como todos los monumentos” que vemos a diario en todas partes. Este es el prejuicio, lector; este es el dogma arbitrario que puede en este caso- como no en pocos análogos- justipreciar la valía de obras como la presente: ABRIL, M., “Rumbos, Exposiciones y Artistas. Un gran monumento de Alberto”, *Blanco y Negro*, Madrid, 22-6-1931, pp. 27-29.

convirtieran, no en fuerzas naturales sino en fuerzas sugerentes y humanizadas: en arte, lo mismo aquellas otras de entre las obras de Alberto, que evocan o sugieren ya objetos populares, ya objetos de la industria; son todas formas artísticas, lenguaje figurado, por lo tanto, las formas insinúan y recuerdan, evocan y susciten alusiones; unas veces de orden natural; otras veces de orden popular; otras del mundo industrial; de todos esos mundos de la vida que en la vida impresionan a diario la sensibilidad del artista [...] Los mejores artistas del género que en París o en Berlín hallan honores de grandes no son superiores a Alberto. Los Archipenko, los Zadkine, los Bellings, los Lipchitz, podrán llevar a Alberto la prioridad en el camino; Alberto les gana, en cambio, en inventiva y en genialidad de materias inéditas. Es el único escultor de nuestros tiempos capaz de ser el épico imaginero de esta época a la manera de los grandes constructores y escultores de los monumentos antiguos [...]”³⁵⁹.

Anteriormente, comentamos que para Manuel Abril uno de los caminos inexplorados por la escultura de cara a su renovación era el de la utilización e introducción de nuevos materiales que sustituyesen a los más tradicionales como la madera y la piedra. En este sentido, destaca la atención que prestó a los escultores aragoneses, Ramón Acín y Pablo Gargallo, cuyas respectivas obras se distinguen por la utilización de la chapa recortada metálica³⁶⁰, mediante la cual construyen figuras estilizadas y reducidas a sus líneas esenciales.

Aprovechando la exposición que el escultor oscense celebró en el salón del Ateneo en junio-julio de 1931, le dedica un artículo monográfico en el que, por encima de sus dibujos y óleos, destaca su conjunto de esculturas, las cuales representan figuras femeninas de volúmenes simplificados, realizadas en chapa de aluminio recortado y doblado, cuyo pequeño tamaño podría incitar a que el artista se dedica a un tipo de

³⁵⁹ ABRIL, M., “Rumbos, Exposiciones y Artistas. El escultor Alberto”, *Blanco y Negro*, Madrid, 20-12-1931, pp. 43-46.

³⁶⁰ Además de Ramón Acín y Pablo Gargallo, también valoró las obras de otros artistas que se distinguieron por la utilización del hierro y el metal como material artístico, como es el caso del prácticamente desconocido Manuel Tolosa, quien fue elogiado por el crítico en 1931 cuando en el Salón de Otoño presenta su *Marinero tocando el acordeón* claramente influenciado por el *art déco*: “[...] Una figura de marinero cantando y tocando el acordeón, realizada en chapa de hierro por Tolosa, escultor del que nada conocíamos, y que, desde hoy, nos interesa [...]”: ABRIL, M., “El Salón de Otoño y...La Constitución”, *Crisol*, Madrid, 17-10-1931, p. 13. Asimismo, hay que destacar también su interés por la obra del escultor catalán Julio González, quien a día de hoy es indiscutiblemente considerado como uno de los grandes innovadores de la escultura europea contemporánea del siglo XX y que, sin embargo, en su momento era prácticamente desconocido en la capital española. En la *Exposición de Arte Español Contemporánea* celebrada en el Museo Jeu de Paume de París, como ya hemos indicado, organizada conjuntamente por la SAI y por la dirección del Museo de Arte Moderno de Madrid, estuvo representado con un total de cinco obras, siendo también expuestas algunas obras de su hija y discípula Roberta González.

estatuaría cercana al bibelot, pero nada más lejos de su intención, pues son obras que poseen condiciones de estilo y de oficio, que además pueden ser vendidas, según su idea democrática de lo que debe ser el ejercicio artístico, por módicos precios a las clases medias para que éstas puedan así acceder al disfrute de la contemplación de la belleza estética:

“Ramón Acín expone unas cuantas obras en el Ateneo de Madrid [...] Los dibujos carecen de interés, aunque en alguno apuntan cualidades; los óleos tienen ya más importancia: dos cabezas de mujer y el frailecito son obras personales y de sensibilidad; pero las obras de chapa tienen más interés que todo ello; y el autor Ramón Acín, tiene más interés que toda la obra [...] Para saber lo que es Acín sería conveniente que vierais sus obras de chapa. Ramón Acín recorta, en cartulina la silueta de una figura, y luego por dobleces y combados, la articula y la escorza. No compone, a la manera de Gargallo, combinando pedazos de chapa: Acín, por lo general, emplea solamente una lámina, siguiendo el mismo sistema de algunos ingeniosos inventores de bibelots [...] Ramón Acín, no obstante, aunque siga un procedimiento parecido, no es un bibelotista: procura en lo posible dar a sus construcciones dramatismo y darles profundidad, seriedad de arte escultórico.

El género propende al bibelot, y Acín no ve con disgusto la posibilidad de que pueda su escultura obtener un destino industrial y pueda incorporar de esa manera el arte verdadero al objeto llamado de “capricho”, poder regalar obras de arte por el mismo dinero que cuestan el termómetro, el reloj, el portátil, el cenicero [...] Acín es un demócrata; quiere que el valor humano eleve su nivel en todos los hombres; y quiere, por lo tanto, que el buen arte vaya a todos y que todos puedan ir- económicamente- al buen arte. Lo cierto es que Acín, como decíamos, estudia en la cartulina la cadencia y la expresión de la figura, y luego trabaja la chapa con arreglo al previo esbozo. La forja, y en general, todo el trabajo artístico en metales lleva consigo una emoción ajena al arte, aunque aneja: la emoción del oficio que implica y del emblema humano que supone; el material áspero y fuerte del metal, arrancado a la tierra y sometido a la forja, implica ya solemnidad de mito, y esa solemnidad se acrecienta cuando el espíritu artístico del hombre dobla el material para hacerlo expresivo. En las obras de que hablamos se hace el material dócil y airoso; patético en ocasiones, elegante en ocasiones; la línea, sentida siempre [...]”³⁶¹.

³⁶¹ ABRIL, M., “Rumbos, Exposiciones y Artistas. Ramón Acín”, *Blanco y Negro*, Madrid, 5-7-1931, pp. 17-20.

Del mismo modo que Ramón Acín, elogia también la producción escultórica de Pablo Gargallo³⁶², de quien destaca su maestría a la hora de trabajar una materia como el hierro, siendo sus obras trabajadas en metal las que le sitúan en un lugar privilegiado dentro de la escultura de la vanguardia europea, a pesar de que también realiza obras que se distinguen por seguir una línea estética acorde con el noucentisme catalán que, como veremos también era acorde con el gusto amplio y variado de Manuel Abril:

“[...] Hay algo en Gargallo del herrero; hay algo en Gargallo también del encantador de serpientes. Todo es uno: el herrero forjador que va retorciendo hierros y animándolos, haciéndolos vivir y reptar por los barrotes paralelos de la reja, de la verja, de la cancela, parece generalmente un encantador de serpientes que las hiciera erguirse y ondular al conjuro de una música de magia... En el fondo y en resumen, encantador y forjador hacen lo mismo: animan con arte de magia [...] las inercias naturales. Hierro y oficios seguirían siempre igual si no fuera por el hombre. Pero él llega, y cambia todo. Así, por la mano- y alma- del hombre nace el hierro, después se desarrolla y después de tomar cuerpo, adquiere alma[...] El hierro se hizo arte y se convirtió en rejerías, en rudas y exquisitas a la vez, flores de hierro; en magníficas cresterías recortadas; en labores de repujo florecido; en esfuerzos potentes de forja [...] De esa línea de escultores forjadores descende Pablo Gargallo que desde hace veinte años mantenía en el mundo de su arte como una flora extraña que nadie, sino él, supo crear y mantener por los pueblos de Europa, con plena dignidad y con sorpresa de todos. Gargallo sabía igualmente esculpir por los medios corrientes. Era un buen escultor, sobrio y robusto, en el barro y en la piedra. Más conocido, no obstante, por esas obras de hierro, y de chapa recortada, de las que aquí damos muestras y que supo jugar durante años con una rara fortuna, variando los hallazgos y recursos, y dando al juego la debida dignidad para salvar el peligro de caer en

³⁶² Su admiración por la obra del escultor aragonés viene de fecha mucho más temprana a la de su exposición retrospectiva celebrada en el Museo de Arte Moderno de Madrid en marzo de 1935. En su apéndice dedicado a la escultura española incluido en el libro de Karl Woermann, comenta lo siguiente con respecto a su producción artística: “[...] Pablo Gargallo, catalán, es el ensayista de más talento y de más ingenio en la escultura de avanzada. Ya esculpa la piedra, ya talle la madera o ya componga unas singulares esculturas formadas por chapas de cobre recortado, curvado y rizado, siempre encuentra un recuerdo ingenioso y siempre el sentido resultante de la obra ofrece algún matiz inédito, atrayente y de calidad [...]”: ABRIL, M., “Escultura española”, en WOERMANN, K., *Historia del arte en todos los tiempos y pueblos: arte moderno y contemporáneo 1750-1924*, op. cit, p. 690. Asimismo, hay que destacar que durante el resurgimiento de la SAI en la II República, la obra de Pablo Gargallo estuvo presente en algunas de las muestras organizadas por dicha asociación: *Exposición de Arte Nuevo Español*, celebrada en la galería de Alfred Fletchtheim de Berlín (diciembre 1932-enero 1933) y *Exposición de Arte Español Contemporáneo*, celebrada en el Museo *Jeu de Paume* de París (febrero-marzo 1936), siendo representado en esta última por un total de catorce esculturas.

prestimanía, en habilidad de puzle virtuosista [...] En Gargallo parece haber existido el don de animar por fuerza mágica, por la flauta del derviche, o por el violín embrujado de los cuentos, los residuos de taller de un trabajador de metales. El recorte sobrante de una lámina, los residuos de alambres o clavos, las virutas de metal caídas del torno al suelo, parecen haber revivido al son de una música encantada y haber ido levantándose, volando, uniéndose entre sí para formar esculturas [...]"³⁶³.

Previamente, hemos comentado el interés que mostró el crítico por ciertos escultores como Antonio de la Cruz Collado y Manuel Laviada, cuyas obras se inscriben en una renovación del lenguaje escultórico siempre dentro de la premisa del respeto por el pasado clásico. En este sentido, destaca la importante atención que dedicó a los artistas plásticos catalanes vinculados tanto a la estética mediterraneísta como a otros lenguajes más asociados a las nuevas figuraciones de entreguerras como el *art déco* y el realismo mágico. Dentro de su interés por el arte catalán contemporáneo³⁶⁴, sobresale su predilección por la obra de Enric Casanovas³⁶⁵, quien junto con Josep Clará fue el principal escultor vinculado al noucentisme, realizando una obra en la que la figura femenina desnuda ocupa un lugar principal, dedicándose a representar el prototipo de la mujer catalana campesina de volúmenes macizos y robustos, en el que se denota el influjo del arte helénico, al mismo tiempo que la intencionalidad de crear una estatuaría conectada con la tradición vernácula:

"[...] Casanovas ha sido un escultor que, sin inquietud ni frialdad ha ido año tras año, desde hace veinte años, modelando un mismo ideal y perfeccionándolo siempre. No ha sentido veleidades de exploraciones más o menos arriesgadas; ha recibido y aceptado el patrimonio que recibió en herencia de sus padres, los maestros tradicionales de la historia y el sentimiento tradicional de su pueblo, y ha ido perpetuándolos a su imagen, eternamente vario y eternamente igual [...] Yo que juzgo excelentísimo el que exploren caminos inéditos los que nazcan con afanes de gastadores, y que me parece además necesario y conveniente el que existan tales hombres, no veo nada mal, y me parece

³⁶³ ABRIL, M., "Rumbos, Exposiciones y Artistas. Pablo Gargallo", *Blanco y Negro*, Madrid, 10-3-1935, pp. 74-76.

³⁶⁴ ABRIL, M., "Rumbos, Exposiciones y Artistas. Un paseo por el arte catalán contemporáneo", *Blanco y Negro*, Madrid, 16-7-1933, pp. 63-67. Incluye una fotografía de la obra de Enric Casanovas, titulada *Pollensina*.

³⁶⁵ Llegaba hasta tal punto su interés por la obra del escultor catalán que escribió una monografía sobre el artista, la cual publicó Biblioteca Estrella y venía acompañada por numerosas ilustraciones que reproducían sus obras más importantes realizadas hasta ese momento: ABRIL, M., *Enrique Casanovas*, Madrid, Monografías de Arte, Colección biblioteca Estrella, 1923.

igualmente excelentísimo que otros hombres continúen de este modo, como Enrique Casanovas, cuando saben, como él sabe, poner en lo que hace vida propia. La obra de Casanovas descansa en un centro justo de equilibrio, en donde se unifican y armonizan distintos, pero de feliz complemento: el clasicismo escultórico y el saber natural de raza. Los tipos de mujer, que constituyen la casi totalidad de la obra [...] parecen [...] campesinas catalanas. Han nacido en la tierra, con robustez de seres naturales y con características étnicas, pero han nacido además con la serenidad, la contención y la depuración de lo helénico [...]”³⁶⁶.

Asimismo, también dirige su mirada hacia la obra del escultor Jaime Otero, las cuales exhibió en marzo de 1930 en el Salón de la Sociedad de Amigos del Arte. Dentro de su producción ocupa un lugar predominante, al igual que en la de Enric Casanovas, la representación de la figura femenina desnuda, inclinándose este por presentar mujeres todavía pubescentes que destacan por su canon estilizado, su gracilidad y amabilidad decorativa, ideales para el ornato³⁶⁷ tanto público como privado:

“[...] El Sr. Otero cuenta con nuestra admiración desde hace tiempo. Es un escultor de musa grata, menor, seductora y sonriente. Sentimos la tentación de decir que su musa es adolescente. Son, efectivamente, los cuerpos núbiles los que mejor resuelve y con más insistencia trata el escultor; y en toda su obra, sea en los desnudos, sea en las cabezas, la mayoría de mujer, prevalecen características de inocencia y de suavidad soñadora o de paganismo sin malicia, propias de una criatura femenina, alegre y bella, que sonríe a la

³⁶⁶ ABRIL, M., “Artes Plásticas. Casanovas y Rebull en Madrid”, *Luz*, Madrid, 23-12-1933, p. 13. En la misma crónica dedicada a comentar la exposición conjunta de los escultores catalanes Enric Casanovas y Joan Rebull celebrada, como ya indicamos, en el Museo de Arte Moderno de Madrid (diciembre 1933), comenta lo siguiente con respecto a la obra del segundo: “[...] Su compañero Rebull [...] ofrece un notable contraste con la obra de Casanovas. Lo característico en Casanovas proviene de la robustez, de la salud maciza y hasta rolliza de unos ejemplares humanos que rebosan naturaleza fisiológica, biológica, pletóricas de salud y de equilibrado aplomo físico. Las criaturas de Rebull, por el contrario, son más bien tenues, endebles, hasta a veces desmadradas; pero de ese raquitismo de constitución orgánica se desprende el eco, el resón, de un trémolo especial de expresión psíquica. Como en una caña puede el viento, un soplo leve, hacerla producir un cántico suave y trémulo, penetrante, pero al mismo tiempo suave, igual parece en las obras mejores de Rebull, y en sus dibujos mejores- en las cabezas de niño, sobre todo-, la emoción se impone y transmite porque eternamente sentimos el “espíritu” de aquellas criaturas, entendiendo por espíritu no una psicología formidable y susceptible de ser biografiada, sino un simple temblor, un simple vagido de voz, que nos da el diapasón de la criatura viva. Esta expresión característica de Rebull en no pocas ocasiones es conseguida por el escultor por medio de un adecuado primitivismo de factura- primitivismo no de artistas primitivos, sino de pueblos primitivos- que él sabe matizar con sensibilidad, consiguiendo por este camino sus logros mejores [...]”.

³⁶⁷ “[...] Jaime Otero es un escultor de gentileza encantadora. Sus grupos o figuras parecen siempre estar hechas para complementar instrucciones arquitectónicas o para unir su conjunto a las perspectivas de algún jardín; arquitectura al fin y al cabo [...]”: ABRIL, M., “Escultura española”, en WOERMANN, K., *Historia del arte en todos los tiempos y pueblos: arte moderno y contemporáneo 1750-1924*, op. cit., pp. 688-689.

existencia y se muestra desnuda con despreocupación ingenua, jugando con la naturaleza, pura de alma, como puras todavía las líneas de su impúber esbeltez, o cae en un dulce ensimismamiento de melancólica y pensativa dulzura; la dulzura ilusionada y algo triste del alma que crece [...]”³⁶⁸.

Junto con Enric Casanovas y Jaime Otero, quienes representan respectivamente el noucentisme catalán y el clasicismo moderno de tendencia ornamental afín al *art déco*, también presta atención a ciertos escultores catalanes representantes de la generación más joven, cuyas obras pretenden marcar un punto de ruptura con respecto a la de sus mayores, inclinándose por captar en sus respectivas producciones las novedades estilísticas introducidas por los diversos realismos de entreguerras. En este sentido, hay que destacar la atención que dedicó a artistas plásticos como Josep Granyer y Martí Llauredó, así como el anteriormente citado Joan Rebull.

La producción artística de Josep Granyer es uno de los ejemplos más interesantes del alcance que tuvo el *art déco* en la estatuaría moderna española, siendo uno de sus exponentes más característicos. Dentro de su producción variada, destaca especialmente su atención hacia nuevas temáticas acordes con la cultura popular de aquellas décadas, como son el deporte³⁶⁹ y la moda, representando, al igual que la escultora judeo-ucraniana Chana Orloff³⁷⁰, personificaciones del prototipo de hombre “dandi”. Manuel Abril destaca la gracia y la originalidad de estas pequeñas figuras, las cuales denomina como “tanagras conscientes”, ya que son obras perfectamente dignas de figurar en una colección museística, al mismo tiempo que inspiradas en motivos del tiempo presente:

“[...] Queremos ir, en estas páginas, dando cuenta del movimiento de arte en otras provincias de España. En otras épocas, había entre Madrid y las demás capitales de provincia, un divorcio punible, pero acaso, no muy grave, porque reflejaba Madrid la actividad de todas las provincias, incluso las catalanas. Pero, en la actualidad, la vida

³⁶⁸ ABRIL, M., “Crónica de Arte. Un escultor de hoy y un pintor de ayer”, *Revista de las Españas*, Madrid, 3-1930, pp. 135-136.

³⁶⁹ Obras como los bajorrelieves *Ciclistas* (1935) y *Automovilistas* (1929), está última conformada por una pareja de jóvenes sentados en un coche descapotable y ataviados a la moda de la época.

³⁷⁰ Como veremos en el siguiente capítulo, Manuel Abril se interesó por la obra de la escultora, dedicándole un artículo monográfico en el diario *La Nación*. Su obra de inspiración claramente *déco* puede perfectamente relacionarse con la de Josep Granyer, por lo que no es de extrañar que también le causara admiración la producción del artista catalán. Las analogías formales entre las obras de la escultora judeo-ucraniana y la de los jóvenes estatuarios españoles fueron señaladas por el crítico Germán Gómez de la Mata, a quien, en algún punto de este capítulo, hemos mencionado como uno de los pocos críticos que se interesó por la actividad de los artistas asociados al llamado arte independiente: GÓMEZ DE LA MATA, G., “Arte y artistas. Ejemplos de la nueva escultura catalana”, *Crónica*, Madrid, 4-5-1930, p. 12.

provinciana va creciendo y adquiriendo autonomía: en Cataluña hay varias escuelas, todas ellas con gentes de valer y desconocidas por completo, o poco menos en la capital de España [...] Vamos a comenzar por Cataluña y por un escultor. Pocos comentarios necesita la obra de este escultor. Es el escultor de la gracia. La gracia es, ante todo, seductora; y es, etimológicamente gratuita [...].

Las obras de Granyer son, casi todas ellas, figulinas. Y para más sencillez, usan trajes del día casi todas las personas de sus obras. Qué gentileza, sin embargo, y qué aspecto de obra seria tienen todas estas figulinas, tan graciosas [...] Tienen buen gusto las obras de Granyer, y así como el autor consiguió ese buen gusto sin violencia y sin aparentes motivos, el espectador queda prendido en su encanto sin esfuerzo también, sin saber cómo [...] La seriedad de la obra se impone, sin embargo. No se podrá nunca suponer que este escultor es un liviano escultor de figulinas. Tampoco se le puede considerar como un autor de caricaturas. Cuando Granyer funde en bronce una figurilla de hombre, de poco más de un palmo y representa en ella a un señor “bien”³⁷¹, con americana entallada, y pantalón planchado con raya. Gabán al brazo, y hongo, no se ocurre pensar que haya hecho un figurín, ni tampoco una sátira bromista [...] Granyer acomete esa obra con toda seriedad. Por eso tiene la obra de Granyer un cariz de algo que pudiéramos llamar tanagra consciente. “Tanagra”, en cuanto arte, de calidad y digna de museo, pero inspirada en la vida del momento: en el traje de la época, en el tipo de la calle [...]”³⁷².

En una tendencia acorde con la Josep Granyer hay que situar las esculturas realizadas por Martí Llauredó en el periodo comprendido entre 1929-1931, piezas que destacan por su atrevida estilización con débitos del *art déco* y el poscubismo de corte más decorativo, siendo este conjunto de obras³⁷³ uno de los ejemplos más interesantes de la figuración renovada realizada en España. Sin embargo, pese a su innovación inicial, rápidamente acaba desembocando en la vertiente más clasicista del noucentisme catalán, dedicándose a partir de mediados de la década de los años treinta a representar desnudos femeninos de extremado realismo, como por ejemplo el que presentó a la Exposición Nacional de 1934. Precisamente, Manuel Abril inicia el artículo monográfico que dedica al escultor en

³⁷¹ La obra a la que se está refiriendo es la titulada *Dandi con bastón* (1927), actualmente en paradero desconocido. Una fotografía de la misma puede consultarse en: FOLCH I TORRES, J., “La primera Exposició de l’Associació d’Escultors”, *Gasetta de les Arts*, Barcelona, 1-6-1927, p. 2.

³⁷² ABRIL, M., “Crónica de Arte. El pintor Pelegrín y el escultor Granyer”, *Revista de las Españas*, Madrid, enero-febrero 1929, pp. 58-60.

³⁷³ Entre las que podemos destacar los bajorrelieves *Jugadores de billar* (1929), *Bañistas* (1930) y *Marinero con su mujer e hijo* (1930).

Blanco y Negro, refiriéndose a cómo cometió un grave error al juzgar negativamente la obra de este artista cuando criticó con dureza³⁷⁴ la obra premiada en el certamen oficial. Aunque reconozca en parte su error, sigue mencionando el posible peligro que puede acechar al artista si prosigue por esta línea estilística. En gran parte, el crítico rectifica, ya que la crónica surge de una visita al taller de Llauradó, en el que tiene oportunidad de contemplar su bajorrelieve *Jugadores de billar* (1929), del cual reproduce una fotografía que acompaña la reseña. Es esta una obra, que al igual que la de Granyer, está muy en consonancia con el gusto estético de Manuel Abril afín a esas nuevas figuraciones surgidas a partir del retorno al orden, las cuales se interesan por la representación de temáticas relativas a la vida cotidiana y que aportan frescura y originalidad, frente a las tipologías más tradicionales asociadas a la disciplina como el desnudo femenino y el busto-retrato:

“[...] A veces la obra de arte se nos aparece en momentos impropios, cuando ni ella ni nosotros nos hallamos en las condiciones debidas para que la intimidad se produzca, y con la intimidad, la comprensión, la revelación de la obra [...] Aquí tenemos un caso: el del escultor Llauradó. Nosotros no supimos ver su obra cuando en la Exposición Nacional de hace un año obtuvo primera medalla. Nos pareció aquel fallo un atropello y nos pareció aquella obra carente de estilo y de arte. Ni lo uno ni lo otro. El crítico, en aquel caso, padeció una lamentable ofuscación. El crítico, o sea yo [...] se equivocó al juzgar la obra que Llauradó presentó en la Nacional de Bellas Artes. Llauradó es un artista probo, sensible y tan honrado que se expone a estas equivocaciones lamentables. No exalta, no grita, no sacude. Del natural escoge lo más simple; lo más humilde y callado [...] La obra de Llauradó- la que Llauradó presentó en la exposición referida- nos pareció un vaciado del natural, de tal manera se ajustaba a la verdad y disimulaba los intentos. Aun hoy cuesta trabajo reconocer la sutileza que el autor ha puesto, al acentuar y nos parece arriesgado proponerse, hasta ese extremo de severa austeridad, parecer “la verdad misma”. Pero, de todas maneras, entre el vaciado y el propósito de “casi llegar al vaciado”, hay una diferencia capital, no por infinitesimal menos decisiva. Tan decisiva, que basta para que nuestra conciencia escriba el “me equivoqué” y crea necesario declararlo [...].

³⁷⁴ “[...] En el “ramo de escultura también ha sido precioso. Lo de Cruz Collado, sí, merecido y en su punto, pero postergar a Planes para premiar un vaciado del natural sin garbo, sin estilo, sin arte y sin... que nadie se acordara de semejante Sr. Llauradó hasta última hora [...]”: ABRIL, M., “Artes Plásticas. Las medallas en la Exposición Nacional”, *Luz*, Madrid, 21-6-1934, p.7.

¿Cómo pudimos descubrir nuestra equivocación? Porque fuimos al taller de Llauradó y allí “sentimos” sus obras [...] Comienza este muchacho su carrera con suficientes aptitudes ingeniosas para llamar la atención y destacar sus envíos. Estiliza con humor; esquematiza con gracia; es ocurrente y simpático en la elección de sus temas; y son temas tan de ahora, tan de vida familiar y cotidiana, pero tan poco frecuentes en la obra escultórica, que bien podía con ello conseguir un éxito triple: éxito de simpatía, éxito de ingenio, éxito de originalidad, éxito de eso que llaman “ser artista de la vida y de la época”. Un hombre que hace un relieve con unos jugadores de billar y sabe presentar ese motivo con garbosa estilización y con condiciones bastantes para su adecuada inserción en conjuntos arquitectónicos, tenía mucho ganado para el éxito y, sobre todo, además, para atraer la atención y no pasar jamás inadvertido [...].

Pues bien, siendo ese su caso, le lleva la honradez al logro paciente y heroico de todo lo contrario. Conforme va avanzando en su carrera, lejos de ir aumentando esas condiciones propicias a la fácil admiración y al éxito fácil, se dedica a contrariarlas; las excluye de su obra; las aleja y dedica su atención al modelado sutil, fidedigno, realista y desconcertante a que estamos refiriéndonos. No podemos aquí reproducir las obras más recientes del autor porque *Blanco y Negro* evita las reproducciones de desnudos en sus páginas; pero puede el lector darse cuenta de la evolución del artista al que aludimos, con solo comparar el bajorrelieve del billar con esa otra figura de mujer, que también damos en grabado [...] Cuide Llauradó de ese riesgo. Acecha, por un lado, el peligro de nuevo academicismo realista, y por otro, la amenaza de la vulgaridad; pero no ha sido, hoy por hoy, víctima de tales peligros [...]”³⁷⁵.

³⁷⁵ ABRIL, M., “Rumbos, Exposiciones y Artistas. Visitando a los artistas. El escultor Llauradó”, *Blanco y Negro*, Madrid, 28-7-1935, pp. 121-123.

4. RECEPCIÓN DE LA ESCULTURA FORÁNEA

4.1. ESCASA PENETRACIÓN DE LA VANGUARDIA ESCULTÓRICA: DEL FUTURISMO-CUBISMO AL SURREALISMO

Para un estudio de la recepción de la vanguardia artística³⁷⁶ en Madrid se hace incuestionable apelar a la figura del escritor Ramón Gómez de la Serna³⁷⁷, quien a título individual se propuso introducir las modernas tendencias literarias y artísticas en la capital española. Consciente del atraso cultural, así como del aislamiento internacional en el que se encontraba sumida la ciudad, dedicó sus esfuerzos a difundir los nuevos lenguajes que habían surgido en países como Italia y Francia (futurismo y cubismo), rompedores con la tradición del pasado para así convertir a Madrid en una capital europea de primer orden. Ahí radica la importancia de su figura al convertirse en altavoz de todos aquellos jóvenes literatos y artistas españoles que perseguían conectar con la modernidad y derribar todos los antiguos códigos que seguían imperando en el orden artístico.

La revista *Prometeo* (1908-1912), dirigida por su padre y posteriormente por él, fue su principal plataforma de acción a través de la cual presentó el movimiento futurista italiano fundado por el poeta y escritor Filippo Tomasso Marinetti, a quien conoció durante 1909-1910, años en los que residió en París y tuvo oportunidad de ser testigo de primera mano de la aparición de los primeros ismos. A través de su estrecha relación, consigue publicar

³⁷⁶ Para un estudio panorámico de la recepción de los movimientos de la vanguardia europea en la capital española, así como de su influencia a la hora de conformar un arte de avanzada en nuestro país: BRIHUEGA, J., *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*, Madrid, Ediciones Istmo, 1981; BRIHUEGA, J., *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España. 1910-1931*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1982; BRIHUEGA, J., *La Vanguardia y la República*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1982; CALVO SERRALLER, F., *Del futuro al pasado: vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*, Madrid, Alianza Editorial, 1988; CARMONA, E. (com.), *Picasso, Miró, Dalí y los orígenes del Arte Contemporáneo en España* [catálogo de exposición], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 5 septiembre-10 noviembre 1991; BONET, J. M., *Diccionario de las Vanguardias en España (1907-1936)*, Madrid, Alianza Editorial, 1995; GARCÍA, I., *Orígenes de las vanguardias artísticas en Madrid*, Córdoba, Fundación Provincial de Artes plásticas Rafael Botí, 2004 y GARCÍA, I., *La máquina castiza. 110 años del Futurismo en España*, Madrid, Museo de Arte Contemporáneo, 2019.

³⁷⁷ Para un análisis de la figura de Ramón Gómez de la Serna y su papel como promotor e introductor de las vanguardias artísticas en la capital española: BONET, J. M. y PÉREZ, C., *Los Ismos de Ramón Gómez de la Serna y un apéndice circense* [catálogo de exposición], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 5 junio-25 agosto 2002. También es de obligada consulta para conocer todos los pormenores de su trayectoria vital su autobiografía publicada en 1948: GÓMEZ DE LA SERNA, R., *Automoribundia* (1888-1948), Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1948.

en el número cuatro de la revista el manifiesto futurista³⁷⁸ publicado solo dos meses antes (11 febrero) en el diario francés *Le Figaro*, convirtiéndose este hecho en el primer episodio de la recepción de la vanguardia en la capital española. En este se ponían de manifiesto algunas de las características esenciales del movimiento como la belleza encarnada en la velocidad del automóvil: “Un automóvil que parece correr sobre metralla, es más hermoso que la Victoria de Samotracia”³⁷⁹; una glorificación de la guerra “única higiene del mundo”, el patriotismo, el militarismo y una exhortación a la quema de todos los Museos y Bibliotecas, símbolos de toda la estética del pasado contra la que se rebelan y se erigen como nuevos portavoces de un arte propagador de la nueva era maquinista.

Solo un año más tarde, en el número XX, por petición expresa de Ramón publicaba también la *Proclama futurista a los españoles*³⁸⁰, escrita expresamente para la revista con prólogo incluido del propio Gómez de la Serna: “Escribiré gustoso ese manifiesto [...] contra todo lo que muere muy lentamente en vuestra tierra. Resumiré en ese manifiesto, de una manera violenta y decisiva, todas mis angustiosas observaciones, hechas por mí mismo en una excursión que hice en auto a través de España [...]”. En esta exhorta a todos los jóvenes españoles a sumarse a la revolución futurista que está agitando todo el orden mundial. Asimismo, en sus ocho conclusiones finales hacía una radiografía precisa del estado del país sumido en un tremendo atraso a todos los niveles (económico, político social y cultural), situación que solo podría ser superada con la cooperación de los políticos, literatos y artistas que componen la intelectualidad española.

Tras la publicación de estos dos importantes textos, sale a la luz en 1912 una traducción del libro de Marinetti *El Futurismo*³⁸¹, a cargo de los escritores Germán Gómez de la Mata y Nicasio Hernández Lurquero, formado por once capítulos en los que se transcribían varios de los manifiestos y proclamas futuristas que venían a conformar una información más detallada del movimiento. A partir de este momento, coincidiendo con la celebración de la exposición *Los pintores futuristas italianos*, primera muestra del Futurismo celebrada en París en la galería Bernheim-Jeune, comienzan a circular los

³⁷⁸ MARINETTI, F.T., “Fundación y manifiesto del Futurismo”, Madrid, *Prometeo*, N.º 4, 4-1909, pp.65-73.

³⁷⁹ Para una lectura y análisis de los principales manifiestos y escritos teóricos de los distintos movimientos de la vanguardia europea: GONZÁLEZ GARCÍA, A., CALVO SERRALLER, F. y MARCHÁN FIZ, S., *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*, Madrid, Ediciones Istmo, 2009 (primera edición publicada en Turner en 1979).

³⁸⁰ MARINETTI, F.T., “Proclama futurista a los españoles”, Madrid, *Prometeo*, N.º 20, 1910, pp. 517-531.

³⁸¹ MARINETTI, F.T., *El futurismo* (traducción de Germán Gómez de la Mata y Nicasio Hernández Lurquero), Valencia, Editorial Sempere, 1912.

primeros artículos monográficos dedicados al movimiento en revistas ilustradas donde se difunden las primeras imágenes de obras pictóricas y escultóricas ligadas a dicha escuela. La revista *Mundo Gráfico*³⁸² es la primera que dedica un artículo al comentario de la escultura futurista, escrito por el crítico José Francés.

En el mismo, informa de la aparición del manifiesto técnico de la escultura futurista escrito por Umberto Boccioni³⁸³ (abril de 1912). Después de transcribir una serie de citas textuales sacadas del manifiesto, expresa en un tono claramente despectivo y jocoso su condena del futurismo al que considera un arte incomprensible, instando a los escultores españoles a que no se dejen influenciar por este estilo:

“[...] Todavía dice más peregrinas teorías y futuriza más Umberto Boccioni; pero lo transcrito es suficiente para comprender, mejor dicho, para no comprender lo que será la escultura futurista. Y esperemos que un empresario de cinematógrafo o de circo vea un negocio en traer a España los pintores, escritores, escultores y músicos futuristas [...] Además de honesto esparcimiento, servirían los cuadros y estatuas para que nuestros pintores y nuestros escultores supieran lo que no tenían que pintar ni esculpir”³⁸⁴.

Esta es en líneas generales la línea interpretativa seguida por los críticos de tendencia moderada, quienes se muestran estupefactos ante la aparición de este nuevo arte que no llegan a comprender y al que por ello atacan de una forma francamente combativa. Aun así, tienen estos primeros textos críticos dedicados al arte futurista la virtud de haber sido difundidos en España casi al mismo tiempo en el que los hechos estaban sucediendo, por lo que los artistas residentes en Madrid tuvieron desde muy primera hora referencias directas de esta nueva plástica.

Un año más tarde, la revista *Blanco y Negro* dedica un comentario a la obra de Umberto Boccioni en la que reproduce la primera fotografía publicada en la capital de una escultura futurista, concretamente la titulada *Síntesis del dinamismo humano* (1912) (Fig. 18) y en la que vuelve a recalcar la incomprensibilidad de este nuevo lenguaje escultórico:

³⁸² FRANCÉS, J., “De Bellas Artes. La escultura”, Madrid, *Mundo Gráfico*, 23-10-1912, p. 5.

³⁸³ Para un análisis de la trayectoria vital y artística de Umberto Boccioni: MATTIOLI ROSSI, L. (com.), *Boccioni. Pittore scultore futurista* [catálogo de exposición], Milán, Palazzo Reale, 5 octubre 2006-7 enero 2007.

³⁸⁴ *Ibidem*. En el anterior capítulo dedicado al estudio de la influencia de la crítica de arte española en el gusto escultórico, hemos podido analizar que el gusto de José Francés se mantenía en las antípodas de lo que pregonaban los movimientos artísticos de avanzada.



Fig. 18. Umberto Boccioni, *Síntesis del dinamismo humano*, 1912, paradero desconocido.
Fotografía: *Blanco y Negro*, 28-12-1913

“El autor que forma en las filas de los cultivadores del arte futurista, ha querido representar un hombre en movimiento, y hasta en el título de la escultura, busca imágenes complicadas y retorcidas [...] Esto del Futurismo [...] debe ser cosa reservada a espíritus muy superiores, y para cuya comprensión no estamos aun suficientemente educados los del vulgo. Hoy por hoy, serán muchos los que vean en esa escultura un jeroglífico que los que distinguan la síntesis del dinamismo humano como pretende el Sr. Boccioni [...]”³⁸⁵.

³⁸⁵ ANÓNIMO, “Arte y artistas”, *Blanco y Negro*, Madrid, 28-12-1913, p. 41.

En marzo de 1914 se publica en Milán el libro escrito por Umberto Boccioni titulado *Pittura Scultura Futuriste (Dinamismo Plástico)*³⁸⁶, que rápidamente tiene una enorme difusión en la prensa madrileña. Además de incluir un apéndice donde se transcriben los principales manifiestos del movimiento: Manifiesto Fundacional del Futurismo (20 febrero 1909), Manifiesto técnico de la pintura futurista (11 abril 1910) y Manifiesto técnico de la escultura futurista (11 abril 1912), contiene un amplio repertorio visual con fotografías de diversas pinturas de Boccioni, Carrá, Russolo, Balla, Severini y Soffici y las esculturas realizadas por Boccioni entre 1911-1913: *Testa+casa+luce* (1911); *Fusione di una testa e di una finestra* (1911); *Sintesi del dinamismo umano* (1912); *Sviluppo di una bottiglia nello spazio* (1912); *Vuoti i pieni stratti di una testa* (1912); *Forme forze di una bottiglia* (1913); *Espansione spiraleica di muscoli in movimento* (1913); *Muscoli in velocità* (1913) y finalmente cuatro fotografías de su obra más emblemática *Forme uniche de continuità nello spazio* (1913). Dos de estas obras, en particular *Cabeza, luz y casa* y *Formas únicas de continuidad en el espacio* (Fig. 19) ilustran el artículo que Federico Giolli dedica unos meses más tarde a los futuristas italianos publicado en la revista *La Esfera*³⁸⁷.

Hasta aquí llega la difusión que hemos podido documentar referida a la escultura futurista que, como hemos visto, resultó muy escasa contando solo con la reproducción de imágenes sin llegar a poder verse físicamente en alguna muestra celebrada en la capital. Tras este primer episodio de la vanguardia en Madrid en el que llegan referencias escritas

³⁸⁶ BOCCIONI, U., *Pittura Scultura futurista (Dinamismo plástico)*, Milán, Edizioni Futuriste di “Poesia”, 1914. Según indica Isabel García, algunos de los críticos de arte que trabajaban en la capital, como por ejemplo Ramón Pulido, tenían en su posesión un ejemplar del mismo. De hecho, es más que probable que la Asociación de Pintores y Escultores poseyera también el manuscrito, ya que el citado crítico ocupaba el cargo de vicepresidente de dicha asociación en 1914. Por ello, perfectamente podrían haberlo consultado algunos de los jóvenes escultores que por aquellas fechas estaban iniciando sus carreras artísticas en Madrid: GARCÍA GARCÍA, I., *Orígenes de las vanguardias artísticas en Madrid (1909-1922)*, op. cit. De hecho, ya hace años fue señalada por Jaime Brihuela la influencia que la obra del artista italiano tuvo sobre las primeras obras de Alberto Sánchez presentadas a la exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos (1925): “[...] Hay un aspecto en el que se ha hecho poco hincapié. Me refiero a la cuestión de los pedestales de la escultura de Alberto; algo que, a pesar de su apariencia subsidiaria, revela en el artista una inequívoca voluntad de asumir cuestiones propias de la escultura de la vanguardia. Si se analizan las piezas basamentales de las esculturas expuestas en la ESAI, se observa que están configuradas como condensaciones formales de cada uno de los volúmenes específicos de aquellas figuras a las que sirven de soporte. Podría decirse que son algo así como “apócope geométrica”. En realidad, este correlato formal no es muy lejano de la problemática que mueve a Boccioni en aquellas esculturas donde se plantea frontalmente una dialéctica espacio-tiempo, entendiéndola a través del desarrollo dinámico de la figura sobre un metafórico entorno espacial inmediato concentrado en poco más que el pedestal [...]”: BRIHUEGA, J. y LOMBA, C. (com.), *Alberto 1895-1962* [catálogo de exposición], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 26 junio-17 septiembre 2001, p. 34.

³⁸⁷ GIOLLI, F., “La pintura y la escultura. Los futuristas italianos”, *La Esfera*, Madrid, 29-8-1914, pp. 21-22.

y visuales del Futurismo, pasamos a la *Exposición de Pintores Íntegros*³⁸⁸ que constituye la segunda manifestación del arte de avanzada, la primera si tenemos en cuenta que en



Fig. 19. Umberto Boccioni, *Formas únicas de continuidad en el espacio*, 1913. Fotografía: *La Esfera*, 29-8-1914

ella fueron presentadas por primera vez al público madrileño obras cubistas realizadas por María Blanchard y Diego Rivera. La muestra contó nuevamente con el protagonismo de Ramón Gómez de la Serna, quien se encargó de toda la organización del evento (escritura del prólogo del catálogo³⁸⁹ y elección de los artistas participantes en la muestra). La exposición se celebró del 1 al 15 de marzo de 1915 en el Salón de Arte Moderno y en ella exhibieron sus obras Diego Rivera (trece pinturas), María Blanchard (ocho pinturas), Luís Bagaría (tres pinturas) y Agustín “El Choco”, ayudante del escultor Julio Antonio quien exponía un total de 10 esculturas.

³⁸⁸ Para un análisis exhaustivo de todo lo relativo a la organización de la *Exposición de Pintores Íntegros*, así como de la repercusión crítica que tuvo la muestra: GARCÍA, I., *Maquina castiza. 110 años del Futurismo en España*, op. cit., pp. 36-71.

³⁸⁹ GÓMEZ DE LA SERNA, R., *Catálogo-invitación para la exposición que se celebrará en el Salón de Arte Moderno del 5 al 15 de marzo de 1915*, Madrid, 1915.

Una vez más, Ramón tuvo la virtud o la intuición de poder reunir para la exposición a María Blanchard y Diego Rivera, quienes mostraban sus recientes experiencias artísticas traídas *in situ* desde París. Debido al estallido de la I Guerra Mundial fueron muchos los artistas afincados en Francia que decidieron buscar refugio en España que había permanecido como país neutral en el conflicto bélico. De esta manera, se reunió en la capital española un núcleo importante de artistas de avanzada entre los que cabe destacar a Angelina Beloff, Marie Laurencin y su esposo Otto Waetjen, Robert y Sonia Delaunay y **Jacques Lipchitz (1891-1973)**³⁹⁰. Este último será, tras Umberto Boccioni, el escultor de vanguardia que más difusión tendrá en las revistas de creación españolas, en gran parte debido a su estancia en la península ibérica entre 1914-1915, donde establecerá contacto y amistad con algunos de los personajes más importantes de la intelectualidad madrileña.

Precisamente al escultor lituano le sorprendió el estallido de la guerra mientras pasaba el verano en la Isla de Mallorca junto a su amigo Diego Rivera. Ambos se habían conocido durante el año previo en París, siendo el pintor mexicano quien le introduce en los círculos cubistas y le presenta a Picasso. Ambos tenían la intención de, una vez pasado el verano, marchar de nuevo a Francia. Sin embargo, el inicio del conflicto bélico les hizo cambiar de opinión y decidieron permanecer en la península ibérica, estableciéndose en Madrid hasta prácticamente el mes de diciembre de 1915.

Durante el tiempo que permanece en nuestro país (1914-1915), realiza un total de cuatro obras ejecutadas en yeso: *Marinero con guitarra*, *Mujer con trenza*, *El torero* (posible retrato del torero Joselito “El Gallo”) y *Bailarina española*, siendo estas dos últimas las que más se inspiran en la iconografía y el folclore español. Son todas ellas, esculturas donde todavía muestra un cubismo incipiente (proto-cubismo)³⁹¹ en el que sin abandonar la mimesis figurativa construye las figuras en torno a volúmenes sintetizados en formas geométricas, muy influidos no solo por el lenguaje cubista sino también por la escultura arcaico-primitiva, especialmente la egipcia a la hora de apostar por la frontalidad de los cuerpos frente a la cara, totalmente de perfil. Por lo tanto, su exilio voluntario en España,

³⁹⁰ Para un estudio detallado de la trayectoria artística del escultor lituano, así como de su estancia en España: YVARS, J. F. (com.), *Lipchitz. Un mundo sorprendido en el espacio* [catálogo de exposición], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 20 mayo-2 septiembre 1997, Valencia, IVAM, 18 septiembre-30 noviembre 1997 y ESTEBAN LEAL, P. y FERNÁNDEZ APARICIO, C., *La donación Lipchitz*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Monografías de arte contemporáneo 4, 1997.

³⁹¹ Entre sus obras proto-cubistas destaca, además de las anteriormente citadas, *Bailarina* (1913), la cual pudo servir perfectamente de inspiración al escultor José Planes cuando realizó su conocida *Danzarina moderna* (1930), exhibida en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1930 y en su muestra individual celebrada el mismo año en el Salón del Heraldo de Madrid.

lejos de ser una etapa de pausa en su actividad artística, fue un periodo de gran fecundidad para el escultor. De hecho, en su autobiografía reconoce la importancia que supuso para su obra su estancia en Madrid, donde tuvo ocasión de visitar el Museo del Prado para admirar la obra de El Greco y Goya: “En España visitamos Madrid, donde me emocionó de inmediato la revelación de las grandes pinturas del Prado, en particular las de El Greco y Goya. Pude ver de inmediato las relaciones de las poderosas pinturas expresivas y angulares de El Greco con el cubismo. De una manera diferente pero igualmente contundente reaccioné a Goya. Estas impresiones han permanecido conmigo por el resto de mi vida. Fue el viaje a España y todas las impresiones que allí reuní lo que me hizo dar el paso final hacia el cubismo”³⁹².

Además de la visita al Prado y a otros museos asistió también a la tertulia del Café Pombo donde Ramón Gómez de la Serna tenía su “Sagrada Cripta”, punto de encuentro de todos aquellos literatos, artistas, músicos, poetas interesados en el arte nuevo y en su propagación por España. Aquí comenzaría a forjarse la idea de poder mostrar en una exposición las pinturas cubistas de Rivera y Blanchard, unidas a las caricaturas del dibujante Bagaría y a las esculturas de un desconocido Agustín “El Choco”. Junto a sus esculturas, hay una crónica publicada en la revista *Nuevo Mundo* que cita la presencia de algún escultor más presente en la muestra: “Ya tenemos cubismo, y del más definitivo y característico. Un pintor mejicano, el señor Rivera, de quien nos aseguran que antes de dedicarse al nuevo arte, pintaba razonablemente, una señorita Gutiérrez de la que se presume, en medio de la incomprensible manera a que hoy se dedica, una dibujante de trazo certero, algún pintor más y dos o tres escultores [...]”³⁹³. Sin embargo, al no conservarse fotografías o algún otro documento no podemos aventurarnos a confirmar que Lipchitz pudiera mostrar alguna de sus obras en la *Exposición de Pintores Íntegros*, tratándose más bien de algún error del crítico autor de la crónica.

Aun así, esto no quita para que Lipchitz pudiera mostrar su obra a determinados círculos de la intelectualidad madrileña, siendo rápidamente el escultor que, como veremos gozará de una mayor difusión en las revistas españolas del momento, en parte debida a su amistad con Gómez de la Serna y con el poeta y escritor ultraísta Guillermo de Torre. De hecho, el propio Ramón en su libro *Pombo* publicado en 1918, traza la efigie de “Lipzis”, entre

³⁹² LIPCHITZ, J. y ARNASON, H.H., *My life in sculpture*, Nueva York, The Viking Press, 1972, pp. 18-19.

³⁹³ GABALDÓN, J., “Cubismo y cubistas. Un arte cobarde”, *Nuevo Mundo*, Madrid, 20-3-1915, p. 32.

los contertulios que asistieron a la tertulia del Café, añadiendo referencias que nos ayudan a pensar que sí que tuvo que mostrarles las obras “protocubistas” que estaba en ese momento realizando, algo totalmente novedoso e inédito en el ambiente escultórico del Madrid de aquellos momentos³⁹⁴: “[...] Porque el hombre de esta audacia nueva estuvo en Pombo se puede comprender mejor la importancia de la Cripta. No le olvidaré, aunque ahora esté lejos; no olvidaré aquellas obras que flotaban en una atmósfera superior, aquellas cosas que despertaban de lo consabido y monótono [...]”³⁹⁵.

Si bien no participó directamente en la exposición sí que pudo visitarla con total seguridad ya que conservamos un testimonio del psiquiatra Gonzalo Rodríguez Lafora, quien por aquellos años se mostraba muy interesado en estudiar la relación entre arte y psicología, estableciendo las similitudes existentes entre los dibujos de los enfermos mentales (esquizofrénicos) y los dibujos realizados por los artistas cubistas. Con motivo de este estudio, acudió a la exposición e interpeló al escultor para que le diera su opinión sobre los dibujos: “[...] Llevamos a ella los dibujos en colores del enfermo esquizofrénico estudiado por nosotros, y al enseñárselos a un escultor cubista ruso que exponía alguna obra, nos dio una opinión encomiástica sobre ellos, opinión que no varió al saber que eran los de un enfermo mental [...]”³⁹⁶.

Quien sí expuso un total de diez esculturas en la muestra fue Agustín Mediavilla, alias “El Choco”, del que se conocen escasos datos en la actualidad. Las obras presentadas eran las siguientes: *Adán y Eva* (relieve), *El hombre* (cabeza), *La mujer* (cabeza), *El niño* (cabeza), *El hombre de la barba* (cabeza), *El viejo* (cabeza), *La maga* (busto), *El mudo* (estatuita), *El monstruo* (grupito) y *El guerrero* (relieve). Sabemos que trabajaba como ayudante en el taller del escultor Julio Antonio que por estos años era amigo íntimo de Ramón Gómez de la Serna, quien en más de una ocasión había dedicado algún escrito al elogio de su obra. No es de extrañar que, en alguna visita al taller, su mirada captara la atención de este joven cuya obra, imbuida de una tosquedad primitiva e ingenuamente naif, evocaba el mundo de lo antinormativo (virginal) y de todo aquello que no se doblegaba ante las normas caducas del academicismo: “Agustín o “El Choco”, como le

³⁹⁴ Estas obras de marcada estilización geométrica donde el concepto de mimesis figurativa sigue manteniéndose intacto, pudieron perfectamente tener una fuerte influencia sobre algunos de nuestros jóvenes escultores, entre los que destacan Alberto Sánchez y Pancho Lasso, quienes entre 1923-1927 realizan una serie de esculturas con débitos evidentes de la estética tanto cubista como futurista.

³⁹⁵ GÓMEZ DE LA SERNA, R., *Sagrada Cripta de Pombo*, Madrid, Visor Libros, 1999, p. 131.

³⁹⁶ RODRÍGUEZ LAFORA, G., *Don Juan, los milagros y otros ensayos*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1927, p. 153.

llamamos en confianza sus íntimos, es, coincidiendo en atrevimiento y lacónica elocuencia con sus compañeros de exposición, el salvaje, el hombre sin prejuicio ninguno y sin ideal, el manchego que labora el campo, el hombre rústico que solo ha estado una vez en el Museo, que no ha aprendido nada de nadie [...]”³⁹⁷. La recepción crítica que tuvieron sus obras exhibidas fue realmente escasa y en general inciden en su carácter ingenuo, infantil y en su primitivismo sin concederle un importante valor estético: “[...] El escultor Choco quiere imitar a los escultores primitivos y lo hace muy medianamente [...]”³⁹⁸.

Sin embargo, en ninguna de las críticas publicadas con motivo de la muestra aparece una fotografía en la que se reproduzcan obras de “El Choco”. No será hasta un año más tarde cuando el propio Ramón Gómez de la Serna dedique un artículo monográfico al escultor en el periódico *La Semana* donde reproduce dos de sus esculturas tituladas *Conquistadores en las cumbres* y *Cabezas fuertes* (Fig. 20).



Fig. 20. Agustín “El Choco”, *Cabezas fuertes*, 1915-1916, paradero desconocido. Fotografía: *La Semana*, 20-7-1916

En él, insiste en los tópicos ya señalados en el catálogo de la exposición: su carácter ingenuo, su primitivismo y su falta de formación que le llevan a la creación de una plástica

³⁹⁷ GÓMEZ DE LA SERNA, R., *Catálogo-invitación para la exposición que se celebrará en el Salón de Arte Moderno, del 5 al 15 de marzo de 1915*, op. cit. Mencionaremos que el texto aparece completamente transcrito en: GARCÍA, GARCÍA, I., *La máquina castiza. 110 años del Futurismo en España*, op. cit, pp. 60-63.

³⁹⁸ PULIDO, R., “De arte. Los pintores íntegros”, *El Globo*, Madrid, 16-3-1915.

que no está corrompida por las enseñanzas de un academicismo estéril: “[...] La fuerza de esos remates, de esas piedras abruptas, esbozadas y significativas es de una rebeldía que desdeña las exposiciones, los críticos de arte y se escapa a los museos donde adolecerían de falta de significado [...] La obra de “el Choco”, tan agreste y tan rústica se destaca sobre lo otro, sobre lo que es el arte consagrado, redundante imitación de la naturaleza o a veces imitación de imitaciones, encanijamiento de lo encanijado [...]”³⁹⁹. Asimismo, incide también en la clara conexión que hay entre sus obras y las de civilizaciones exóticas, señalando esta dirección como la idónea a la hora de romper con la tradición clásica de la estatuaria: “[...] “El Choco” es el único artista que podía dar la mano a esos otros artistas viriles de Tahití, de Borneo o de la Región de los Lagos que han hecho las esculturas más inquietantes, las esculturas que no han utilizado las formas vulgares, anodinas [...] La escultura premonitoria [...] de otra conclusión que esta que resulta clásica y muerta, premonitoria de otra transfiguración estatuaria [...]”⁴⁰⁰.

Este sentido de búsqueda de inspiración en el arte arcaico-primitivo es donde Ramón cifra el aporte original de su obra y el camino que debe ser seguido por todos aquellos escultores que buscan una renovación profunda del arte escultórico como es el caso de Lipchitz, a quien Ramón cita en el texto y, lo que resulta más interesante, lo relaciona directamente con la producción de “El Choco”:

“ [...] Volvamos al principio, volvamos a comenzar para contar bien, para construir bien, para no equivocarnos” dice obstinadamente la obra de “El Choco” a todos ya que solo ese admirable escultor ruso Lipsis (sic) está al fin contando con ese principio auténtico, centro y clave de lo que haya de estar verdaderamente construido, de lo que merezca la pena ser representado porque no merece la pena de ser representado lo que la carne representa con vida en bastantes tipos de belleza con una fecundidad repugnante [...]”⁴⁰¹.

Esta relación que establece entre la obra de “El Choco” y Lipchitz no va mal encaminada, pues como hemos comentado líneas más arriba, es más que probable la presencia en Madrid del artista plástico lituano durante el transcurso de la *Exposición de Pintores Íntegros*, por lo que muy posiblemente el escultor español pudo tener un conocimiento directo de sus obras realizadas durante ese periodo, así como otras anteriores como puede ser *Cabeza de mujer* (1911-1912) donde destacan ciertas soluciones como la

³⁹⁹ GÓMEZ DE LA SERNA, R., “El Choco”, *La Semana*, Madrid, 20-7-1916, p. 14.

⁴⁰⁰ *Ibidem*.

⁴⁰¹ *Ibidem*.

geometrización del cabello y la incisión de los ojos que la conectan claramente con la escultura de la Grecia arcaica. Se trata de una obra que puede perfectamente ponerse en relación con la segunda obra reproducida en el artículo *Cabezas fuertes*, donde pese a la tosquedad con que está ejecutada, podemos vislumbrar la capacidad de Agustín Mediavilla para absorber las enseñanzas del escultor cubista. En este sentido y, aunque no conocemos ningún dato de su trayectoria posterior ni de otras obras ejecutadas por su mano, debemos considerarle como el primer escultor español en romper de una manera decidida y moderna con la escultura académico-naturalista de fin de siglo, acercándose a algunos de los presupuestos y lenguajes de la plástica vanguardista.

Estos dos primeros episodios de introducción de la vanguardia en Madrid, pese a la escasa o prácticamente nula recepción positiva que recibieron por parte de la crítica especializada, tuvieron el enorme valor de que estos nuevos lenguajes comenzaran a ser vistos en la capital como una realidad que había que tener muy en cuenta, siendo su vocabulario asumido lentamente por un cierto sector de críticos y artistas afincados en la ciudad proclives a todo lo relativo al arte nuevo, así como por el público asiduo a visitar las exposiciones. A partir de la *Exposición de Pintores Íntegros* se inicia ya un proceso creciente mediante el cual va penetrando de forma más rápida el arte de avanzada a través de la celebración de una serie de importantes exposiciones pictóricas acontecidas entre 1917-1919 (años del surgimiento del Ultraísmo).

La primera de estas nuevas presencias es la del pintor salmantino Celso Lagar⁴⁰², que venía de Barcelona, donde ya había tenido oportunidad de mostrar su particular experiencia estética bautizada como “Planismo”, considerado como el primer ismo español, en la que el artista realiza una síntesis de las diferentes tendencias pictóricas que tuvo la oportunidad de conocer durante su estancia en París entre 1911-1914: clasicismo cezanniano, primitivismo modiglianesco, futurismo, cubismo, fauvismo, expresionismo. Se trata, por lo tanto, de una pintura, la suya, en la que se entremezclan y dialogan con total coherencia todas estas diversas aportaciones dando como resultado su plástica panista. En Madrid, realiza dos exposiciones⁴⁰³, la primera de las cuales la celebra en abril de 1917 en la Galería General de Arte Moderno, recibiendo una escasa atención por parte

⁴⁰² Para un estudio aproximado de la trayectoria vital y artística de Celso Lagar: GARCÍA, I., *Celso Lagar*, Madrid, Fundación Mapfre, 2010.

⁴⁰³ Para un análisis exhaustivo de la recepción crítica que tuvieron las muestras planistas de Celso Lagar: GARCÍA, GARCÍA, I., *Orígenes de las vanguardias artísticas en Madrid (1909-1922)*, op. cit., pp. 369-583.

del público y de la crítica que, en líneas generales, tacha su arte de “futurista”. La segunda exhibición tiene lugar en el salón del Ateneo en noviembre de 1918, presentando un total de treinta obras junto a cuatro esculturas de temática animalista realizadas por su pareja, la escultora francesa Hortensia Begué a quien conoce alrededor de 1913 mientras se encuentra instalado en París. Nuevamente, la mayoría de críticos se muestran duros y combativos ante el arte planista de Lagar: “Es de lamentar que un pintor como este, que posee a no dudarlo excelentes condiciones de paisajista y una retina limpia, se empeñe en querer llamar la atención con ciertas extravagancias ridículas y bufonescas de los salones parisienses anteriores a la guerra [...]”⁴⁰⁴.

Otro de los principales acontecimientos a la hora de divulgar el arte nuevo en la capital fue la *Exposición de Pintores Polacos*⁴⁰⁵ celebrada en abril de 1918 en el patio del Ministerio del Estado. En ella, exponían un centenar de obras los pintores Józef Pankiewicz, su esposa Wanda Pankiewicz, Wladyslaw Jahl, Wacław Zawadowski y el crítico de arte y también pintor Marjan Paskiewicz, encargado de la redacción del prólogo al catálogo de la muestra en la que se hacía eco de las teorías sincromistas de los norteamericanos Macdonald Wirght y Morgan Russell acerca del estudio de la luz y el color. Resumía las obras presentadas en la exhibición como “Ensayos de una perspectiva nueva y la estilización abstracta del natural, la depuración del color en el sentido de su significación espacial o la evocación solo colorista de la forma, son, en su definitivo alcance, intentos de liberación completa de la pintura de su falsa misión de anecdotear, de reproducir, de reflejar”⁴⁰⁶.

La recepción crítica que tuvo la exposición fue nuevamente, en líneas generales, negativa y en muchas ocasiones despectiva con respecto a las obras presentadas a la muestra llegando a calificarlas como aberración o patología mental. Este es el caso de José Francés, junto con el ya mencionado Juan de la Encina, uno de los principales críticos de

⁴⁰⁴ DE LA ENCINA, J., “Exposición Celso Lagar”, *España*, Madrid, 5-12-1918, p. 13. Como ya indicamos en el anterior capítulo, el crítico vasco, pese a distinguirse por tener un gusto estético ponderadamente progresista, no es menos cierto que se mostraba más que escéptico acerca de las conquistas e innovaciones logradas por los diversos movimientos de la vanguardia surgidos en Europa.

⁴⁰⁵ Para todo lo referente a la *Exposición de Pintores Polacos*, así como la importancia que tuvieron las obras de estos pintores de cara a la formación de la vanguardia española: QUINTANA, E. y PALKA, E., “Jahl y Paszkiewicz en Ultra (1921-1922). Dos polacos en el nacimiento de la vanguardia española”, *RILCE: revista de filología hispánica*, Universidad de Navarra, Vol. 11, N.º 1, 1995, pp. 120-138; GARCÍA, GARCÍA, I., *Orígenes de las vanguardias artísticas en Madrid (1909-1922)*, op. cit., pp. 624-643 y BONET, J. M., POLIWA, M. et al., *Un mundo construido. Polonia 1918-1939*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2011.

⁴⁰⁶ Reproducido en ALCÁNTARA, F., “Exposición de pintores polacos. Sus obras y su programa. En el Ministerio del Estado”, *El Sol*, Madrid, 14-4-1918, p. 6.

arte que trabajaban en Madrid y que apostaron, como ya estudiamos con anterioridad, por una renovación estética moderada del arte español, donde la vanguardia formalista no tenía ninguna cabida: “[...] Son realmente feos, de mal gusto, sin líneas nobles, ni acordes gratos de color. Estos dibujos pseudoinfantiles, estas manchas reseca de óleo y temple. Solamente una aberración sensorial y visual podría explicar esta complacencia patológica en deformar el cuerpo humano y en desvirtuar la pureza de los colores con inarmonías agrias o con fusiones que los destruyen [...]”⁴⁰⁷.

Hasta el momento, hemos podido ir viendo cómo en Madrid van penetrando los diversos lenguajes vanguardistas a través de la celebración de diversas exposiciones donde el arte pictórico es prácticamente el único protagonista. Exceptuando la participación de Agustín “El Choco” en la *Exposición de Pintores Íntegros* y la estancia en la ciudad del escultor Lipchitz no se celebra en la capital española ninguna exposición donde se muestre únicamente la obra de algún escultor adscrito a un determinado movimiento de vanguardia. Esta cuestión tiene una conclusión muy clara. Mientras que, desde muy pronto, los artistas españoles pudieron tener constancia de la existencia de una pintura de avanzada erigida como modelo alternativo al caduco academicismo, no sucedió lo mismo en el ámbito de la escultura, cuestión que explicará la evolución moderada (estéticamente hablando) de la escultura española, centrada mayormente en una renovación de su lenguaje desde los presupuestos de la mimesis figurativa.

Aun así, convendría citar como única excepción de la presencia de escultura cercana a la vanguardia en Madrid, la *Exposición de la Asociación de Artistas Argentinos*, inaugurada el 16 abril de 1917 en el salón del Palace Hotel, organizada por el Círculo de Bellas Artes, en el mismo momento en que se está celebrando también la exposición planista de Celso Lagar. La Asociación formada por José A. Merediz, Alfredo Guttero, José M. Gavazzo y Guillermo Butler (pintores), Pablo Curatella Manes (escultor) y Numa Rossotti (músico) y constituida en París (donde todos residían) con el objeto de exponer sus obras por las principales capitales europeas, comenzando por la ciudad de Madrid, no solo por los lazos de unión existentes entre Argentina y España, sino también por la condición de país neutral de nuestra nación durante la Gran Guerra.

⁴⁰⁷ FRANCÉS, J., “Una Exposición de pintores polacos”, *El Año Artístico*, Madrid, 6-1918.

En la muestra expone el escultor Pablo Curatella⁴⁰⁸ un total de nueve esculturas y algunos proyectos de mosaicos, de las cuales hemos podido documentar dos de ellas, las tituladas *Isis* y *Mujer sentada* (madera), reproducidas en las páginas del Semanario *España*⁴⁰⁹ y la revista *La Esfera*⁴¹⁰ respectivamente. En ellas, destaca su acentuada sobriedad y solidez volumétrica, así como su tendencia hacia la construcción de un clasicismo arcaizante deudor de las formas de ciertos escultores franceses como Joseph Bernard, Aristide Maillol y Antoine Bourdelle, en especial de estos dos últimos, con los que tiene oportunidad de trabajar en sus talleres durante su estancia parisina (1913). Son obras en las que, a pesar de su clara tendencia a depurar los volúmenes, mantiene la legibilidad de los temas, provocando con ello que sea recibida positivamente por la crítica que dedicó su atención a la exposición: “De Pablo Curatella lo más apreciable son sus esculturas, algunas de las cuales descubren en su ejecución influencias del primitivismo escultórico”⁴¹¹. Es en esta línea de renovación de la escultura, en la que, sin renunciar a la vía figurativa, se pretende imbuirla de un cierto filtro de modernidad sin llegar a la radicalidad de la vanguardia, donde los críticos españoles cifran el punto hasta el que puede llegar la osadía de aquellos artistas que busquen una modernización del arte escultórico. Esta será, por lo tanto, la línea estética en la que se moverán la inmensa mayoría de escultores españoles que tendremos ocasión de tratar en el siguiente capítulo.

A pesar de la ausencia, como hemos comentado, de escultores vanguardistas que expusieran su obra *in situ* en la capital, sí que pudieron ser conocidas a través fundamentalmente de la lectura de artículos monográficos publicados en las revistas gráficas de la época donde aparecían ilustrados con fotografías de sus esculturas. Este fue, por lo tanto, el principal medio que tuvieron los artistas para informarse y conocer de primera mano el arte escultórico de vanguardia desarrollado más allá de nuestras fronteras. En este sentido, tras la reproducción de obras futuristas de Boccioni, será

⁴⁰⁸ Para un análisis aproximado de la trayectoria del escultor argentino: BREST, J.R., *Curatella Manes*, Editorial Buenos Aires, 1967; DE TORRE, G., *Pablo Curatella Manes* [catálogo de exposición], Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, noviembre 1964.

⁴⁰⁹ “[...] Pablo Curatella y Manes es escultor y pintor a la vez. De su pintura, el “Tarro de flores”. Como escultor parece que sigue algo al francés Maillol. Construye geoméricamente en planos amplios y rígidos. Ve sus figuras como destacándose de una superficie plana, y así las trata como si fueran relieves. Este método, algo inflexible, no deja de dar claridad en la sucesión de planos”: DE LA ENCINA, J., “La semana artística. Exposición argentina”, *España*, Madrid, 3-5-1917, p. 13.

⁴¹⁰ “[...] El escultor Sr. Curatella tiene, entre otras obras de más empeño y menos importancia, una talla en madera y una cabecita de niño notabilísimos [...]”: FRANCÉS, J., “Una exposición interesante. Los artistas argentinos”, *La Esfera*, Madrid, 28-4-1917, pp. 21-22.

⁴¹¹ G.M., “De Arte. Los artistas argentinos”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 26-4-1917, p. 6.

Jacques Lipchitz el segundo escultor de avanzada en recibir atención por parte de la crítica madrileña, siendo el escultor adscrito al cubismo que contará con una mayor atención por parte de las revistas de la capital, en gran parte debido a su estancia anterior en la ciudad en la que sus obras habían dejado una huella importante entre los intelectuales españoles amigos de “lo nuevo”.

De hecho, será el propio Ramón Gómez de la Serna quien escriba el primer artículo monográfico dedicado a Lipchitz publicado en *Renovación Española*⁴¹² que viene acompañado por dos fotografías que reproducen sus obras *Acróbata a caballo* (cuyo vaciado en yeso conserva el MNCARS) y *Mujer con trenza*, (Fig. 21), ambas realizadas entre 1914-1915. Sorprende que el artículo, publicado en el año 1918, venga acompañado por obras que corresponden a su periodo “protocubista” de iniciación en las prácticas del movimiento. En este sentido, conviene recordar que, tras su vuelta a París (mediados de 1915) se convierte rápidamente en el escultor con más proyección mediática en los círculos artísticos vanguardistas. En 1916, firma un contrato con Leonce Rosenberg, quien se convierte, tras el alemán Daniel-Henry Kahnweiler, en el principal marchante y promotor del arte cubista, teniendo en nómina a otros de los principales representantes del movimiento como los pintores Juan Gris, Diego Rivera y Jean Metzinger y el escultor Henri Laurens.

⁴¹² GÓMEZ DE LA SERNA, R., “Lipzis”, *Renovación Española*, Madrid, 27-6-1918, pp. 1-2.

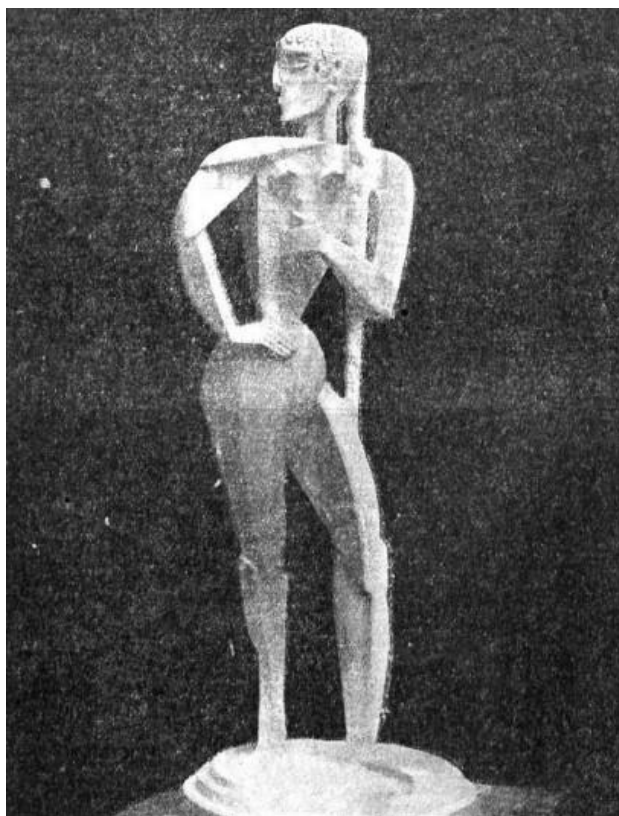


Fig. 21. Jacques Lipchitz, *Mujer con trenza*, 1914-1915.
Fotografía: *Renovación Española*, 27-6-1918

Durante este periodo, que abarca entre los años 1916-1918, realiza algunas de sus obras más rompedoras como son sus llamadas “piezas desmontables”, entre las que sobresalen *Bailarina* y *Pierrot* que el artista realiza mediante el ensamblaje de madera y de otros materiales como metal, vidrio y cartón. Asimismo, también destaca otra serie de obras tituladas simplemente como *Esculturas* en las que llega a un grado de abstracción muy avanzado. Son piezas de extrema verticalidad que el artista denominó como “esculturas arquitectónicas abstractas” en las que el artista se concentra únicamente en los valores formales que caracterizan el arte escultórico, cuales son la relación entre planos y volúmenes, sin centrarse en el tema que representa, para así incidir en la autonomía de su arte (valoración como objeto artístico no como copia servil de la naturaleza (*Sculpture*, 1915, MNCARS).

Sin embargo, este proceso de abstracción es rápidamente cortado por el artista, quien a partir de 1917 vuelve a realizar obras donde la legibilidad de los temas es más evidente. A partir de aquí, se decanta por ejecutar piezas en las que representa personajes básicos

del imaginario cubista como son el pierrot y el marinero, que desmenuza a través de facetaciones geométricas reduciéndolos de este modo a sus formas esenciales (*Marinero con guitarra*, 1917, MNCARS). Esta preferencia de Gómez de la Serna por reproducir obras de su primer periodo y no las producidas en el momento de escribir el artículo se debe meramente a que no tenía fotografías a mano de esas obras y sí de las del periodo protocubista (que debía conocer perfectamente de la época en la que Lipchitz vivió en Madrid y frecuentó la tertulia de Pombo). Aun así, también tenía constancia de estas esculturas abstractas de extrema verticalidad, pues comenta: “Las últimas obras (no tenía fotografías más que de las primeras, admirables también) me parecieron, aun siendo algo que no se levantaba mucho del suelo, como rascacielos elevadísimos, que se elevaban por la gallardía incesante hasta sobre los cielos”⁴¹³.

En lo referente al contenido del artículo, comienza hablando de la estancia de Lipchitz como emigrado en España y su reencuentro en el taller parisino del artista, estancia fruto de la cual son las impresiones que escribe en la crónica. Al hilo del comentario de su obra, comienza incidiendo en la autonomía de su arte, en el que el artista, a pesar de inspirarse en la realidad, crea obras donde vierte su experiencia subjetiva abandonando, de esta manera, la manera decimonónica de interpretar el arte como una copia fidedigna de la realidad circundante: “[...] Lipzis (sic) consigue solo cosas verdaderas y altas, de dimensiones verdaderas y esenciales. La única realidad que existe para Lipzis (sic) es la que ya no es realidad, sino obra de la realidad, super-realidad, obra del milagro, aunque todos sus rasgos estén tomados, sin embargo, de la naturaleza [...]”⁴¹⁴.

Continúa comentando cómo el arte de Lipchitz no se centra en la reproducción de la naturaleza sino en la construcción de volúmenes y planos despojados de cualquier anecdotismo y referencia literaria: “La escultura para Lipzis (sic) es una construcción. Plasmar gestos plásticos como escultura es una estupidez y un tópico, como lo es también recoger las formas triviales y aparentes [...]”⁴¹⁵. Frente a la degradación a la que había sido sometida la escultura tras siglos de academicismos inertes, la figura de Lipchitz se sitúa en palabras de Ramón como “el verdadero renacimiento que surge después de los siglos mil de contemplaciones vanas, de círculos viciosos, de torpes tratos con la materia escultórica”⁴¹⁶. En líneas generales, durante todo el texto insiste en la misma idea de

⁴¹³ *Ibidem*.

⁴¹⁴ *Ibidem*.

⁴¹⁵ *Ibidem*.

⁴¹⁶ *Ibidem*.

interpretar sus esculturas como obras basadas en caracteres como la solidez volumétrica, austeridad, sencillez, rigor geométrico, en definitiva, un arte intelectual, hecho para estimular nuestra mente más que nuestros sentidos: “[...] ¡Qué hermosas cosas en aquel estudio! Las últimas sobre todo me dieron la impresión de ideal resuelto, como ideal sin seducciones de mujer, sino con puras seducciones de idea, porque para Lipzis (sic) la escultura es una fórmula, un A+B+C, de una sutileza trigonométrica lejana, tanto de lo bonito, como de lo bello, tan vicioso y tan hecho solamente de alardes como lo bonito [...]”⁴¹⁷.

Todas estas manifestaciones pictóricas de avanzada que no dejaban de ser actuaciones a título individual comenzaron a cobrar un mayor sentido con el surgimiento del Ultraísmo⁴¹⁸, primer movimiento organizado de vanguardia en la capital cuyo progenitor fue el escritor sevillano Rafael Cansinos Assens. Desde las páginas de su sección *Perspectivas*, publicadas en el periódico *La Correspondencia de España*, y desde su Tertulia del Café Colonial hace un llamamiento a todos los jóvenes literatos españoles para que unen sus fuerzas en pro de la construcción de un arte nuevo que bajo el vocablo Ultraísmo, unión del prefijo Ultra (más allá de lo establecido) más la partícula ismo, acogería todas las diversas tendencias aparecidas hasta ese momento en Madrid: futurismo, cubismo, creacionismo, planismo, vibracionismo, sincromismo, simultaneísmo. Este es uno de los principales caracteres que definen al nuevo movimiento, su capacidad de aglutinar todas estas manifestaciones bajo un mismo proyecto colectivo que no pretendía otra cosa que la incorporación de la urbe española a la modernidad artístico-literaria sacándola del estado de total aislamiento en el que se encontraba. Idea que reflejan en su primer manifiesto publicado en enero de 1919 en la revista *Cervantes*: “Los que suscriben, jóvenes que comienzan a realizar su obra [...] necesitan declarar su voluntad de un arte nuevo que supla la última evolución literaria: el

⁴¹⁷ *Ibidem*.

⁴¹⁸ Para un estudio panorámico del movimiento ultraísta, consúltense las siguientes publicaciones: VIDELA, G., *El Ultraísmo (Estudios sobre movimientos de vanguardia en España)*, Madrid, Gredos, 1963; BERNAL SALGADO, J.L., *El ultraísmo, ¿historia de un fracaso?* Universidad de Extremadura, 1988; BONET, J. M., (com.), *El Ultraísmo y las Artes Plásticas* [catálogo de exposición], Valencia, IVAM, junio-septiembre 1997; GARCÍA GARCÍA, I., *Orígenes de las vanguardias artísticas en Madrid (1909-1922)*, op. cit., pp. 732-840 y SÁEZ DELGADO, A. y BERNAL SALGADO, J.L. (coord.), *El ultraísmo español y la vanguardia internacional*, Madrid. Instituto Cervantes, 2022.

novecentismo [...] Nuestro lema será ultra, y en nuestro credo cabrán todas las tendencias sin distinción, con tal que expresen un anhelo nuevo [...]”⁴¹⁹.

Junto a la importancia de Cansinos Assens en su papel de glosador de las novísimas tendencias líricas y de animador apasionado de la juventud literaria española, debemos destacar también el papel primordial que tuvo en el desarrollo del Ultraísmo, el paso del poeta chileno Vicente Huidobro⁴²⁰ por la capital española en el verano de 1918. Llegado en el mes de septiembre procedente de París, traía consigo en su maleta como recuerda Guillermo de Torre “los primeros libros y revistas de las escuelas que luego darían tan pródigas y discutidas cosechas”⁴²¹. En este sentido, su periodo en la capital fue fundamental a la hora de transmitir a los jóvenes y futuros poetas ultraístas las nuevas tendencias literarias, especialmente el cubismo y su creacionismo (compartida su paternidad con el francés Pierre Reverdy). Entre los libros y revistas que cita de Torre debían encontrarse un ejemplar de su *Horizon Carré*, impreso en 1917 con un dibujo incluido de su amigo Juan Gris y algunos números de la revista *Nord-Sud y Action* donde colaboraban diversos artistas cubistas como el propio Gris y un viejo conocido en la capital, el escultor Jacques Lipchitz, a quienes dedica *Poemas Árticos*, libro de poemas que publica durante su estancia en Madrid junto a otros tres titulados *Ecuatorial*, *Hallali* y *Tour Eiffel*. Fruto de su relación con Huidobro y con Gómez de la Serna (anterior glosador de su obra), Guillermo de Torre comienza a establecer una relación por correspondencia con el escultor lituano⁴²², fruto de lo cual serán sus posteriores comentarios dedicados a su obra en las revistas ultraístas *Grecia* y *Reflector*.

De este modo, el papel de Cansinos Assens sumado al de Vicente Huidobro, marcan el nacimiento del Ultraísmo, cuyo pistoletazo de salida se dio, como hemos comentado, recién comenzado el año 1919 con la aparición del primer manifiesto en las páginas de la revista *Cervantes*, la cual acababa de cambiar su dirección, pasando esta de Andrés González-Blanco a Cansinos, quien contaría desde ese momento con una plataforma en la que difundir las ideas de su recién creado movimiento a la espera de la llegada de una

⁴¹⁹ CANSINOS ASSENS, R., “*Ultra. Un manifiesto de la juventud literaria*”, *Cervantes*, Madrid, 1-1919, pp. 2-4. El manifiesto fue firmado por las siguientes personas: Xavier Bóveda, César A. Comet, Guillermo de Torre, Fernando Iglesias, Pedro Iglesias Caballero, Pedro Garfias, J. Rivas Panedas y J. de Aroca.

⁴²⁰ PÉREZ, C. y VALLE INCLÁN, M. (com.), *Vicente Huidobro y las artes plásticas* [catálogo de exposición], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 17 abril- 4 junio 2001.

⁴²¹ DE TORRE, G., *Guillaume Apollinaire. Estudio preliminar y páginas escogidas*, Buenos Aires, 1946, p. 20.

⁴²² GARCÍA, C., *Ultraísmos 1919-1924*, Sevilla, Renacimiento, 2020, pp. 333-339.

revista titulada *Ultra* en la que tendrán solo cabida los nuevos lenguajes literarios-artísticos: “[...] Por el momento creemos suficiente lanzar este grito de renovación y anunciar la publicación de una revista que llevará este título de Ultra, y en la que solo lo nuevo hallará acogida [...]”⁴²³. A partir de este momento, nació el que sería el único verdadero movimiento español de vanguardia en el que un grupo organizado de literatos y artistas plásticos unen sus fuerzas con el objetivo claro de difundir y propagar el arte de vanguardia en la península ibérica. Su principal plataforma de acción fueron las revistas de creación⁴²⁴, algunas de escasa duración y otras de gran longevidad, mediante las cuales traducían al castellano las composiciones poéticas de los principales movimientos de avanzada: cubismo (Guillaume Apollinaire, Max Jacob), creacionismo (Pierre Reverdy, Vicente Huidobro), futurismo (Marinetti), Dadaísmo (Tristán Tzara) y donde publicaban sus ilustraciones algunos de los artistas adscritos al ultraísmo, destacando entre ellos Rafael Barradas, Norah Borges y el pintor polaco Wladyslaw Jahl.

Entre estas revistas, destaca en un primer momento junto a *Cervantes*, la sevillana *Grecia* fundada en 1918 por Isaac del Vando Villar y dirigida por el poeta Adriano del Valle, trasladada a Madrid a partir de su número 43. En un primer momento modernista, comienza rápidamente a convertirse en el principal órgano de expresión del movimiento ultraísta, especialmente a partir de la entrada en la redacción de Cansinos Assens. Antes de que finalice el año, publican los primeros *poemas del ultra* de Xavier Bóveda, Luis Mosquera, Isaac del Vando Villar y César Comet. En marzo de 1919, se vuelve a reproducir el manifiesto ultraísta publicado en enero de 1919 en *Cervantes*. Asimismo, tanto Cansinos Assens como Guillermo de Torre serán los encargados de la redacción de la sección *Novísima literatura* en la que se dedican a traducir los poemas principalmente de los escritores adscritos a la vanguardia parisina tales como Max Jacob, Guillaume Apollinaire, Blaise Cendrars, Pierre Reverdy, Paul Dermée, Jean Cocteau, Louis Aragon, etc.

La primera manifestación pública del Ultraísmo será patrocinada por la propia revista, celebrándose el 2 de mayo de 1919 en el salón de actos del Ateneo de Sevilla la Fiesta del Ultra en la que tuvieron lugar la lectura de algunos de los poemas más avanzados del grupo: *La canción del aeroplano*, de José María Romero, *El poema de las calles*

⁴²³ CANSINOS ASSENS, R., “*Ultra. Un manifiesto de la juventud literaria*”, op. cit., p. 3.

⁴²⁴ CARMONA, E. y LAHUERTA, J. J. (com.), *Arte Moderno y revistas españolas. 1898-1936* [catálogo de exposición], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 29 octubre 1996- 9 enero 1997, Bilbao, Museo de Bellas Artes, 23 enero- 16 marzo 1997.

triumfales, de Vando Villar, *Scherzo Ultraísta*, *Op. II* y la versión de la *Canción del automóvil* de Marinetti, por Miguel Romero. Junto a este grupo de actividades encaminadas a una propagación de la nueva literatura, también tuvo la revista espacio para la difusión de las avanzadas tendencias artísticas (pictóricas mayormente) destacando especialmente la serie de xilografías expresionistas de la argentina Norah Borges, así como una reproducción de una de las famosas *Ventanas* del pintor Robert Delaunay. Es en este espacio donde Guillermo de Torre, además de traducir las composiciones de los poetas de vanguardia, actúa como crítico de arte, erigiéndose como el miembro del movimiento que se muestra más conocedor y más aficionado por las artes plásticas que se están produciendo en Europa.

Debuta en esta labor con un artículo en el que analiza los grabados de la que será su futura esposa, Norah Borges. A pesar del interés de su lectura, nada es lo que aporta en lo que se refiere al tema de este capítulo. Sin embargo, sí que añade una referencia interesante, como es cuando compara las xilografías de la argentina con otros grabados del escultor Ossip Zadkine, que, como veremos, gozará posteriormente de una cierta difusión en las revistas españolas: “[...] Los “bois” de Norah tienen un relieve plástico y una valoración rítmica linearia, no menor a los del sobrio Balanis-ved la suntuosa revista “Action”-Morin Jean- que ha compuesto hermosos álbumes, edición L. Rosenberg- y Ossip Zadkine, grabador y escultor, que en “Les Lettres Parisiennes” ha dado hermosas composiciones planistas [...]”⁴²⁵.

Junto con este artículo monográfico dedicado a Norah Borges, destaca su serie de tres artículos titulados *Madrid-París. Álbum de retratos*, publicados en julio-agosto de 1920 en los que se dedica a escribir una serie de semblanzas de sus principales amistades de la intelectualidad literario-artística española y europea. Por sus páginas desfilan nombres como los de Ramón Gómez de la Serna, Rafael Cansinos Assens, Vicente Huidobro, Max Jacob, Jean Cocteau, Tristán Tzara, Francis Picabia, Juan Gris y Jacques Lipchitz, convirtiéndose esta la segunda ocasión (tras el artículo de Gómez de la Serna) en que se escribe una referencia en una revista editada en Madrid sobre el escultor lituano.

Como ya comentamos líneas más arriba, fue a través de la intercepción de Vicente Huidobro como Guillermo de Torre comenzó a relacionarse con el escultor⁴²⁶. Gracias al

⁴²⁵ DE TORRE, G., “El arte candoroso y torturado de Norah Borges”, *Grecia*, Sevilla, 15-6-1920, pp. 6-7.

⁴²⁶ Para todo lo relativo a la relación epistolar entre el poeta y escritor ultraísta y el escultor lituano: GARCÍA, C., *Ultraísmos 1919-1924*, op. cit., pp. 333-339.

poeta chileno, obtiene su dirección y le envía una postal (fechada en abril de 1920) en la que solicita que le remita fotografías de algunas de sus obras. Ante la tardanza del artista en responder, envía nuevamente otra carta (18 abril) en la que solicita a Huidobro que interceda a su favor: “Repita usted a Lipchitz mi ruego para que me remita reproducciones”. Finalmente, el 25 del mismo mes, acaba respondiendo el artista de forma afirmativa a su petición, enviándole varias fotografías, a las cuales agrega también boletines de subscripción para la monografía que de su obra acaba de publicar la revista “Action” con texto del crítico francés Maurice Raynal. Le pide que lo distribuya entre sus amistades en España y le promete que le enviará próximamente un ejemplar del mismo. Asimismo, también le informa de que tiene total libertad para poder traducir del francés al castellano extractos del texto de Raynal.

De nuevo, ante la demora en el envío del ejemplar del libro, envía una carta a Huidobro (8 de julio) en la que vuelve a pedirle que le recuerde a Lipchitz su promesa, informándole también de que va a publicarse en Grecia una semblanza tanto suya como del escultor: “Le ruego recuerde a Lipchitz su promesa de enviarme el [libro] que sobre su obra acaba de publicar Mr. Raymond [sic. Maurice Raynal]. Hablaré de sus esculturas, y por lo pronto doy un perfil suyo en el “*Álbum de retratos*” que he comenzado a publicar en Grecia. De este modo, hemos podido ir viendo la preocupación o la insistencia del joven escritor ultraísta a la hora de dar a conocer y difundir en Madrid la obra del escultor cubista.

En lo referente al texto publicado en *Grecia*, Guillermo de Torre lo sanciona en unas breves líneas como el escultor más importante del momento, centrado exclusivamente su arte escultórico en una investigación plástica de la forma: “Es el único escultor plenamente de nuestro tiempo. El cubismo arte de finalidad plástica halla en las esculturas de Lipchitz una plasmación teórica y frutal suprema [...]”. A continuación, añade entrecomillada la siguiente frase sacada (como él mismo expresa) de la monografía recientemente dedicada al escultor, editada por la revista *Action* y escrita por el crítico de arte francés y defensor acérrimo del cubismo, Maurice Raynal⁴²⁷: “Por cómo los volúmenes opacos de sus esculturas vibran en yuxtaposiciones angulares y aristas expresivas, sobriamente lineales, rehuyendo los sofismas curvilíneos... [...]”⁴²⁸.

⁴²⁷ RAYNAL, M., *Jacques Lipchitz*, Paris, Action, 1920.

⁴²⁸ DE TORRE, G., “Madrid-París. Álbum de retratos. Mis amigos y yo”, *Grecia*, Sevilla, 15-7-1920, p. 14.

La monografía, escrita como hemos comentado por Maurice Raynal y editada por la revista *Action*, venía acompañada por un total de 21 reproducciones de sus principales obras. Pese a que no hemos podido consultar un ejemplar de la misma (en la biblioteca del MNCARS conservan solo el texto mecanografiado, pero sin las imágenes) resultan sumamente interesantes los datos aportados por Guillermo de Torre, pues nos ayuda a poder documentar que, por estas fechas, la monografía de Lipchitz tenía que estar circulando por las manos de los diversos miembros ultraístas, conllevando con ello una difusión y un mejor conocimiento de su obra. El propio de Torre consigue finalmente hacerse con un ejemplar de la monografía. Tras publicarse el artículo de *Grecia*, envía un ejemplar de la revista al escultor. Como este se encontraba de viaje, fue su esposa quien le responde (con fecha de 2 de agosto) haciendo acuse de recibo y enviándole finalmente (tras largas gestiones) un ejemplar de la monografía de Raynal, agregando que espera que le remita lo que traduzca del texto y los comentarios que sobre él publique en *Grecia*.

De igual modo, tenemos la certeza de que los demás miembros del movimiento tuvieron que poseer también algún ejemplar de la misma. Este dato nos lo confirma una nota publicada en la revista *Ultra*⁴²⁹ en la que mencionan entre las publicaciones recibidas la citada monografía. Asimismo, es más que probable que estuviesen suscritos a la revista *Action* que por las mismas fechas (julio 1920) reproduce dos fotografías que muestran dos de las esculturas cubistas de Lipchitz construidas en torno a grandes planos geométricos y aristas pronunciadas como son *El guitarrista*, también conocido como *Hombre sentado con guitarra* (1918) y *Pierrot con clarinete* (1919), las cuales sabemos que formaban parte de la monografía de Raynal.

Junto con *Grecia*, será *Reflector* la segunda revista ultraísta en la que aparezca un artículo crítico dedicado al escultor cubista. En diciembre de 1920, se publica el primer y único número, con una tirada de 10.000 ejemplares, contando con José de Ciria y Escalante como director y Guillermo de Torre como secretario de redacción. En sus páginas, se publica un caligrama de Francisco Vighi, poemas simultáneos de Isaac del Vando Villar, poemas de Juan Ramón Jiménez, de Philippe Soupault y Paul Eluard, un artículo de Jorge Luis Borges en el que muestra su apoyo al Manifiesto Vertical de G. de Torre (publicado en el último número de la revista *Grecia*), una sección de “Ramonismo”, ilustraciones gráficas de Barradas y Norah Borges y, lo que resulta aún más de nuestro interés, un

⁴²⁹ En el número 4 de la revista correspondiente al 1 de marzo de 1921, aparece en la sección de publicaciones recibidas la monografía de Maurice Raynal sobre Lipchitz.

artículo escrito por el propio Torre en el que realiza un análisis crítico de la obra de Pablo Picasso y Jacques Lipchitz⁴³⁰.

En este, se empiezan a sentir los efectos que el retorno al orden estaba teniendo dentro del círculo ultraísta, especialmente a la hora de reproducir dos obras de Picasso, la primera una composición perteneciente a su periodo “cubista-sintético” y la segunda, uno de sus famosos arlequines clasicistas, para así confrontar la evolución seguida por Picasso del cubismo hacia un nuevo clasicismo *alla ingresca*, justificada por su espíritu renovador y su personalidad poliédrica:

“[...] La personalidad poliédrica de Picasso rasga las definiciones unilaterales. Imposible sintetizar su fisionomía panorámica [...] ¡Siempre inquieto y conmovido del evolutivo anhelo devenirista [...] su obra es múltiple, contradictoria y poliomárica: desde el Greco a Cezanne, de Gauguin a Toulouse-Latrec (sic), de Matisse a Ingres. He aquí una de las trayectorias recorridas y algunos de los jalones nominales que marcan la filiación de la pintura picassiana [...]”⁴³¹.

Junto con Pablo Picasso, dedica otras líneas críticas al comentario de la obra de Lipchitz, considerado en aquel momento por los círculos vanguardistas madrileños como el escultor cubista por excelencia. Se trata del segundo artículo monográfico que se le dedica en Madrid y el primero en el que se reproducen obras pertenecientes a su periodo cubista. Concretamente, viene acompañado de dos fotografías (tomadas de la monografía de Raynal con permiso de la revista *Action*) que reproducen *El guitarrista* (Fig. 22) y *Arlequín con acordeón* (1918-1919). En cuanto al contenido del artículo, comienza destacando, al igual que ya hizo en la semblanza publicada en *Grecia*, la finalidad formalista del cubismo, situando a Lipchitz como el escultor más representativo del movimiento: “El cubismo, arte de finalidad plástica, que propende a la reconstrucción estructural de sus volúmenes y planos, halla en la admirabilísima estatuaria de Lipchitz su vértice de iluminación teórica, y una equilibrada plasmación persuasiva [...]”⁴³².

⁴³⁰ DE TORRE, G., “Jacques Lipchitz”, *Reflector*, Madrid, 12-1920, pp. 9-10.

⁴³¹ DE TORRE, G., “Pablo Picasso”, *Reflector*, Madrid, 12-1920, pp. 11-12.

⁴³² DE TORRE, G., “Jacques Lipchitz”, op. cit., p. 9.

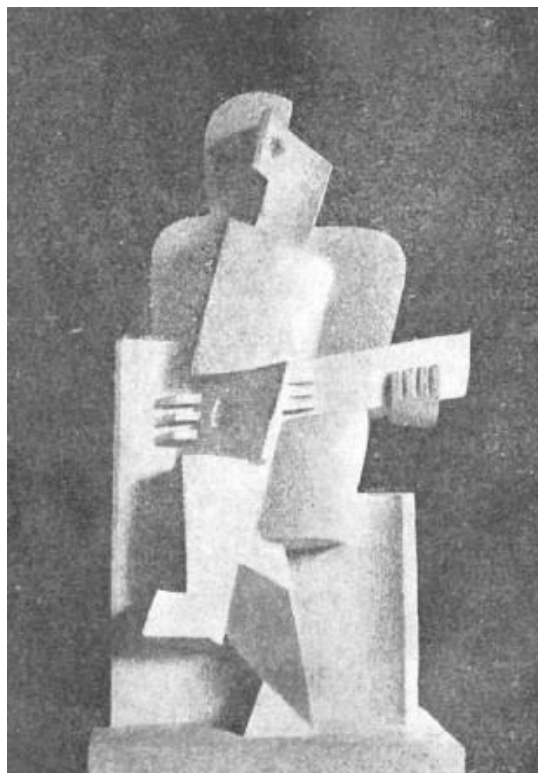


Fig. 22. Jacques Lipchitz, *El guitarrista*, 1918-1919.
Fotografía: *Reflector*, 12-1920

Asimismo, incide también en la concepción arquitectónica de su obra, basada en una yuxtaposición de planos, volúmenes y aristas, así como en su inspiración en el arte arcaico-primitivo que le lleva a la creación de una escultura nueva acorde con la modernidad: “[...] Su arte es puramente lineal-mejor aún, curvilíneo y de concepción planistamente arquitectónica. Está basado en los primitivos conceptos geométricos de la estatuaria más remota, y posee, empero una ambiciosa proyección porvenirista [...]”⁴³³. Continúa el escrito añadiendo citas, referencias sacadas tanto de la monografía de Raynal y del *Libro Nuevo*, escrito por Gómez de la Serna donde el escritor trazó nuevamente la efigie del escultor lituano repitiendo datos ya citados en su artículo de *Renovación Española*. Finaliza el artículo, aportando dos cuestiones más que interesantes. Primeramente, vuelve a recalcar la primacía de Lipchitz dentro de la estatuaria vanguardista y como tras de sí, se sitúan los demás representantes de la plástica cubista: “Lipchitz: máximo estatuario y constructor cubista, tras él surgen epigónicamente:

⁴³³ *Ibidem*.

Archipenko, Duchamp-Villón (sic) y H. Laurens [...]”⁴³⁴. La inclusión de estos últimos tres nombres cerciora el posible conocimiento que de sus obras pudiera tener Guillermo de Torre. Sin embargo, tendremos ocasión de comprobar cómo, al contrario de la obra de Lipchitz que sí tuvo una difusión importante, son escasos o prácticamente inexistentes los artículos dedicados a los restantes escultores cubistas publicados en la prensa y revistas madrileñas.

En segundo lugar y, para finalizar su semblanza crítica, utiliza dos términos como son equilibrio y euritmia para referirse a su obra, conectando de esta manera la escultura de Lipchitz con los presupuestos del retorno al orden que estaban empezando a penetrar con fuerza en el propio entorno de los ultraístas: “La clave teórica de su arte es: que en lugar de traducir directamente la profundidad, nos da el equivalente plástico, ordenando siempre en un sentido arquitectural, los planos y volúmenes, con un espíritu de equilibrio clásico y euritmia intencional novísima [...]”⁴³⁵. Aun así, estas palabras no deben ser interpretadas como un juicio en el que se pretenda restar importancia al carácter rompedor y novedoso de su obra. Al contrario, pretende destacar cómo la plástica cubista, pese a que ha contribuido a cambiar el significado del objeto artístico, ahora valorado en sí mismo como algo autónomo (arte por-forma), no ha cambiado sustancialmente los caracteres básicos del arte escultórico como son su concepto de bloque compacto, masa cerrada y unitaria que ocupa un espacio determinado.

Asimismo, tenemos constancia de que en el archivo personal de Guillermo de Torre conservado en la Biblioteca Nacional se conservan las dos láminas de Lipchitz utilizadas para su reproducción en la revista. Del mismo modo, también se conserva otro texto que desgraciadamente no llegó a publicarse. Se trata de seis páginas manuscritas en las que el escritor realiza, como le habían solicitado anteriormente tanto Lipchitz como su esposa, una traducción al castellano del texto francés de Maurice Raynal⁴³⁶.

Hasta el momento, hemos podido comprobar cómo Jacques Lipchitz, tras las breves apariciones también en prensa gráfica de esculturas de Boccioni, se convirtió sin lugar a duda en el artista plástico que contó con una mayor presencia en las revistas de creación, en especial las del Ultraísmo, que vieron en él un ejemplo de lo que debía ser la estatuaria

⁴³⁴ *Ibidem*. p. 10. Para un estudio panorámico de los principales escultores adscritos a la plástica cubista: YVARS, J. F. (com.), *Las formas del cubismo. Escultura 1909-1919* [catálogo de exposición], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 12 febrero-22 abril 2002.

⁴³⁵ *Ibidem*.

⁴³⁶ GARCÍA, C., *Ultraísmos 1919-1924*, op. cit, pp. 338-339.

moderna. Tras los artículos monográficos publicados por Ramón Gómez de la Serna y Guillermo de Torre, no hemos conseguido documentar ningún otro. Aun así, habrá una última mención al trabajo del lituano en la revista cabecera del movimiento, *Ultra*, en la cual aparece una reseña donde se informa de la aparición de la revista francesa *L'Esprit Nouveau* donde se reproducen obras de Lipchitz: “El acontecimiento literario y artístico reciente más importante de París lo constituye la aparición de la gran revista mensual “L'Esprit Nouveau” que dirige Paul Dermée. En los números hasta ahora publicados colaboran sobre literatura, arte y estética, las más grandes personalidades mundiales de vanguardia y se reproducen cuadros de los precursores Cezanne y Seurat y esculturas modernas de Jacques Lipchitz”⁴³⁷.

Además de *Ultra* la revista *Cosmópolis* también hace eco de la aparición de la revista. En su sección *A través de las revistas*, Guillermo de la Torre escribe una serie de reseñas de revistas francesas, donde anuncia la aparición de una nueva revista, *L'Esprit Nouveau* que según sus propias palabras “es el anunciador de nuestra entrada en una época fecunda de construcción y de síntesis, donde todas las nuevas modalidades lograrán su frutecimiento de plenitud máxima [...]”⁴³⁸. A continuación, resume los contenidos de los dos primeros números de la revista aparecidos en octubre-noviembre de 1920, entre los que destaca “Una glosa luminosa sobre el arte escultórico de Lipchitz, con nueve reproducciones de este artista, por Paul Dermée”⁴³⁹.

Estas nueve reproducciones, seguramente seleccionadas por el propio artista resumen su periodo creativo comprendido entre 1916 y 1920, entre las que podemos identificar *Escultura* (1916), *El guitarrista* (1918-1919), *Pierrot con clarinete* (1919), *Hombre sentado con clarinete* (1920) y *Hombre con mandolina* (1917). Entre el resto de obras reproducidas, destacan dos bodegones, fechados en 1918, interpretación fehaciente en tres dimensiones de los bodegones sintéticos de su buen amigo, el pintor Juan Gris, cuya obra mantiene por estas fechas un perfecto diálogo con la del lituano.

Estos han sido todos los artículos de revistas españolas que hemos podido documentar en las que se hace una referencia o algún comentario positivo de la obra escultórica de Lipchitz. Tan solo vuelven a aparecer reproducidas obras suyas en un artículo publicado

⁴³⁷ La reseña sobre la revista francesa aparece publicada en el primer número de la revista correspondiente al 27 de enero de 1921 en su página cuarta.

⁴³⁸ DE TORRE, G., “A través de las revistas”, *Cosmópolis*, Madrid, 4-1921, pp. 665-666.

⁴³⁹ DERMÉE, P., “Lipchitz”, *L'Esprit Nouveau*, Paris, N.º 2, noviembre 1920, pp. 169-174.

en la revista *Blanco y Negro*, escrito por Ramón López-Montenegro. Se trata de una crónica en la que se reseña una muestra celebrada en Nueva York donde se expone pintura y escultura de vanguardia. En la misma, exhibe Lipchitz dos de sus obras ya comentadas referentes a su periodo proto-cubista, *Torero* (1914) y *Mujer de la trenza* (1914). A la hora de comentar ambas esculturas, el crítico emplea un tono claramente irónico, despectivo e irrespetuoso, muy en consonancia con los comentarios que la crítica de corte moderado-conservador realizó, como vimos anteriormente, sobre la escultura futurista de Umberto Boccioni: “[...] ¿Qué me dicen ustedes de ese par de esculturas? Eso es modelar y no lo que hacían aquellos idiotas de Fidias, Praxíteles, Miguel Ángel, Canova... ¿Qué no hubieran dado ellos por crear esa venus de la trenza y ese torero merovingio? [...]”. Continúa en esa línea de claro sarcasmo cuando se refiere a los pechos de la figura femenina como “ese par de timbres eléctricos instalado a la altura de los pulmones” o cuando dice acerca de la apariencia de la trenza “puede ser una sierra, puede ser una estaca, puede ser una barra de pan [...]” para acabar sancionando: “En fin, llamémosle la “venus maquinaria”, que es como la designarán las generaciones futuras, cuando los mejores museos se disputen la posesión de esta obra de arte [...]”⁴⁴⁰.

En cuanto al comentario del *Torero*, interpretación de la efigie del matador sevillano Joselito “El Gallo”, prosigue con la misma tónica empleada en el comentario de la anterior obra, instando a que Mariano Benlliure, escultor representante de la tradición académica-decimonónica, podría perfectamente hacer un torerito cubista, queriendo con esto reflejar la “facilidad” con que pueden hacerse este tipo de obras, argumento muy común entre la crítica más combativa con el arte de vanguardia:

“Del torero... ¿Qué podemos decir los pobres españoles, si no entendemos de esas cosas? Cuando Jacques Lipchitz [...] ha lanzado esta pieza, sus razones tendrá. ¿A que nuestro Benlliure, con todo su postín, no es capaz de esculpir un torero como este? Aunque, después de todo, ¿Quién sabe si el buen Lipchitz es un guasón de marca y ha hecho este torerito cubista aludiendo al cubismo que hoy impera en el arte de Cúchares? [...]”⁴⁴¹.

Junto a las esculturas de Lipchitz, también reproduce una escultura constructivista, la cual no hemos podido identificar. Se trata de una de las escasas referencias en las que la prensa hace una referencia directa a la obra plástica del constructivismo ruso. Comienza

⁴⁴⁰ LÓPEZ-MONTENEGRO, R., “Arte de vanguardia. Deus ex machina”, *Blanco y Negro*, Madrid, 3-7-1927, pp. 27-28.

⁴⁴¹ *Ibidem*, p. 28.

transcribiendo cuál es la propuesta del movimiento, comentando su completa ineptitud para entender esos principios y acaba realizando, en la línea de toda la crónica, una condena absoluta de la plástica constructivista:

“Ahí van esos camelos del “construccionismo” (sic) ruso y escuchemos la explicación que traen: “Obedecen a la teoría de que el mero volumen no da en la escultura la verdadera indicación de la inmensidad; por eso se marca solamente el contorno de la figura” (¿Lo han entendido ustedes? Yo tampoco; pero debe de estar muy claro). Estas formas, añade, habrán de sustituir a las antiguas en la decoración de interiores [...] Ea; ya lo saben ustedes: así van a adornarnos las viviendas. Yo, en cuanto mi casero me cuelgue en las paredes esos camelos rusos, cojo mis trastos y a otra casa. A mí no me colocan el arte en relación con la maquinaria. ¡Quíá! ¡Eso sí que no! ¡De ninguna manera! ¡Pues no faltaba más! ¡Hasta ahí podían llegar las bromas!”⁴⁴².

La última referencia escrita que hemos podido documentar en la que se haga referencia a su arte es el capítulo titulado “Lipchitzmo”⁴⁴³ que Ramón Gómez de la Serna le dedica en su libro *Ismos*, publicado en 1931 en el que realiza un compendio de los principales movimientos de vanguardia, escribiendo diversas semblanzas críticas de diversos artistas como Picasso, André Lhote, el matrimonio Delaunay, Marie Laurencin, Diego Rivera. En el capítulo correspondiente al escultor lituano transcribe palabra por palabra el artículo ya reseñado que publicó en *Renovación Española*. La única diferencia existente entre los dos escritos estriba en las obras reproducidas que acompañan los mismos. Mientras que el primero se acompañaba de *Acróbata a caballo* y *Mujer de la trenza*, este segundo reproduce tres obras diferentes, siendo la primera, su obra aún proto-cubista *Torero* (1914), junto con un bajorrelieve⁴⁴⁴ y *Pierrot con clarinete* (1918-1919) (Fig. 23).

⁴⁴² *Ibidem*. pp. 28-29.

⁴⁴³ GÓMEZ DE LA SERNA, R., *Ismos*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1931, pp. 233-238.

⁴⁴⁴ Influido enormemente por la pintura de Juan Gris, el cual no hemos podido identificar con exactitud.



Fig. 23. Jacques Lipchitz, *Pierrot con clarinete*, 1918-1919. Fotografía: GÓMEZ DE LA SERNA, R., *Ismos*, Madrid, 1931

Al hilo del artículo de Guillermo de Torre publicado en *Reflector*, mencionaba cómo tras la obra de Lipchitz surgían de modo epígono la de los restantes escultores cubistas entre los que citaba a Archipenko, Duchamp-Villon y Henri Laurens. De estos dos últimos, no hemos conseguido documentar ningún artículo monográfico que dedique un comentario particular a sus obras respectivas. Por ello, el conocimiento que pudieran tener los escultores españoles de su producción escultórica debía basarse en la visualización de las mismas en las páginas de alguna revista extranjera, principalmente *Cahiers D'art* de la que hablaremos posteriormente con más detenimiento. Solo Archipenko y, junto a él Zadkine, sí que tuvieron una cierta resonancia en la prensa española, aunque muy tenue si lo comparamos con el caso del escultor lituano.

La recepción crítica de la obra de **Alexander Archipenko (1887-1964)**⁴⁴⁵ fue, al igual que en líneas generales la de todos los artistas plásticos vanguardistas, tardía, apareciendo por vez primera su nombre en una reseña sobre la Bienal de Venecia (edición de 1920) en la revista *La lectura* sin que se reproduzca ninguna fotografía de las obras que expone. En la misma, dan cuenta de sus originales esculto-pinturas, ofreciendo un juicio positivo sobre ellas: “[...] El otro, el ruso, es el más arrebatado e inquieto de los futuristas, da muestra de una técnica que es completamente suya y es a la vez pintura y escultura, uniendo el dibujo y el color a la madera, al yeso, al metal [...] parece demostrar que con su nueva técnica pueden obtenerse resultados grandemente estimables (en dos naturalezas muertas, por ejemplo). Pero la crítica menos preocupada parece declararse incomprensible de sus más inquietantes intentos futuristas [...]”⁴⁴⁶.

Como decíamos, la recepción de su obra es muy tardía. Tengamos en cuenta que este artículo, primera referencia que hemos hallado sobre su persona, está fechado en el año 1920, cuando Archipenko llevaba ya más de diez años trabajando en París y era considerado como uno de los escultores más importantes de la vanguardia internacional. Nacido en la ciudad de Kiev (1887) se forma inicialmente en la Escuela de Bellas Artes donde ingresa en 1905 siendo expulsado de la misma por criticar el método de enseñanza de sus profesores que consideraba totalmente anticuado. Marcha a Moscú en 1906 y, en 1908, llega a la ciudad de París, auténtico centro cultural de Europa donde comienza a luchar por convertirse en un escultor importante.

Desde un primer momento, se muestra muy crítico con la escultura de corte naturalista fin de siglo imperante en la Francia del momento con la figura de Auguste Rodin como estandarte. Por estos años, que van de 1908 a 1910, realiza una serie de obras de un fuerte sabor primitivista muy en consonancia con la obra de otros artistas como Derain, Brancusi y Modigliani, entre las que podemos destacar la titulada *Suzanne* (1909), figura femenina tallada en piedra caliza de gran esquematismo y solidez volumétrica. Otras obras adscribibles a esta primera etapa son las tituladas *Salomé* y *El beso*, ambas ejecutadas en yeso y únicamente conocidas actualmente por medio de fotografías. En 1910 participa

⁴⁴⁵ Para un estudio pormenorizado y actualizado de la producción escultórica de Alexander Archipenko: MELCHER, R. (ed.), *Alexander Archipenko* [catálogo de exposición], Saarlandmuseum, Saarbrücken, 2008. Mencionaremos también que nos sido de gran utilidad la visita de la página web de la Archipenko Foundation en la que está disponible para su consulta el catálogo razonado de toda su obra artística con fotografías incluidas: [Alexander Archipenko](#) (consultado el 16/10/2022).

⁴⁴⁶ RIVERA Y PASTOR, F., “Notas de junio. Del extranjero. IV. Crítica de ideas y de arte”, *La Lectura*, Madrid, 5-1920, pp. 155-156.

junto con los cubistas en el Salón de Independientes donde seguirá exponiendo hasta 1914. Del cubismo adopta su planteamiento de fragmentar la realidad y reducirla a sus formas más esenciales. Asimismo, pese a que el cubismo es el movimiento donde suele catalogarse, es evidente también el influjo que la escultura futurista tiene sobre parte de sus obras, sobre todo en su interés por reflejar el carácter dinámico de las composiciones.

Dentro de esta línea, destaca una serie de esculturas comenzando por la pionera *Boceto para techo*, fechada entre 1910-1913 (paradero desconocido), relieve en el que las figuras son simplificadas a un nivel cercano a la abstracción y donde el autor juega con ritmos de llenos y vacíos. Es una obra donde Archipenko llega a unas soluciones formales idénticas a las empleadas por Duchamp-Villon en su conocido relieve *Los amantes* (1913). Tras esta obra, vienen otras donde prosigue con esta reducción de las figuras a formas muy sintetizadas, casi como si fueran maniqués donde el dinamismo es sugerido constantemente mediante curvas y diagonales muy marcadas. Entre estas, podemos citar algunas como *El beso II* (1911, paradero desconocido), *La danza* (1911-1912) y *Boxeadores* (1913-1914).

Todas estas esculturas tendrán un enorme influjo sobre ciertos escultores alemanes, miembros del *Novembergruppe* que tendremos ocasión de comentar, pues sus obras sí que serán reproducidas en un artículo de *La Esfera*. Esta influencia se explica ya que la obra del escultor ucraniano tiene una enorme presencia en Alemania, en gran parte debida a su colaboración en la revista *Der Sturm*, fundada en 1910 por Herwarth Walden, figura poliédrica, músico, compositor, escritor y uno de los promotores más importantes del arte de vanguardia en Alemania. Junto con la revista, también crea dos años más tarde una galería donde pudiesen exponer los artistas afines a su ideario estético. Concretamente, Archipenko realiza una exposición en la galería en el año 1914, motivo que explica, como decimos, la influencia que su obra ejerce sobre ciertos artistas plásticos germanos.

Traemos esto a colación, ya que la visualización de ciertas revistas extranjeras⁴⁴⁷ como la propia *Der Sturm* y otras como *Action*, *L'Esprit Nouveau* y *Valori Plastici*, fue el medio mediante el que muchos intelectuales y artistas españoles tuvieron acceso al conocimiento de la obra de ciertos escultores de vanguardia que, en el caso de Archipenko no contaron

⁴⁴⁷ Para una consulta de los distintos números tanto de la revista *Action* como *Der Sturm* donde aparecen fotografías que reproducen obras de Archipenko, Lipchitz, así como de otros escultores adscritos a la plástica cubista, consúltese el Blue Mountain Project de la Universidad de Princeton en el que se encuentran digitalizadas y disponibles para su consulta: [Princeton Blue Mountain collection](https://www.princeton.edu/blue-mountain-project/) (consultado el 18/10/2022).

con ninguna reproducción de sus esculturas en las páginas de las revistas gráficas editadas en la capital española. Por este motivo, resulta necesario realizar un repaso a la presencia que tuvo el artista en el seno de estas publicaciones extranjeras.

Anteriormente, comentamos hablando sobre Lipchitz cómo los poetas y escritores ultraístas tenían a mano ejemplares de la revista francesa *Action* en la que aparecían reproducidas obras suyas. Del mismo modo, debieron tener acceso al número correspondiente a octubre de 1920 en el que aparecen reproducidas tres obras de Archipenko: *Mujer sentada* (1920), *Figura de pie* (1920) y una de sus llamadas escultopinturas, concretamente también titulada *Mujer sentada* (1920, paradero desconocido).

Resulta muy interesante la selección que realizan, pues con las obras que reproducen, nos dan una idea visual aproximada de las dos aportaciones por las que es conocido en su papel de renovador de la plástica escultórica contemporánea. Por un lado, muestra dos de sus obras pertenecientes a ese grupo de esculturas, entre las que destacan *Mujer caminando* y *Mujer peinándose el pelo* (1915), en las que la figura femenina es protagonista, la cual deconstruye, despojándola de sus elementos naturalistas para solo quedarnos con sus elementos geométricos esenciales. Asimismo, hace en ellas un uso innovador del vacío, utilizando el espacio negativo (el hueco) como un elemento más de la escultura y donde destaca ese juego que establecen sus piezas entre la masa sólida (volumen) y los huecos vacíos. Por otro lado, muestra un ejemplo de sus “escultopinturas”, inspiradas en origen en los *assemblages* y *tableaux-objects* de Picasso. Durante varios años (1913-1920), ahonda en esta serie de relieves en los que representa preferentemente naturalezas muertas o figuras femeninas y que realiza mediante la combinación de diversos materiales (madera, vidrio, metal) pintados, marcando de esta manera la tridimensionalidad que hay inherente en la pintura cubista.

Dentro de la revista *Der Sturm* aparecen también reproducidas una serie de obras suyas. Sabemos que esta revista era una de las publicaciones extranjeras a la que los ultraístas estaban suscritos y recibían sus números correspondientes. Concretamente en la revista *Ultra*, aparece en su sección de publicaciones recibidas un breve sumario de la revista alemana en la que comenta que “contiene una admirable terracotta de Archipenko”⁴⁴⁸. Se refieren a la obra reproducida en el número correspondiente a septiembre titulada *Mujer peinándose* (1913, obra original desaparecida. Existen varias ediciones en bronce en

⁴⁴⁸ Consúltase el N.º 16 de la revista correspondiente al 20-10-1921.

colecciones privadas), tema básico dentro del repertorio del artista ucraniano en el que explota, como ya comentábamos, esa desarticulación de la figura femenina en formas geométricas, juegos de planos cóncavos y convexos y donde el espacio negativo juega un papel fundamental.

En mayo de 1922 aparece reproducida una esculto-pintura, concretamente *Mujer sentada*, la misma aparecida en las páginas de la revista *Action*. El 1 de mayo de 1923 aparecen publicadas hasta tres obras del artista: *Boxeadores*, perteneciente a esa época (ya referida) donde su plástica llega a un grado de síntesis máxima, además de *Mujer sentada peinándose el pelo* y *Mujer andando*, obras que dentro de su innovación en la facetación geométrica y la introducción del vacío escultórico, resultan sus piezas más específicamente decorativas por la amabilidad de sus temas, preferentemente el eterno tema de la toilette femenina. En julio de 1926 se reproduce *La danza y Bailarín rojo* (1913, obra desaparecida), donde las figuras quedan reducidas a su estado esencial, siendo este grupo de piezas las que mayor resonancia tuvieron en el seno de los artistas alemanes.

Junto con la presencia de sus esculturas en las revistas francesas y alemanas, también tiene una destacada presencia en la revista italiana *Valori Plastici*⁴⁴⁹, fundada en 1918 por Mario Broglio y publicada hasta 1921 que contó entre sus colaboradores principales con los pintores Carlo Carrà, Giorgio de Chirico, Giorgio Morandi y el escultor Arturo Martini. Se trata de una de las revistas donde más eco tuvieron las ideas de un retorno al orden, una vuelta a la realidad objetiva y a los principales valores clásicos de racionalidad, armonía y sencillez. Pese a los ideales del grupo de valorar y rescatar los valores de la tradición pictórica italiana, especialmente la pintura del Trecento y Quattrocento, supieron saber ver también y valorar las importantes conquistas formales cosechadas por las vanguardias en los años previos a la Gran Guerra. En este sentido, entre sus páginas aparecerán reproducidas algunas obras de los más importantes escultores adscritos al cubismo: Archipenko, Lipchitz, Zadkine y Henri Laurens. La revista italiana fue también otra de las publicaciones que se recibían dentro del movimiento ultraísta en su afán de cosmopolitismo y de conectar la cultura española con la de los demás países europeos.

En la revista *Cosmópolis*, en su sección *A través de las nuevas revistas*, aparece una reseña de la edición francesa para el extranjero de *Valori Plastici*, nombrando entre sus principales colaboradores al propio Archipenko: “Marcando una norma de selección

⁴⁴⁹ Hemos consultado la edición facsímil de la revista editada en 1969 por la editorial milanese Mazzotta.

unilateral, la edición francesa para el extranjero de Valori Plastici, ha consolidado su prestigio bajo la experta dirección de Mario Broglio [...] En el cuadro de colaboradores aparecen las firmas más prestigiosas de vanguardia, no solo italianas sino de Francia, Alemania y Holanda: Ardengo Soffici, Savinio, Carrà, Tavlotato, Archipenko [...] De todos ellos aparecen insuperables ensayos críticos, que ornamentan profusas reproducciones de los artistas glosados [...]”⁴⁵⁰. Concretamente, aparece reproducida una obra de Jacques Lipchitz, una de sus *Figuras de pie*, realizadas entre 1915-1916 donde llega a un grado de gran síntesis abstracta. Dos son las obras que reproduce la revista de Archipenko: *Mujer de pie, assemblage* de madera y metal pintado (1917) y *Dos mujeres* (1918), realizada en piedra pintada y que destaca por la verticalidad de las dos figuras y por su abstracción orgánica en la que podemos reconocer similitudes con ciertas obras de Alberto Sánchez realizadas durante los años treinta⁴⁵¹.

Además de la publicación de la revista, también sumaron al proyecto la creación de una editorial, *Editions D'art de Valori Plastici*, en la que publicaron la colección *Les Artistes Nouveaux* en la que, como su propio nombre indica, fueron editando diversas monografías de los artistas más importantes del momento, tales como Georges Braque, Ossip Zadkine, André Derain, Marc Chagall, Henri Rousseau, Carlo Carrà y el propio Alexander Archipenko. No tenemos constancia documental de que se hiciera oferta, publicidad de dicha monografía, pero resulta más que probable que pudiera ser distribuida en la capital española. Publicada en 1923 y escrita por Maurice Raynal⁴⁵², viene acompañada por la interesante suma de 32 reproducciones de obras suyas (esculturas y dibujos), mediante las cuales podía realizarse un recorrido visual por las diversas etapas creativas por las que había pasado el escultor ucraniano durante su trayectoria.

Los artistas y críticos de arte que no conocieran de primera mano la obra del escultor ucraniano tenían la oportunidad de tener ante sus ojos un interesante muestrario de sus principales obras. En primer lugar, esculturas de su primera etapa, algunas de ellas ya comentadas como *El beso* (1910) y *Salomé* (1910) donde realiza aún una escultura figurativa, pero a la par muy sintética⁴⁵³ e imbuida del lenguaje de la estatuaria primitiva

⁴⁵⁰ HÉCTOR, “A través de las nuevas revistas”, *Cosmópolis*, Madrid. 5-1921, p. 167.

⁴⁵¹ Entre las que pueden mencionarse, a modo de ejemplo, *Escultura rural toledana* (1930-1932) y *Tres formas femeninas para arroyos de junco* (1930-1932).

⁴⁵² RAYNAL, M., A. *Archipenko*, Roma, Editions de “Valori Plastici”, 1923.

⁴⁵³ Son este tipo de esculturas de marcada depuración volumétrica e influjo primitivista las que tuvieron mayor impacto entre nuestros artistas plásticos de signo renovador entre los que podemos mencionar, entre otros muchos: Emiliano Barral, Francisco Pérez Mateo, José Planes, Santiago Almela, etc.

como bien refleja especialmente *Negra* (1910-1911). En segundo lugar, las correspondientes a su periodo plenamente cubista, entre las que destacan sus ya mencionadas esculto-pinturas (se reproducen un total de cinco) y sus deconstrucciones geométricas de la temática de la mujer desnuda en la toilette, entre las que vuelven a destacar algunas de las ya reproducidas en las páginas de la revista *Action* como *Mujer sentada* (1920) y *Figura de pie* (1920). También, se reproduce uno de los *assemblages* más audaces e innovadores, el titulado *Mujer en el espejo* (1914) construida a base de la combinación de materiales diversos como madera metal, vidrio y cartón.

Por último, destaca especialmente otro conjunto de obras, tanto dibujos como esculturas en bulto redondo, en los que se detectan claramente signos del retorno al orden, una vuelta a la mimesis figurativa y a la idea de representación, pero sin olvidar las conquistas formales cosechadas en sus obras anteriormente cubistas. Resulta muy representativo de este cambio de tendencia la propia portada de la monografía en la que se reproduce su obra *Mujer arrodillada* (1910) que ilustra perfectamente esa figuración sintética tendente a una depuración volumétrica de su primera etapa y que vuelve a rescatar en sus obras recientes. Esta conexión entre sus primeras obras y las más recientes es remarcada por Raynal: “*Les premiers essais d’Archipenko, reproduits ici, datent de 1909. Il est déjà très facile de remarquer combien une liaison rigoureuse les relie à ses plus recentes tentatives [...]*”⁴⁵⁴.

Entre las obras ilustrativas de esta última manera, destacan las tres últimas reproducidas, tituladas *Figura de pie* (1921), *Mujer con la mano en el hombro* (1921) (Fig. 24) y *Grupo de dos mujeres* (1921) en las que el artista representa cuerpos desnudos femeninos de muslos amplios y pechos breves⁴⁵⁵. Asimismo, también sobresalen una serie de dibujos en los que representa también mujeres desnudas en ambientes arcádicos, construidas a base de volúmenes amplios y macizos muy en consonancia con la obra del escultor Aristide Maillol.

⁴⁵⁴ RAYNAL, M., A. Archipenko, op. cit., p.8.

⁴⁵⁵ Son obras que guardan ciertas analogías formales con algunos desnudos femeninos realizados por el escultor Antonio de la Cruz Collado y que exhibió en su muestra personal celebrada en octubre-noviembre de 1930 en el Salón de Amigos del Arte. En los siguientes capítulos de la tesis volveremos a traer a colación el nombre del artista madrileño, puesto que su producción escultórica es uno de los ejemplos más clarividentes en la plástica española de figuración plenamente moderna y renovada.

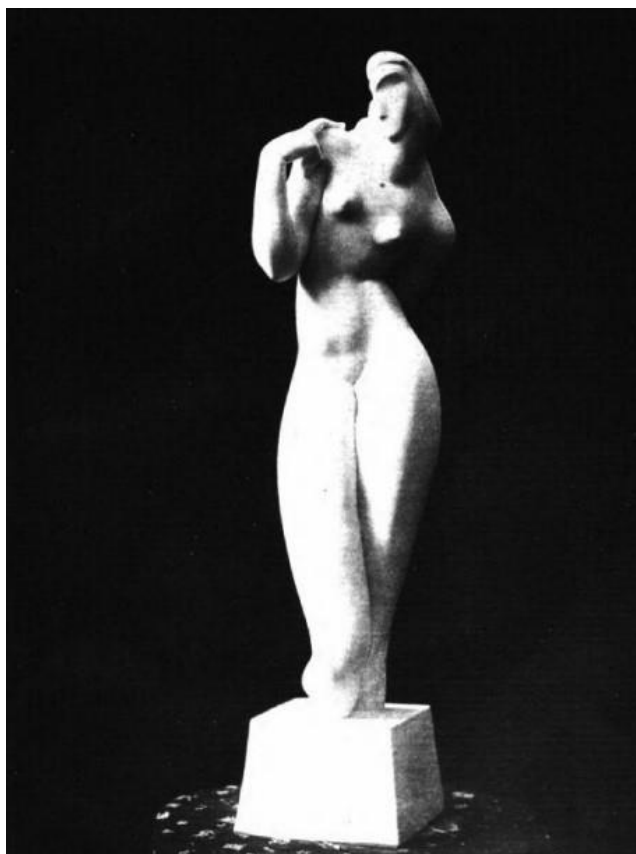


Fig. 24. Alexander Archipenko, *Mujer con la mano en el hombro*, 1921. Fotografía: RAYNAL, M., *Archipenko*, Roma, Editions de "Valori Plastici"

De hecho, a lo largo del texto crítico, el autor comenta en varias ocasiones cómo la obra de Archipenko no logra nunca abandonar del todo las referencias a la realidad objetiva, a la temática representativa, dedicándose mayormente a una renovación, una actualización de los valores tradicionales del arte escultórico:

*"Archipenko n'apporte pas de valeurs esthétiques nouvelles, mais il ne renverse pas non plus les anciennes. Il s'attache à créer celles-ci, à les assouplir par des procédés inédits ou des dispositions Nouvelles [...] L'artiste ukrainien ne crée donc pas des objets entièrement issus de l'imagination, des objets formant des ensembles indépendants de toute idée de représentation et comparables soit à un livre, soit à une table; il s'en tient à broder des arabesques plastiques sur la nature à la aide des moyens nouveaux qu'il a ou apportés ou perfectionnés [...]"*⁴⁵⁶.

⁴⁵⁶ RAYNAL, M., A. Archipenko, op. cit., p.8.

Asimismo, comenta cómo sus últimas obras ilustran este desequilibrio existente en su producción, siempre vacilante entre la innovación estética y el retorno a la tradición figurativa: “*L’on remarque donc dans ses dernieres ouvres un certain flottement, un déséquilibre qui laissent subaister un doute sur ses intentions. Archipenko a pressenti le besoin d’une nouvelle esthétique, mais il est trop solidement attaché a l’ancienne pur réaliser ses généreuses intentions [...]*”⁴⁵⁷.

Esta tesis de considerar la estatuaria de Archipenko como una revisión actualizada de la estatuaria clásico-renacentista será compartida por el crítico Juan de la Encina, quien escribe el primer artículo monográfico dedicado al escultor publicado en *La Voz* en el que, desgraciadamente, no se incluyen fotografías que reproduzcan obras del escultor ucraniano. Comienza el escrito, realizando un símil entre el arte de vanguardia de Archipenko y la extrema izquierda representada por el comunismo soviético: “El Sr. Archipenko es un escultor ruso, un bolchevique del arte [...] un guía y maestro cuando no fundador de las formas más rojas del arte contemporáneo. Como nuestro Picasso, se ha propuesto que su nombre alto y sonoro de la vuelta al planeta y rivalice con el de Trotsky y Lenin [...]”⁴⁵⁸.

A continuación, incide en la idea de que sus obras no son más que versiones actualizadas de las formas artísticas del pasado: “El Sr. Archipenko, como Picasso, es un artista prácticamente erudito. No solo conoce, y bien se le nota, las formas artísticas de los pueblos bárbaros, que a las veces cultiva son singular acierto, sino que nada ignora del arte clásico y renacentista [...] Sabe desentrañar sabiamente lo esencial de las formas del arte histórico. No pocas de sus obras, que tanto han escandalizado a los pacatos, son simplemente esquemas, con ciertas modificaciones de la estatuaria clásica [...]”⁴⁵⁹. Resulta más que probable que el crítico tuviera conocimiento de las obras del artista fechadas en 1921 y que se apoyara en las mismas para sostener esta idea. Sin embargo, consideramos que sus palabras no dejan de ser una manera de deslegitimar, de restar importancia a las innovaciones aportadas por Archipenko a la nueva escultura, tales como su introducción y combinación de nuevos materiales y la utilización del vacío como un elemento más del proceso creativo.

⁴⁵⁷ *Ibidem*.

⁴⁵⁸ DE LA ENCINA, J., “Crítica de arte. El señor Archipenko”, *La Voz*, Madrid, 18-2-1922, p. 1.

⁴⁵⁹ *Ibidem*.

Por último, sostiene otra idea muy repetida en otros escritos suyos, cual es sostener que el arte de vanguardia es un arte que se inspira en todas las corrientes históricas del arte y que, en su empacho de erudición, peca de falta de inventiva y originalidad:

“La ola roja actual de las artes se reduce, en la mayoría de los casos, a simple erudición, y lo que tanto escandaliza a la burguesía artística no es, en último término, otra cosa que cultivo astuto de ciertas maneras históricas. El arte actual es un arte erudito, aún en sus formas extremas [...] Y en este punto vive y se alienta el núcleo patético del arte actual. Se busca la originalidad a todo trance por empache de conocimiento, y cómo nuestras cabezas han sido abarrotadas con formas del pasado, que hacen las veces de grilletes y cadenas de la invención espontánea, cuando queremos alcanzar los campos fecundos de la producción de las formas inéditas, nos encontramos que la gran muralla chinesca de la erudición moderna nos impide llegar a su término [...]”⁴⁶⁰.

Es evidente que todo artista siempre se ha inspirado en la obra bien de sus contemporáneos o de otros artistas pertenecientes al pasado histórico. Sin embargo, considerar o reducir al arte de vanguardia como un arte imitativo de las diversas tradiciones artísticas, es una afirmación que solo busca restar importancia a las aportaciones del arte nuevo. He aquí, uno de los verdaderos problemas del arte español del primer tercio del siglo XX, la ineficacia o desinterés de la crítica de arte, no ya solo conservadora, sino progresista y bien preparada, para con el arte de avanzada.

Tras este artículo monográfico, no hemos podido documentar ningún otro en el que pudieran ver esculturas del artista. No será hasta 1931 cuando aparezcan por primera vez reproducidas dos obras suyas en una publicación española, concretamente en el libro ya mencionado *Ismos* de Ramón Gómez de la Serna donde incluye un capítulo titulado *Archipenkismo* donde inserta dos fotografías de sus obras *Boxeadores* y *Mujer sentada* (1920) (Fig. 25). Resulta ilustrativo que Gómez De la Serna escogiera, para ilustrar el capítulo, dos obras que previamente ya habían sido reproducidas en las revistas *Der Sturm* y *Action*. Esto nos puede dar una idea aproximada de que eran publicaciones más que conocidas por el escritor y que pudiera haberlas tomado de allí. Asimismo, en ellas, se resumen dos de las direcciones más características de la trayectoria del artista: su depuración tendente a una abstracción orgánica y su facetación geométrica de la figuración humana (especialmente de la figura femenina).

⁴⁶⁰ *Ibidem*.

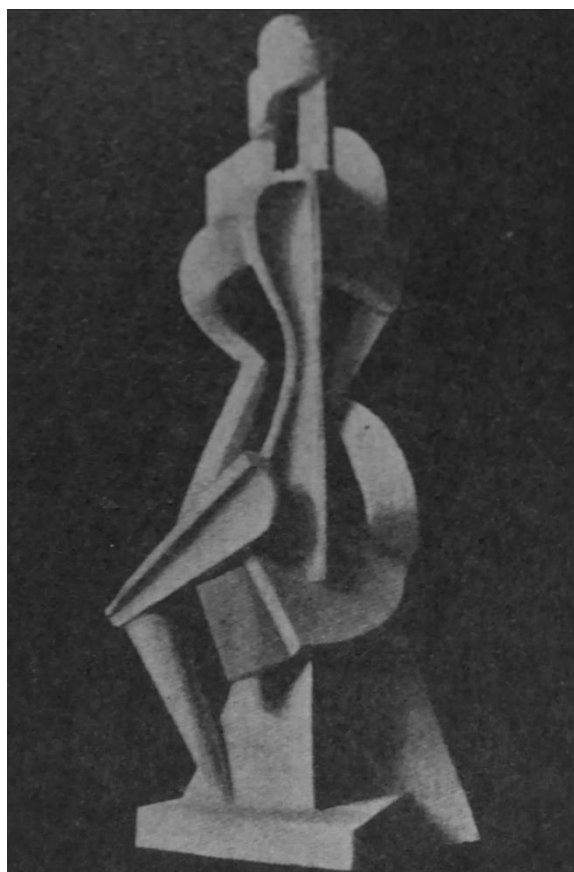


Fig. 25. Alexander Archipenko, *Mujer sentada*, 1920. Fotografía: GÓMEZ DE LA SERNA, R., *Ismos*, Madrid, 1931

Apoyado seguramente en la imagen de la obra *Boxeadores*, Ramón comenta cómo Archipenko ha tenido la virtud de crear obras donde las referencias anecdóticas son mínimas y donde el artista roza la abstracción pura: “[...] La escultura de Archipenko es una escultura con la completa desvergüenza de lo nuevo [...] Archipenko es el escultor que ha construido los más admirables bolos, los bolos con trazas de ídolos. Sin tener que serlo, o sea sin tener que representar una idea religiosa, salvaje, primitiva, negra. Los bolos de Archipenko son las imágenes puras [...]”⁴⁶¹. Asimismo, añade un dato más que interesante. Parece que tuvo oportunidad de conocer in situ su obra, posiblemente durante alguna estancia en París y que pudiera comprar allí reproducciones, fotografías (no sabemos qué quiere decir Ramón con caja de bolos) de sus esculturas, alguna de las cuales adornan las paredes de su habitación: “[...] Ya sentía yo admiración por este escultor cuando solo lo presentía y miraba extasiado en los bazares las cajas de bolos, y a veces encontré algo tan proporcionado, tan estilizado [...] que compré su caja y exalté y tengo

⁴⁶¹ GÓMEZ DE LA SERNA, R., *Ismos*, op. cit., pp. 156-157.

aún exaltado sobre las cornisas de mi cuarto algún bolo suelto, como muñeco ideal de un garbo y de una altivez inimitable [...]”⁴⁶².

Tras esto, comenta sobre su obra, cómo esta se basa en una deconstrucción, una reducción de los volúmenes a sus formas esenciales, en definitiva, una reinterpretación de la realidad circundante: “[...] Archipenko ha deshecho todos los muebles en los que se ve un retazo humano, y con eso y con todo lo que era un motivo expresivo en el juego de las cosas ha procurado componer con nueva recusable lógica nuevas figuras y suposiciones, nuevas sugerencias y realidades más fuertes que la realidad [...]”⁴⁶³. Asimismo, también y, al igual que Raynal y De la Encina, concluye que es un artista apegado a la realidad, poniendo como ejemplo característico sus obras donde trata el eterno tema de la mujer desnuda sorprendida en su intimidad: “[...] Archipenko, que es un escultor eminentemente realista, ha compuesto cosas que nos obseden precisamente por su realidad. Nada más real, más sólido, más con toda la monstruosidad con que se destacan solo “algunas partes” del todo en la vida cotidiana, que esa mujer con la toilette que ha construido el archimagnífico escultor [...]”⁴⁶⁴.

Junto con Lipchitz y Archipenko, **Ossip Zadkine**⁴⁶⁵ (1890-1967) es el tercer escultor adscrito al cubismo cuya obra tuvo cierta difusión en la prensa española. Nacido en 1890 en la ciudad de Vitebsk (actual Bielorrusia). Desde muy joven siente la necesidad de dibujar todo lo que ve y con 12 años de edad comienza a interesarse por el modelado al descubrir un bloque de arcilla en el jardín de su domicilio. En 1905 sus padres lo envían a Sunderland (norte de Inglaterra) a vivir con un primo de su madre, quien le apunta en la escuela local de arte, donde aprende a tallar directamente la madera, técnica que se convertirá con el tiempo en una de las señas de identidad de su obra escultórica. Un año más tarde, se marcha sin el consentimiento paterno a Londres donde visita asiduamente la colección del Museo Británico y se inscribe en un curso nocturno de escultura en la Regent Street Polytechnic donde comienza también a aprender la talla directa en piedra.

En el otoño de 1910 decide trasladarse a París con el objetivo de convertirse algún día en un escultor verdaderamente importante. Durante un tiempo, asiste a la Escuela Nacional

⁴⁶² *Ibidem.* p. 157.

⁴⁶³ *Ibidem.*

⁴⁶⁴ *Ibidem.* pp. 157-158.

⁴⁶⁵ Para un estudio actualizado de la obra escultórica de Ossip Zadkine, consúltese el catálogo razonado de su obra realizado por Sylvain Lecombre: LECOMBRE, S., *Zadkine. L'oeuvre sculptée*, París, París-Musées, 1994.

de Bellas Artes, trabajando en el estudio del escultor tradicionalista Jean-Antoine Injalbert. Al cabo de seis meses abandona sus estudios ya que considera que el método impartido en la Escuela está totalmente desfasado y anclado en el más puro academicismo. Durante este tiempo, afianza su afición por la escultura primitiva a través de sus visitas por las salas de antigüedades del Museo del Louvre. Esta afición por la escultura arcaica, unida a su defensa de la talla directa en madera y piedra, le lleva a crear obras modernas, antiacadémicas, donde impere el principio de simplificación volumétrica.

Por esas fechas alquila un estudio en La Ruche donde vive entre 1910-1911. Durante este periodo, asiste a la Academia Rusa de Montparnasse fundada en 1908 por Marie Vassilieff. En este mismo año, expone por primera vez su obra en los Salones de Independientes y de otoño. Al año siguiente, se muda a otro taller situado en el número 114 de la calle de Vaugirard, cerca del Café de la Rotonde donde tiene oportunidad de conocer a Picasso, Matisse, Apollinaire y Modigliani, quien se convierte en uno de sus mejores amigos. Con el artista italiano que, recordemos por estas fechas se dedicaba aún a la escultura (fue su principal fuente de expresión hasta 1912) compartía su interés tanto por la talla directa (método alternativo frente al modelado académico) como por su inspiración en el arte primitivo. De hecho, las cabezas realizadas por el italiano tienen muchas analogías formales con las que posteriormente realizará el escultor bielorruso.

En agosto de 1914 se inicia la I Guerra Mundial y se ve obligado a parar su actividad artística. Dos años más tarde, el 24 de enero de 1916 se alista voluntariamente siendo admitido en el Primer Regimiento Extranjero donde sirve en la sección de enfermería y en el cuerpo de ambulancias. En noviembre resulta herido por lo que es evacuado y hospitalizado. Finalmente, es dado de baja en octubre de 1917, regresando nuevamente a Francia. Trae consigo un considerable número de obra gráfica realizada durante su periodo en el frente. Un total de cuarenta obras en papel ejecutadas a lápiz, carboncillo, tinta y algunas acuarelas. De ellos, escoge una veintena que publica en un álbum titulado *“Grabados de la Guerra por Ossip Zadkine, un soldado del 1er Regimiento Extranjero asignado al cuerpo de ambulancias ruso del ejército francés”*.

En 1920 celebra su primera exposición individual en su estudio de la calle Rousselet donde exhibe un total de 49 obras, talladas en diversos materiales (madera, piedra y mármol). Al año siguiente, se publica la primera monografía dedicada al escultor editada por la revista italiana *Valori Plastici* y escrita por el crítico francés Maurice Raynal.

Asimismo, expone junto al grupo en una exposición celebrada en Berlín. Durante este periodo, comprendido entre 1918-1924, realiza algunas de sus obras⁴⁶⁶ más adscribibles al cubismo, aunque siempre interpretado de una manera mucho menos ortodoxa y formalista como pueden ser los casos de los anteriormente comentados Lipchitz y Archipenko. Entre estas podemos destacar las tituladas *Mujer con violín* (1918-1919), *Mujer música* (1919), *Mujer con abanico* (1924) y *El Acordeonista* (1924) en las que se produce una fusión entre el rigor geométrico de las formas cubistas y el arcaísmo de la escultura de las civilizaciones primitivas.

Vuelve a ser en el seno del Ultraísmo donde se reciben las primeras noticias referentes a su persona en suelo español. Anteriormente, ya comentamos como dentro de las revistas ultraístas fue anunciada y reseñada la revista italiana *Valori Plastici* donde colaboraba el escultor bielorruso. En sus páginas aparecen reproducidas cuatro obras del artista, las tituladas *La madre y el hijo*, *El beso*, *Venus* y *Cabeza de Buda* de las que no se menciona ni su fecha de realización ni el lugar en el que se conservan. En noviembre de 1921, la revista *Cosmópolis* publica un anuncio en el que oferta la edición francesa para el extranjero de la revista. En él, informa también de la aparición de dos monografías de la colección *Les artistes nouveaux*, concretamente las dedicadas al pintor Georges Braque y al escultor Ossip Zadkine, ambas escritas por Maurice Raynal. La monografía dedicada al escultor⁴⁶⁷ viene acompañada de 32 fotografías que reproducen sus obras ejecutadas desde 1912 hasta el año de la publicación de la monografía. En el texto, Raynal distancia su obra del idealismo de la estatuaria griega, señalando cómo, al igual que los artistas primitivos, su arte se basa en una expresión de su sensibilidad y una comunión con los materiales trabajados por su mano:

“Le rythme de l’oeuvre de Zadkine n’est pas voulu a l’exemple de celui de la statuaire grecque; il est naturel, dans le sens de plus du mot, c’est-à dire qu’au lieu de se situer dans l’atmosphere de l’intelligence artistique, il se laisse porter et vivre parmi les

⁴⁶⁶ Mencionaremos que una gran parte de su producción escultórica se conserva en el Museo Zadkine de París. Asimismo, también pueden visualizarse muchas de estas obras en la página web del Zadkine Research Center: [Ossip Zadkine • Catalog of works • Zadkine Research Center](#) (consultado el 1/11/2022).

⁴⁶⁷ RAYNAL, M., *Ossip Zadkine*, Roma, Éditions de “Valori Plastici”, 1921. Mencionaremos que en la biblioteca personal del escultor Ángel Ferrant, la cual se conserva íntegramente en el archivo del Museo Patio Herreriano de Valladolid, se encuentra un ejemplar de dicha monografía, la cual nos da una idea de que la obra del escultor bielorruso debía ser más que conocida dentro de los círculos artísticos españoles inmersos en una renovación del lenguaje escultórico. De hecho, el carácter expresionista y marcadamente primitivista de las cabezas realizadas por Zadkine guardan cierta relación con algunas obras del escultor madrileño como *Cabeza de mujer* (1927) y *Cabeza* (1928). También con algunas de las primeras obras de Eduardo Díaz Yepes, como la titulada *Cemento* (1928).

*émotions de la sensibilité. Au surplus, le rythme de Zadkine se subordonne de lui même a la matière qu'il emploie. Son émotion vibre a l'unisson de celle du bloc de marbre ou de l'arbre [...]*⁴⁶⁸.

Entre las obras reproducidas podemos destacar dos grandes grupos que marcan los puntos de interés que movían la plástica zadkiana por aquellos años. Por un lado, tenemos una serie de cabezas de hombre, talladas en piedra y mármol que destacan por su extremada simplificación y por la acentuación de ciertos rasgos fisionómicos, especialmente los ojos conformados mediante grandes incisiones y la nariz formada por una larga línea vertical. Son cabezas muy estilizadas con una evidente desproporción anatómica donde el artista acentúa su expresividad a través de la tosquedad con la que trabaja los materiales, dejando visibles las huellas de las herramientas de trabajo. Concretamente, son cinco las cabezas reproducidas ejecutadas entre 1918-1920. De las mismas, de las cuales no se indica la ubicación, solo hemos podido documentar el paradero de *Tête* (1918) tallada en piedra que se encuentra actualmente en la colección permanente del Museo Zadkine (París). Por otro lado, destacan otro conjunto de esculturas en las que representa temáticas relativas a la música: *La Guitarrista* (1920) y la ya mencionada *Mujer música* (1919) y al cuerpo desnudo femenino, interpretado de forma muy sintética y vertical: *Venus* (1920) y *Chica con una jarra* (1920).

En diciembre de 1924, la revista coruñesa *Alfar* publica el único artículo monográfico dedicado a Zadkine que hemos podido documentar en el que aparezcan reproducidas fotografías de obras suyas. Concretamente, aparecen reproducidas un total de cuatro esculturas: *El acordeonista* (Fig. 26) (1924), *Cabeza de mujer* (1924), *Torso* (1924) y *Job y sus amigos* (1914). Comienza destacando el carácter antiacadémico de su obra y de cómo esta no centra sus esfuerzos en la repetición monótona de los maestros del pasado ni en la necesidad de erigirse como plataforma de representación de una anécdota determinada:

⁴⁶⁸ *Ibidem*, p. 13.

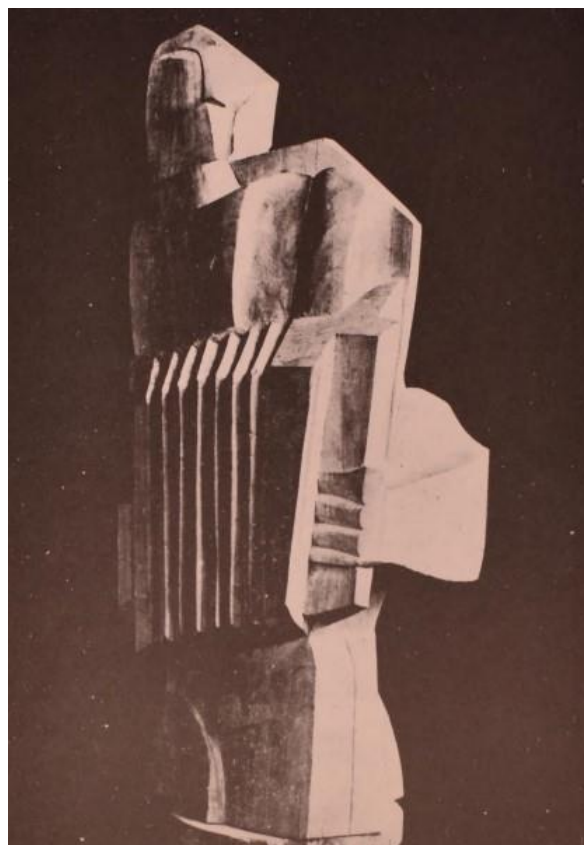


Fig. 26. Ossip Zadkine, *El acordeonista*, 1918.
Fotografía: *Alfar*, diciembre 1924

“[...] La obra de Zadkine es una prueba bastante preciosa cómo la sensibilidad humana puede dar sus secretos plásticos sin sucumbir bajo el peso de las reglas del arte; hablo del arte que abdica toda sensibilidad natural en aprovechamiento de razonamientos inductivos que se pierden en las nubes de los cuidados de decoración, de psicología, de pedagogía o de anécdotas y en general de todos esos pequeños motivos prácticos en los que lo más puros artistas no han pensado nunca[...] En lugar de agotarse en estudios estériles sobre el trabajo de los maestros, en lugar de entregarse a repeticiones infructuosas [...] Zadkine ha sentido que para crear un mundo no tenía más que sacar de su corazón los conocimientos que le eran necesarios [...]”⁴⁶⁹.

Tras esta primera reflexión, realiza una segunda que, a nuestro modo de ver, analiza a la perfección uno de los grandes lastres del mundo artístico del Madrid de aquellos años, la incomprensibilidad de la crítica a la hora de enjuiciar las obras de lenguajes adscritos a la

⁴⁶⁹ RAYNAL, M., “Ossip Zadkine”, *Alfar*, La Coruña, N.º 45, diciembre 1924, pp. 230-232. En el artículo no hace más que traducir al castellano el contenido de la monografía publicada sobre el artista.

vanguardia ortodoxa. En este sentido, comenta cómo los críticos conservadores tienen unas reglas preestablecidas y todo lo que se salga de ellas, les hace pronunciarse negativamente con respecto a todo intento de novedad y de salirse de los cánones academicistas:

“[...] La crítica de arte pronuncia siempre juicios en nombre de leyes rigurosamente codificadas. Cuando ha de conocer obras que son constituidas bajo el régimen de estas leyes, pueden dar las decisiones más justas. Pero, cuando se trata de leyes nuevas que el código [...] no tiene registradas, se excusa de admitirlas y se pronuncia al respecto en nombre de las antiguas [...]. Es pues, lógicamente, rigurosamente imposible a la crítica de arte descubrir a un artista verdaderamente creador, puesto que no posee ninguna base, ninguna mira para patrocinar su juicio [...] Toda incursión en el dominio de un arte nuevo le será prohibida y esto explicará sus fallas respecto a los artistas más originales [...]”⁴⁷⁰.

Concluye estableciendo la influencia que el arte primitivo tiene en su obra, pero dicho influjo no se basa, según él, en un ejercicio de imitación exacta de los modelos arcaicos, sino que poseen lazos de unión, fondos de sensibilidad común que le hacen llegar a unas mismas conclusiones:

“[...] Como los artistas verdaderamente originales poseen naturalezas que por cualquier lado son siempre primitivas, Zadkine debe estar naturalmente emparentado a los más antiguos artistas de todas las regiones terrestres, y esto, no por alianza, como la crítica quisiera darlo a entender, sino por los más auténticos lazos de sangre. Si Zadkine ha creado una obra de inmensa pureza, es porque ha buscado su verdad en su corazón y porque ha logrado hacérsela aceptar apasionadamente [...]”⁴⁷¹.

Después del artículo de *Alfar*, la siguiente mención referente a Zadkine la encontramos en *La Esfera*, en un artículo firmado por Max Blay. Se trata de una reseña de una exposición parisina, posiblemente alguno de sus salones, y viene acompañada por una fotografía que reproduce su escultura *Tres gracias* (Fig. 27) (1926). En la misma, se observa claramente un viraje de su obra hacia posiciones cercanas al retorno al orden, del mismo modo que la obra de otros escultores adscritos al cubismo, como el caso de Archipenko ya comentado o de Henri Laurens que tendremos más adelante ocasión de analizar. Zadkine vuelve a encontrar su inspiración en temas inspirados en la antigüedad

⁴⁷⁰ *Ibidem*, p. 232.

⁴⁷¹ *Ibidem*.

clásica. Torna hacia una mayor legibilidad de los asuntos representados y a una recuperación de la volumetría sólida y la masa compacta, aunque sin olvidar ciertas innovaciones formales como es el juego entre planos cóncavos y convexos tan presente en la mayoría de sus esculturas.



Fig. 27. Ossip Zadkine, *Las tres gracias*, 1926.
Fotografía: *La Esfera*, 13-8-1927

El autor de la crítica de tendencia claramente conservadora no duda en afirmar en su crónica que en esa fecha el cubismo y toda manifestación de vanguardia ha muerto y que solo es posible el arte que centre su mirada en la naturaleza: “El fierismo ha muerto, como ha muerto el cubismo, y como murieron y morirán todos los ismos pasados, presentes y futuros... Queda entre las ruinas lo que es arte y necesita perdurar... No vale, pues, la pena de intentar revoluciones contra lo único inmutable, y cuyas leyes están sobre nosotros en la vida [...]”⁴⁷².

⁴⁷² BLAY, M., “Pintura exótica. El arte de avanzada en el “Palais de bois”, *La Esfera*, Madrid, 13-8-1927, p. 39.

Al mencionar la sección de escultura de la exposición hace un repaso de los principales nombres de los participantes: Zoutchansky, José de Creeft, Joseph Bernard, Marcel Gimond, Vadime Androusov y Ossip Zadkine, cuya obra considera como la más radical de toda la muestra:

“Y entre la escultura, una “madurez” en bronce de Zoutchansky; dos bailarinas de evocación fenicia de José de Creeft; un fauno de Joseph Bernard; una mujer sentada, peinándose, de Marcel Gimond, que es un magnífico poema en piedra [...] los barro cocidos de Vadime Androusov, influidos por el arte asiático, pero muy ingenuos y vivientes y, por último, las desconcertantes “*Tres gracias*” de Zadkine, que son, en escultura, lo que en la pintura es el cuadro de Gromaire, el único rugido [...]”⁴⁷³.

Ciertamente, sorprende el juicio con el que tacha la obra teniendo en cuenta, como ya hemos referido, que en estos momentos la obra zadkiana está sufriendo un viraje hacia posiciones diríamos más “moderadas” cercanas al gusto *déco*. Es en esta línea de redirección de su arte hacia un “cubismo de tendencia constructiva” donde fija su mirada y su interés Eugenio d’Ors, quien por estas fechas realiza crítica de arte en la revista *Blanco y Negro* bajo el pseudónimo de Monitor Estético. En ella publica un artículo monográfico en el que analiza con detenimiento esta evolución en la obra de Zadkine. Aprovechando una de sus habituales estancias parisinas, concierta una visita a su taller ubicado en la rue d’Assas donde tiene oportunidad de visualizar un importante grupo de esculturas, ocasión inmejorable para hacer un análisis de conjunto de su obra. Anteriormente, el escritor catalán ya tenía conocimiento sobre esta. No en vano, en una reseña del Salón de Otoño de París de 1929, publicado también en *Blanco y Negro*, dio constancia visual de una de las obras del escultor expuesta en la muestra, *Las Ménades*, en las que el autor ya insinuaba la superación del lenguaje cubista por parte del artista: “En el Zadkine, aunque no muy característico de una manera, los ayunadores de la cuaresma estructuralista parecen haberse superado esta vez, saliéndose de la falsilla de tantos y tantos “ejercicios” fungibles y dándonos una obra que *stá da sé* y que suscita muy complejos problemas plásticos, en parte resueltos por ella misma con noble felicidad [...]”⁴⁷⁴.

⁴⁷³ *Ibidem*.

⁴⁷⁴ MONITOR, “Monitor estético y gran museo del mundo”, *Blanco y Negro*, Madrid, 15-12-1929, p. 8.

El artículo⁴⁷⁵ viene acompañado, además del texto crítico, de un total de 11 fotografías que reproducen tanto esculturas como obras gráficas del artista, siendo sin lugar a dudas el mejor repertorio visual de imágenes de obras de Zadkine que los lectores españoles pudieron ver durante aquellos años con excepción de la monografía de Raynal, la cual debió de ser leída por un círculo mucho más reducido y minoritario. En la portada que abre el escrito, aparece una fotografía del escultor, subido a una escalera, trabajando en su taller en la obra *Rebecca*, también conocida como *La gran portadora de agua* (Fig. 28) (1927). La inclusión en portada de esta obra resulta más que significativa, pues remarca especialmente el giro dado en su obra hacia un clasicismo moderno, deudor eso sí tanto de la síntesis cubista como del influjo del primitivismo, tan fundamentales en la obra anterior del escultor bielorruso. La obra representa una mujer desnuda de grandes dimensiones (unos tres metros de altura) con una volumetría muy esquemática en la que, al igual que las obras de Archipenko de principios de la década de los veinte, sobresalen ciertos elementos de su anatomía como la estrechez de su cadera, la ampulosidad de sus muslos y el breve destacamento de sus senos.

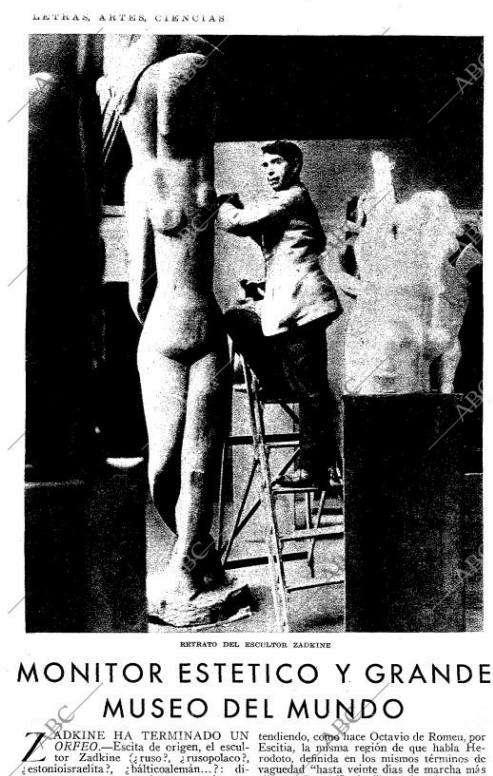


Fig. 28. Ossip Zadkine posando en su taller con su obra *La gran portadora de agua*, 1927. Fotografía: *Blanco y Negro*, 22-2-1931

⁴⁷⁵ MONITOR, “Monitor estético y grande museo del mundo. Zadkine ha terminado un Orfeo”, *Blanco y Negro*, Madrid, 22-2-1931, pp. 12-18.

Junto con esta obra, se reproducen otras muy emblemáticas en la producción del artista como su famoso *Orfeo andante* (1928), *Los músicos* (1930), *Joven mujer con paloma* (1928) y *Retrato de Henk y Nel Wiegersma* (1930). En general, son obras en las que tiende hacia una mayor solidez constructiva en el que, sin olvidar las aportaciones del cubismo, persigue la consecución de una estética más amable, asimilable al *art déco*.

Es en esta redirección de su obra hacia un mayor clasicismo donde intuye Eugenio d'Ors el posible interés de su obra: “La personalidad y la obra del artista tiene más de newtoniano cálculo que de sueño shakesperiano; o si se quiere, para emplear mejores símbolos, más parentesco con la ley de Pitágoras, el que vio el número descarnado en números, que, con el impulso de Heráclito, el que vio el mundo precipitado en torrentes. Y, por consiguiente, con una ley de clasicismo, alejada radicalmente de las tentaciones dinamicistas de lo barroco [...]”⁴⁷⁶.

En cuanto a las posibles influencias que tienen sus obras recientes, el crítico catalán propone modelos como la escultura arcaica griega y ciertos broncees del escultor alemán Adolf Von Hildebrand, es decir, modelos basados en el idealismo clasicista, confrontándolos con lo “barroco”, sustrato cultural que d'Ors combate como enemigo de su sed de clasicismo mediterráneo: “[...] Para limitarnos ahora a buscar sus entronques en el dominio de la escultura, que es el suyo, precisaremos que la plástica de Zadkine pertenece esencialmente al mismo orden en que se han inscrito los Apolos arcaicos del Museo de la Acrópolis o los broncees académicos de Hildebrand, no al otro orden tempestuoso de la imaginería religiosa española o de la biología sensual de Rodin [...]”⁴⁷⁷.

Ciertamente, la escultura arcaica griega, así como la escultura primitiva en general, juega, como sabemos, un papel importante en parte de la producción zadkiana. Sin embargo, comparar sus obras con las de Hildebrand resulta de lo más complicado. Imaginamos que con esto el crítico quería hacer hincapié en la conversión del escultor hacia presupuestos clasicistas, pero ciertamente en nada se parecen las obras del escultor alemán, por lo general representantes de un frío neoclasicismo. Sí que habría que puntualizar que frente al nulo o escaso influjo que su producción artística tuvo entre los jóvenes escultores europeos, sí que tuvo una gran repercusión su faceta como teórico, especialmente debida

⁴⁷⁶ *Ibidem*. pp. 15-16.

⁴⁷⁷ *Ibidem*. p. 16.

a su ensayo titulado *El problema de la forma en la obra de arte*, publicado en 1893 y que tuvo una enorme difusión en los diversos países europeos.

En particular, llamó especialmente la atención el último capítulo del tratado “La escultura en piedra” en el que ataca el método del modelado, defendiendo la necesidad de acudir al material y tallar directamente la piedra, único medio mediante el que el artista puede controlar todo el proceso de ejecución de su obra. El teórico alemán hacía una crítica implícita al método utilizado por Rodin, en aquellos momentos máxima autoridad mundial en escultura, quien seguía un proceso de trabajo basado en el modelado de un boceto que, posteriormente pasaban a material definitivo otros artistas que colaboraban en su taller. El escultor alemán consideraba esto como una práctica falsa, pues realmente la obra final era producto no del artista sino del sacador de puntos. Por ello, la práctica de la talla directa en piedra o en otros materiales como la madera, se erigió como un grito de guerra de los jóvenes escultores que buscaban la creación de una escultura moderna contrapuesta a la caducidad del academicismo. La defensa a ultranza de este método, unida al influjo de las culturas primitivas fueron los dos caracteres que movieron la inicial renovación de la escultura europea del siglo XX, destacando especialmente, en este sentido, la obra de artistas como Brancusi, Derain, Modigliani y Zadkine.

Además de estas dos referencias, añade una tercera, la del pintor Giorgio de Chirico, cuyas figuras de gran sobriedad y marcada estilización le recuerdan a las del escultor bielorruso: “He aquí los finos perfiles, los ademanes tranquilos, las figuras alargadas, casi en cierto sentido cuatrocentista, bien lejos a la vigoria chaparra de los desnudos escultóricos de Renoir y Maillol... A quien quizá pueda recordarnos Zadkine, por la gracia de este su intelectualismo exacerbado, es al pintor Giorgio de Chirico, glosador en sus obras de la emoción que hemos llamado de “la inteligencia sarcástica [...]”⁴⁷⁸.

Por último, y para cerrar la difusión que tuvo la escultura cubista en el seno de la crítica madrileña, conviene reseñar la figura de **Henri Laurens**⁴⁷⁹ (1885-1954), sin lugar a duda, uno de los principales representantes de la estatuaria vanguardista asociada al movimiento francés. Pese a que, exceptuando la mención que de él hace Guillermo de Torre en el

⁴⁷⁸ *Ibidem*. En el siguiente capítulo tendremos ocasión de estudiar la especial atención que dedicó el crítico catalán hacia ciertos artistas italianos adscritos tanto a la Metafísica como al Novecento como Giorgio de Chirico y Mario Tozzi.

⁴⁷⁹ Para un análisis exhaustivo de la producción escultórica de Henri Laurens: KUTHY, S. et al. (com.), *Henri Laurens 1885-1954* [catálogo de exposición], Museo de Bellas Artes de Berna, Friburgo, 1985.

artículo publicado en *Reflector*⁴⁸⁰ donde lo incluye en la nómina de escultores vinculados a la plástica del cubismo, no hemos documentado ningún artículo monográfico dedicado a analizar su obra, conviene que lo referenciamos dentro de este capítulo, puesto que parte de su producción escultórica, especialmente la de mediados de la década de los veinte, tendrá una gran influencia sobre algunos de los escultores que trabajaban en la capital española por aquellas fechas.

Nace en el seno de una familia humilde de toneleros y desde muy pequeño siente inclinación por dedicarse al ejercicio del arte escultórico. Hacia 1899 ingresa en el estudio de un escultor dedicado a la ornamentación arquitectónica, el cual le enseña los rudimentos básicos del oficio. En estos primeros años que van desde principios de siglo hasta 1911, se distingue, al igual que la mayoría de jóvenes escultores que iniciaban sus respectivas carreras en París, por realizar un tipo de obra que sirviera de reacción al naturalismo expresionista instaurado por Auguste Rodin desde hacía varias décadas. Sin embargo, será a partir de 1911, fecha clave en la carrera del artista, cuando su producción artística consigue dar un giro radical. Para ello, fue fundamental su relación con el pintor Georges Braque, quien le introduce en los principios de la estética cubista. A partir de este momento, va asimilando muy lentamente las conquistas formales cosechadas por los principales baluartes del movimiento: Picasso, Braque y Gris.

Entre 1915-1921 realiza una serie de obras, todas ellas encuadrables dentro de su periodo vinculado al cubismo ortodoxo por el que suele ser mayormente reconocido. Son todas ellas piezas en las que se refleja claramente la influencia de los líderes del movimiento, especialmente de Georges Braque y Juan Gris, las cuales se basan fundamentalmente en la creación de *assemblages* y *tableaux-objects*⁴⁸¹, realizados mediante la combinación de materiales como madera y chapa metálica coloreada, en los que el artista representa los motivos básicos de la pintura cubista: instrumentos musicales y naturalezas muertas. Asimismo, también presta su atención a la figura humana, eso sí reduciéndola a formas geométricas conoides, como es el caso de su conocido *Clown* (1915), realizado mediante la combinación de tablas de madera pintadas de blanco. Este conjunto de obras son las que le llevan a ser considerado en los círculos parisinos, junto con Jacques Lipchitz, como el principal representante de la escultura cubista. En 1916 firma un contrato con Léonce Rosenberg, quien como ya referimos con anterioridad, se convirtió tras el exilio forzoso

⁴⁸⁰ DE TORRE, G., “Jacques Lipchitz”, *Reflector*, op. cit., p. 10.

⁴⁸¹ También dedica su atención a la creación de relieves tanto en madera como en terracota policromada.

de Daniel-Henry Kahnweiler en el principal marchante de los artistas vinculados al cubismo, incluido el propio Henri Laurens, quien realizó dos muestras individuales en su galería l'Effort Moderne celebradas en 1916 y 1918 respectivamente.

Pese a que, como hemos indicado, no hemos documentado ningún artículo monográfico publicado en la prensa gráfica de la capital, sí que podemos rastrear, hasta cierto punto, la difusión que pudo tener su obra en el seno de la sociedad artística madrileña a través de la posible lectura que pudieron hacer de los escritos publicados sobre el escultor en las revistas editadas en Francia, como es el caso de *L'Esprit Nouveau*⁴⁸², la cual hemos podido comprobar cómo fue altamente divulgada en los medios ultraístas. En la misma, el habitual crítico defensor de la plástica cubista, Maurice Raynal⁴⁸³ dedica un artículo a glosar la obra de Laurens, el cual incluye un total de ocho fotografías que reproducen las siguientes esculturas, casi todas ellas ejemplos de sus habituales *assemblages* y relieves con naturalezas muertas e instrumentos musicales: *Cabeza de mujer* (1917), *Obra sin titular* (1921), *Lámina de hojalata y madera policromada* (1918), *Instrumentos de música sobre una tabla* (1919), *Guitarra* (1920), *Mármol (Cabeza de mujer)* (1921) (Fig. 29) y *Bajorrelieve con guitarra* (1918).

Conviene señalar que, a partir de la fecha de publicación del artículo (1921), la obra de Laurens comienza a virar desde un cubismo plenamente ortodoxo hacia una mayor legibilidad de los temas tratados denotando con ello que los síntomas del retorno al orden habían penetrado también fuertemente dentro de su producción escultórica. Durante prácticamente toda la década de los años veinte, abandona parcialmente las innovaciones conseguidas especialmente con sus *assemblages*, con el objeto de volver a centrar su mirada en la creación de desnudos femeninos, ya sea erguidos o tumbados, contruidos en torno a volúmenes sintéticos, los cuales destacan por su gracilidad y amabilidad decorativa afín al *art déco*.

En este sentido, destaca la atención que le dedica la que es considerada como una de las revistas más importantes asociadas a la modernidad artística parisina, *Cahiers d'art*⁴⁸⁴, la

⁴⁸² En los números 24 y 25 de la revista correspondientes a junio-julio de 1924 aparecen también sendas fotografías que reproducen *assemblages* de Henri Laurens

⁴⁸³ RAYNAL, M., "Laurens", *L'Esprit Nouveau*, París, N° 10, 1921, pp. 1152-1164.

⁴⁸⁴ Además de los artículos mencionados, Christian Zervos también dedica su atención a la obra de Henri Laurens, centrándose en sus construcciones características de su primer periodo cubista (1915-1918), el cual considera como el más importante y el que le permite poder situarle en la cúspide de los escultores más importantes del siglo XX: ZERVOS, C., "Les constructions de Laurens", *Cahiers d'art*, París, N.º 4, 1930, pp. 181-190. Aparece profusamente ilustrado por un total de diecinueve fotografías.



Fig. 29. Henri Laurens, *Cabeza de mujer*, 1921, mármol.
Fotografía: *L'Esprit Nouveau*, N.º 10, 1921

cual como ha sido señalado en variadas ocasiones, fue muy divulgada y leída por los artistas españoles que trabajaban en la capital por aquellas décadas. En 1926, Paul Fierens⁴⁸⁵ le dedica un artículo que vuelve a estar nutrido de un abundante conjunto de fotografías, un total de ocho que reproducen algunas de sus obras más características de esos años como *Mujer arrodillada con cortina* (1926), *Mujer tumbada* (1926) y *Mujer con el brazo levantado* (1926). Al año siguiente, la cabecera vuelve a dedicarle un segundo monográfico escrito por Tériade⁴⁸⁶, quien junto con Christian Zervos eran los líderes teóricos de la revista. Éste, al igual que su antecesor, vuelve a estar acompañado por seis fotografías que ilustran nuevamente, junto con un bajorrelieve en terracota policromada (sin fechar), algunos de sus desnudos femeninos representativos de este

⁴⁸⁵ FIERENS, P., "Henri Laurens", *Cahiers d'art*, Paris, N.º 3, 1926, pp. 41-45.

⁴⁸⁶ TÉRIADE, E., "Henri Laurens", *Cahiers d'art*, Paris, N.º 10, 1927, pp. 347-351.

periodo como *Mujer con la cortina*⁴⁸⁷ (1927) y *Mujer recostada con cortina* (1927) (Fig. 30).

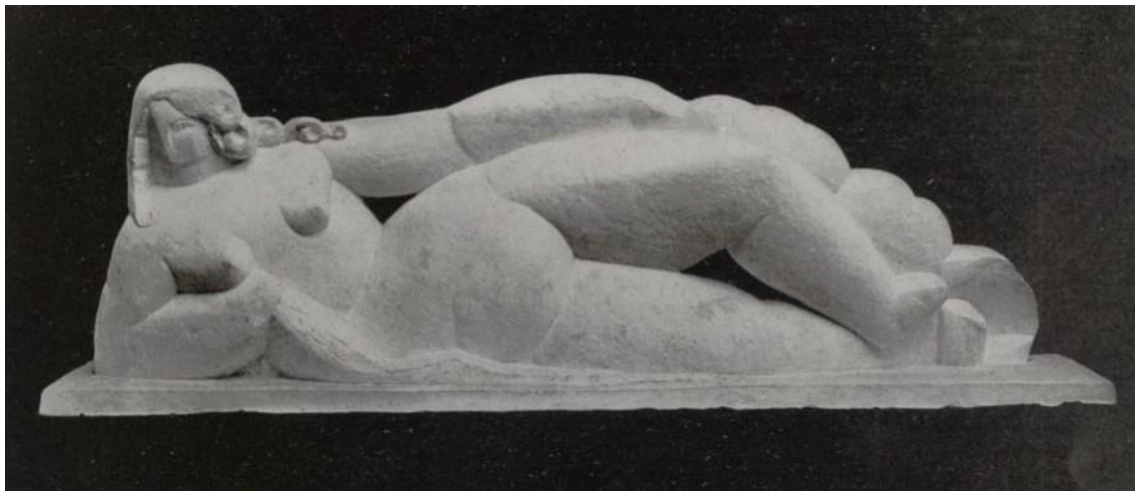


Fig. 30. Henri Laurens, *Mujer recostada con la cortina*, 1927.
Fotografía: *Cahiers d'Art*, N.º 10, 1927

Esta evolución de su obra desde un cubismo formalista hacia un clasicismo arcaizante de marcado aliento *déco*, hace que las revistas artísticas francesas de corte más tradicional también le dediquen espacio en sus páginas a glosar la producción escultórica del maestro francés. Es el caso de *Art et Décoration*⁴⁸⁸, la cual publica un artículo monográfico que viene acompañado por nueve fotografías que reproducen toda una serie de piezas representativas de su segunda etapa: *Dos mujeres* (1928), *Mujer recostada* (1929), *Mujer agachada* (1928), *Mujer con el brazo levantado* (1928), *Mujer recostada* (1925) y *Cabeza de mujer* (1927).

Toda esta serie de desnudos femeninos realizados por Henri Laurens durante la segunda mitad de la década de los veinte, tuvieron una influencia fácilmente perceptible en algunos de nuestros artistas plásticos como es el caso de Antonio de la Cruz Collado y

⁴⁸⁷ Desnudo femenino de volumen macizo y de gran masividad corpórea muy en la línea de la estatuaria de Aristide Maillol. Se muestran tres fotografías de la escultura: una primera del artista posando en su estudio junto a ella y dos más que la muestran tanto de frente como por detrás. Esta cuestión señala claramente la preferencia que el crítico tenía con esta obra, la cual incluyo en la muestra que organizó este mismo año en la Galería Jacques Bernheim de París, titulada *Primera exposición anual de un grupo de escultores*, en la que el artista francés participa con tres obras: la citada *Mujer con cortina* (1927), así como *Mujer con abanico* (1919) y un bajorrelieve policromado de su primera época cubista. Al igual que en su artículo monográfico, Tériade pretende con esta selección de piezas, señalar la transición de Henri Laurens desde el cubismo hacia una suerte de clasicismo arcaizante de gran estilización volumétrica más en consonancia con el *art déco*.

⁴⁸⁸ MOUSSINAC, L., "Henri Laurens", *Art et Décoration*, París, 5-1932, pp. 141-146.

José Planes, quienes por estas fechas se dedican a representar mujeres desnudas de marcada síntesis volumétrica y estilización geométrica con débitos del *art déco*⁴⁸⁹, que como tuvimos ocasión de comprobar en el anterior capítulo, fue el máximo punto que llegaron a tolerar los críticos de gusto estético moderado.

Una vez analizado este apartado dedicado al estudio de la recepción que tuvo la escultura futurista y cubista en el seno de la crítica madrileña, conviene que finalicemos este capítulo señalando también la difusión que tuvieron otros artistas vinculados a otros de los principales movimientos de las vanguardias europeas: Expresionismo y Surrealismo. En cuanto a la estatuaria expresionista alemana, hay que señalar que tuvo una divulgación muy escasa, siendo apenas dos los artículos⁴⁹⁰ que hemos documentado que dedican su atención al arte plástico germánico.

El primero de ellos aparece publicado en *La Esfera*⁴⁹¹, escrito por José Francés. En él, comenta una exposición de la asociación artística radicada en Berlín *Novembergruppe*, incluyendo cinco fotografías que reproducen algunas de las esculturas⁴⁹² expuestas en la muestra: *El nacimiento de Eva*, de Jorge Leschnitzer, *Eros* (Fig. 31), de Herbert Garbe, *Trítono*, de Rudolf Belling⁴⁹³, *Plástica* de Willy Kluck y *Hombre y mujer* de Fritz Perretti.

Comienza su escrito recalcando, en su línea habitual conservadora, al igual que ya hiciera con la plástica de Umberto Boccioni, su absoluto rechazo por este tipo de esculturas, las cuales se encarga de ridiculizar adoptando un tono francamente sarcástico:

“Este *Trítono*, que pide a la fraseología musical su título y al desequilibrio nervioso su inspiración, esa *Plástica*, que guarda una remota reminiscencia de la pesadilla de un clown a quien se le empieza a agotar la imaginación para los trucos circenses; ese

⁴⁸⁹ En el siguiente capítulo tendremos ocasión de estudiar detenidamente como, frente a la escasa recepción de la escultura de vanguardia, tuvieron una mayor difusión las diversas poéticas asociadas al retorno al orden, entre las que destacan el *art déco*, el Novecento italiano y el Realismo Mágico alemán.

⁴⁹⁰ Mencionaremos también que en el número 9 de la revista catalana *D’Aci i D’alla* correspondiente a septiembre de 1920 aparecen reproducidas esculturas de los miembros del *Novembergruppe*, entre ellas, *Triada* de Rudolf Belling.

⁴⁹¹ FRANCÉS, J., “El arte y la extravagancia. Esculturas expresionistas”, *La Esfera*, Madrid, 5-8-1920, p. 12.

⁴⁹² Esta serie de obras destacan por sus evidentes analogías formales con las de Archipenko que, como dijimos anteriormente, expuso su producción artística en Alemania, por lo que influyó notablemente en los jóvenes escultores alemanes, especialmente aquellos adscritos al *Novembergruppe*, cuyas esculturas se distinguen por reducir las figuras a sus formas esenciales.

⁴⁹³ El escultor berlinés, cuya obra evoluciona desde una síntesis de las diversas vanguardias históricas (cubismo, futurismo, expresionismo) hacia fórmulas cercanas a la Nueva Objetividad, fue, sin lugar a duda, el artista plástico alemán que mayor recepción crítica tuvo en la prensa gráfica madrileña. De él, tendremos ocasión de hablar en el capítulo referente a la difusión de la escultura alemana.

Nacimiento de Eva, que olvida el modelo humano para embutir dentro de otro uno de esos maniquíes de madera, con su cabeza monda y sus miembros articulados, que se venden en las tiendas de objetos de dibujo para los pintores académicos, nos desconciertan un poco, sin divertirnos nada. Pero tienen el interés de la actualidad. Los autores de estas cosas pertenecen al *Novembergruppe* y tendrán al alcance de la mano en sus estudios la obra *Der Expressionismus*, de Paul Fletcher, y en los labios la contraseña expresionista: Basta de naturaleza. Volvamos al sentimiento [...]⁴⁹⁴.



Fig. 31. Herbert Garbe, *Eros*, 1920. Fotografía: *La Esfera*, 5-8-1920

Aun así, y pese a su evidente rechazo de las esculturas expuestas por los miembros del *Novembergruppe*, comenta que no debe uno caer en ridiculizar ni burlarse de este tipo de obras, cuestión que por otra parte ya se había encargado de realizar al inicio del artículo, por lo que resulta totalmente incongruente esta afirmación: “[...] Y, no obstante, sería tan absurdo como el obstinarse en creer que sólo ese es el arte moderno: despreciarlo

⁴⁹⁴ *Ibidem*.

rotundamente o burlarse de ello con la inconsciencia de un visitante de Exposición Nacional madrileña en tarde de domingo o en día de moda [...]”⁴⁹⁵.

A continuación, y para cerrar el artículo, comenta que pese a existir esta serie de obras “pseudo artísticas”, el movimiento expresionista alemán ha producido obras muy admirables, entre las que destaca, en lo concerniente al arte escultórico las producciones artísticas respectivas de Georg Kolbe y Milly Steger: “[...] Y, por último, tampoco la escultura expresionista, a pesar de las extravagancias de algunos, más blufistas que sinceros intérpretes de su sentimiento, puede ser juzgada ligeramente cuando en ella figuras las obras de Jorge Kolbe y de Milly Steger [...]”⁴⁹⁶.

El segundo y último artículo que hemos documentado referido al expresionismo alemán vuelve a ser publicado en las páginas de *La Esfera*. Se trata de una breve reseña crítica sobre la exposición celebrada en Berlín por la asociación artística *Der Sturm*, la cual incluye un total de cuatro fotografías que reproducen cuatro obras expuestas en la muestra grupal: dos esculturas de las que no se especifica ni el título ni el autor de las mismas y dos pinturas tituladas *Raptos* y *Caballo encabritándose*, de Bela Kadar. La crónica de firma anónima, aunque bien pudiera tratarse de José Francés, reitera la tesis habitual del carácter enfermizo y absurdo del arte de vanguardia, cuyas obras solo pueden provocar la risa en el espectador:

“La Sociedad artística “*Der Sturm*”, de Berlín, marcha siempre en Alemania a la cabeza de todas las audacias y todas las innovaciones que los espíritus “ultra” lanzan a los campos del arte. Últimamente esta entidad organizó una Exposición de Arte, en la que figuraron, entre otras, las obras que reproducimos en nuestra página: dos cuadros y dos esculturas... Aunque naturalmente, tan sólo con un gran exceso de benevolencia piadosa puede darse a eso el nombre de cuadro o escultura... *Rapto* y *Caballo encabritándose* titúlense esos dos lienzos. Podrían titularse también, sin ningún inconveniente, de cualquiera otra forma. Una de las esculturas podrá titularse, suponemos, *Desnudo de mujer*. ¡A esto llegasteis, mármoles inmortales, en que la gracia de los artistas griegos e italianos dieron sello de eternidad a la belleza femenina! Pero, lógicamente, esto no afecta en nada a la decadencia del arte. No es que el arte decaiga y llegue a estas muestras absurdas de un futurismo disparatado. El arte sigue por otros, y estas lamentables pruebas de unos

⁴⁹⁵ *Ibidem*.

⁴⁹⁶ *Ibidem*.

espíritus, que antes producían indignación y que ahora sólo producen risa, pertenecen a un mundo distinto del mundo noble del arte [...]”⁴⁹⁷.

Pese a la relativa influencia que tuvieron tanto el futurismo como el cubismo a la hora de modernizar el lenguaje del arte español contemporáneo, hay que destacar que fue el surrealismo el movimiento de vanguardia que mayor proyección y difusión tuvo entre muchos de los artistas activos entre mediados de la década de los años veinte y los años treinta previos al inicio de la guerra civil. La recepción, así como el estudio de los principales pintores y escultores adscritos a dicha tendencia, es un asunto que ha sido ampliamente abordado por la historiografía del arte español contemporáneo⁴⁹⁸. Aun así, cabe resumir que el surrealismo español⁴⁹⁹ se forjó en torno a tres núcleos principales: En primer lugar, Madrid concretamente, en torno al núcleo duro de la Residencia de Estudiantes, con las figuras de Dalí, Lorca y Buñuel como grandes protagonistas y, posteriormente, con el nacimiento de la conocida como Escuela o también Poética de Vallecas⁵⁰⁰, la cual es considerada como la más importante expresión plástica de la vanguardia madrileña de los años treinta. En segundo lugar, Barcelona, sin lugar a duda, el centro neurálgico más importante de cara a una irradiación de la estética surrealista, a través del grupo formado a partir de la fundación de la revista *L'Amic de les Arts* (1926-

⁴⁹⁷ ANÓNIMO, “El absurdo futurismo”, *La Esfera*, Madrid, 12-1-1924, p. 23. El propio título del artículo demuestra el verdadero desconocimiento que gran parte de la crítica artística afincada en Madrid tenía de los diversos movimientos de la vanguardia europea, hasta el punto de que suelen mezclar sin ningún tipo de rigor términos como Futurismo, Cubismo y Expresionismo, como si todas estas tendencias vinieran a significar una misma realidad.

⁴⁹⁸ Además de todas las referencias bibliográficas citadas en la primera nota de este capítulo, las cuales abordan en determinados momentos aspectos relativos del surrealismo español, consúltense las siguientes publicaciones: GARCÍA DE CARPI, L., *La pintura surrealista española, 1924-1936*, Madrid, Istmo, 1986 y GARCÍA DE CARPI, L. y ALIX TRUEBA, J. (com.), *El surrealismo en España 1924-1939*, [catálogo de exposición], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 18 octubre 1994- 9 enero 1995.

⁴⁹⁹ Mencionaremos que el movimiento francés tuvo una difusión muy rápida en nuestro país. Además de la publicación del Manifiesto Surrealista de André Bretón en la *Revista de Occidente*, conviene mencionar las conferencias dictadas en abril de 1925 en la Residencia de Estudiantes por Louis Aragon (“Surréalisme”) y Max Jacob (“Sans motif”).

⁵⁰⁰ Comunidad poética conformada inicialmente hacia 1929-1930 por el núcleo fundacional Alberto Sánchez-Benjamín Palencia-Pancho Lasso al que luego se fueron sumando numerosos artistas, pintores, escultores, arquitectos y poetas. Su lenguaje plástico se fundamentaba en crear un arte de vanguardia nacional que fuera receptivo a las influencias foráneas, al mismo tiempo que a la búsqueda de valores asociados a nuestra identidad cultural popular, basados fundamentalmente en una poetización del paisaje mesetario vallecano, que les lleva a la creación de obras de un claro valor telúrico en la que los referentes figurativos son mínimos, aunque existen elementos perceptibles relativos a formas vegetales, animales, geológicas, óseas, etc. que remiten a un pasado histórico ancestral. Entre las referencias bibliográficas que han estudiado la plástica asociada a la Escuela de Vallecas, son de obligada consulta: ALIX TRUEBA, J. (com.), *Pancho Lasso Retrospectiva* [catálogo de exposición], Lanzarote, Fundación César Manrique, 26 junio- 31 agosto 1997; CARMONA MATO, E., “La Escuela de Vallecas: naturaleza, arte puro y atmósfera surreal. 1929-1933”, en: BONET, J. M. (ed.), *El surrealismo y sus imágenes*, Madrid, Fundación Mapfre, 2002 y BRIHUEGA, J. (com.), *Forma, palabra y materia en la poética de Vallecas* [catálogo de exposición], Diputación de Alicante, 2011.

1929), entre los que se encuentran nombres como los del propio Salvador Dalí⁵⁰¹, así como Magí Albert Cassanyes, Sebastià Gasch, Josep Vicenç Foix y Lluís Montanyà. Por último, Santa Cruz de Tenerife, donde la revista *Gaceta de Arte* (1932-1936) pese a no ser estrictamente una cabecera canónicamente surrealista, resultó fundamental, especialmente a través de la mediación del pintor canario Óscar Domínguez, a la hora de organizar la *Exposición Surrealista Internacional*⁵⁰², celebrada entre el 11 y el 21 de mayo de 1935 en el Ateneo de la capital insular.

Remitiéndonos al ámbito de nuestro estudio, la escultura surrealista se sustentó en torno a dos modalidades principales: los conocidos como “objetos surrealistas”, muy vinculados con la idea dadaísta del “*objet trouvé*” (objeto encontrado), aunque sabiendo dotar a estos elementos extra artísticos de una dimensión simbólica y poética, así como la estatuaria biomórfica practicada por una serie de artistas como Jean Arp, Alberto Giacometti, Henry Moore y Barbara Hepworth, en la que las referencias figurativas son prácticamente imperceptibles. Pese a que la poética del objeto encontrado tuvo un cierto predicamento entre algunos de nuestros escultores⁵⁰³, fue sin lugar a dudas este tipo de escultura biomórfica-orgánica la que contó con un mayor número de seguidores dentro de la península ibérica⁵⁰⁴.

⁵⁰¹ Quien firma junto con Gasch y Montanyà el conocido como *Manifest antiartístic català* o *Manifest Groc* (1928) en el que atacan la cultura tradicional catalana asociada al noucentisme y alaban los distintos elementos culturales asociados a la modernidad: cine, deporte, música jazz, automóviles, nueva arquitectura y fotografía, etc. Asimismo, ofrecen un listado de algunos de los artistas más importantes asociados a la vanguardia de los que se consideran como continuadores: entre ellos, se cita el nombre del escultor alsaciano Jean Arp, quien, como veremos en las siguientes páginas, fue uno de los artistas plásticos más difundidos por las revistas de creación españolas. El Manifiesto fue reproducido en el número 2 de la revista granadina *Gallo* (abril 1928).

⁵⁰² En la misma se exhibieron obras de Arp, Bellmer, Brauner, Giorgio de Chirico, Dalí, Óscar Domínguez, Duchamp, Max Ernst, Giacometti, Maurice Henry, Valentine Hugo, Marcel Jean, Dora Maar, Magritte, Miró, Meret, Oppenheim, Picasso, Man Ray, Jindrich Styrsky y Tanguy. A la inauguración asistieron Jaqueline Lamba, Benjamin Péret y André Breton, quien además de prologar el catálogo, dictó una conferencia titulada “Arte y política”. Para un estudio panorámico de *Gaceta de Arte* y el contexto artístico en el que se desarrolló: GUIGON, E., NAVARRO SEGURA, M. A. et. al. *Gaceta de Arte y su época. 1932-1936* [catálogo de exposición], Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1997.

⁵⁰³ Los artistas españoles más vinculados con el círculo surrealista parisino (Dalí, Miró y Óscar Domínguez) realizaron importantes objetos surrealistas. Joan Miró realizó una exposición celebrada en la galería Syra de Barcelona (noviembre 1931) organizada por ADLAN en la que exhibió una serie de objetos-esculturas realizadas en Mont-Roig a partir de elementos encontrados (maderas quemadas, alambres, huesos, conchas, engranajes metálicos). Esta muestra influenció a Ángel Ferrant a la hora de realizar sus conocidos objetos ejecutados en 1932 y que expuso también en la galería Syra (enero 1933), así como a otros escultores catalanes, entre los que destaca el artista leridano Leandre Cristòfol, quien sobresale como uno de los grandes cultivadores del género y autor de obras tan paradigmáticas de esta tendencia como *Nit de lluna* (1935). Mencionaremos que tanto Ángel Ferrant como su discípulo Ramón Marinel·lo participaron en la *Exposition Surréaliste d'objets* celebrada en la galería Charles Ratton de París en 1936.

⁵⁰⁴ La influencia de Jean Arp es perceptible en muchos de los escultores españoles más plenamente adscritos a la vanguardia, entre los que podemos destacar a los vinculados a la Poética de Vallecas: Alberto Sánchez,

Pese a la evidente importancia que tuvieron los núcleos surrealistas afincados en Madrid y Tenerife, hay que destacar que fue en el ámbito catalán donde la escultura asociada al movimiento surrealista internacional tuvo una mayor difusión, en gran parte debido a la ingente labor realizada por la agrupación artístico-cultural ADLAN⁵⁰⁵ (Amigos del Arte Nuevo), fundada en Barcelona en 1932. Su primer comité directivo estuvo compuesto por Eduard Monteny, Daniel Planes y Joan Prats, siendo muy pronto sustituidos los dos primeros por Joaquim Gomis y Josep Lluís Sert. Asimismo, hay que reseñar que entre sus miembros estuvieron los principales artistas, críticos y escritores asociados a la vanguardia catalana: Cassanyes, Foix, Montanyà, Gasch, Dalí, Miró, Ángel Ferrant, etc. La existencia de esta asociación posibilitó que la obra de dos de los escultores más importantes vinculados al arte europeo de avanzada fuera vista en España: Alexander Calder y Jean Arp⁵⁰⁶.

Alexander Calder (1898-1976)⁵⁰⁷. Nacido en el seno de una familia de artistas (su abuelo y su padre eran escultores) muestra desde muy temprana edad sus dotes para el ejercicio artístico⁵⁰⁸. Sin embargo, decide realizar estudios de ingeniería mecánica, los cuales completa en 1923. Durante un par de años ejerce su profesión en diferentes trabajos. Sin

Pancho Lasso, Eduardo Díaz Yepes, así como algunos escultores catalanes que fueron discípulos de Ángel Ferrant en la Escuela de Artes y Oficios: Ramón Marinel.lo, Eudald Serra y Jaume Sans, quienes realizaron una exposición colectiva organizada por ADLAN y celebrada entre los días 27 y 30 de marzo de 1935 en la galería Catalònia, situada en los bajos de la librería de nombre homónimo, la cual estaba dirigida por el viejo marchand Josep Dalmau. Para un estudio de la recepción crítica de la muestra: GÓMEZ-PRADAS, M., “A.D.L.A.N y la promoción de jóvenes artistas: Ramón Marinel.lo, Jaume Sans y Eudald Serra”, Madrid, Universidad Complutense, *Arte, Individuo y Sociedad*, Vol. 30, N.º 2, 2018, pp. 225-242.

⁵⁰⁵ Compartió sede con el GATCPAC (Grupo de Arquitectos y Técnicos catalanes para el progreso de la arquitectura contemporánea) en el Paseo de Gracia N.º 99. Asimismo, también aprovecharon como órgano de expresión la revista *A.C. Documentos de Actividad Contemporánea*, editada entre 1931-1937. Para un análisis de la importancia que tuvo la agrupación a la hora de propagar el arte de vanguardia en Cataluña y, por ende, en España, consúltese: CORREDOR MATHEOS, J. et. al., *Las vanguardias en Cataluña. 1906-1939. A.C. Protagonistas, tendencias, acontecimientos*. Barcelona. Fundación La Caixa, 1992 y GÓMEZ-PRADAS, M., MENDELSON, J. y MINGUET, J. (com.), *Miró-ADLAN. Un archivo de la modernidad (1932-1936)* [catálogo de exposición], Barcelona, Fundación Joan Miró, 12 marzo-5 septiembre 2021.

⁵⁰⁶ Además de patrocinar las exposiciones de Alexander Calder (1932 y 1933) y Jean Arp (1935), promocionaron también muchas otras como las de Joan Miró (1932, 1934 y 1935), Ángel Ferrant (1933), colectiva de escultores jóvenes: Marinel.lo, Sans y Serra (1935), la primera exposición retrospectiva de la obra de Picasso en España (1936) y la conocida como *Exposición Logicofobista*, celebrada del 4 al 15 de mayo en la galería Catalònia de Barcelona. En la misma participaron los siguientes artistas: Artur Carbonell, Leandre Cristòfol, Ángel Ferrant, Esteban Francés, A. Gamboa Rothwoss, García Lamolla, Juan Ismael, Maruja Mallo, Ramón Marinel.lo, Massanet, Planells, Jaume Sans, Nadia Sakalova y Remedios Varo.

⁵⁰⁷ Para un estudio pormenorizado de la trayectoria artística del escultor norteamericano: GIMÉNEZ, C. y CALDER ROLWAN, A. (com.), *Calder. La gravedad y la gracia* [catálogo de exposición], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 27 noviembre 2003- 16 febrero 2004 y ULRICH OLBRIST, H. (com.), *Calder stories* [catálogo de exposición], Santander, Centro Botín, 29 junio-3 noviembre 2019.

⁵⁰⁸ En 1909, contando con 11 años de edad, realiza sus primeras dos esculturas, un perro y un pato realizados en chapa de latón.

embargo, un tanto desencantado y con el objetivo de poder cumplir su sueño de convertirse en artista, marcha a Nueva York donde estudia pintura en la *Art Students League*, al mismo tiempo que trabaja realizando ilustraciones para el *National Police Gazette*⁵⁰⁹. En 1926 decide trasladarse a París, donde rápidamente logra introducirse en los cenáculos artísticos, gracias en gran parte a su amistad con pintores como Joan Miró y Fernand Léger. En el periodo comprendido entre 1926-1931, realiza, además de su conocido *Cirque Calder*⁵¹⁰, un importante conjunto de piezas realizadas mediante alambre, alzándose en el espacio como auténticos “dibujos en el aire”. En toda esta serie de esculturas representa figuras realizando actividades asociadas al movimiento⁵¹¹, cuestión clave en la futura obra del artista norteamericano. Asimismo, también reseñar que realizó una serie de obras, tallas en madera en las que se denota el influjo de la plástica primitivista, específicamente la africana⁵¹². En otoño de 1930 se produce un suceso importante que marcará profundamente su obra. Durante una visita al estudio del pintor Piet Mondrian, queda sorprendido al contemplar las composiciones abstracto-geométricas y los colores utilizados por el artista neerlandés. A partir de este momento, decidido a llevar a las tres dimensiones las composiciones mondrinianas, realiza sus primeras esculturas cinéticas (fechadas en 1931) que su amigo, Marcel Duchamp, bautizó con el nombre de “*mobiles*”, obras realizadas mediante planchas metálicas, en un primer momento de colores primarios, a los que con los años irá añadiendo gamas más amplias⁵¹³.

Al hilo de las esculturas realizadas en alambre en el periodo comprendido entre 1926-1930, hay que reseñar que la primera referencia que hemos documentado sobre Alexander

⁵⁰⁹ Dibujos en los que representa escenas deportivas y, especialmente circenses que, como veremos, será uno de los motivos fundamentales dentro de la obra del escultor norteamericano. Al mismo tiempo, ejecuta numerosas ilustraciones de animales a los cuales captaba en sus repetidas visitas al *Central Park Zoo* de Nueva York.

⁵¹⁰ Del que tendremos ocasión de hablar a continuación con detenimiento, puesto que Calder realizó hasta tres representaciones de su famoso circo en España: dos en Barcelona (1932-1933) y una en Madrid (1933).

⁵¹¹ Entre las que se encuentra la danza: *Josephine Baker* (1926), el deporte: *Helen Wills* (1927), *Jugador de baloncesto* (1927) y el circo: *Acróbatas* (1927). Mencionaremos que la Calder Foundation tiene a su disposición en su página web un catálogo razonado con fotografías de todas las obras realizadas por el escultor durante su trayectoria vital: [Archive | Calder Foundation](#) (consultado el 10/11/2022). También realiza en láminas de alambre retratos de algunos de los personajes más importantes de la escena artística parisina: *Joan Miró* (1930), *Fernand Léger* (1930) y *Kiki de Montparnasse* (1930).

⁵¹² Entre las que podemos destacar *Cariátide* (1928), *Mujer* (1928) y *Mujer triangular* (1929).

⁵¹³ En un primer momento, estas eran accionadas mediante un motor mecánico incorporado. Al poco tiempo, el artista lo elimina para que sea la propia acción atmosférica la que motive el movimiento de sus esculturas. Junto con sus *mobiles*, también realizó durante los siguientes años, esculturas que, a diferencia de las que están destinadas a ser colgadas en la pared, mantienen su apoyo en el suelo mediante una pieza que sirve de basamento. Estas últimas composiciones son conocidas como *stabiles*.

Calder en la prensa gráfica madrileña es una reseña crítica del Salón de Independientes de París, publicada *La Esfera* y escrita por José Francés⁵¹⁴. A pesar de que el crítico desconoce la autoría de la escultura, reproduce en el artículo su obra *Primavera* (1929) (Fig. 32), la cual se detiene a comentar con los prejuicios y ataques habituales a los que ya nos hemos referido en repetidas ocasiones:

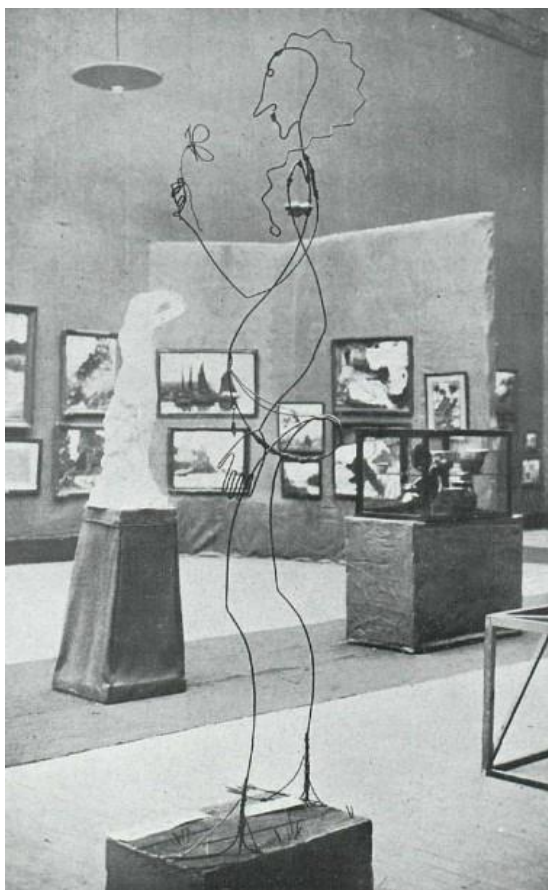


Fig. 32. Alexander Calder, *Primavera*, 1929. Fotografía: *La Esfera*, 9-2-1929

“[...] La menos visible es esta sutil fantasía alámbrica titulada *Primavera*, sin permiso de Boticelli. No se crea que es el garabato de un aprendiz del taller de fotgrabado sobre el clisé. Es una cosa puesta sobre un cajón al que le brotan unos clavos como símbolos de tallos vnales, con cierta infantil pretensión de expresar la estación florida. No se sabe bien si es un hombre o una mujer. De hombre tiene algo que parece bigote, y de mujer, unos carretes aisladores, que por el sitio en que están colocados pudieran suponerse los

⁵¹⁴ LAGO, S., “Escolios al no arte. Agonía de la impotencia grotesca”, *La Esfera*, 9-2-1929, pp. 19-20.

senos. Pero nada más. Es asexual, ambigua, andrógina, esta figura de los Independientes, como la de tantos Dependientes de la Novedad, que andan por esos mundos no sólo en primavera, sino en todo tiempo, y a los que se les podría decir: -Usted perdone, señorita: ¿es usted el hermano de su hermana, o la cuñada de su cuñado? Como avance o *avant garde*, no se puede negar que esta *Primavera* lo es bastante. Deja atrás los bailarines y arlequines en hierro recortado de Gargallo o el *Picador* hechos con tubos de estufa de De Crefft.

Pero si bien no es fácil que signifique una tentación para los verdaderos escultores, tendrá acaso la ventaja de despertar en algún fontanero aquellas insospechadas inquietudes estéticas que hicieron al consumero Rousseau uno de los faros pictóricos del arte ya hoy pasado de moda. Diríase, en efecto, que un fontanero, luego de trabajar durante un día desatascando distintas cañerías de desagüe en cuartos de baño, cocinas y otros sitios más recónditos, recibió la inspiración, y lo mismo que pudo enrollarse al brazo el alambre salvador de las aguas sucias, aprovechó caprichosas ondulaciones para crear la obra maestra de la escultura postmoderna [...]”⁵¹⁵.

Las siguientes referencias documentadas en prensa española⁵¹⁶ relativas a la producción escultórica del artista norteamericano, tienen como protagonista a su primera obra verdaderamente ambiciosa, el conocido como *Cirque Calder*⁵¹⁷, en el que trabajó durante toda la década de los años veinte, construyendo miniaturas en tres dimensiones de todas las figuras que juegan un papel fundamental en el circo (trapecistas, animales, payasos, etc.) realizados en alambre, corcho, retales de madera y diversos materiales encontrados⁵¹⁸. Se trataba de una auténtica *performance*, la cual tenía una duración de 15 minutos que acabó extendiéndose hasta las 2 horas de duración, durante la cual el artista adoptaba un papel activo a la hora de mover y dar vida a las diferentes figuras, contando únicamente con el apoyo de un asistente que se encargaba de la música, papel que en la mayoría de ocasiones ocupaba su mujer y compañera, Louisa.

⁵¹⁵ *Ibidem*.

⁵¹⁶ Para un estudio de la presencia de Alexander Calder en España, así como de la recepción crítica de su Circo: GÓMEZ-PRADAS, M., “Calder en Barcelona y Madrid: Joan Miró como mediador artístico”, Madrid, Archivo Español de Arte, N.º 368, octubre-diciembre 2019, pp. 397-410.

⁵¹⁷ Actualmente se conserva en la colección del Whitney Museum of American Art. En la página web del museo pueden visualizarse varios vídeos conservados en los que aparece filmado Calder mientras realizaba una representación de su *Circo*: [Alexander Calder | Calder's Circus | Whitney Museum of American Art](#) (consultado el 11/11/2022).

⁵¹⁸ Alambre, madera, metal, tela, hilo, papel, cuerda, cartón, cuero, botones, pedrería, limpiadores de pipa y tapas de botella.

ADLAN junto con la mediación directa de Joan Miró, amigo personal de Calder desde 1928, posibilitó que el escultor norteamericano realizase una representación de su circo en España. En septiembre de 1932, el artista pasa unas semanas en Barcelona, realizando dos funciones: una primera en la Masía de Miró en Mont-Roig, a la que acudieron sus amigos más cercanos y algunos habitantes de la localidad, y una segunda celebrada en el hall del local del GATCPAC, en la que además de su Circo, también sabemos que expuso alguno de sus primeros móviles. No sabemos con certeza cuales fueron exactamente los que pudo exhibir en la muestra, pero pudieran tratarse de los mismos que Sebastia Gasch⁵¹⁹ incluye en su artículo dedicado al comentario de la exposición (Fig. 33).

En el artículo, el crítico catalán, uno de los más enterados e interesados por la evolución del arte de la vanguardia internacional, encaja la obra del escultor norteamericano dentro de la tendencia hacia la abstracción pura geométrica que define el grupo, formado en París, *Abstraction-Création*. Dentro de su producción escultórica, destaca cómo ésta no se circunscribe a la pura imitación de formas extraídas de la naturaleza, sino a la creación de formas plásticas autónomas, bellas por sí mismas, sin tener que acudir a valores de tipo anecdótico o de asunto:

“Huésped reciente de Barcelona, pertenece al grupo *Abstraction Création*, que cuenta con elementos tan valiosos como Arp, Baumeister, Helion, Mondrian y otros. Los miembros de este grupo cultivan la plástica pura, aligerada de elementos explicativos o anecdóticos. Se trata, pues de un arte no figurativo. Calder, con sus esculturas, opone la creación a la copia o la imitación, a la transcripción o la interpretación, como se quiera llamar, de la naturaleza. Para Calder, creación significa inventar objetos que tendrán una belleza tan inédita como la de una creación natural, porque, como ésta, no se parecerán a nada. Las obras de Calder son bellas en sí, no por comparación, y tienen una belleza autónoma [...]”⁵²⁰.

⁵¹⁹ GASCH, S., “El escultor americano Calder”, Barcelona, A.C. *Documentos de Actividad Contemporánea*, Año II, N.º 7, III trimestre 1932, p. 43. Las fotografías reproducen sus *mobiles* titulados Objeto con bola roja (1931) (Fig. 33) y Objeto con discos rojos (1931)

⁵²⁰ *Ibidem*.

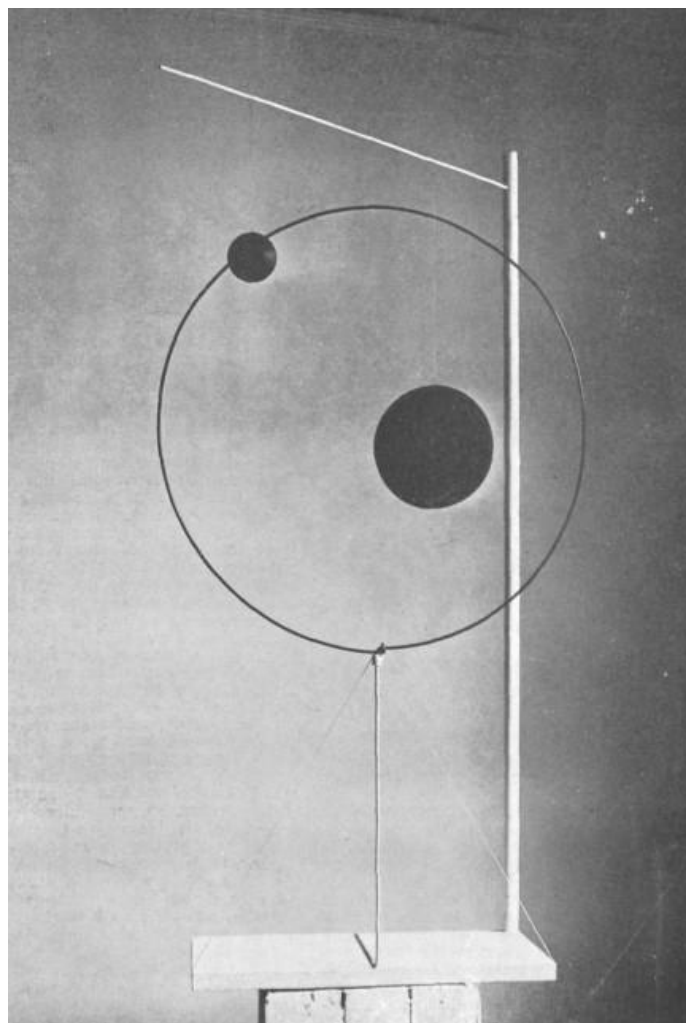


Fig. 33. Alexander Calder, *Objeto con bola roja* (1931).
Fotografía: A.C. *Documentos de Actividad Contemporánea*,
N.º 7, 1932

Asimismo, añade un dato aún más interesante. Compara su obra con la de otros escultores vinculados a la abstracción como son Brancusi y Arp. Según el crítico, mientras que la obra de estos dos últimos mantiene vigentes los valores escultóricos asociados a la masividad compacta y estática, Calder se diferencia de ellos en cuanto que sus obras destacan por su extremada sencillez e ingravidez, casi como si fueran cuerpos esquemáticos que se expanden en el espacio: “[...] Calder pertenece a la línea de Brancusi y Arp. Pero lleva todavía más allá la desnudez plástica de esos. Esos escultores, en efecto, crean objetos que tienen una corporeidad, hacen cuerpos, mientras que Calder hace

esqueletos. Esqueletos metálicos son sus obras que impresionan por su desnudez absoluta y su simplicidad [...]”⁵²¹.

Además de este artículo, escribe un segundo publicado en *Mirador*, en el que hace una clara defensa de la obra de Calder, considerando a las figuras utilizadas en sus performances de su Circo⁵²² como piezas de gran valor escultórico: “[...] Los muñecos del circo de Calder son un prodigio de forma y color. Son una pura delicia escultórica. Y su mecanismo es hijo de un ingenio formidable. Pero, por encima de todo, hay que señalar la frescura y la infinita poesía de este espectáculo que nos hace retroceder a los buenos años de la infancia⁵²³ [...]”⁵²⁴.

Al año siguiente de su primera muestra individual en España, el artista regresa a nuestro país, esta vez para exponer no solo en Barcelona⁵²⁵ sino también en Madrid. Una vez más, gracias a la mediación directa de Joan Miró, contacta con Ramón Gómez de la Serna⁵²⁶, quien se mostró muy interesado en que Calder realizara una representación de su Circo en la capital española. Finalmente, el escultor norteamericano realizó dos *performances* en la Residencia de Estudiantes (Fig. 34) y organizadas por la Sociedad de Cursos y Conferencias, los días 1 y 2 de febrero⁵²⁷. Asimismo, junto a las dos representaciones de su Circo efectuadas en la Residencia de Estudiantes, se conservan fotografías que inducen a pensar que el artista norteamericano también aprovechó, al igual que ya hiciera en Barcelona, para exponer alguno de sus móviles. La instantánea, conservada en la Biblioteca Nacional⁵²⁸, muestra al escultor posando junto a su obra, la cual podemos identificar como *Mobile* (1933). Un móvil característico de la década de 1930:

⁵²¹ *Ibidem*.

⁵²² El crítico catalán siempre se mostró en muchos de sus artículos en prensa y revistas como un gran defensor y entusiasta de la actividad circense, hasta el punto de que intentó crear, adscrito a ADLAN, una asociación de Amigos del Circo.

⁵²³ El Circo de Calder contó con la aprobación de los surrealistas, ya que su representación conseguía que la audiencia regresase a estados de la mente subconscientes o infantiles.

⁵²⁴ GASCH, S., “El circ d’un escultor”, Barcelona, *Mirador*, 29-9-1932, p. 5.

⁵²⁵ Realiza un par de actuaciones de su Circo en el local del GATPAC y, al mismo tiempo, celebra una muestra individual en la galería Syra en la que expone tanto sus móviles como dibujos de temática circense, así como abstractos, estos últimos, según palabras de Sebastià Gasch, muy deudores de las formas de Picasso y Miró: GASCH, S., “Un ianqui a Barcelona”, *Mirador*, Barcelona, 23-2-1933, p.7.

⁵²⁶ Ramón Gómez de la Serna era un auténtico apasionado del Circo, hasta el punto de que le dedica un libro de título homónimo publicado en 1917. Diez años más tarde, la obra es traducida al ejemplar. Sabemos que Calder contaba en su biblioteca con un ejemplar del libro del escritor madrileño.

⁵²⁷ Una fotografía del artista norteamericano captado mientras se encontraba en plena acción de maniobrar las figuras de su circo puede visualizarse en la revista *Ahora* en su número correspondiente al 3-2-1933, p. 13.

⁵²⁸ La fotografía la pudimos visualizar en el artículo ya citado: PRADAS GÓMEZ, M., “Calder en Barcelona y Madrid: Joan Miró como mediador artístico”, op. cit., p. 404.

construcciones con formas geométricas que se mueven rítmicamente, creando formas variables en el espacio.



Fig. 34. Alexander Calder durante la performance de su *Cirque* en la Residencia de Estudiantes. Fotografía: *Ahora*, 3-2-1933

En cuanto a la recepción crítica de la muestra, hay que destacar que tuvo una considerable atención mediática por parte de la prensa madrileña, aunque la mayoría de las reseñas se reducen a meras notas informativas⁵²⁹ en las que se realiza una descripción pormenorizada del espectáculo artístico. Aun así, podemos reseñar, en cuanto a su mayor interés textual, las crónicas firmadas por Miguel Pérez Ferrero en *Heraldo de Madrid*⁵³⁰ y la del propio Ramón Gómez de la Serna en *Luz*⁵³¹. En cuanto a la primera, viene presidida por una fotografía en la que aparecen sentados, además del escritor del artículo, Gómez de la Serna, Alexander Calder y su esposa Louisa, junto con una mesa donde podemos ver esparcidas algunas de las figuras pertenecientes al circo. En la misma, hace

⁵²⁹ A.R. de L., “En la Residencia de Estudiantes. “El circo más pequeño del mundo, por Alejandro Calder”, *El Sol*, Madrid, 2-2-1933, p. 8; ANÓNIMO, “El circo más pequeño del mundo”, Madrid, *El Debate*, 2-2-1933, p. 7.

⁵³⁰ PÉREZ FERRERO, M., “Un Yanqui en la Ex Corte. Hoy, Alejandro Calder ha presentado el circo más pequeño del Mundo en la Sociedad de Cursos y Conferencias”, *Heraldo de Madrid*, 1-2-1933, p. 2.

⁵³¹ GÓMEZ DE LA SERNA, R., “Calder y su circo”, *Luz*, Madrid, 1-2-1933, p. 9.

una descripción pormenorizada de la *performance* artística, de las diversas figuras que componen el espectáculo, de cómo el propio artista es el auténtico protagonista, maestro de ceremonias encargado de dotar de vida a todas esas criaturas y finalmente, se pregunta que es mejor, si la obra en sí o su propio creador:

“[...] ¡Ya está abierta la primera maleta! ¡Ya han surgido! -Voilà! – dice Calder. Ha hecho la presentación del hombre de la Pampa Americana. Tira el lazo, abate a un toro fiero y luego saluda con grácil reverencia. -Voilà! – vuelve a repetir Calder. Se animan seres endebles. Cobran alientos con la música de un disco de gramófono, música de los mejores circos. Mister Calder no se cansa de manipular. Su mano es un prodigioso “regisseur” en constante presencia en la pista. Las Amazonas, los trapezistas, los perros sabios se suceden. Se hace la luz de potente foco de los números sensacionales. Nos arrodillamos para verlo mejor. No debemos perder un solo detalle. Redobla el tambor y el muñequillo da el doble salto mortal. Dice Calder: Hay que tener la imaginación bien dispuesta para que todo esto tenga su tamaño. Grande. Muy grande. No se pueden establecer comparaciones. No se puede dilucidar. ¿Qué es mejor, Calder mismo o su circo? [...]”⁵³².

Del mismo modo, Gómez de la Serna, uno de los principales animadores de la vanguardia madrileña, también se une a los elogios hacia la obra de Calder, quien considera que ha llegado a realizar una síntesis de la actividad circense dotada de una gran esbeltez artística y belleza poética:

“[...] Están llenas las mesas de la Residencia de todos esos objetos desperezados que, gracias al animador- único secreto de la vitalidad y la gracia del mundo-, tendrán su proporción, su ardimiento y su esbeltez artística. El alegre y animado norteamericano ríe de sus creaciones que son relojes de acrobacia. Lo ha creado todo en noches de inspiración, ha estudiado el alma del circo hasta reducirla a miniatura, conoce los resortes de la hilaridad y los colapsos del miedo, que son el circo mismo. El andamiaje de barro del coliseo diminuto es el remate de su obra y está ya dispuesto. A estas horas sonará la sinfonía de la inauguración, la alegre fiesta de lo esquemático, la poesía de la geometría circense, el acrecentamiento de los muñecos bajo una bombilla de cien bujías. Aplausos al sugeridor paciente, al creador del filamento fantástico, de la juguetería poética en el circo más pequeño del mundo [...]”⁵³³.

⁵³² *Ibidem*.

⁵³³ GÓMEZ DE LA SERNA, R., “Calder y su circo”, op. cit., p. 9.

Junto con Alexander Calder, **Jean Arp**⁵³⁴ (1886-1966) fue el otro escultor vinculado al surrealismo y a los movimientos de abstracción asociados a los grupos *Cercle et Carré* y *Asbtraction-Création*, que contó con una mayor difusión dentro de la prensa gráfica española, así como una importante presencia de su obra en diversas exposiciones celebradas en nuestro país⁵³⁵. Nacido en Estrasburgo⁵³⁶, recibe su primera formación artística en la Escuela de Artes y Oficios de su ciudad natal. Entre 1905-1907 estudia en la Kunsthalle (Escuela de Arte) de Weimar y en 1908 marcha a París donde asiste a la Academia Julien. A partir de 1912 y hasta aproximadamente 1914 reside en Múnich donde participa brevemente en el grupo expresionista Der Blaue Reiter, gracias a su amistad con Wassily Kandinsky y Paul Klee. Con el estallido de la I Guerra Mundial y, con el objeto de evitar su alistamiento en el ejército alemán, decide exiliarse en Zúrich, territorio neutral, en el que funda, junto a un grupo importante de literatos y artistas el movimiento dadaísta cuyo centro de operaciones se instaló en el Cabaret Voltaire, abierto el 5 de febrero de 1916 por la pareja conformada por Hugo Ball y Emmy Hennings.

Durante esta época, además de dedicarse a su afición literaria, especialmente el cultivo de la poesía que desarrollaría durante toda su trayectoria, comienza a realizar relieves policromos en madera donde comienza a desarrollar un lenguaje de una marcada abstracción orgánica-biomórfica, la cual trabajará de forma más plena durante la década de los veinte, periodo de mayor plenitud de su producción escultórica. A partir de 1926 se establece en Francia, concretamente en la localidad de Meudon (cercana a París) donde instala su casa-estudio junto a su esposa, la también artista, pintora y diseñadora, Sophie Taeuber. Desde su establecimiento en París, frecuenta y se convierte en miembro y colaborador de las principales publicaciones surrealistas. Sin embargo, a partir de 1931, rompe con el movimiento de André Breton y forma parte del grupo de artistas que funda

⁵³⁴ Para un análisis de su trayectoria vital y artística: FAUCHEREAU, S. (com.), *Jean Arp Retrospectiva 1915-1966* [catálogo de exposición], Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2006. Asimismo, consultar la página web de la Fundación Jean Arp: [Accueil \(fondationarp.org\)](http://accueil.fondationarp.org) (consultado el 18/11/2022).

⁵³⁵ Además de la muestra individual celebrada en 1935 en la joyería Roca de Barcelona (de la que tendremos ocasión de hablar), también su obra tuvo representación tanto en la *Exposición Surrealista* celebrada en Santa Cruz de Tenerife en 1935 organizada por *Gaceta de Arte*, así como en la llamada *Exposición de Arte Contemporáneo*, celebrada también en la capital insular entre el 10 y 15 de junio de 1936 en el Círculo de Bellas Artes, organizada por la sección tinerfeña de ADLAN, la cual estaba formada, en definitiva, por el consejo de redacción de la revista tinerfeña.

⁵³⁶ Nacido como Hans, ya que durante aquella época Estrasburgo formaba parte del territorio conocido como Alsacia-Lorena, devuelto a Alemania por Francia tras el final de la guerra franco-prusiana (1870). Tras el final de la Gran Guerra, Estrasburgo vuelve a ser territorio francés, por lo que Hans Arp pasa a llamarse Jean Arp.

el citado movimiento asociado a la abstracción pura, *Abstraction-Création*⁵³⁷. En estos años transcurridos entre 1930-1936, además de seguir realizando relieves de formas orgánicas, entre los que puede mencionarse su serie conocida como *Constelaciones*⁵³⁸ (1930-1932), comienza a investigar en torno a la forma tridimensional, creando un grupo de obras conocidas como *Concreción humana*⁵³⁹ (1933-1935), en las que las referencias a la mimesis figurativa son prácticamente inexistentes, tomando un papel fundamental las relaciones dualistas establecidas entre lo blando-duro, cóncavo-convexo, lleno-vacío, etc.

La primera vez que pudo verse obra de Jean Arp en suelo español fue en el marco de la *Exposición de Arte Moderno Nacional y Extranjero* celebrada en 1929 en la galería Dalmau de Barcelona. En ella, pudieron verse además de obras del escultor alsaciano, obras de los siguientes artistas⁵⁴⁰: Evarist Basiana, Joaquim Biosca, Artur Carbonell, Montserrat Casanova, Charchoune, Claret, Gustau Cochet, Antonio Costa, Creixams, Daura, Theo van Doesburg, Luis Fernández, Otto Freundlich, Garay, Grau Sala, Xavier Güell, Jean Hélion, Elvira Homs, Junyer, André Lhote, Piet Mondrian, Sophie Taeuber, George Vantongerloo, etc. A partir de este momento, su relación con la ciudad condal será muy intensa.

En 1931, el matrimonio pasa el verano en Cadaqués junto con el poeta chileno Vicente Huidobro. Un año más tarde, vuelven a realizar un viaje, esta vez a Barcelona, periodo durante el cual aprovechan para escribir sendos artículos sobre el escultor franco-alemán, Sebastián Gasch en *Mirador*⁵⁴¹ y Luis Fernández en *A.C. Documentos de Actividad contemporánea*.⁵⁴² En cuanto a la segunda crónica, ésta viene acompañada por un total de cinco fotografías que reproducen sus obras tituladas *Figuras* (Fig. 35), *Tenedores* y

⁵³⁷ Entre los miembros más destacados de la agrupación se encuentran los siguientes artistas: Auguste Herbin, Jean Hélion, Georges Vantongerloo, Naum Gabo, Antoine Pevsner, Piet Mondrian, Wassily Kandinsky, El Lissitzky, etc.

⁵³⁸ [Jean \(Hans\) Arp. Constellation. Meudon 1932 | MoMA](#) (consultado el 18/11/2022). Este conjunto de relieves de formas que sugieren amebas, tuvo un gran predicamento entre ciertos escultores catalanes ya señalados como es el caso de Ramón Marinel·lo y su obra *Cap crepuscular* (1936), relieve modelado en yeso.

⁵³⁹ [Jean \(Hans\) Arp. Human Concretion. 1935 | MoMA](#) (consultado el 18/11/2022). Asimismo, este conjunto de piezas tridimensionales que parecen retrotraer a cierta dureza pétrea u ósea tienen cierta influencia sobre los escultores adscritos a la Escuela de Vallecas, especialmente en las obras de Pancho Lasso y Eduardo Díaz Yepes

⁵⁴⁰ BONET, J. M., *Diccionario de las Vanguardias en España 1907-1936*, op. cit., p. 231.

⁵⁴¹ GASCH, S., “Hans Arp a Barcelona”, *Mirador*, Barcelona, 1-9-1932, p. 7. Viene acompañado de una fotografía que reproduce su relieve escultórico titulado *omblicos y corbatas*, especificando que pertenece a la colección Hoffmann-Stehlin.

⁵⁴² FERNÁNDEZ, L., “Hans Arp y Madame Arp”, *A.C. Documentos de Actividad Contemporánea*, Barcelona, Año II, N.º 6, II semestre 1932, pp. 42-43.

ombbligo (colección Hoffmann) y *Objetos distribuidos al azar*, así como dos vistas panorámicas de diversas estancias de la casa-estudio del artista alsaciano. En lo referente al contenido del texto, debemos reseñar que su autor se limita a realizar una suerte de breve resumen de la trayectoria artística de Jean Arp, desde sus comienzos dadaístas, pasando por su periodo surrealista, hasta desembocar en el movimiento abstracto, señalando con ello el carácter continuamente investigador y poliédrico que caracteriza su producción escultórica:

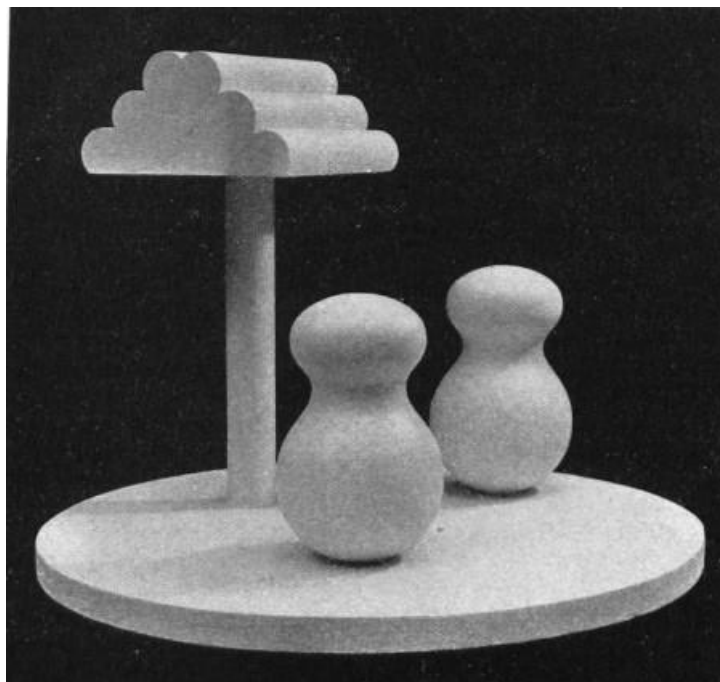


Fig. 35. Jean Arp, *Figuras*, 1931-1932. Fotografía: A.C.
Documentos de Actividad Contemporánea, N.º 6, 1932

“Hans Arp, pintor, escultor y poeta, ha sido explorador antes de ser colono. En calidad de jefe de equipo, tomó parte en la expedición “Dadá”, la cual, partida de Suiza en busca de tierras desconocidas, visitó todas las ciudades de Europa y de América, llevando a los indígenas de esos países lejanos, a cambio de burlas e insultos, la alegría, la salud y también unos pequeños frasquitos con la etiqueta “rebelión” que unos consideraban como un veneno y otros como un antídoto. Después, tomó parte en la “Misión Superrealista” que se había propuesto convertir los indígenas de los países civilizados al nuevo Evangelio de Freud, revisado y corregido por los jefes de la expedición. Habiendo encontrado en el camino otra expedición, el “Neo-Plasticismo”, Arp recorrió solitario las tierras que visitaba esta expedición. Pero, así como los neo-plasticistas recorrían la región

en línea recta y en proyección ortogonal, Arp la recorrió en línea curva y tomando muchas libertades con el itinerario [...]”⁵⁴³.

Dos años más tarde, vuelve a tener presencia la obra de Jean Arp en la prensa gráfica catalana. En el número extraordinario de la longeva revista *D’Aci i D’Alla*⁵⁴⁴ (1918-1936), el cual fue redactado enteramente en colaboración por los miembros de ADLAN y GATPAC. En él, se incluyen dos poesías escritas por el artista alsaciano, acompañadas de tres fotografías que reproducen dos relieves: *relieve en madera* (sin fechar) y *Bosque* (1925), así como un ejemplo de sus conocidas como *Concreciones humanas* (1934) (Fig. 36). Al año siguiente, tiene lugar su exposición individual celebrada en el mes de marzo en la Joyería Roca de Barcelona, muestra organizada por ADLAN. El crítico catalán M.A. Cassanyes le dedica un comentario publicado en el diario *La Publicitat*⁵⁴⁵.



Fig. 36. Jean Arp, *Escultura*, 1934. Fotografía: *D’Aci i D’Alla*, N.º 179, diciembre 1934

⁵⁴³ *Ibidem*.

⁵⁴⁴ Consultar el N.º 179 de la revista correspondiente a diciembre de 1934, pp. 51-52.

⁵⁴⁵ CASSANYES, M.A., “Les Lletres i les Arts. Hans Arp, o de l’Art Abstracte”, *La Publicitat*, Barcelona, 8-3-1935, p. 4.

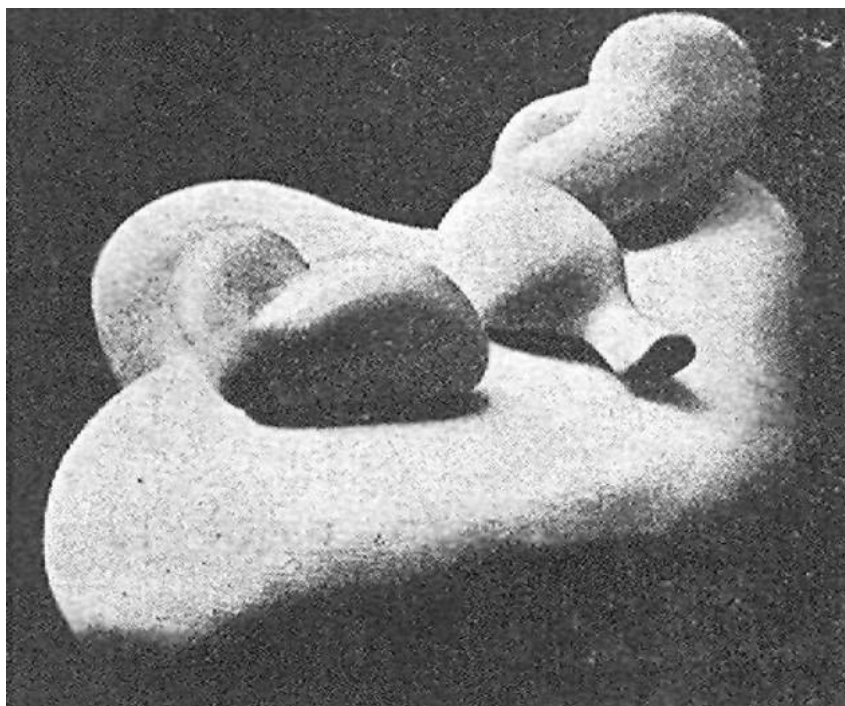


Fig. 37. Jean Arp, *Escultura*, 1934. Fotografía: *Gaceta de Arte*, N.º 24, marzo 1934

Junto con su fuerte presencia en Cataluña, hemos también señalado su participación en las dos exposiciones organizadas por la revista tinerfeña *Gaceta de Arte*: Exposición Surrealista (1935) y la Exposición de Arte Contemporáneo (1936)⁵⁴⁶. Dentro de este contexto, hay que situar el interés que la cabecera insular mostró con respecto a la difusión de la obra del escultor alsaciano. En marzo de 1934, Domingo López Torres le dedica el último artículo monográfico que hemos podido documentar referente al artista franco-alemán, el cual incluye varias fotografías que reproducen algunas de sus esculturas asociadas a las formas de *Concreciones humanas* (Fig. 37)⁵⁴⁷. En cuanto al contenido del escrito, el escritor destaca cómo el arte actual se caracteriza por una clara tendencia hacia la sobriedad y la simplicidad compositiva. En lo referente al arte escultórico, detecta una dirección bien marcada hacia la abstracción pura, en la cual Jean Arp juega un papel fundamental. Su obra sobresale por su carácter autónomo, cuyas formas apenas muestran referentes asociados a la mimesis figurativa, causando con ello cierta extrañeza en el espectador. Dentro de su producción, destaca sus nuevas creaciones en las que da a la

⁵⁴⁶ No tenemos referencias exactas de cuáles fueron las obras exactas que pudo exhibir en ambas muestras.

⁵⁴⁷ Solamente se referencian los títulos de dos de las obras: *Una campana que es un martillo* y *Cabeza cubierta de tres objetos desagradables: una mosca, una mandolina y un par de bigotes*. No se especifica la fecha de ejecución, aunque deben de ser piezas realizadas entre 1933-1934.

piedra un valor singular y simbólico, despojándola de la esclavitud a la que habían estado sometiendo los artistas asociados al academicismo:

“[...] El adorno pomposo es ahora sacrificado a una simplicidad y sobriedad casi exagerada. Se busca el modo de expresión más conciso posible; y escrupulosamente se evita toda frase inútil [...] La escultura ya no quiere ser escultura. Nada. Entonces, entre los escombros, entre las formas en putrefacción- los museos fueron insuficientes para almacenar tanta basura- nace un mundo nuevo. Es el día primero de la creación. Ensayando los músculos mejores de las piernas, Hans Arp, da un salto muy alto y se coloca horizontal sobre todas las cosas [...] Así la escultura con Arp vuelve a ser como en el arte griego, obra de arte autónoma, con vida propia; con sus raíces, su carne y su ángel; independiente; reivindicando un arte supeditado a todas las artes; libre del yugo de la arquitectura a la que sacrificó sus felices aciertos [...] Sola, en el centro de todas las miradas, sin depender de nada ni de nadie, para que la admiremos desde todas las esquinas y bajo los más diferentes rótulos; para escapar al ágil sentimiento utilitario que persigue insistentemente toda manifestación de arte, recurre Arp, a la construcción de nuevos objetos de tan originales formas que los más sagaces catalogadores quedan defraudados. Arp comienza así la marcha hacia su mundo, hacia un mundo donde las piedras se atormentan como la carne. Nuevo mundo de objetos que no pueden ni deben ser relacionados, ni comparados, con ningunos objetos conocidos [...].

“[...] En un lenguaje extraño, con palabras sin lastre, ágiles, Arp, recita: “las piedras están llenas de entrañas. Bravo. Bravo. Las piedras están llenas de aire. Las piedras son como afluentes de agua. -Sobre la piedra que ocupa el lugar de la boca brota una hoja arista. Bravo. Una voz de piedra esta “tête à tête” y pie a pie con la mirada de la piedra. Las piedras se atormentan como la carne. Las piedras son como las nubes, pues su segunda naturaleza les baila en su tercera nariz. Bravo. Bravo. Cuando las piedras se limpian las uñas se impulsan hacia sus raíces. Bravo. Bravo. Las piedras tienen orejas para comerse la hora exacta. Comienza a animarse un mundo de piedra. Arp le va dando vida; menos, le va abriendo caminos. Porque ya tenían vida; estaban retorciéndose de tanta vitalidad sin sentido. Frente a la incompreensión de tantos cadáveres acostumbrados a comer, andar y dormir, la piedra se acartona, se endurece y oculta su verdadera naturaleza. La piedra es ya la máscara de la piedra [...]”⁵⁴⁸.

⁵⁴⁸ LÓPEZ TORRES; D., “Hans Arp”, *Gaceta de Arte*, Santa Cruz de Tenerife, N.º 24, marzo 1934, p. 1.

4.2. LA ESCULTURA EN FRANCIA: ENTRE EL CLACISISMO MODERNO Y EL ART DÉCO

En el anterior apartado dedicado a estudiar la recepción que la escultura de vanguardia tuvo en Madrid, hemos podido comprobar cómo ésta fue muy escasa. Fueron muy pocos los medios informativos interesados en dar cuenta de la existencia de los escultores de avanzada salvo el entorno ultraísta y otra serie de círculos minoritarios. El resto de medios apenas dedica artículos monográficos a ningún escultor vanguardista y cuando se deciden a hacerlo es con el objeto de atacar y tachar ese tipo de arte como una “fantocheda” que no debe ser seguida ni imitada por los artistas españoles. Por el contrario, la inmensa mayoría de revistas gráficas editadas en la capital sí que presentaron un gran interés por la difusión de la escultura figurativa francesa, encaminada a la creación de un clasicismo moderno. Este dato resulta muy esclarecedor y nos da una de las razones de por qué nuestra escultura tuvo una evolución estética muy moderada durante este periodo. Mientras que los escultores contaron con una información muy escasa sobre la vanguardia, la cual tenían que suplir bien mediante la lectura de revistas extranjeras o por medio de algún viaje a París o a otra ciudad europea, sí que tenían a su disposición muchos datos y lo que es más interesante, imágenes (fotografías) de las obras de los principales representantes de la escultura francesa figurativa, vistos por la crítica artística como el modelo estético ideal a seguir por parte de ellos.

Todo análisis del panorama de la escultura francesa moderna⁵⁴⁹ tiene su punto de inicio en la figura de Auguste Rodin⁵⁵⁰, quien indiscutiblemente es considerado por la historiografía como el padre e iniciador de la escultura contemporánea. La disciplina que llevaba sufriendo un enorme descrédito durante dos siglos necesitaba de alguien que le insuflara vida y que la incorporase a los derroteros de la modernidad. Este fue el papel desempeñado por el maestro francés. Pese a que, en apariencia, su producción está nutrida de un modelado *naturalista-expresionista*, cargado de referencias literarias, todavía muy deudoras de la estética romántica, cuenta con grandes logros de cara al posterior

⁵⁴⁹ Para un estudio aproximado de la escultura figurativa moderna francesa: CHEVILLOT, C., *La sculpture à Paris 1905-1924, le moment de tout les possibles*, Editions Hazan, París, 2017.

⁵⁵⁰ Para un estudio de la influencia del escultor Auguste Rodin sobre el devenir de la escultura contemporánea, consúltense los dos siguientes catálogos de exposición: LE NORMAND-ROMAIN, A., (com.) *Rodin y la revolución de la escultura. De Camille Claudel a Giacometti* [catálogo de exposición], Fundación La Caixa, Barcelona, 29 octubre 2004-27 febrero 2005 y CHEVILLOT, C., *¿Olvidar a Rodin? Escultura en París, 1905-1914* [catálogo de exposición], Madrid, Fundación Mapfre, 25 junio-13 septiembre 2009.

desarrollo de la disciplina escultórica, como son su consideración del fragmento, del cuerpo fragmentado como obra de arte, el ensamblaje de piezas modeladas independientes una de la otra y también la importancia que confiere al *non finito*, esa diferenciación entre lo acabado (obra perfectamente pulida) y lo inacabado (material con el que está trabajado).

La relación de Rodin con España, en especial con Madrid, tiene su inicio, como ya ha sido estudiado⁵⁵¹, con su viaje a la península fechado en 1905 en compañía de su amigo el pintor Ignacio Zuloaga, con quien venía manteniendo una estrecha relación desde 1903, fruto de la cual se habían intercambiado obras mutuamente. El viaje tuvo una duración de ocho días, fechados entre el 4 de junio, día de su llegada a Madrid y el 12 de junio, cuando regresa nuevamente a París. En el transcurso de los mismos, visitan Madrid, Toledo, El Escorial, Sevilla y Córdoba, donde los acompaña el escultor Mateo Inurria, que en esos momentos se encontraba dubitativo sobre qué dirección tomar en su obra y al que indudablemente el conocimiento de Rodin le influyó muy notablemente en su creación venidera. De hecho, fue el único escultor español que mantuvo una cierta correspondencia con el maestro francés, quien le aconsejaba y animaba a proseguir el camino que estaba tomando en su arte. En Madrid, tiene oportunidad de visitar el Museo del Prado, donde se interesa por la obra pictórica de Velázquez y Tiziano y la colección de escultura clásica, el Palacio de Oriente y la Ermita de San Antonio de la Florida.

Sin embargo, y como bien comenta Josefina Alix⁵⁵², hubiera sido ideal que durante el transcurso de esta estancia hubiera podido visitar el taller de alguno de nuestros escultores, pues, sin duda alguna, sus indicaciones y consejos podrían haber marcado un punto de inflexión en la escultura española de aquel momento, anclada en un ramplón realismo de corte anecdótico y sensiblero. Únicamente pudieron tratarle, con excepción de Mateo Inurria, una serie de artistas representantes de esa terrible “monumentomanía”, como Aniceto Marinas, Miguel Ángel Trilles, Agustín Querol, etc., que asistieron a un banquete en homenaje a su persona organizado por Zuloaga. Este fue en líneas generales, el balance de la visita de Rodin a España. Un viaje de recreo y ocio que no tuvo unas

⁵⁵¹ BRASAS EGIDO, J.C., “Sobre la huella de Rodin en la escultura española”, en *Homenaje al profesor Martín González*, Universidad de Valladolid, 1995, pp. 295-299 y VILAIN, J., LE NORMAND-ROMAIN, A. et al (com.), *Auguste Rodin y su relación con España* [catálogo de exposición], Zaragoza, Museo Pablo Gargallo, 19 septiembre-3 noviembre 1996.

⁵⁵² ALIX TRUEBA, J., Rodin y la transformación de la escultura en España en LE NORMAND-ROMAIN, A., (com.) *Rodin y la revolución de la escultura. De Camille Claudel a Giacometti* [catálogo de exposición], op. cit..., pp. 26-31.

consecuencias ni mucho menos directas para la evolución de la escultura española, que aún tardaría bastantes años en mostrar una evolución positiva.

Otro hecho a destacar es que, frente a Madrid, donde su obra no será expuesta hasta 1933 con la celebración de la exposición de arte francés contemporáneo, Barcelona, siempre adelantada en cuestiones artísticas a la capital, sí que mostró tempranamente obras del escultor francés. En 1917 se celebró en la ciudad condal la exposición de arte francés en la que exhibieron 1.458 obras: pintura, escultura, arquitectura, grabado y artes decorativas enviadas por las tres grandes asociaciones artísticas parisinas: Salón de Artistas Franceses, Salón Nacional de Bellas Artes y Salón de Otoño⁵⁵³. En la misma, Rodin expone un total de cinco obras entre las que estaban *San Juan Bautista*, *Busto del pintor Puvis de Chavannes*, *Busto del escultor Dalou* y *La Mano de Dios*. La prensa madrileña se hizo eco de esta presencia, destacando el artículo monográfico que le dedica Silvio Lago, seudónimo del crítico José Francés, en la revista ilustrada *La Esfera* que, como veremos, apostará, al igual que otras revistas gráficas como el semanario *España*, *Gaceta de Bellas Artes* y *Blanco y Negro*, por la difusión de la escultura francesa encaminada a la creación de un clasicismo moderno y que se sitúa antagónicamente frente al arte de vanguardia.

El artículo titulado *La escuela francesa contemporánea. Augusto Rodin*⁵⁵⁴ está acompañado de fotografías que reproducen dos visiones de una de las obras expuestas en la muestra, *La Mano de Dios*, en la que el escultor representa en clave simbólica la idea de un Dios-escultor, que al igual que el artista modela y crea a su imagen y semejanza a los primeros seres humanos, Adán y Eva, que se funden en un beso apasionado: “[...] Esta Mano de Dios, de tan original concepción y ya más amplia, más genial de técnica, como un símbolo de su propia mano, que había de crear toda una humanidad de piedra o de bronce, inmortal [...]”. El crítico alaba de su obra, cómo esta es a la vez antigua y moderna, defendiendo el nuevo clasicismo que pregona su producción y que prosiguen otros escultores, colaboradores suyos como Bourdelle y Bernard que tendrán, como tendremos ocasión de comentar, una importante difusión también en las revistas editadas en Madrid:

⁵⁵³ GARCÍA, I., Exposiciones del arte moderno francés en la primera mitad del siglo XX, *Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne*, N.º 53, 2018, pp. 63-76.

⁵⁵⁴ LAGO, S., “La escuela francesa contemporánea. Augusto Rodin”, *La Esfera*, Madrid, 12-5-1917, p. 23.

“[...] ¿Qué hay en la obra proteica, polifórmica de este hombre, que nos seduce por clásico en las viejas consagraciones y que nos sorprende por audaz en las impacencias modernas? Parece de ayer por como los ecos están ya bien impregnados de su nombre y de su historia. Y, sin embargo, la fuerza conceptiva y la estilización creadora de Bourdelle, por ejemplo, o la gracia poderosamente rítmica [...] que caracteriza a Bernard, están latentes y primarios en Augusto Rodin [...]”.

Asimismo, se lamenta de que en la exposición solo se hayan presentado obras pertenecientes a su primer periodo creativo: “[...] Las cinco esculturas de la Exposición Francesa hablan de un Rodin anterior, un Rodin ya comprendido por el Estado [...] Hubiéramos deseado más el otro Rodin que había de nacer del creador de la Mano de Dios, el Rodin que se consideró por algunos exagerado [...]”.

Unos días más tarde, escribe un segundo artículo publicado también en *La Esfera*⁵⁵⁵ donde dedica su atención al comentario de la sección de escultura de la exposición barcelonesa. Tal y como ya hiciera en su artículo dedicado a Rodin vuelve a unir su nombre junto con los de Bourdelle y Bernard, a quienes considera como los grandes representantes de la escultura francesa: “Bourdelle es el centro de esta admirable trinidad escultórica que empieza en Rodin y acaba en Bernard [...]”. Bourdelle exponía algunas de sus obras más célebres como su *Heracles arquero*, *Penélope* (aparece reproducida en el artículo) y dos frisos del Teatro de los Campos Elíseos. De todas ellas, *Penélope* es la que concentra los mayores elogios de José Francés, que califica esta obra como el “enlace entre el naturalismo, casi agresivo de tan pronunciado, de las otras obras de Bourdelle y el simbolismo sintético y estilizado a grandes masas de sus bajorrelieves monumentales de la Avenue Montaigne”, obras con las que consigue crear piezas dotadas de un “clasicismo que no debe nada a los preceptos académicos”. Junto con Bourdelle, destaca el envío de Joseph Bernard, quien expone sus obras tituladas *Pensador*, *Fauno bailando*, *Cabeza de fauno* y *Muchacha haciéndose el tocado*, de la cual reproduce también una fotografía mostrada junto con la *Penélope* de Bourdelle y de la que comenta: “Hallazgo bellísimo de línea, de reposo y de armoniosidad decorativa [...]”.

A través de la lectura de ambos artículos podemos hacernos una idea muy clara de cuáles eran las ideas estéticas de José Francés en cuanto al arte escultórico, las cuales no difieren de la inmensa mayoría de críticos que trabajaban en estos momentos en Madrid. En el

⁵⁵⁵ FRANCÉS, J., “Los artistas franceses en Barcelona”, *La Esfera*, Madrid, 30-6-1917, pp. 27-28.

anterior capítulo, pudimos apreciar su rechazo de la escultura de vanguardia cifrado en su comentario particular sobre la escultura de Umberto Boccioni. Por lo tanto, frente al arte de vanguardia, propone como modelo a seguir un clasicismo no academicista que apueste por la creación de formas nuevas donde imperen valores como la rotundidad volumétrica de Bourdelle y la sutileza y amabilidad decorativa de Joseph Bernard. Esta será por lo tanto la vía seguida por los medios gráficos, destacando entre ellos *La Esfera*, la de difundir la obra de toda la generación de escultores post-rodinianos encaminados hacia la construcción de un nuevo clasicismo.

Como decíamos, no será hasta 1933 cuando el público madrileño y los artistas tengan la oportunidad de conocer *in situ* la obra de los principales escultores figurativos franceses. En 1918, solo un año más tarde de la exposición de Barcelona, se celebra en la capital la *Exposición de pintura francesa contemporánea (1870-1918)*. La muestra fue muy mal recibida por parte de la crítica ya que consideraban que solo se habían enviado obras adscritas a un academicismo retardatario⁵⁵⁶. Frente a las casi 1.500 obras expuestas en Barcelona, ciento noventa fueron las exhibidas en Madrid, todas ellas pinturas con una ausencia total de escultura, con lo que se perdía una excelente oportunidad para que los escultores afincados en Madrid pudieran tomar contacto con lo que hacían sus vecinos no solo a través de reproducciones fotográficas.

De esta ausencia se hace eco el propio José Francés en el artículo que dedica al comentario de la exposición: “¿Por qué, figurando en el Comité español dos escultores justamente ilustres como los señores Benlliure y Blay, no se expone una sola escultura francesa? Pudieron traerse, por sus pequeñas dimensiones, mármoles y bronce de Rodin, de Bernard, de Bourdelle, de Maillol [...]”⁵⁵⁷. Interesante resulta la lista de nombres sugerida por José Francés entre los que, junto con los nombres ya mencionados de Rodin, Bernard y Bourdelle, añade el de Maillol, que será junto con también Despiau, uno de los escultores que más fortuna crítica tendrán en la capital española.

Si bien es cierto que con la completa ausencia de escultura en la Exposición de Arte Francés de 1918 se perdía una excelente oportunidad de poder visualizar una panorámica grupal de la estatuaria moderna francesa, hay que mencionar como excepción la

⁵⁵⁶ CORREA-CALDERÓN, E., “La vida artística. El Arte Académico en Francia”, *Renovación Española*, Madrid, 23-5-1918, p. 12.

⁵⁵⁷ FRANCÉS, J., “La pintura francesa moderna. Augusto Renoir”, *La Esfera*, Madrid, 1-6-1918, pp. 23-24.

exposición que la escultora francesa **Marthe Spitzer** (1877-1956) celebró en el Salón Lacoste entre el 19 de noviembre y el 4 de diciembre de 1917. Pocos son los datos que conocemos acerca de su biografía. Comenzó a modelar por afición y asistió durante un tiempo a la Escuela de Bellas Artes de Francia donde perfeccionó su conocimiento del oficio. Se encontraba en Madrid con el objeto de “estudiar y conocer nuestro arte nacional, del que se deshace en elogios, sobre todo del Museo de pinturas del Prado [...]”⁵⁵⁸. En la muestra, expone un total de cinco esculturas, todas ellas retratos realizados en bronce: *Muchacha oriental*, *Musa latina*, *Bailarina rusa*, *El poeta Altermann* y *Joven criollo* que destacan por su sobriedad y su contención expresiva.

La exposición fue recibida muy positivamente por parte de la crítica, siendo un total de siete los rotativos que dedicaron su atención a realizar un comentario sobre la muestra de la artista francesa⁵⁵⁹. Entre los comentarios críticos son especialmente destacables los que le dedican tanto José Francés en *La Esfera*, como Juan de la Encina en el semanario *España* que, como veremos, será la segunda revista gráfica que preste una atención especial a la divulgación de la obra de los modernos maestros franceses. En su artículo monográfico, que viene acompañado de cuatro fotografías en la que se reproducen sus bustos expuestos, José Francés elogia a la artista francesa y señala, cómo entre sus obras, es fácilmente apreciable su interés por la plástica de Bourdelle, Bernard y Maillol:

“La exposición de la señora Spitzer, es de las que merecen excepcionalmente los elogios [...] Marthe Spitzer es una notable escultora francesa que ha expuesto varios bustos en bronce, dotados de enérgica y sensible belleza. Se adivinan inmediatamente las influencias técnicas de la señora Spitzer. Los nombres de los modernos maestros de la escultura francesa, Bourdelle, Bernard, Maillol, acuden a los labios viendo estos broncees donde palpita un sentido exacto de la armonía lineal y donde se ofrece el ejemplo de una técnica sabia y sobria [...]”⁵⁶⁰.

⁵⁵⁸ BLANCO CORIS, J., “Arte y Artistas. Exposición Marthe Spitzer”, *Heraldo de Madrid*, 21-11-1917, p. 1.

⁵⁵⁹ Además de los artículos de José Blanco Coris, José Francés y Juan de la Encina, consúltense: DE HOYOS Y VICENT, A., “Obras y figuras. Exposición Marthe Spitzer”, *El Día*, Madrid, 21-11-1917, p. 4; J.G.M., “De Arte. Exposición Marthe Spitzer”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 23-11-1917, p. 4; DOMENECH, R., “Notas de Arte. Dos Exposiciones”, *ABC*, Madrid, 26-11-1917, p. 7; VAQUER, E., “Notas de Arte. El pintor Cardunets. Marthe Spitzer”, *La Época*, Madrid, 6-12-1917, p. 2 y SALAZAR, A., “Paginas de Arte. Las esculturas de Marthe Spitzer”, *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 22-1-1918, pp. 6-7. En este último artículo vienen reproducidas en excelente calidad las cinco obras expuestas en la muestra de la artista francesa.

⁵⁶⁰ FRANCÉS, J., “Una escultora francesa. Marthe Spitzer”, *La Esfera*, Madrid, 8-12-1917, p. 24.

Entre sus obras exhibidas destacan *Muchacha oriental* (Fig. 38) y *Musa latina*, las cuales considera como las piezas más admirables que pueden visualizarse en la exposición. Son obras que, en palabras del autor, respiran “amor a los cánones antiguos, a los ritmos augustos y eternos, a la solemne calma clásica”. En definitiva, obras de un clasicismo que aspira a la creación de nuevas formas y que lucha “contra la extravagancia frágil de los arribistas y los impacientes”, refiriéndose con estas palabras claramente a los artistas practicantes de la vanguardia.

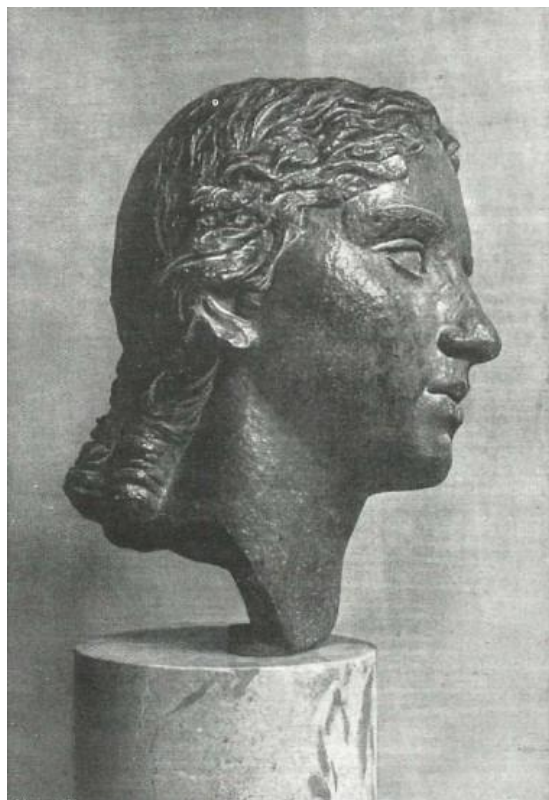


Fig. 38. Marthe Spitzer, *Muchacha oriental*, 1917. Fotografía: *La Esfera*, 8-12-1917

En términos similares valora Juan de la Encina en su crónica publicada en el semanario *España* la obra de Marthe Spitzer, señalando tanto el influjo de la moderna escultura francesa como la de modelos antiguos como el arte egipcio y el arte griego alejandrino:

“La señora Spitzer, según creemos, sigue la más moderna tendencia de la escultura francesa. A la rebusca del carácter estricto une una cierta emoción de misterio y gravedad, que no deja de hacernos pensar, unas veces en los egipcios, otras veces en los escultores griegos alejandrinos. Por tanto, es una artista de sensibilidad compleja en su aparente

simplicidad. Su técnica es firme y precisa, y sabe determinar con distinción y gracia los planos característicos, esenciales de la forma [...]”⁵⁶¹.

Cuando declara que la escultora sigue la más moderna tendencia de la escultura francesa está haciendo una auténtica declaración de intenciones, pues con esta afirmación está remarcando, por un lado, su rechazo, incompreensión y parcial desconocimiento de la escultura cubista y futurista y, por otro lado, su gusto estético muy en sintonía con la obra de los escultores franceses encaminados a la creación de un clasicismo actualizado, a los cuales dedicará posteriormente una serie de artículos monográficos en el mismo seminario.

De hecho, esta serie que Juan de la Encina dedica a los escultores franceses la comienza, como no podía ser de otro modo, dedicando un artículo al comentario de la obra de Auguste Rodin⁵⁶², que acompaña de fotografías que reproducen dos de las obras más conocidas del maestro francés como son *La eterna primavera* y *La edad de bronce*. Comienza considerándolo como “el más grande, profundo y complejo escultor de nuestro tiempo”. Continúa comentando que Rodin es sin lugar a dudas, el escultor moderno por excelencia, puesto que en sus obras practica una suerte de sincretismo en la que son apreciables influjos de las más diversas etapas creativas del arte escultórico:

“Seguid paso a paso su obra y hallareis que es tal vez el artista moderno que más se ha dejado influir por los artistas de todos los tiempos. Aquí hallareis trazas de los griegos [...] allí a los góticos que labraron escenas [...] en las catedrales de la Edad Media; luego veréis las huellas de Florencia, primero el hosco realismo y las formas ásperas y concisas de Donatello, luego las formas concentradas, gigantescas, tumultuosas y languidescentes a la vez de Miguel Ángel; y finalmente, como si todo esto fuera poco, aquí viene el cortejo de influencias de los escultores franceses de los siglos XVIII y XIX [...]”.

Sin embargo, pese a este cúmulo de influjos diversos, su obra es de “una originalidad extraordinaria, y ha añadido acentos, emociones y formas a la escultura que antes de él nunca se habían incorporado con la plenitud, claridad y desarrollo con que Rodin ha sabido hacerlo”. Concretamente, destaca que antes de él nunca se había destacado con tanta variedad de matices el tema de la pasión en escultura, poniendo como ejemplos sus obras *El beso* y *La eterna primavera* (Fig. 39): “dos soberbios grupos esculturales, en los

⁵⁶¹ DE LA ENCINA, J., “Exposición Spitzer”, *España*, Madrid, 29-11-1917, p.10.

⁵⁶² DE LA ENCINA, J., “Figuras contemporáneas. Augusto Rodin”, *España*, 1-3-1917, pp. 8-9.

que puede juzgarse como sobre un mismo tema y emoción estética fundamental Rodin sabe hacer variaciones esenciales [...]”. En definitiva, es un texto en el que viene a remarcar el genio artístico de Rodin y de cómo su obra resulta imposible de encasillar en una determinada tendencia ya que esta ha recorrido caminos muy diversos.



Fig. 39. Auguste Rodin, *La eterna primavera*, 1884. Fotografía: *España*, 1-3-1917

Solo unos meses más tarde, el 17 de noviembre de 1917, fallecía el artista a los 77 años de edad. La repuesta ante tal eventualidad no se hizo esperar por parte de los medios informativos madrileños. El propio Juan de la Encina escribe un obituario en las páginas del semanario *España* en las que lamenta la pérdida del genial escultor francés, volviendo a destacar al igual que en su anterior artículo, cómo en su obra se dan cita influencias tan dispares, las cuales simbolizan a la perfección el espíritu de su época:

“Rodin deja a Francia, deja a Europa, deja al mundo entero, el ejemplo de una energía genial; y deja también una obra por la que seguramente en los tiempos venideros se sabrá cuál era el espíritu de la época del escultor. Fue un artista de decadencia [...] es decir, un artista en cuyo pensamiento y sensibilidad hallaron eco los modos de antiguas culturas (griegos clásicos y alejandrinos, góticos y orientales, renacentistas), y en cuya

complejidad se dieron las más contradictorias modulaciones de la vida. Por eso, su obra representará, como tal vez la de ningún otro hombre moderno en plenitud de belleza el espíritu y emociones más peculiares de nuestra época [...]”⁵⁶³.

Tras estas palabras de dedicatoria a su memoria transcribe una serie de pensamientos del maestro francés sobre la importancia del modelado, así como del influjo del arte antiguo, especialmente el griego, en su obra, en la que, en vez de imitar, entresaca de estos modelos lo que tienen de válido adaptándolas hacia fórmulas más contemporáneas.

Como no podía ser de otra manera, José Francés también se suma a esta iniciativa de rendir tributo al escultor fallecido. En *La Esfera* publica una necrológica con el título sugestivo de *El genio de la escultura. Augusto Rodin*⁵⁶⁴ en el que incluye fotografías de algunas de sus obras más conocidas como *Los burgueses de Calais*, *Monumento a Víctor Hugo*, *El beso* (Fig. 40), además de otras como el *Busto del escultor Dalou* y el *Busto del pintor Laurens*. En ella, incide en su papel como renovador, impulsador de la escultura moderna europea para posteriormente, dedicarse a realizar un repaso de los aspectos biográficos de su trayectoria, destacando especialmente las diversas penalidades, rechazos que tuvo que sufrir hasta alcanzar finalmente el reconocimiento por parte del Estado francés.

Solo unos días más tarde, vuelve a publicarse en la revista otro panegírico, esta vez firmado por uno de los corresponsales habituales en París, Antonio G. de Linares, en los que se expresa en términos elogiosos similares a los empleados por José Francés. El artículo titulado *Desde París. El Miguel Ángel contemporáneo*⁵⁶⁵, vuelve a acompañarse por una serie de fotografías que reproducen sus obras *Pensamiento*, *San Juan Bautista*, *La edad de bronce* y *Danaide*.

⁵⁶³ DE LA ENCINA, J., “Auguste Rodin”, *España*, Madrid, 22-11-1917, pp. 8-9.

⁵⁶⁴ FRANCÉS, J., “El genio de la escultura. Augusto Rodin”, *La Esfera*, Madrid, 1-12-1917, pp. 12-13.

⁵⁶⁵ DE LINARES, A., “Desde París. El Miguel Ángel contemporáneo”, *La Esfera*, Madrid, 15-12-1917, pp. 12-14.

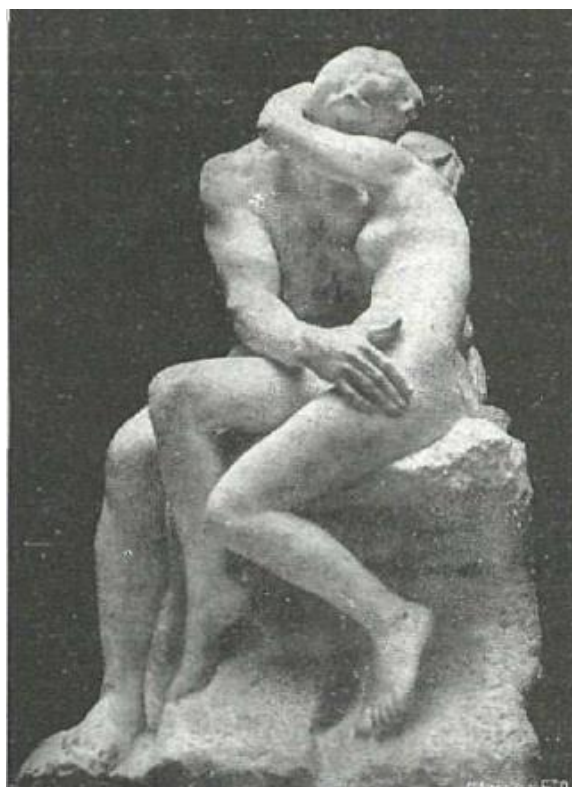


Fig. 40. Auguste Rodin, *El beso*, 1886.
Fotografía: *La Esfera*, 1-12-1917

Con lo expuesto hasta el momento podemos constatar cómo todavía a las alturas del año 1917, la crítica de arte veía en Rodin a la máxima figura de la escultura contemporánea. Anteriormente, hemos insistido en que en Madrid los lenguajes de la vanguardia penetraron lentamente y llegaron con un evidente retraso. Aun así, ya se habían dado las primeras manifestaciones, los primeros episodios que posibilitaron el conocimiento del arte de avanzada tales como la *Exposición de Pintores Íntegros* (1915) y la Exposición del planista Celso Lagar en el Salón General de Arte Moderno (1917). Muestras donde, con la excepción de la participación del escultor Agustín *El Choco* en la primera, solo se mostró el lenguaje vanguardista desde la perspectiva del ámbito pictórico. Por lo tanto, ante la ausencia de noticias y exposiciones de escultores de vanguardia, así como de escultores españoles decididos a crear una obra plenamente rompedora con la mimesis figurativa⁵⁶⁶, los críticos que escribían sus crónicas en la capital siguieron defendiendo la obra rodiniana como un modelo plenamente válido y para nada desfasado.

⁵⁶⁶ Obviamente nos estamos refiriendo a la producción escultórica española realizada hasta 1925, fecha en la que Alberto Sánchez y Ángel Ferrant exponen en la *Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos*, las primeras esculturas que podemos catalogar como cercanas al espíritu vanguardista

Esta postura no solo nos habla del conservadurismo del gusto estético, sino del evidente retraso cultural en el que se encontraba postergado el país en esos momentos. En Francia, la obra de Rodin era respetada y se le consideraba como el artista que había posibilitado una renovación del arte escultórico que se encontraba en un punto muerto desde hacía siglos. Sin embargo, ya hacía ocho años que habían surgido numerosos jóvenes escultores que perseguían una transformación mucho más profunda de la escultura. Es cierto que los logros del maestro francés hacían que todo escultor que se iniciara en esos momentos debía situarse frente a su obra, tenerla en consideración y mirarla con respeto. Pero lo cierto es que fueron muchos los que consideraron a la misma como una obra perteneciente al pasado siglo y que no tenía sentido continuarla. De este modo, surgen otras vías, otros modelos alternativos destinados a realizar una investigación mucho más radical del lenguaje escultórico. Es decir, años antes de la muerte de Rodin aparecen las obras de los escultores adscritos al cubismo y al futurismo, proponiendo con ello un camino alternativo para el desarrollo de la escultura.

Frente a esto y como decíamos en el anterior capítulo, en España apenas llegaron ecos de la producción de estos escultores de avanzada. Ante la ausencia de artículos monográficos y, lo que es aún más importante, de exposiciones donde se mostrasen la obra de estos artistas, los escultores españoles no contaron con los medios suficientes para poder desarrollar una escultura que pudiera adscribirse a la vanguardia. Al no existir, como en el país vecino, una vía alternativa que pudiera confrontarse con el llamémosle *clasicismo post-rodiniano*, esta fue la propuesta estética que siguió defendiéndose durante los siguientes años por los medios informativos de una línea editorial y estética conservadora.

Aún habrá más artículos dedicados a Rodin publicados en *La Esfera*, entre los que podemos destacar el titulado *Rodin y la escultura moderna*⁵⁶⁷ en el que José Francés traduce al castellano una serie de reflexiones teóricas del escultor francés recientemente publicadas en el libro de P. Gsell *L'Art, Entretiens reunis par P. Gsell*. Más interesante que el escrito en sí, resulta el muestrario de imágenes con las que se acompaña el artículo que nos muestran, además de obras de Meunier y Maillol, esculturas de algunos de los principales maestros expresionistas alemanes como Lehmbruck, Barlach y Metzner, que tendremos ocasión de comentar con más detenimiento en el apartado dedicado al estudio de la recepción y difusión de la escultura del ámbito alemán.

⁵⁶⁷ FRANCÉS, J., “Rodin y la escultura moderna”, *La Esfera*, Madrid, 13-12-1919, pp. 21-22.

En 1924 aparece publicado otro artículo titulado *Desde París. Sensaciones de Arte. Rodin o el pensamiento*⁵⁶⁸, escrito por otro de los corresponsales habituales de la revista en París, Germán Gómez de la Mata quien firma una crónica de su reciente visita al Museo Rodin. Viene acompañada de cuatro fotografías que reproducen sus obras *El pensador*, *Monumento a Víctor Hugo*, *El beso* y *La tormenta*. En ella, prosigue con la tónica habitual de los anteriores comentarios. Insiste en la idea de ver su figura como la del escultor más grande de la historia presente:

“Rodin constituye una cumbre de la escultura moderna que nadie ha superado aún, que no superará nadie quizá durante largo tiempo [...]. Asimismo, comenta la idea del genio artístico, del hombre que crea una obra que no puede ser clasificada ni encasillada en un determinado estilo y que no puede ser imitada: “Rodin [...] no pertenece a una escuela determinada ni ha fundado escuela tampoco, pues la personalidad no se imita, por mucho que se tienda a semejante paradoja [...]”.

Como indicábamos más arriba, en Francia, todavía en vida de Rodin fue surgiendo la producción de una serie de artistas que pretendían conseguir una renovación mucho más radical del lenguaje escultórico. Escultores que encontraron inspiración tanto en la estatuaría arcaico-primitiva como en las innovaciones formales cosechadas por el cubismo y por el futurismo de cara a la creación de piezas en las que primara la reducción de los volúmenes a sus fórmulas más esenciales. Sin embargo, junto a esta serie de escultores, convivieron otros que también se consideraban modernos pero que apostaban por la vía clasicista como fórmula válida para la creación de una escultura moderna acorde con el tiempo presente. En este sentido, destacan algunos nombres de artistas que en algún momento fueron colaboradores u operarios en el taller de Rodin tales como Émile-Antoine Bourdelle, Aristide Maillol, Joseph Bernard, Charles Despiau y François Pompon. Todos ellos se dedicaron durante sus respectivas trayectorias a la ejecución de obras que destacan por dos grandes características: su tendencia hacia una depuración volumétrica y una clara reducción de los géneros tratados, centrándose exclusivamente en aquellos que les permitían una concentración en el análisis de la forma (el volumen) en detrimento del tema tratado, entre los que destacan el desnudo femenino, el retrato y la escultura animalista.

⁵⁶⁸ GÓMEZ DE LA MATA, G., “Desde París. Sensaciones de Arte. Rodin o el pensamiento”, *La Esfera*, Madrid, 27-9-1924, p. 20.

La producción artística de estos cinco escultores franceses fue muy difundida en la prensa madrileña que, como ya hemos tenido ocasión de señalar, mostró siempre un interés muy decidido por resaltar el valor y el interés de este modelo, asumible bajo una perspectiva conservadora, de un clasicismo remozado en el que la mimesis figurativa sigue operando, aunque eso sí, con una mayor estilización y tendencia a la síntesis de planos y volúmenes. Dentro de este grupo de escultores fue Bourdelle⁵⁶⁹ quien gozó de una repercusión mayúscula en comparación con la de sus restantes compañeros. Su obra, junto con la del serbio Iván Mestrovic (que tendremos ocasión de analizar en otro capítulo) tendrá una importante influencia entre algunos de los escultores que por esos años se encontraban trabajando o iniciando sus respectivas carreras artísticas.

Émile-Antoine Bourdelle (1861-1929). Hijo de un ebanista y sobrino de un cantero que le enseñan el amor y el respeto por los materiales trabajados y que le inspiran en su obra, siempre a la búsqueda de una escultura de marcada tendencia arquitectónica. Primeramente, se forma en la Academia de Bellas Artes de Toulouse y posteriormente en la de París, donde trabaja en los talleres de los escultores Falguière, Dalou y finalmente Rodin con quien colabora durante un largo periodo de quince años que le marcan, aunque después su arte evoluciona hacia una mayor simplicidad y estilización monumental, siempre mantendrá fuertes resabios rodinianos.

Buen ejemplo de esta primera influencia de su maestro es su *Monumento a los muertos de la guerra*, encargo destinado para su ciudad natal Montauban en el que observamos, especialmente en la figura del gran guerrero, algunas de las características que estarán muy presentes en sus obras de carácter monumental: gestualidad expresiva, masividad corpórea, colosalismo, etc. De los cinco escultores mencionados es quien mantendrá siempre una mayor ligazón con Rodin, cuestión por la que siempre será considerado como su único gran continuador. Aun así, pese a la fuerte carga literaria romántica que sopesa sobre parte de su producción, debe ser considerado como uno de los claros exponentes de la escultura francesa a la hora de construir un novo-clasicismo que mire a la Antigüedad y al mismo tiempo se centre en la búsqueda de nuevas formas. Más que en la escultura de la Grecia clásica, encuentra su inspiración en el arte de época arcaica, especialmente el

⁵⁶⁹ Para un estudio aproximado de la trayectoria vital-artística de Emile-Antoine Bourdelle, consúltense las siguientes publicaciones: FOSÇA, F., *E.A. Bourdelle*, París, Les Sculpteurs Français Nouveaux N°3, Editions de la Nouvelle Revue Française, Librairie Gallimard, 1924; DUFET, R. y DUFET, M., *Bourdelle* [catálogo de exposición], Madrid, Palacio de Cristal, Parque del Retiro, octubre-noviembre 1979 y ORDÓÑEZ FERNÁNDEZ, R., *Antoine Bourdelle. Esculturas* [catálogo de exposición], Zaragoza, Museo Pablo Gargallo, 4 octubre-22 noviembre 1987.

arte griego del siglo VI (Templo de Egina) y el arte de época micénica. El influjo del arcaísmo junto con su tendencia a la síntesis volumétrica son dos de las líneas que marcan toda su trayectoria.

El primer artículo monográfico que hemos podido documentar dedicado a Bourdelle es el titulado *Desde la Grecia Arcaica. Emile Bourdelle*, escrito por Margarita Nelken para la revista *Summa*⁵⁷⁰. Viene acompañado de cinco fotografías que reproducen sus obras *Musa y Pegaso* (relieve), *Cabeza de Apolo combatiente*, *Bacante* (Fig. 41), *Escultura y arquitectura* (uno de los relieves que componen la fachada del Teatro de los Campos Elíseos) y *Poeta y Pegaso* (relieve).



Fig. 41. Émile-Antoine Bourdelle, *Bacante*, 1907.
Fotografía: *Summa*, 15-3-1916

Desde el propio título del artículo y la elección de las obras mostradas nos hacemos una idea de que la intención de la escritora es remarcar el peso que el arcaísmo griego tiene en la obra bourdelliana. De hecho, comienza su escrito resaltando cómo esta influencia,

⁵⁷⁰ NELKEN, M., “Desde la Grecia Arcaica. Emile Bourdelle”, *Summa*, Madrid, 15-3-1916, pp. 30-35.

lejos de ser perniciosa para el escultor, le ayuda a la creación de una obra que sea clásica pero antiacadémica:

“El arcaísmo es en cualquier arte por su esencia misma, por la torpeza que encierra naturalmente su primitivismo, el estilo más sano y más sincero. Entre un fresco o un relieve arcaico y un cuadro o una estatua académicas, hay toda la distancia que separa un gesto libre y espontáneo de una actitud teatral, y toda manifestación de arte siendo fuerte y bella tiene algo de arcaico por la libertad de su fuerza y de su belleza [...]”.

Tras esta primera reflexión, señala cómo tras Rodin, surgen los nombres de Bourdelle y de Maillol, quienes considera como los grandes maestros de la escultura francesa contemporánea cuyas obras, pese a tener ciertos débitos con su maestro se muestran originales e independientes:

“Después de Rodin y Bartholomé es, con Aristide Maillol, el escultor más grande de Francia. Maillol y Bourdelle, y cada uno por una ruta distinta, son los verdaderos discípulos del creador de *Las Puertas del Infierno* [...] Son sus discípulos, no en el sentido estrecho del aprendizaje, sino en el sentido más amplio y personal de adhesión a un mismo ideal [...] Rodin fue el iniciador, del mismo modo que lo es para toda la estatuaria que venga después de él y que necesariamente tendrá que salir de su obra [...] Pero, ni en Maillol ni en Bourdelle ha habido servilismo, y la diversidad de sus producciones es prueba evidente de su personalidad [...]”.

Asimismo, vuelve a incidir nuevamente en dos de los caracteres básicos de su obra, como son el influjo del arcaísmo y su tendencia a la estilización de los volúmenes, eso sí una estilización razonada que no caiga en ese primitivismo practicado por la vanguardia de la que se desmarca:

“¿Estilización? Sí, y estilización bien marcada, puesto que mira al arcaísmo, o, mejor dicho, puesto que viene de él, pero ante todo y, sobre todo, razonada, establecida, con su arcaísmo muy razonado y muy libre [...] Al contrario de la complejidad de los pseudo-primitivos de los últimos Salones de Otoño [...] esta sencillez consciente nos da la única serenidad verdaderamente natural y fuerte: la claridad que sabe, de un Mestrovic, de un France, de un Azorín o de un Bourdelle [...]”.

Como ejemplo de lo expuesto señala uno de sus retratos más conocidos, el que representa la efigie de su maestro Auguste Rodin:

“Hay una obra de Bourdelle [...] que reproduce el busto de Rodin [...] Pues bien, en esta obra, Bourdelle ha llevado la estilización a su grado máximo, y en esta obra también, vemos cuan suya es su estilización y cuan suyo es su arcaísmo [...] la barba es hermana de las que figuran en las efigies de los reyes asirios [...] Todo aquí está sujeto a una composición casi geométrica; este busto es profundo y esencialmente arcaico y, sin embargo, vibra exteriormente como no vibran los relieves de Khorsabad o de Tello [...]”.

Entre las esculturas de su producción destaca junto con el *busto de Rodin* otras como *Penélope* y el conjunto de relieves que decoran la fachada del Teatro de los Campos Elíseos, obra esta última que gozará de una enorme divulgación en los artículos siguientes dedicados a glosar su producción escultórica. Obras todas ellas donde el artista se concentra en la realización de esculturas de un clasicismo arcaizante de gran sobriedad y simplificación volumétrica y con una propensión clara a la decoración ornamental muy afín al *art déco*⁵⁷¹.

Dos meses más tarde, aparece el segundo artículo monográfico dedicado al escultor francés, publicado en la revista *La Esfera*⁵⁷² y escrito por José Francés, que lo firma con su habitual pseudónimo (Silvio Lago). Viene acompañado de tres fotografías, una de ellas muestra al artista posando en su estudio y las otras dos reproducen dos de los bajorrelieves que decoran la fachada del Teatro de los Campos Elíseos: *La danza* y *La poesía*. Comienza el escrito recalcando el sabor antiguo que rezuman sus creaciones: “Podrían parecer hallazgos arqueológicos al ver cómo respondían al ritmo total de los antiguos paisajes si no supiéramos que habían nacido de un hombre contemporáneo [...]”. Después de esto, se dedica mayormente a realizar un recorrido por la biografía del escultor, destacando su formación académica en Toulouse y en París donde pasa por el taller de Dalou y de Rodin, para quien trabaja durante quince años. Comenta que durante su primer periodo formativo el influjo de su maestro resulta muy evidente en su obra y cómo va liberándose muy lentamente del mismo, especialmente a partir de su *Monumento a los combatientes* de 1870 erigido en Montauban “obra esta de una gran energía conceptiva, de un agresivo impulso de reto, es ya el primer grito de su independencia estética”.

⁵⁷¹ Estos relieves de un marcado arcaísmo y de una tendencia ornamental afín al *art déco* tuvieron una gran influencia en la obra de algunos de nuestros escultores como es el caso de Victorio Macho: relieves del *monumento a Santiago Ramón y Cajal* del Parque del Retiro (1926); José Capuz: relieves para decorar la fachada del Círculo de Bellas Artes (1927-1930) y Emiliano Barral: relieves de la *Tumba de Jaime Vera* (1929) del cementerio civil de Madrid.

⁵⁷² LAGO, S., “La escultura contemporánea. Bourdelle”, *La Esfera*, Madrid, 6-5-1916, p. 29.

Sin embargo, frente a su obra de carácter monumental, considera que son sus obras de carácter más privado e independiente las que mayormente forjan la personalidad artística, basada en su intención clara de crear piezas dotadas de un clasicismo moderno: “Son las otras esculturas sueltas, espontáneamente surgidas, en las que se luchó con un problema de la línea o en las que se plasmó un pensamiento. Es en el *Heraklio*, en *La Nudite des Fruits*, en *Penélope*, en *Le Faune et les chevres*, en el *retrato de Augusto Rodin*⁵⁷³, tan recio y macizo como la sólidamente hincada obra del gran maestro. Aquí hallamos a Emilio Antonio Bourdelle, en toda su integridad. Es la robustez, el equilibrio, la serenidad, la gracia, y sobre todo el genio de toda una raza que no desmiente a sus abuelos, los hijos de la Mare Nostrum [...]”. Junto con este conjunto de esculturas, destaca especialmente el conjunto de relieves monumentales que decoran la fachada del Teatro de los Campos Elíseos que, como recordamos dos de ellos ilustran el artículo *La Poesía* y *La danza* en la que “se reproducen las actitudes de esa mujer extraordinaria que ha despertado de su inmovilidad secular a las danzarinas de los frisos clásicos: Isadora Duncan”.

Tras estos dos artículos monográficos aparecidos en 1916 habrá que esperar dos años más hasta la aparición del tercer gran artículo dedicado a glosar la obra del estatuario francés. El encargado de realizar el comentario crítico es Juan de la Encina⁵⁷⁴, del que ya tuvimos ocasión de indicar la importancia de su papel a la hora de difundir la escultura figurativa moderna francesa. Su serie de *Figuras contemporáneas*, iniciada con Auguste Rodin es continuada con la de Émile-Antoine Bourdelle, escrito que viene acompañado de tres fotografías que reproducen sus obras *Busto de Beethoven* y nuevamente dos de los frisos que decoran el Teatro de los Campos Elíseos: *La danza* (Fig. 42) y *La música*.

Comienza recalcando cómo pese a que Bourdelle es el discípulo más directo del maestro, su obra posee personalidad propia y es bien diferenciado con respecto al de su mentor: “Emile-Antoine Bourdelle es su discípulo directo y predilecto. Lleva consigo, como casi toda la escultura moderna, la impronta del maestro. Pero el arte de Bourdelle si, en efecto, se ha nutrido copiosamente de substancia “rodiniana”, no por eso deja de alzarse sobre el suelo de Francia con personalidad propia y bien señora [...]”.

⁵⁷³ Los bustos-retratos realizados por el escultor francés guardan ciertas concomitancias estilísticas con los ejecutados por escultores españoles como Victorio Macho y, particularmente, Emiliano Barral.

⁵⁷⁴ DE LA ENCINA, J., “Figuras contemporáneas. Emile-Antoine Bourdelle”, *España*, Madrid, 30-10-1918, pp. 12-13.



Fig. 42. Émile-Antoine Bourdelle, *La danza* (1912) (relieve para el Teatro de los Campos Elíseos, París). Fotografía: *España*, 30-10-1918

Continúa comentando cómo su arte se caracteriza por su carácter sincrético, es decir, que se nutre de los diversos estilos del pasado histórico, desde los griegos, pasando por Egipto y Asiria, hasta llegar al arte gótico francés:

“Bourdelle, a ejemplo del maestro, no se para en un solo sistema o tendencia escultural. Recorre el clasicismo griego, y hace larga estadía frente a los recios labradores de Egipto. remonta la corriente angustiosa de los siglos, y entra en los sagrados recintos de la flor de loto [...] Pero Bourdelle, como Rodin, tiene raramente desarrollada la facultad de intuir y comprender y asimilar todas las formas del arte universal; y así del valle lento del Nilo se escurrirá, cabe a los muros extrahumanamente imperiosos de la Asiria [...] Y luego [...] entrará por las múltiples avenidas del gótico, solemnes y familiares, y llenará su corazón de visiones gráciles y robustas [...]”.

Asimismo, indica que tras una primera etapa donde el influjo del naturalismo expresionista de Rodin estaba muy presente, en su producción comienza a aparecer una

dirección en su obra encaminada hacia la creación de esculturas de una marcada tendencia arquitectónica de formas geométricas que tiene su punto de inflexión en el conjunto de relieves del Teatro de los Campos Elíseos:

“Porque en la línea que sigue el arte de Emile-Antoine Bourdelle, tras de las formas “rodinianas”, más o menos turgentes y de modelado praxiteliano, por decirlo así, tras de la expresividad distendida y nerviosa, a grandes líneas escuetas, pero sutilmente tratadas, aparece una manera más arquitectural y geométrica que no deja de tener relación con los relieves asirios y con los primitivos griegos [...] En los magníficos *relieves del Theatre des Champs-Élysées*, se advierte, admirablemente acoplada a una originalidad indiscutible, esa conjunción sincrética de tendencias remotas en el tiempo, pero no tan lejanas en la manera de entender y tratar la forma escultural del relieve [...]”.

Finaliza el escrito incidiendo en una de las grandes particularidades del arte bourdelliano y es su dualismo entre la serenidad, equilibrio, armonía de ciertas obras suyas, frente a otras de carácter más dinámicas y de mayor expresionismo, es decir cómo su obra se mueve claramente entre dos líneas estilísticas como son el clasicismo, por un lado, y , por otro el romanticismo, muy deudor no solo de las formas rodinianas sino de las de los escultores franceses de la primera mitad del siglo XIX como Rude y Carpeaux:

“Su imaginación le lleva a concebir en soledad figuras la energía animal del género humano; pero al mismo tiempo su voluptuosidad, su sentido superior de la armonía y de los valores humanos espirituales, hacen que infunda en esas figuras algo titánicas la flor ática de la melancolía y serenidad. Empleando el vocabulario nietzscheano, tal vez podría decirse que en el arte de Emile-Antoine Bourdelle lo “apolíneo” y “dionisiaco” se equilibran y funden suavemente [...]”.

Un año más tarde es nuevamente José Francés el encargado de escribir para *La Esfera*⁵⁷⁵ un artículo crítico dedicado a comentar la obra de Bourdelle. Se trata de uno de los artículos más interesantes que hemos podido documentar referentes al escultor francés, no tanto por el texto en sí, sino por la cantidad de imágenes que lo acompañan: un total de siete fotografías, una a modo de portada donde el escultor aparece posando en su estudio para el pintor español Daniel Vázquez Díaz teniendo como fondo una de sus obras

⁵⁷⁵ FRANCÉS, J., “Los grandes escultores modernos. Emilio Bourdelle”, *La Esfera*, Madrid, 27-9-1919, pp. 9-11.

más famosas *Heracles arquero*⁵⁷⁶ y otras seis que reproducen sus obras *Maternidad*, *Busto de Rodin*, *Las tres hermanas*, *La Victoria*, *Carpeaux*, *Penélope* (Fig. 43) y *Frutera*.



Fig. 43. Émile-Antoine Bourdelle, *Penélope*, 1907. Fotografía: *La Esfera*, 27-9-1919

Comienza el artículo comentando cómo tras la muerte de su maestro Rodin, Bourdelle se erige como el escultor más importante de Francia: “Muerto Rodin, Bourdelle es el más grande escultor de Francia, lo que ya supone ecos de universalidad [...]”. Tras esto, vuelve a emplear el mismo esquema que en su artículo de 1916. Relata los aspectos biográficos relativos a su trayectoria vital-artística: su formación en las Academias de Toulouse y París, su trabajo en el taller de Dalou y de Rodin, con quien trabaja quince años, el influjo

⁵⁷⁶ Obra que perfectamente puede ponerse en relación con la figura desnuda masculina de concepción atlética y hercúlea que preside el *Monumento a Justino Flórez* (1929-1930) realizado por el escultor valenciano José Capuz.

del estilo de su maestro en sus obras de primera época y el comentario y descripción de algunas de sus obras más importantes tanto monumentales como de carácter privado. Es, en definitiva, el mismo artículo que el publicado en 1916 solo que añadiéndole una mayor información gráfica que podía darle al lector un mejor conocimiento de las principales direcciones tomadas por Bourdelle en los respectivos géneros escultóricos que trabajaba: monumento, figura femenina y retrato.

En la misma revista, aparece otro artículo no exactamente monográfico, pues se trata de una reseña del Salón Nacional de París de 1920 escrita por el pintor Gabriel García Maroto, que le sirve como pretexto para realizar un comentario crítico de las obras con las que Bourdelle estaba representado en el salón parisino⁵⁷⁷. Incluye tres fotografías que reproducen el *Retrato de Anatole France*, así como dos de las figuras alegóricas destinadas al conjunto del monumento al General Alvear, encargo para la ciudad de Buenos Aires que será inaugurado en 1925: *La victoria* (Fig. 44) y *La fuerza de la voluntad*: “Pero la razón de este artículo, como florecimiento de él, como justificación hermosa del Salón, hablaremos un poco a la ligera, aunque con todo el respeto en la intención y en la expresión que su obra merece, del envío considerable, en grado sumo, del escultor Bourdelle [...]”.



Fig. 44. Émile-Antoine Bourdelle, *La victoria*, 1914-1915. Fotografía: *La Esfera*, 24-7-1920

⁵⁷⁷ GARCÍA MAROTO, G., “Desde París. Bourdelle en el Salón Nacional”, *La Esfera*, Madrid, 24-7-1920, p. 18.

Más que una crítica de arte al uso, Gabriel García Maroto expresa mediante su escrito su admiración por el arte bourdelliano al que considera superior al de Mestrovic con quien continuamente se le suele comparar: “Para nosotros la obra total de Bourdelle representa, en el momento actual la afirmación más fuerte y segura de todas las expresiones plásticas. Ni Mestrovik (sic), sabio y firme también, tiene valores tan completos [...]”. Continúa afirmando que su admiración por el artista francés parte del conocimiento que tuvo de los relieves del Teatro de los Campos Elíseos, reconocimiento que no ha hecho más que acrecentarse con la visualización de sus tres obras enviadas al Salón de la Nacional que lo erigen en su opinión como el escultor más importante del momento presente:

“No es de ahora nuestra admiración por Bourdelle. En el teatro de los Campos Elíseos dejó una huella firme de su concepto del arte decorativo, y allí enlazamos nosotros a su arte nuestro conocimiento y nuestra admiración. Sin embargo, en las obras que ha traído a la Nacional, el escultor afirma teorías apenas enunciadas, confirma maravillosamente sus propósitos, confirmando las vivas esperanzas nuestras. Por estas últimas obras, Bourdelle es no solamente el primer escultor de Francia, sino acaso el primero del mundo [...]”.

Margarita Nelken vuelve a dedicarle un artículo publicado en el diario *El Imparcial* bajo el título de *La modernidad del arcaísmo. Las últimas obras de Bourdelle*⁵⁷⁸ que incluye solo una fotografía que reproduce la obra en bronce *Rodin trabajando en las puertas del infierno*. Con esto queda reseñado este texto que, en realidad nada aporta nuevo al conocimiento del escultor francés ya que la escritora no hace más que copiar íntegramente el que ya publicó en el artículo que le dedicó en 1916 en la revista *Summa*.

De mayor interés resulta el comentario que el crítico catalán Eugenio D’Ors le dedica en sus glosas dedicadas a reseñar el Salón de las Tullerías París de 1924⁵⁷⁹. En él, establece que su obra no llega a convencerle plenamente, en gran parte debido a su excesivo carácter dramático y romántico, contrario a los ideales clásicos y mediterraneístas defendidos por él y representados en la figura de Aristide Maillol, a quien contrapone con respecto a la obra bourdelliana: “Le sobra a Bourdelle un elemento [...] que separe su micenismo de la hermosa simplicidad instintiva con que, por ejemplo, ha resucitado las tradiciones mediterráneas otro maestro de la escultura moderna, el languedociano Maillol

⁵⁷⁸ NELKEN, M., “La modernidad del arcaísmo. Las últimas obras de Bourdelle”, *El Imparcial*, Madrid, 25-12-1921, pp. 7-8.

⁵⁷⁹ D’ORS, E., “Glosas. El Salón de las Tullerías”, *ABC*, Madrid, 7-11-1924, p. 3.

[...]”. No es de extrañar que, por ello, prefiera de la obra de Bourdelle algunas de sus obras en las que representa el cuerpo femenino construido en torno a grandes volúmenes simples y robustos como es el caso de su *Penélope*: “De aquel, yo siempre he preferido las obras concebidas en términos más elementales, como su magnífica *Penélope*, de caderas poderosamente nostálgicas [...]”.

Un año más tarde, aparece publicado en *La Esfera* un artículo titulado *Sensaciones de Arte. Algo sobre Bourdelle*⁵⁸⁰, escrito por Germán Gómez de la Mata y acompañado de dos fotografías que reproducen sus obras *Retrato de Beethoven* y *Virgen de Alsacia* (Fig. 45)⁵⁸¹. En él, además de realizar la habitual comparación entre Rodin y Bourdelle y cómo la obra de este último surge de la de su maestro, aunque con matices bien diferenciados, comenta que su plástica está basada en una reinterpretación de la estética helénica contaminada eso sí, por la necesidad del artista de conferirle un carácter plenamente moderno que le lleva a la creación de obras de gran gestualidad y potencia expresiva. Es entre estos dos polos, clasicismo y expresionismo romántico, donde cifra las diversas opciones por las que pasa toda su producción: “Bourdelle hace imaginarnos un heleno contaminado por el bárbaro, con modernas preocupaciones [...] Muchas de sus figuras, no obstante, siendo áticas, han perdido la armonía de aquellas milenarias [...] y han ganado en vigor psicológico [...] Entre una eurtimia estática y una ideología trémula, nos ofrece bastas posibilidades [...]”. Entre estas obras contaminadas de un helenismo pagano cita como ejemplos característicos su *Centauro herido* y su *Heracles arquero*.

Además de su inspiración en el arte de la Antigüedad clásica que le lleva a la creación de un importante número de piezas inspiradas en la mitología griega, el crítico también señala cómo otro punto interesante de su plástica, la realización de otras obras con las que pretende realizar una reinterpretación en clave moderna de la estatuaría religiosa, ejemplificada en su obra *Virgen de Alsacia* cuya reproducción fotográfica acompaña el artículo: “Sin embargo, el aspecto semipagano de numerosas realizaciones suyas, importantísimo en verdad, no constituye sino un aspecto de Bourdelle. Queda su lado

⁵⁸⁰ GÓMEZ DE LA MATA, G., “Sensaciones de Arte. Algo sobre Bourdelle”, *La Esfera*, Madrid, 9-5-1925, p. 7.

⁵⁸¹ El interés del artista francés por realizar una serie de obras en las que se revitalice la temática religiosa coincide con el de varios de los escultores españoles que trabajan durante este periodo, entre los que podemos destacar a José Capuz, quien realiza una *Virgen con el niño* (1924), la cual guarda bastantes analogías formales con la obra de Bourdelle.

místico, muy interesante, del que es una absoluta síntesis la *Virgen de Alsacia*, bloque de seis metros, destinado a decorar un monte de los Vosgos [...]



Fig. 45. Émile-Antoine Bourdelle, *Virgen de Alsacia*, 1920-1922. Fotografía: *La Esfera*, 9-5-1925

Concluye el artículo destacando también su faceta como retratista en la que también sobresale con realizaciones tan importantes como sus interpretaciones del rostro del compositor Beethoven o del escritor Anatole France. Asimismo, comenta que muy posiblemente los orígenes obreros de su familia le han llevado a una concepción de su obra tan sobria y arquitectural en sus formas: “Bourdelle es hijo de un obrero, sin que desmienta su linaje, pues no deja de ser un poco obrero voluntario y voluntarioso por su cuenta. De ahí emanan su contención, su aplicación, su orientación arquitectural [...]

El siguiente artículo monográfico documentado es el publicado en la revista *Gaceta de Bellas Artes*⁵⁸² editada por la Asociación de Pintores y Escultores, entidad encargada de la organización de los Salones de Otoño madrileños. Ramón García Diego escribe desde París una serie de artículos titulados *Ritmos de París* donde se dedicará a ir glosando la obra de los principales pintores y escultores franceses que propugnan un arte basado en la creación de una figuración clasicista modernizada. En el número correspondiente al 15 de junio de 1926, aparece su artículo dedicado al comentario de la obra de Émile-Antoine Bourdelle. Sigue el esquema habitual de la crítica española, basado en comentar primeramente unos apuntes biográficos del artista para posteriormente pasar a analizar las diversas etapas de su producción creativa. Viene acompañado de dos fotografías que reproducen sus obras *Virgen de Alsacia* y *Retrato del Dr. Koeberle*.

Sí que añade un dato interesante que no había sido aportado anteriormente por los otros críticos que hemos ido comentado. Este es el de su faceta como maestro, como educador de futuros artistas en la Academia de la *Grande Chaumière* donde destacó por su método pedagógico alternativo al de la Academia de Bellas Artes y donde tuvo como alumnos a algunos de los más importantes escultores del S. XX como Alberto Giacometti: “En la actualidad Bourdelle, al mismo tiempo que forja sus creaciones admirables, se da por entero a sus alumnos en la Academia de la Grande Chaumiere de París. Allí es el apóstol de su arte. Allí siembra sus verdades ante las generaciones futuras [...]”.

En cuanto al análisis de sus obras, comienza incidiendo en el peso que la obra de su maestro Rodin tiene en sus primeras obras y cómo comienza a liberarse de estas influencias a partir de la concepción de su *Monumento a los muertos de la Guerra de 1870* realizado para su localidad natal (Montauban). Es a partir de 1905 cuando comienza a realizar una serie de obras entre las que destacan *Pallas Athenea*, *Heracles arquero*, *Penélope* y *Centauro moribundo*, las cuales se caracterizan por ser intentos en los que el artista pretende la creación de obras clásicas de sabor antiguo a la par que moderno: “El artista se inspira en motivos de la antigüedad y los crea de una manera sencilla y con un espíritu moderno. Son interpretaciones de los héroes antiguos, pero vertidos en moldes de nuestra época y por un escultor de nuestro tiempo. Una gran severidad y una admirable sencillez de línea preside todos ellos [...]”.

⁵⁸² GARCÍA DIEGO, R., “Ritmos de París. Bourdelle”, *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, 15-6-1926, pp. 4-6.

Entre estas obras, destaca especialmente al igual que los demás críticos reseñados, el conjunto de relieves del Teatro de los Campos Elíseos donde el artista rescata la función por antonomasia de la escultura clásica, cuál es su fusión como elemento decorativo de la arquitectura con la que vuelve a conseguir una perfecta fusión entre clasicismo-modernidad: “En los años 1912 y 1913 trabaja para el teatro de los Campos Elíseos, adonde deja una obra considerable y digna de su genio [...] En sus bajorrelieves ha obtenido la fusión de la escultura con la arquitectura, como la obtuvieron los maestros antiguos [...] Ha sabido infundir a los temas clásicos un soplo de modernidad que los airea y los sostiene ante la admiración de todos [...]

Continúa el resto del artículo comentando las otras facetas de su arte: su producción monumental en la que destacan dos importantes conjuntos: *Monumento al General Alvear* y el *Monumento a Mickiewicz*. El *Monumento al General Alvear* con destino a la ciudad de Buenos Aires, compuesto por un retrato ecuestre del General acompañado de cuatro figuras alegóricas que simbolizan *La Fuerza de la Elocuencia*, *La Victoria* y *El Derecho*, así como el *Monumento a Mickiewicz* con destino a París en el que, junto con la figura del poeta polaco, destaca la figura de mujer alada que simboliza *la Epopeya*. También su faceta como retratista, donde destaca bustos como los dedicados a Beethoven, Ingres, Carpeaux, Rodin, Auguste Perret, Anatole France, etc. Y, por último, su última producción en clave religiosa resumida en su monumental *Virgen de Alsacia*, cuya fotografía ocupa la primera plana del artículo.

En 1928 se organiza una exposición retrospectiva de la obra de Bourdelle en el Palacio de Bellas Artes de Bruselas en la que se muestra un conjunto importante en el que se repasa toda su trayectoria artística. Cuestión que hace que la crítica de arte española estuviera atenta al evento para ofrecer su particular comentario. Es el caso de Eugenio D’Ors que le dedica una de sus Glosas publicada en *ABC*⁵⁸³. Comienza su texto agradeciendo esta muestra de conjunto, pues la obra monumental bourdelliana está hecha para ser vista en su escala real y no en escalas más reducidas en los habituales salones parisinos: “¡Qué bien si alcanzara a ver, en Bruselas, la exposición de conjunto de Antoine Bourdelle, el gran escultor...! Las obras de Bourdelle, en efecto, no son para ser vistas en los salones generales. En ellos no se encuentran a escala [...]”.

⁵⁸³ D’ORS, E., “Glosas. Bourdelle”, *ABC*, Madrid, 18-12-1928, p. 3.

Tras esto pasa a realizar un comentario crítico o, más bien una mera descripción de algunas de las principales obras del artista, como sus ya mencionadas *Virgen de Alsacia*, *Centauro Moribundo*, *Heracles Arquero*, *Safo* y *Bustos de Beethoven* y *Anatole France*. Más que en el comentario, enumeración de sus principales obras, el interés del texto reside en que el crítico catalán, en su línea estética habitual, rechaza la consideración clasicista que tiene su obra para la que se apoya en un comentario vertido por el crítico francés François Fosca en la que considera la obra bourdelliana como una contraposición de la de Aristide Maillol. Frente a la serenidad mailloliana, las esculturas de Bourdelle están imbuidas de una tensión dramática acorde con el romanticismo:

“¿Pronunciaremos, en presencia de este repertorio iconográfico, la palabra “clasicismo” ...? François Fosca tiene razón cuando se levanta-en los *Cahiers de Belgique*-contra esta interpretación rutinaria, y desde luego demasiado cómoda. “Bourdelle-dice Fosca-no tiene la serenidad de un griego, esta dura serenidad antigua, que, a pesar de todo, permanece tan extraña a nosotros. Las obras de Maillol la poseen [...] ¿Imaginamos una mujer de Maillol, arrebatada, visitada, desgarrada por la pasión? Pero los seres que crea Bourdelle se alimentan con su propia inquietud. Siempre un tormento les obsede [...]”.

De nuevo, al igual que en su comentario del Salón de las Tullerías de 1924, D’Ors aprovecha la coyuntura de la retrospectiva de Bourdelle para volver a destacar sus preferencias estéticas-estilísticas en cuanto al arte escultórico, mostrando su gusto por la obra mailloliana en consonancia con sus ideales clásico-mediterraneístas muy distantes de la obra de Émile-Antoine Bourdelle en quien, a pesar de todo, ve un gran escultor.

El 1 de octubre de 1929 fallece el artista y, tal como sucediera con Rodin, son muchos los periódicos que muestran sus condolencias. Entre las necrológicas que le dedican podemos destacar, en especial las que escriben Juan de la Encina para el diario *La Voz*⁵⁸⁴ y Eugenio D’Ors (que escribe con el pseudónimo de Monitor Estético) para la revista *Blanco y Negro*⁵⁸⁵.

En su artículo, Juan de la Encina vuelve a resaltar como es habitual el primer influjo que tuvo Rodin sobre su discípulo. Sin embargo, remarca el contraste entre sus producciones, aunque recalando que hasta en sus últimas manifestaciones es posible ver ciertos

⁵⁸⁴ DE LA ENCINA, J., “De arte. Bourdelle”, *La Voz*, Madrid, 2-10-1929, p. 1.

⁵⁸⁵ D’ORS, E., “Monitor Estético y Grande Museo del Mundo. Antoine Bourdelle”, *Blanco y Negro*, Madrid, 8-12-1929, pp. 15-22.

resabios rodinianos, especialmente en su gusto por “lo barroco”, vocablo que emplea el crítico para referirse al gusto de Bourdelle por realizar obras que destacan por su dinamismo romántico. El principal contraste con respecto a su maestro estriba en que une esta gesticulación expresionista al influjo de la estatuaria arcaica griega:

“No olvidó en ningún momento la lección barroca de Rodin, y aún la amplió considerablemente; pero al mismo tiempo, su sentimiento y ciencias barrocos del movimiento y la masa se alían, funden y sincretizan con algo que le es opuesto, y hasta parece que jamás pudiera entrar en armónica coyuntura con ellos, cual son los sentimientos y conceptos de la forma arcaica griega. Esta especie de fusión de contrarios la ha realizado Bourdelle con extraña maestría [...]”.

Continúa comentando que la obra bourdelliana ha conseguido a través de la inspiración en la escultura griega de periodo arcaico y helenístico la creación de una obra moderna, inspirada en los valores antiguos y al mismo tiempo, en las nuevas formas:

“Ha tomado los dos extremos del arte griego, el arcaico y el helenístico, y enlazándolos o injertando el uno en el otro orgánicamente, ha conseguido un fruto moderno, expresión señera a su vez de su personalidad. Vaya pues, este caso, tan tradicionalista y actual, como ejemplo para aquellos que aseguran que el arte moderno ha vuelto en bloque la espalda a la tradición, o lo que es lo mismo, al arte de los museos [...]”.

Asimismo, añade otra reflexión muy común en este crítico sobre cuál debe ser la función del arte escultórico. Según él, tanto la escultura como la pintura al fresco deben ser medios plásticos que contribuyan al ornato de la nueva arquitectura caracterizada por grandes planos lisos. En este sentido, Bourdelle con sus *relieves del Teatro de los Campos de Elíseos* se erigió como un verdadero pionero en esta cuestión:

“Bourdelle ha sido acaso el primer escultor francés contemporáneo que haya proclamado la necesidad urgente de tornar a la arquitectura: es decir, de que la escultura debe abandonar sus anárquicos pujos de arte independiente y volver a ser exorno nobilísimo de una arquitectura superior. Precisamente la arquitectura moderna, con sus grandes planos lisos, con sus grandes y bellos silencios, reclama más que nunca la colaboración del escultor y del pintor fresquista. A Bourdelle, como es sabido, le brindaron esa colaboración los hermanos Perret en el Teatro de los Campos Elíseos, de París, y la belleza del resultado salta para todo aquel que tenga ojos en la cara y sepa ver [...]”.

El artículo que Eugenio D'Ors escribe para la revista *Blanco y Negro* destaca especialmente por la profusión de imágenes que lo acompañan, siendo uno de los textos dedicados a Bourdelle donde abunda un mayor muestrario de fotografías de sus obras más conocidas: son un total de once imágenes que reproducen las siguientes obras: *La Danza* (bajorrelieve del Teatro de los Campos Elíseos), *Demóstenes* (bajorrelieve), *El saludo de Francia*, *Cabeza de Apolo*, *Centauro expirante*, *Santa Bárbara* (escultura policromada), *La Fuerza* (Detalle del Monumento a Alvear, Buenos Aires), *La Virgen de Alsacia*, *La Defensa Polonesa* (detalle del monumento a Mickiewicz, París), *La Victoria* y *La Fuerza* (figuras alegóricas del Monumento a Alvear, Buenos Aires).

Comienza su escrito destacando cómo tras la muerte de Rodin, Bourdelle se convirtió en el escultor más importante de Francia y también cómo tras su reciente fallecimiento, esta posición debe ser ocupada bien por Aristide Maillol o por Charles Despiau, escultores que, como veremos más adelante, gozaron también de una cierta difusión en la prensa gráfica madrileña: “A la muerte de Rodin, Antoine Bourdelle ascendió al primer lugar de la escultura francesa [...] Al desaparecer de entre los vivos, el maestro de Montauban, la plaza, con sus derechos, prerrogativas y honores, ha de ser bien para Maillol o bien para Despiau [...]”. Con esta sugerencia de dos de los principales representantes de la figuración clasicista francesa nos hacemos una perfecta idea de cuáles eran los modelos escultóricos propuestos por el crítico catalán como referencias a seguir por parte de los artistas españoles.

Destaca, dentro de su producción, su faceta como decorador, es decir, escultor dedicado principalmente a la erección de monumentos u obras que se caracterizan por su tendencia a la monumentalidad y a concebir las formas de una manera arquitectural: “Arquitecto, a su modo, también lo ha sido Bourdelle; y arquitecto público, republicano, religioso, con la inspiración más constante y más ambiciosa de estas dos severas musas, que son la Mitología y la Civilidad. Mitos, símbolos cargados de pensamiento, salían continuamente de sus manos; y mitos para el pueblo, para la plaza [...]”.

Asimismo, también incide en considerar a Bourdelle como un artista artesano, preocupado siempre por la parte técnica, material del oficio, debido en gran parte a la enseñanza adquirida en el taller de su padre, que se dedicaba a la carpintería y la ebanistería:

“Este maestro de espiritualidades vigorosas, este pensador de símbolos y erudito en helenizaciones, arrimaba directamente el hombro a la tarea, cincel en garra y martillo en puño, con una sabiduría técnica y experimental del martillo y del cincel, que Rodin, por ejemplo, no poseía y que en Bourdelle parecía ser herencia de su obscura estirpe campesina y operaria, vivificada por las fatigas y los sudores de su padre, ebanista o carpintero [...]”.

Sin embargo y pese a estos elogios parciales, muestra su aparente reserva, disconformidad, con su arte, tal y como ya hiciera también en sus glosas de los años 1924 y 1928. La escultura de Bourdelle, tan tendente a un expresionismo grandilocuente, poco podía gustar al crítico catalán, más interesado en la armonía y la quietud silenciosa de la obra de Aristide Maillol: “Hasta cierto punto, y guardadas, la obra de Bourdelle en la escultura puede compararse a lo que significa, en la pintura, la de un dibujante arbitrador de carteles. A pesar de la huella artesana, que les confiere una dignidad laboriosa, algo tienen de carteles, sin duda las creaciones más celebradas del artista [...]”. Este símil que hace entre sus obras y la de un pintor de carteles (género considerado de menor valor en la jerarquía de los géneros pictóricos) muestra perfectamente el cierto desprecio que siente ante la obra de Bourdelle, también una especie de respeto, mayormente por la perfección técnica de su arte que por sus resultados concretos con los que claramente se muestra en desacuerdo total.

El último gran artículo que hemos podido documentar referido al escultor francés se trata del publicado en *La Esfera* bajo el título de *Una visita al estatuario Bourdelle*⁵⁸⁶, escrito por Francisco Pompey, escultor que habitualmente también realizaba crítica de arte, muchas de ellas dedicadas al comentario de escultores franceses y a las exposiciones de los salones parisinos, ya que se encontraba residiendo en estos momentos en la capital francesa. El texto se trata de una necrológica (fechada en 1929 en París) pero publicada tres meses más tarde del fallecimiento del artista. En él, rememora un encuentro-entrevista que tuvo en casa del escultor poco tiempo antes de su muerte.

Durante el mismo, tuvieron ocasión de charlar durante hora y media sobre su exposición retrospectiva celebrada en el Palacio de Bellas Artes de Bruselas en 1928, crítica de arte, arte antiguo y arte actual y, el maestro aprovechó para enseñarle una serie de dibujos de su cosecha realizados a pluma, al carbón y a la acuarela. En realidad, la mayor parte del

⁵⁸⁶ POMPEY, F., “Una visita al estatuario Antonio Bourdelle”, *La Esfera*, Madrid, 18-1-1930, pp. 32-33.

escrito no deja de ser un anecdotario de sus vivencias compartidas con el escultor. Sin embargo, también lo aprovecha para recalcar la virtud de su arte, la cual consistió en aunar en su obra, de manera perfectamente cohesionada, el influjo del arte de la Antigüedad con el nervio y la inquietud característicos del tiempo presente: “Bourdelle era un auténtico valor temperamental “muy antiguo y muy moderno”, un elevado y profundo sentimiento de artista que sabía vivir con la ciencia del gran arte antiguo y la inquietud atormentada de nuestra época: como sus estatuas, como sus retratos, plenos de emoción antigua y de esos rasgos nerviosos y un tanto enfermos tan característicos de nuestra época, pero todo ello elevado con un alto concepto de arte [...]”.

Acaba comentando cómo su obra de estilo “clásico-romántico” nunca fue comprendida por la vanguardia, según él, enemiga de todo arte que encuentra su inspiración en la Antigüedad:

“Su estilo clásico-romántico no ha sido muy del agrado de los críticos de avanzada [...] El público intelectual y la crítica de vanguardia, siendo su condición buscar nuevas formas, y siendo su principio estético crear sin pensar ni sentir con el antiguo, mal podía aceptar y menos contribuir a la fama de este gran escultor que se expresaba en un estilo clásico-romántico y que, por añadidura, tiene un marcado acento dramático muy lejos de las corrientes artísticas de vanguardia, en donde la pasión por la belleza del antiguo es falta imperdonable [...]”.

A lo largo del texto ha ido surgiendo en varias ocasiones el nombre de Aristide Maillol en varias críticas de José Francés, Margarita Nelken y, especialmente Eugenio D’Ors quien se valía de su obra para ponerla en contraposición con la de Émile-Antoine Bourdelle. Cosa lógica, pues entre las preferencias estéticas del crítico catalán encajaba perfectamente la obra de Maillol que, al igual que el movimiento noucentista⁵⁸⁷, iba encaminada a la búsqueda de un clasicismo renovado que encuentra su inspiración en el pasado de la herencia greco-latina pero con un sentido claramente renovador dirigida a la exploración y creación de nuevas formas expresión. La importancia de Maillol en la conformación del llamado *Mediterraneísmo* resultó decisiva, influyendo en la producción de diversos escultores catalanes⁵⁸⁸ más por su contacto directo en París que por la difusión

⁵⁸⁷ Para un estudio del arte del Noucentisme, véase: PERAN, M. et. al. (com.), *El Noucentisme. Un projecte de modernitat* [Catálogo de exposición], op. cit.

⁵⁸⁸ Este es el caso de Josep Clará, Enric Casanovas, Joaquim Claret, etc. quienes tienen oportunidad de tratarle y entablar relación durante sus estancias en París. Para un estudio aproximado de la escultura catalana del primer tercio del siglo XX, consúltase: CAMPS MIRÓ, T., “La configuración y consolidación

que su plástica tuvo en la prensa barcelonesa, que no difirió mucho de la que tuvo en la capital española.

Aristide Maillol (1861-1944)⁵⁸⁹. Nace en la localidad franco-catalana de Banyuls-sur-Mer en el seno de una familia humilde dedicada al cultivo de la viña y el olivo. Desde temprana edad muestra actitudes al dibujo y acabados sus estudios de secundaria, decide que quiere convertirse en pintor. Con este propósito, se traslada a París en 1881 preparando el examen de ingreso en la Escuela de Bellas Artes, que suspende en tres ocasiones hasta que es finalmente aceptado en 1885, teniendo como profesores a los pintores académicos Léon Gerôme y Alexandre Cabanel. Al poco tiempo, decide abandonar los estudios al no estar de acuerdo con los métodos académicos de la Escuela. Para el desarrollo de su carrera fue decisivo su encuentro con Gauguin y con el círculo de los pintores nabis que le llevan a dejar la pintura y concentrar su actividad en el diseño de tapices abriendo un taller en su localidad natal hasta 1900 en el que se ve obligado a parar en esta actividad debido a una enfermedad de la vista.

Es a partir de este momento cuando la escultura se convierte en el principal medio de expresión del artista franco-catalán que se dedica a realizar obras en terracota, que expone en la muestra individual que le organiza el galerista Ambroise Vollard en 1902 en lo que supone un gran éxito de crítica siendo incluso elogiado por Auguste Rodin. Sin embargo, será en 1905, fecha en la que presenta en el Salón de Otoño una versión en yeso de su obra *Mediterránea* cuando se consagra definitivamente como uno de los escultores de mayor fama mundial.

En esta obra Maillol encuentra la que será la temática fundamental a lo largo de toda su carrera: la representación del cuerpo femenino desnudo, que le permite una concentración total en la simplificación del volumen, el cual libera de toda carga literaria y anecdótica para de esta manera, concentrarse exclusivamente en los valores formales del lenguaje escultórico. Con estas obras, entre las que podemos destacar además de *Mediterránea*, otras como *La Noche*, *Pomona*, *Flora*, *La Primavera*, etc. crea un prototipo de mujer

del modelo figurativo en la escultura catalana del momento noucentista”, en ALIX TRUEBA, J., *Un nuevo ideal figurativo. Escultura en España, 1900-1936* [catálogo de exposición], op. cit. Cómo tendremos ocasión de ver en el capítulo dedicado a la cronología razonada, fueron varios los artistas plásticos catalanes que exhibieron sus obras en Madrid, por lo que tuvieron un importante peso a la hora de difundir un gusto estético asociado a una renovación del lenguaje dentro de las vías del clasicismo moderno.

⁵⁸⁹ CAMO, P., *Aristide Maillol*, Les Sculpteurs Français Nouveaux, N.º 5, París, Editions de la Nouvelle Revue Française, Librairie Gallimard, 1926 y LORQUIN, B. y PEPPIAT, M. (com.), *Maillol* [catálogo de exposición], Barcelona, Sala de Exposiciones de Caixa Catalunya, 19 octubre 2009-31 enero 2010.

imbuida de belleza idealizada al mismo tiempo que de fuerza y rotundidad, destacando en este sentido, ciertos elementos de la anatomía que contribuyen a remarcar ese carácter robusto como son las caderas anchas y los muslos de gran ampulosidad. Frente al cultivo del desnudo femenino, apenas trabajó otros géneros como el relieve y el retrato y en el género monumental, aunque realizó dos importantes monumentos como fueron los dedicados al político francés republicano Louis-Auguste Blanqui y al pintor Paul Cézanne, estos no fueron bien aceptados por las respectivas comisiones que le encargaron el proyecto.

El primer artículo monográfico dedicado en la prensa madrileña es el que escribe Juan de la Encina para el semanario *España*⁵⁹⁰ incluido en su serie *Figuras Contemporáneas* donde se dedica a analizar la obra de los principales escultores y franceses modernos. Viene acompañado de una sola fotografía que reproduce su obra *El Ciclista*, uno de los pocos desnudos masculinos realizados por el maestro del Rosellón. Comienza el texto, realizando una contraposición entre el carácter expresionista y dinámico de la obra de Rodin y el carácter simple y sencillo de la obra mailloliana, reflejo de sus diferentes procedencias geográficas:

“Venía Rodin del Norte; Maillol, del Mediodía. ¿No se advierte de algún modo en sus artes la opuesta procedencia de ambos escultores? Rodin arrastra consigo [...] la savia luminosa del genio clásico; pero se halla también marcado por las turbaciones oscuras del Oriente, por el sentido agudo de la expresividad y el carácter del Gótico [...] Aristide Maillol viene del Mediodía, del Rosellón. Quiere decir que su espíritu no admite muchas revueltas: es simple, robusto, claro, exquisito en algunos momentos y detalles [...]”.

Prosigue comentando una breve síntesis biográfica de la trayectoria del artista. Sus comienzos como pintor en la Escuela de Bellas Artes de París, su decisivo encuentro con Gauguin y con los nabis, que le lleva a dedicarse durante unos años al diseño de tapices hasta llegar a su dedicación a la escultura, disciplina donde el escultor franco-catalán ha encontrado el vehículo ideal para la expresión de sus ideas estéticas y con las que ha conseguido crear obras basadas en “la forma pura y robusta, la relación de los volúmenes, los ritmos de movimiento largo y reposado, la palpitación de las carnaciones opulentas [...]”.

⁵⁹⁰ DE LA ENCINA, J., “Figuras contemporáneas. Aristide Maillol”, *España*, Madrid, 18-10-1918, pp. 11-12.

Esculturas donde, como ya comentábamos, se centra en interpretar el desnudo femenino idealizado, para él basado en el prototipo de la mujer del Rosellón, joven y perfectamente sana, sin ningún tipo de enfermedad ni afectación corporal, de canon fuerte y robusto donde destacan miembros como los muslos ampulosos y las caderas anchas y muy pronunciadas. En definitiva, obras que representan un ideal basado en la creación de un nuevo clasicismo que reinterprete en clave moderna, el arte de la Antigüedad clásica, estética con la que comulga Juan de la Encina y que ve como la única posible vía para la renovación del arte español frente a la radicalidad representada por el arte de vanguardia: “Maillol [...] representa en el arte francés de los últimos cincuenta años, por el que corren tantas complicaciones decadentes, el sentimiento de la salud corporal, de la fuerza física en reposo, de la sensualidad desbordante sin calor ni llama, del regocijo de la carne criada al aire libre y al sol con los jugos más sabrosos y fuertes de la naturaleza [...]”.

Finaliza el artículo incidiendo en el marcado carácter arquitectural de las obras de Maillol, todas ellas inspiradas en el arte arcaico, principalmente el egipcio y el griego, que le llevan a concebir sus obras en torno a formas geométricas:

“[...]Hay en el arte de Maillol un gran sentimiento de lo arquitectural. Lo “tectónico” posee en su escultura un valor capital. Como los egipcios, como los primitivos helenos construye sus figuras, al modo de robustos edificios de compactas masas. Todo en ellas está equilibrado conforme a un tácito plan geométrico, y la impresión que nos dejan es el de una arquitectura carnal [...]”.

Un año más tarde, aparece publicado el segundo artículo monográfico dedicado al escultor de Banyuls-sur-Mer en el diario *El Fígaro*, escrito por Margarita Nelken⁵⁹¹. Aparece acompañado de tres fotografías que reproducen sus obras *Flora* (Fig. 46), *La Noche* y su más famosa, creación a la que debe su fama mundial, *La Mediterránea*. Antes de pasar a analizar la obra de Maillol, se detiene en comentar la necesidad que tenía el arte escultórico de encontrar la figura de un genio capaz de insuflar nueva vida a un arte que llevaba postergado desde hacía dos siglos a las leyes del más puro academicismo. Esa figura la encontró en Auguste Rodin, primer renovador de la materia, a partir de cuya

⁵⁹¹ NELKEN, M., “La fuerza tranquila de Aristide Maillol”, *El Fígaro*, Madrid, 14-8-1919, p. 2.



Fig. 46. Aristide Maillol, *Flora*, 1911.
Fotografía: *El Figaro*, 14-8-1919

obra, surgen las creadas por la siguiente generación de escultores franceses entre los que se encuentra Aristide Maillol:

“Antes de Rodin [...] la escultura necesitaba, más aún que la pintura antes del Impresionismo, el soplo de un genio que le apartase de los vetustos cánones y les indicase el camino correspondiente a las aspiraciones de nuestro tiempo [...] Lo grande de Rodin fue, en una época de academicismo glorioso, deshacerse de estos cómodos prestigios y al despreciar las mezquindades del oficio, elevarse resueltamente hasta las grandes superficies y los planos amplios, que son el privilegio y el poder incontestables de la escultura [...] La escultura de hoy-y fatalmente la de mañana-sale de él. A su “razón de ser” hay que pedir la explicación de las esculturas que después de él aparecen más significativas [...]”.

Tras Rodin, surgen sus más inmediatos seguidores que, según Margarita Nelken, son Émile-Antoine Bourdelle, a quien ya dedicó en *Summa* un estudio crítico, y Aristide

Maillol: “Y Maillol se presenta con Bourdelle, el único discípulo directo de Rodin. Bourdelle más voluntariamente arcaico, más inconscientemente hermético, más “para él solo”: Maillol más amplio, más enérgico y más entregadamente nuestro [...]”. Mientras que Juan de la Encina comenzaba su artículo recalcando las considerables diferencias estilísticas y estéticas entre Rodin y Maillol, la escritora sugiere que la obra mailloliana procede directamente y entronca con la obra del maestro francés. Posiblemente quisiera simplemente destacar la importancia de la figura de Rodin para la evolución de la escultura europea y francesa en particular y cómo esta posibilitó, abrió una nueva vía para la futura generación de artistas plásticos que apostaban por la creación de una figuración escultórica renovada dentro de los cauces de la tradición.

Sin embargo, nada hay más opuesto al romanticismo expresionista de Rodin que la escultura de Maillol caracterizada por los principales valores clásicos de armonía, racionalidad y belleza, una obra que frente al dinamismo de las composiciones del maestro francés, destaca por su estatismo, su quietud silenciosa y tranquila: “De cuantos escultores aspiran hoy a la serenidad que oponga netamente la obra al histrionismo del arte oficial, Maillol es seguramente el de la fuerza más resuelta y tranquila [...]”. Entre las posibles influencias de su arte, menciona en especial las del arte egipcio, en gran parte reflejadas en su tendencia a construir sus figuras de mujer con una pronunciada verticalidad y con actitud muy hierática: “Sin deseos de remembranzas, que en él serían pobreza, coloca sus figuras, eminentemente modernas [...] junto a algunas egipcias: el “Cheikh-el-Beled”, del Cairo, puede ser antecesor de su “*Pomona*” o su “*Flora*” y aquella deliciosa [...] “Dama Takushit”, del Museo de Atenas, es hermana a través del tiempo y de las transformaciones espirituales, de las mujeres que modela Maillol [...]”.

Tras comentar este posible influjo del arte egipcio, vuelve a remarcar el carácter silencioso, la quietud que transmiten sus obras, entre las que destacan sus “*femmes accroupies*” (se tratan de *La Noche* y *Mediterránea*):

“Sus figuras vibran, vibran, pero no se mueven. ¿A qué moverse, si los movimientos son efímeros, y si solo el silencio y el descanso guardan todas las actitudes y las palabras? Las dos famosas “*Femmes accroupies*” [...] podrían decir todos los movimientos y todo el movimiento, y prefieren ser perennes como los bloques de la materia en que se encarnan. Distraer con gestos que se acabarán, y, sobre todo, que podrían no haber sido, es una inferioridad a la que nunca acudirá Maillol [...]”.

Finaliza el artículo comentando que Maillol, pese a que se inspira en las obras del pasado, especialmente el arte griego y egipcio, no basa sus creaciones en una copia servil y académica de aquellos modelos, sino que le inspiran y le sirven para luchar en la búsqueda de un clasicismo actualizado acorde con los nuevos tiempos: “¿Primitivismo? ¿Arcaísmo buscado? No; Maillol es de nuestro tiempo y quiere serlo. Sabe todo lo que vino antes de él, y tiene una idea demasiado seria de su arte, de su misión artística, para caer en la puerilidad de los que pretenden borrar el curso de los siglos. Pero sabe apartar de su producción todo cuanto podría morir antes que ella [...]”.



Fig. 47. Aristide Maillol, *Pomona*, 1910.
Fotografía: *La Esfera*, 3-4-1926

En este mismo año, ya reseñamos cuando comentábamos la recepción de la obra de Rodin, la publicación de un artículo en *La Esfera*, donde incluye una fotografía de su célebre obra *Mediterránea*. Tras esta breve pero interesante aparición, habrá que esperar hasta 1926 para la publicación del primer y único artículo monográfico que la revista dedicó al escultor franco-catalán, escrito por Germán Gómez de la Mata⁵⁹². Se acompaña

⁵⁹² GÓMEZ DE LA MATA, G., “Sensaciones de Arte. Maillol y la escultura honrada”, *La Esfera*, Madrid, 3-4-1926, p. 49.

de un total de cuatro fotografías que reproducen sus obras *Flora*, *Pomona* (Fig. 47), *Cabeza de Mujer* y *Mujer Sentada* (la titula así, pero se trata de *La Noche*). Para el crítico, la obra de Maillol se sitúa en un plano diferente a la de Rodin y Bourdelle y se caracteriza por realizar piezas cuyos volúmenes han sido liberados de cualquier anécdota y que destacan, al igual que ya comentaron anteriormente Juan de la Encina y Margarita Nelken, por su estatismo y serenidad: “Sin la menor concomitancia con Rodin, poeta de ideas en la piedra, ni con Bourdelle, más arquitecto que otra cosa, Aristide Maillol estima la estatua por la estatuaria, exenta de aditamentos tangibles o intangibles, quieta y emocionante. La escultura no necesita ser dinámica, no debe serlo; así, en suma, lo cree tan honrado escultor como él, que talla obras paradas, no dejando de aparecer conmovedoras y adaptándose a cualquier espacio [...]”.

Además de continuar comentando cómo su obra “nos deleita con su masa en equilibrio”, contesta a aquellos que tildan de poco expresivas sus figuras, resaltando un aspecto importante en su obra como es su concentración en la realización de volúmenes puros despojados de cualquier aditamento, condición por la que, según él debe regirse el arte escultórico, pese a las audacias de los escultores vanguardistas que han traspasado las fronteras de lo que debe ser el objeto escultórico:

“¿Cabe tildar de poco expresivas sus creaciones?... La escultura se halla limitada al volumen, volumen efectivo, que restringe los medios de expresión; no obstante, nos hemos habituado a que quienes esculpen prescindan del límite escultórico, y pervertidos ya por ellos, ahora se nos antoja tímida la estatua circunscrita a su papel de estatua. Maillol no exige a la escultura sino aquello que le caracteriza; restablece, por consiguiente, un orden y respeta las insuficiencias, patentizándonos al cabo nuestro error ambicioso [...]”. Finaliza el escrito afirmando: “Admiremos esa ecuánime firmeza del maestro que, aparte de sus méritos indiscutibles, ofrece la valentía paradójica de no buscar audacias fuera del propio campo y de poner las cuestiones en su punto [...]”.

El último artículo que hemos podido documentar que realice un análisis crítico de la obra de Aristide Maillol es el que escribe Ramón García Diego para la revista *Gaceta de Bellas Artes* en su sección habitual titulada *Ritmos de París*⁵⁹³. Se acompaña de fotografías que reproducen dos de las obras más difundidas del escultor francés: *Pomona* y *Mediterránea*

⁵⁹³ GARCÍA-DIEGO, R., “Ritmos de París. Maillol”, *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, agosto 1927, pp. 7-8.

(Fig. 48). Muy poco, en realidad nada nuevo aporta este texto con respecto al de sus antecesores. En él, vuelve a incidir en aspectos ya tratados anteriormente como la visión de Maillol como un “clásico griego que infunde a sus obras el aliento vital de nuestro tiempo” “[...] Masas arquitectónicas y sobrias de ejecución. Ritmo y sencillez” y su preferencia temática por representar a la mujer desnuda “de carnes apretadas donde la luz juega con los volúmenes henchidos de savia y donde uno se figura ver bajo la piel correr la sangre de un organismo sano y limpio de taras”. En definitiva, “Maillol sintetiza en sus obras, traduce las complicaciones por una sencillez ideal, se descarga de lo superfluo y así crea ágilmente sus estatuas desprendidas de todo lo inútil [...]”.

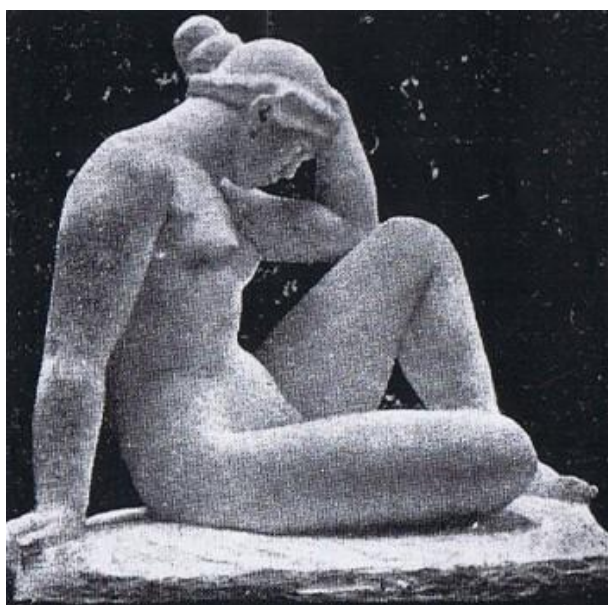


Fig. 48. Aristide Maillol, *Mediterránea*, 1905.
Fotografía: *Gaceta de Bellas Artes*, agosto, 1927

Anteriormente, al comentar la exposición de arte francés celebrada en Barcelona, destacamos que una de las presencias más notables fue la del escultor Joseph Bernard que, para José Francés, representaba la trinidad de la escultura francesa moderna junto con Rodin y Bourdelle. Este, junto con Charles Despiau, tendrá una repercusión notable parecida a la de Aristide Maillol, aunque muy lejos de la que tuvo Bourdelle, quien fue sin lugar a dudas, el escultor que gozó de una mayor fortuna crítica junto con el serbio Iván Mestrovic.

Joseph Bernard (1866-1931)⁵⁹⁴. Nace en la localidad de Vienne (Sière) en el seno de una familia artesana. Su padre era cantero y le enseña desde muy joven no solo el oficio de la talla sino también a aprender a amar y a respetar el oficio y la materia trabajada. Entre 1881-1886 estudia en la Escuela de Bellas Artes de Lyon y entre 1887-1890 en la de París. A partir de 1892 comienza a exponer en el Salón de Artistas Franceses obras como *La esperanza vencida* y *Separación*, que muestran un cierto influjo de la obra de Rodin, cuestión lógica puesto que Bernard, al igual que otros muchos escultores franceses, trabajó durante algún tiempo en el taller del maestro como operario práctico, tallando alguno de sus mármoles. Sin embargo, el pathos rodiniano no consigue penetrar con fuerza en su obra, más propensa como la de Maillol a la búsqueda de un estilo tendente a la armonía, el equilibrio y la serenidad. En 1908, realiza su primera exposición individual en la galería Hebrard y en 1912 se le dedica una sala exclusiva para mostrar su obra en el Salón de Otoño, siendo este el momento en el que su obra comienza a ser sancionada por los críticos parisinos como una de las más representativas de la escultura moderna francesa. Esta consagración crítica vino a consolidarse cuando algunas de sus obras son seleccionadas para ser exhibidas junto a otras de Maillol en el Armony Show de Nueva York celebrado un año más tarde.

En cuanto a su producción hay que incidir que, al igual que Maillol, siempre se destacó por la creación de esculturas, cuya base de inspiración está no solo en la escultura griega sino también en la de otras civilizaciones antiguas, especialmente Egipto, tendentes a una mayor simplificación de volúmenes que le permiten una concentración en los valores propios del arte escultórico y un despojamiento de toda la carga literaria de la escultura romántica y rodiniana. Una obra que persigue, en definitiva, la constitución de un clasicismo que aspira una vuelta hacia un estilo más sencillo, austero y mesurado. Junto con esto, hay también que destacar que se erigió en uno de los grandes cultivadores de la talla directa, confiriéndole siempre a sus piezas escultóricas un alto valor artístico-artesanal que permiten separarlas de las obras puramente producidas por los escultores de la Academia.

Dentro de los géneros que cultivó durante su carrera, destacan fundamentalmente su grupo de desnudos femeninos de canon estilizado con una clara propensión a la gracia y

⁵⁹⁴ KLINGSOR, T., *Joseph Bernard*, Les sculpteurs français nouveaux, París, Editions de la Nouvelle Revue Française, Librairie Gallimard, 1924 y CARLIER S. (com), *Joseph Bernard. De pierre et de volupté, 1866-1931* [catálogo de exposición], Villefranche Sur-Saône, Musée Municipale Paul-Dini, 18 octubre 2020-21 febrero 2021.

a la amabilidad decorativa afín al *art déco*⁵⁹⁵, ideales para decorar los interiores de los salones parisinos de la alta sociedad. Entre ellas, podemos destacar las siguientes: *Bacante* (1912-1919, Musée D'Orsay, París), *Muchacha con el cántaro* (1912, Musée D'Orsay, París), *Muchacha peinándose* (1912, Musée des Beaux Arts, Lyon) y *Muchacha con el manto* (1912, Musée des Beaux Arts, Lyon).

Hay que destacar que su obra comenzó rápidamente a tener una importante fortuna crítica en España, especialmente en Cataluña, donde publicaciones como *Revista Nova* y *Vell i Nou* le dedican artículos monográficos publicados en 1914 y 1920. En el ámbito madrileño, el primer artículo que le dedica lo escribe Juan de la Encina⁵⁹⁶ prosiguiendo con su serie de *Figuras Contemporáneas* en las que ya había incluido los nombres de Auguste Rodin, Émile-Antoine Bourdelle y Aristide Maillol como los más representativos de la escultura moderna cultivada en Francia.

Viene acompañado de cuatro fotografías que reproducen sus obras *Miguel Servet* (1907-1908, Musée D'Orsay, París) y las ya mencionadas *Muchacha del cántaro* (1912), de la que se incluyen dos ilustraciones, y *Muchacha con el manto* (1912). Comienza su análisis comentando que inicialmente su obra está influida por su maestro Rodin pero que, sin embargo, rápidamente se separa de su estilo patético-expresivo para crear obras imbuidas de una mayor sencillez y serenidad. Este es en general el esquema que se suele seguir, también por parte de los críticos franceses, a la hora de juzgar y analizar la obra de los escultores de la generación post-rodiniana: comenzar incidiendo en cómo inicialmente, en su etapa formativa, se ven ciertamente imbuidos de su estilo, para rápidamente reaccionar frente a su plástica, excesivamente romántica, y así crear obras de un clasicismo refinado plenamente acorde con el gusto por la gracia tan típicamente francesa: “El sentido del erotismo flameante, que corre como oleada de dolor irremisible por el arte de Rodin, apenas consigue prender un momento en el arte de José Bernard. Acógese éste, generalmente, en su simplicidad emocional a un erotismo riente, que busca el goce en el juego y en la expansión juvenil de cuerpos henchidos de sabia fresca y gentileza [...]”.

Continúa su comentario hablando de cómo Bernard encuentra su principal fuente de inspiración en la obra de los escultores griegos del siglo VI, que le llevan a la creación de

⁵⁹⁵ Esta serie de desnudos de influjo arcaico y de una estética marcadamente decorativa muy afín al *art déco* tuvieron cierta influencia en las respectivas producciones de algunos de nuestros artistas como Ángel Ferrant, Emiliano Barral, Francisco Pérez Mateo, Antonio de la Cruz Collado, etc.

⁵⁹⁶ DE LA ENCINA, J., “Figuras contemporáneas. José Bernard”, *España*, Madrid, 7-11-1918, pp. 12-13.

obras de una gran simplicidad y síntesis volumétrica, reduciendo la anatomía de sus desnudos a formas geométricas:

“José Bernard enclava principalmente la tradición genuina de su arte en el recinto helénico. Busca en los arcaicos griegos de las postrimerías del siglo VI claras construcciones arquitecturales de la forma humana [...] Porque sus esculturas -como las de Maillol- nos hacen siempre pensar en lo arquitectural, nos infunden un concepto geométrico de la forma humana [...] Las concibe, por lo común, como simple y armoniosa conjunción de formas regulares. Que el cilindro y la esfera -del mismo modo que en los arcaicos griegos- son las formas básicas de las construcciones de Bernard [...]”.

No vuelve a publicarse nada referente a la obra de Joseph Bernard en Madrid hasta 1926 cuando aparece un artículo en la *Gaceta de Bellas Artes*⁵⁹⁷, escrito por Ramón García Diego en su sección de *Ritmos de París*. El escrito se acompaña únicamente de una fotografía que reproduce su obra *Muchacha peinándose* (1912) (Fig. 49), la cual fue exhibida en la Exposición de Arte Francés celebrada en Barcelona en 1917. Pese a que, en líneas generales, poco es lo que aporta este artículo con respecto al anterior comentado, sí que tiene el interés de incidir en una de las características más señaladas de su arte como es el cultivo de la talla directa que, debemos recalcar, no usaba exclusivamente, sino que también se valía de otras técnicas como el modelado en yeso para su posterior fundición en bronce, aunque este matiz no sea señalado por el crítico: “Trabaja en su arte como los grandes maestros de antaño. Empezó tallando directamente los bloques de piedra, y, tras su paso por las academias, volvió al punto de partida convencido de una verdad que se ha postergado en estos tiempos: trabajar directamente en la materia dura; no emplear el barro para llegar a un virtuosismo que está lejos del Arte [...]”.

Después de este comentario, como decimos, poco es el interés que despierta la lectura de este artículo. Vuelve a destacar el influjo de la estatuaria griega que le lleva a la creación de una obra clásica a la par que moderna, en la que es capaz de fundir la tradición con las nuevas formas: “Tras de estudiar a los antiguos, exprimí el jugo de sus obras. Un jugo alentador que se une a la savia nueva que corre por sus venas. Desprecia lo superfluo y es como un humilde obrero que crea sus obras adaptándolas a la materia que trabaja [...]”. A continuación, realiza una enumeración de algunas de sus esculturas más representativas

⁵⁹⁷ GARCÍA-DIEGO, R., “Ritmos de París. Joseph Bernard”, *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, agosto 1926, pp. 4-5.

entre las que menciona una serie de bustos-retratos, todos ellos tallados en piedra y que destacan por su arcaísmo y su depuración volumétrica tales como *Esfuerzo hacia la naturaleza* (1905), *Esfinge Moderna* (1908) y *Serenidad* (1914), así como su conjunto de esculturas que representan “jovencitas ágiles y esbeltas, peinándose o llevando un cántaro en la mano [...] que ya hemos mencionado como el conjunto de su obra más reconocido por parte de la crítica: “Todas estas figuras de mujer son muy suyas, muy características en su obra. Desnudas o ligeramente vestidas, se nos aparecen sanas y puras, limpias de bajas sensualidades [...]”.



Fig. 49. Joseph Bernard, *Muchacha peinándose*, 1912.
Fotografía: *Gaceta de Bellas Artes*, agosto, 1926

Otros tres años habrá que esperar para la aparición del tercer y último artículo monográfico que hemos documentado referido al escultor francés. Publicado en *La Esfera*⁵⁹⁸, destaca en especial, con respecto a sus predecesores, en la calidad de las cuatro fotografías que acompañan el texto, que reproducen en gran formato sus conocidas obras:

⁵⁹⁸ DE LINARES, A., “Los grandes artistas franceses contemporáneos. José Bernard, escultor de la gracia”, *La Esfera*, Madrid, 13-4-1929, pp. 8-9.

Muchacha peinándose (1912), *Muchacha del cántaro* (Fig. 50) (1912), *Muchacha del manto* (1912) y *Madre con su hijo* (concebida en 1914, una versión de 1925 se conserva en el Musée D'Orsay, París). Por lo demás, poco difiere en su análisis crítico con respecto a sus antecesores. El nombre con el que bautiza el artículo ya resulta de por sí revelador del contenido del escrito. Joseph Bernard representa el escultor de la gracia y de la amabilidad, reflejo de su propia personalidad tranquila y serena: “Fuerza y alegría, vigor y encanto, son los elementos característicos de la escultura de Bernard; son también los factores de la gracia, que tienen en la obra de este admirable artista una de sus expresiones más modernas y más altas y perfectas. Gracia serena y silenciosa-reflejo del misticismo y la impasibilidad del escultor [...]”.

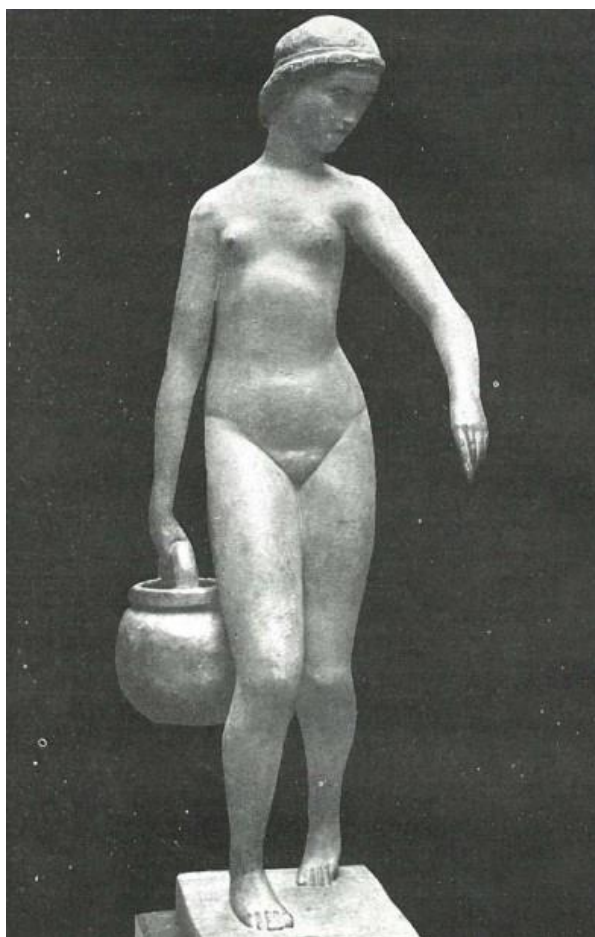


Fig. 50. Joseph Bernard, *Muchacha del cántaro*, 1912.
Fotografía: *La Esfera*, 13-4-1929

Asimismo, vuelve a insistir en el protagonismo del artista a la hora de recuperar la práctica de la talla directa como procedimiento técnico para la realización de sus esculturas: “Devoto de la talla directa, renovador de este procedimiento y único maestro de él en nuestro siglo, Bernard ha heredado de los escultores medievales el amor a la piedra, el afán de hacerle perder lo menos posible de sus dimensiones naturales, y la adivinación de la más bella forma que esa piedra encierra, y que el escoplo va descubriendo con seguridad tan grande, que mejor que labrarla, parece desnudarla tan solo [...]”. Tras esto, se dedica a enumerar las principales obras salidas de manos del escultor francés, tales como las cuatro reproducidas en las fotografías que acompañan al artículo, así como otras como su busto, antes mencionado, *Esfinge moderna* (1908).

Para la conclusión del artículo, el crítico contrapone la obra de Bernard frente a la escultura de vanguardia, considerando la obra de este primero como modelo ideal que perpetúa el ideal de belleza basado en la naturaleza, frente al engaño del arte de avanzada que sugiere un divorcio con la misma:

“Ante semejantes obras aparece la vacuidad de las escuelas que pretenden hallar las más altas fórmulas de expresión en su absoluto divorcio de la naturaleza. Ninguna ficción, por hábil que sea, puede alcanzar la fuerza expresiva de la verdad; pero esta es mucho más difícil que el engaño, y solo merced al engaño pueden hacerse la ilusión de que son artistas, y aún parecerlo para algunas gentes, los modernos explotadores del arte. El arte es, en cambio, para Bernard un sacerdocio, y nadie sabe la plegaria de puro amor y de infinita veneración que este artista verdadero y uno de los mayores de todos los tiempos ha dicho al esbozar cada una de sus obras con las manos ungidas de belleza, de armonía y de luz [...]”.

Junto con Émile-Antoine Bourdelle, Aristide Maillol y Joseph Bernard, Charles Despiau fue otro de los principales representantes de la escultura clásico-moderna en Francia, gozando de una fortuna crítica importante especialmente en la década de los años veinte del siglo XX, solo silenciada a raíz de las acusaciones de colaboracionismo con la Alemania Nazi⁵⁹⁹ tras finalizar la Segunda Guerra Mundial, que condenó durante muchos

⁵⁹⁹ Las acusaciones se basaron fundamentalmente en su relación con el escultor alemán Arno Breker con quien mantenía contacto desde la década de los veinte, época en la que el escultor favorito de Hitler trataba de introducirse, sin éxito, en los círculos artísticos parisinos. En 1942, en pleno conflicto bélico, Despiau junto con otros artistas, visita por invitación expresa del artista su taller en Alemania. Tras la liberación, un comité de jóvenes artistas le acusó formalmente de colaboración con la Alemania Nazi lo que ocasionó un deterioro bastante importante de su reputación artística en su país.

años su obra a un total ostracismo, paliado estos últimos años con la publicación de importantes catálogos y monografías que han restituido su obra escultórica.

Charles Despiau (1874-1946)⁶⁰⁰. Nace en la localidad de Mont-de-Marsan, capital del Departamento de Landas, en el seno de una familia artesana siendo su padre y su abuelo maestros escayolistas. Gracias a una beca concedida por el gobierno local se traslada a París en 1891 ingresando en la Escuela de Artes Decorativas. Dos años más tarde, continúa sus estudios en la Escuela de Bellas Artes donde permanece hasta 1896 asistiendo al taller del escultor académico Louis Barrias. A partir de 1898 expone con cierta regularidad en el Salón de la Sociedad Nacional de Bellas Artes. En la edición de 1907 sucede un hecho significativo en su carrera: presenta un busto en yeso titulado *Paulette* que atrae de inmediato la atención de Rodin, quien le propone trabajar en su taller como asistente.

El encuentro con Rodin, para quien trabajará realizando importantes mármoles hasta el inicio de la Gran Guerra, fue decisivo para el desarrollo de su carrera, del mismo modo que su encuentro con el también escultor Lucien Schnegg (1864-1909) que, al igual que Despiau, había también trabajado como operario en el taller del maestro. Este aparece en su vida en un momento de profunda crisis cuando había decidido abandonar sus estudios en la Escuela de Bellas Artes ya que no estaba nada conforme con los métodos académicos y demasiado rígidos que imponía la institución. En torno a su casa, se había formado una tertulia a partir del año 1900 a la que acudían una serie de escultores⁶⁰¹ que manifestaban unos intereses comunes: rechazo del academicismo, una vuelta a una figuración serena y equilibrada inspirada tanto en la estatuaria griega como de periodos más arcaicos y, en definitiva, la creación de obras construidas en torno a volúmenes sintéticos muy simplificados para así dotar a sus obras de una cierta modernidad y distinguirlas de las estériles composiciones academicistas.

⁶⁰⁰ ROGER-MARX, C., *Charles Despiau*, Les sculpteurs français nouveaux, N°1, París, Editions de la Nouvelle Revue Française, Librairie Gallimard, 1922 y VAN BEUKERING, J. et al. (com), *Charles Despiau, sculpteur mal-aimé* [catálogo de exposición], La Haya, Museum Beelden aan Zee, Scheveningen, 2013.

⁶⁰¹ Se conoce con el apelativo de *La Bandé à Schnegg* al conjunto de escultores que se reunían en el taller de los hermanos Lucien y Gaston Schnegg. Entre ellos se pueden destacar los siguientes nombres: Charles Despiau, Jane Poupelet, Robert Wlerick, Henry Arnold, Louis Dejean, León Drivier, Albert Marque, etc. Para un estudio relativo a la actividad del grupo, así como a la producción de sus respectivos miembros, véase: DUFET, M., *La Bande à Schnegg* [catálogo de exposición], París, Musée Bourdelle, junio-septiembre 1974.

Por lo tanto, pese a la importancia de su relación con Rodin, es el contacto que establece con Lucien Schnegg y con toda esta serie de escultores con afinidades estéticas comunes, el que le anima a realizar obras en las que pretende, al igual que sus otros compañeros de generación como Bourdelle, Maillol y Bernard, renovar el lenguaje clásico donde sigue viendo una vía más que factible para la modernización del arte escultórico de su tiempo. Frente a los otros grandes maestros mencionados, su producción se distingue especialmente por el cultivo del género del retrato, en el que se erige como uno de los principales maestros de esta especialidad dentro de la escultura francesa. Destacan por su hieratismo, su marcada sobriedad y por su contención expresiva, en la que los críticos habitualmente ven un fiel reflejo de la personalidad modesta y sencilla del artista de Mont-de-Marsan.

Entre ellos se pueden destacar los siguientes: *Paulette* (1907), *Niña de las Landas* (1909, Musée de Beaux Arts de Bourdeaux), *Madame Derain* (1922, Phillips Collection, Washington), *Madame María Lani* (1929, Musée D'Art Moderne de París). Aun así y, pese a la preeminencia del busto-retrato como género predilecto, el artista también cultiva otras temáticas como la monumental en la que destaca su *Monumento a los Muertos*, encargo de su villa natal que realiza entre 1920-1922 y el desnudo femenino donde podemos *destacar obras como Eva* (1923-1925, Musée D'Art Moderne de París) y *Desnudo sentado*⁶⁰² (1923, Centre Pompidou, París).

Pese a su relevancia crítica en las revistas de arte francesas, en la prensa madrileña no son demasiados los artículos que hemos documentado en los que se realice un comentario sobre su obra. Han sido un total de tres, dos de ellos monográficos y uno último que se trata de una reseña del Salón de las Tullerías en las que el comentarista aprovecha para destacar la presencia del escultor en el certamen. En su sección habitual *Sensaciones de Arte* donde ya había dedicado sendos artículos a Bourdelle y Maillol, Germán Gómez de la Mata dedica uno nuevo a desglosar la obra de Charles Despiau⁶⁰³. Este se acompaña de un total de cinco imágenes que ilustran sus obras, tres de ellas pertenecientes a su principal género, el retrato: *Juana, Cra-Cra* (1917) y *Antoinette* (Fig. 51) y las dos restantes, un desnudo femenino titulado *Figura para jardín* y otra figura de mujer

⁶⁰² Obra que guarda muchas semejanzas formales con la estatua *La Equidad* (1928), obra realizada por José Capuz para presidir el edificio de la empresa de seguros La Equitativa, sito en la calle de Alcalá de Madrid.

⁶⁰³ GÓMEZ DE LA MATA, G., "Sensaciones de Arte. El arte austero de Despiau", *La Esfera*, Madrid, 9-10-1926, p. 19.

encapuchada de gran rotundidad volumétrica y carácter masivo que forma parte de su *Monumento a los Muertos* erigido en su localidad natal (1920-1922).



Fig. 51. Charles Despiau, *Antoinette*, 1918. Fotografía: *La Esfera*, 9-10-1926

Comienza su escrito incidiendo, como indica el propio título del artículo, en la austeridad del arte del escultor que le lleva a realizar obras, por lo general, de pequeño formato que podrían perjudicarle y que sin embargo no lo hacen por su alta calidad técnica y artística:

“Lo que principalmente nos conmueve en Charles Despiau es su increíble austeridad que le hace no salir de pobre en un plano ilustre y que hasta cierto punto perjudica su obra, pues le constriñe a empequeñecer el tamaño de soberbias estatuas. Sin embargo, como lo grandioso no tiene relación ninguna con lo grande, ni la efectiva gloria con el desahogo, Despiau toca una cumbre adonde le ha elevado el máximo respeto y su arte gana en pureza lo que pierde en magnitud [...]”.

Continúa elogiando sus obras tendentes a la sobriedad y a la síntesis, concebidas de manera muy pausada en el taller, entre las que destacan principalmente su conjunto de

retratos en los que “busca la identidad no el vulgar parecido o el problemático carácter, porque sabe que el carácter o el parecido los provoca la misma identidad [...]”. Entre ellos, destaca especialmente el de *Paulette* con el que comenzó a cosechar su actual fama y que, inexplicablemente no aparece reproducido en el artículo: “A *Paulette*, un simple busto suyo que data de 1907, y que adquirió el Estado francés, debe su actual fama y su contacto con el gran público, absorto ante la gracia de esa figura encantadora [...]”.

Como ya indicamos, el crítico ya había dedicado anteriormente sendos comentarios a la obra de Bourdelle y Maillol. Por ello, aprovecha en este escrito para introducir también sus nombres uniéndolos al de Charles Despiau, ya que todos persiguen en sus obras con sus respectivas diferencias, un mismo objetivo: reconducir la estatuaría hacia una mayor simplicidad y serenidad compositiva frente al dinamismo y al exceso dramático del maestro Rodin: “Para unos, Despiau resulta superior a Maillol por su mayor intensidad dentro de análoga honradez: para otros, sobrepuja a Bourdelle, quien acaso peca de constructivo. Reintegrando la estatuaría a sus cauces desbordados por el arrollador Rodin, no la disminuye, sino que la ennoblece y la defiende al elevarla de medio de expresión a móvil. Y siempre le distingue una escrupulosidad de procedimiento [...]”.

Poco más es lo que añade, aparte de algunas citas sacadas de la monografía que el crítico francés Claude Roger-Marx, uno de los principales exégetas de su obra, le dedicó en la serie *Les Sculpteurs Français Nouveaux* editada por la revista *Nouvelle Revue Française*, entre las que está una en la que habla de las posibles referencias estilísticas que influyen en la concepción de sus retratos: “Como los grandes escultores de todos los tiempos- egipcios, griegos del siglo VI, chinos, imagineros romanos-, partiendo del individuo, llega al tipo [...]”. Finaliza el texto volviendo a realizar un elogio de su obra en la que destaca, al igual que la de los restantes representantes del clasicismo moderno escultórico francés, su interés por la representación del volumen sintetizado y despojado de referencias de tipo sentimental y literario: “Sin preocuparse más que de volúmenes, no menos artesano que artífice y que artista, del bloque informe extrae la síntesis perfecta, el equilibrio definitivo. A la postre, ha de complacerle contemplar con orgullo la tarea perfilada con modestia, sintiéndola vivir por virtud del esfuerzo, humanísimo esfuerzo de un Pígmalo que no arrebatara chispas del sacro fuego a nadie”.

El segundo artículo monográfico dedicado a Despiau fue publicado en *Gaceta de Bellas Artes* por su habitual crítico-corresponsal en París, Ramón García Diego⁶⁰⁴. Se acompaña de dos ilustraciones en las que se vuelven a reproducir un retrato *Cra-Cra* (1917) (Fig. 52) y un *Estudio* para el *Monumento a los Muertos* de Mont-de-Marsan (1920-1922). Al igual que en el escrito de Gómez de la Mata, comienza destacando, de una manera claramente idealizada, la humilde sencillez de la personalidad del escultor francés a quien la fama le ha llegado sin que esta haya sido especialmente buscada por él: “He aquí un gran escultor injerto en un hombre humilde. Un artista que vive sencillamente, sin preocupaciones aventureras para conseguir la gloria. Y, sin embargo, el valor de su obra ha llenado su casa y su vida de admiraciones sinceras [...]”.



Fig. 52. Charles Despiau, *Cra-Cra*, 1917. Fotografía: *Gaceta de Bellas Artes*, 15-9-1927

En cuanto a su producción, esta destaca por “su sencillez, por su serenidad, por su respeto hacia la naturaleza”. Son obras en las que el artista se interesa más que nada en la representación de volúmenes y planos simplificados “desprendiéndolos de todo adorno y de todo detalle que distraiga la atención de la idea principal, la de crear arquetipos de sus modelos”. Dentro de su producción, se distingue por ser un excelente cultivador del

⁶⁰⁴ GARCÍA-DIEGO; R., “Ritmos de París. Despiau”, *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, 15-9-1927, pp. 6-7.

retrato donde el escultor francés “consigue el carácter con la expresión más sencilla, recogiendo el máximo interés en esa armonía de volúmenes”. Son piezas que, en definitiva y en palabras del comentarista, destacan por reflejar “una quietud encantadora”.

Después de estos dos artículos publicados en las revistas *La Esfera* y *Gaceta de Bellas Artes*, solo hemos conseguido hallar un tercero en el que se realice un análisis crítico de la obra del escultor de Mont-de-Marsan. Se trata de una reseña del Salón de las Tullerías de París celebrado en 1933 escrito por Francisco Pompey y publicado en el diario *La Libertad*⁶⁰⁵. Aprovecha la crónica del Salón para dedicar unas cuantas líneas al comentario del *retrato de la señora A.F.*, obra con la que Charles Despiau participaba en la presente edición. En esta el crítico, al igual que los comentaristas antecesores, ve una obra que representa a la perfección la tendencia de la escultura basada en una vuelta a un clasicismo de volúmenes plenos y sencillos que se enfrenta a la escultura geométrica representante de la vanguardia que el autor condena de forma explícita. No es esta la primera vez que vemos este comportamiento, habitual en los críticos de tendencia conservadora, quienes, no solo elogian y proponen la línea novo-clásica como el único modelo posible para renovar el arte escultórico, sino que también aprovechan la coyuntura para condenar abiertamente el arte de vanguardia:

“El gran escultor Carlos Despiau , uno de los más importantes estatuarios de esta época, ha presentado un busto de mujer, *retrato de la señora A.F.* que ha sido objeto de admiración no solamente del público y de la crítica, sino también de las más difíciles mentalidades de los del oficio [...] Despiau, sin recurrir al divertido y lamentable juego de la deformación, ni al de la geometría, y menos aún al juego de mezclar lo feo, lo sucio, lo grosero, con lo sublime o lo bello del modelo vivo, ha llegado a realizar un gran retrato humano [...] Una obra maestra del más puro clasicismo [...] un gran ejemplo de arte sencillo y noble, que se eleva por la virtud puramente plástica, en donde los volúmenes toman un carácter propio y en donde la lógica, de una forma intuitiva y al mismo tiempo razonada, nos da una síntesis bella de las masas [...]”.

Hasta aquí hemos ido repasando la difusión que tuvieron en la prensa madrileña cuatro de los principales escultores franceses modernos del primer tercio del siglo XX surgidos al calor de la figura de Auguste Rodin: Bourdelle, Maillol, Bernard y Despiau. Hemos ido señalando en todos ellos una línea estética común basada en una reacción frente al

⁶⁰⁵ POMPEY, F., “El mundo del Arte. Salon des Tuileries”, *La Libertad*, Madrid, 4-11-1933, p. 12.

expresionismo rodiniano conseguida a través de la redirección de sus obras hacia un clasicismo antiacadémico. Sin embargo, hay que señalar que hasta ahora, los géneros tratados han sido siempre los mismos: primordialmente el desnudo femenino acompañado del retrato en el que destaca especialmente Despiau. A estos dos géneros principales (en el que también incluimos el monumento público y el relieve decorativo), hay que añadir un tercero, muy demandado por el público consumidor de arte en aquellos años: el género animalista, que tuvo en la figura del escultor francés François Pompon uno de sus grandes cultivadores.

François Pompon (1855-1933)⁶⁰⁶. Nace en la localidad francesa de Saulieu, en la región de la Borgoña, en el seno de una familia humilde: su padre era ebanista y su madre costurera. Aprende el oficio de tallador de piedra asistiendo a los cursos nocturnos de la Escuela de Bellas Artes de Dijon. En 1875 se traslada a París, donde trabaja en una empresa funeraria de Montparnasse y por las noches asiste a la Petite École. Durante muchos años se dedicará a trabajar como tallador en los talleres de escultores como Mercié, Falguière, Saint-Merciaux y finalmente Rodin, con quien colabora a partir de 1893, siendo en el obrador del gran maestro donde madurará completamente su propio estilo personal. A pesar de que en sus inicios expone en el Salón obras donde aborda la figuración humana tales como *Cosette* y *Los Miserables de Victor Hugo*, la abandona por completo a partir de 1905 cuando decide que su campo de acción se circunscribirá exclusivamente a la realización de escultura animalista. A partir de este momento, dedicará el resto de su carrera artística a la creación de obras donde representa visiones sintéticas de las distintas especies de animales, que se dedica a observar con enorme paciencia en el Jardín Des Plantes. Frente al realismo naturalista de Antoine-Louis Barye, considerado como el gran iniciador de la disciplina en la escultura francesa, sus obras destacan por su enorme capacidad de síntesis y depuración de volúmenes, que le permiten fijar de una forma esquemática la anatomía y el movimiento del animal. Son piezas de una gran modernidad que sobresalen, además de por la síntesis volumétrica, por el magnífico acabado y pulimentado que Pompon confería a sus esculturas para crear, como él mismo decía obras “sin hoyos ni sombras”⁶⁰⁷.

⁶⁰⁶ Para un análisis de la trayectoria artística del animalista francés, consúltense las siguientes publicaciones: DES COURIÈRES, E., *François Pompon*, Les sculpteurs français nouveaux, N° 4, París, Editions de la Nouvelle Revue Française, Librairie Gallimard, 1926 y COLAS, L. et al., *François Pompon, 1855-1933*, París, Editions Faton, 2020.

⁶⁰⁷ HEILMEYER, A. y BENET, R., *La escultura moderna y contemporánea*, Barcelona, Colección Labor, 1928, p. 168.

Este tipo de escultura animalista suponía la aparición de un nuevo género que imprimía cierta frescura frente a la monotonía y al imperio del desnudo y del retrato. Un intento de crear obras de una atrevida modernidad, cuestión que sería irreprochable para la crítica conservadora si se tratara de una figura humana, pero que en el caso de la escultura animalista no era vista con malos ojos. De ahí la enorme repercusión que tuvo la obra de Pompon, que puede catalogarse en ese punto intermedio entre el academicismo y la vanguardia: una escultura moderna a la par que decorativa, muy demandada para decorar los salones de los burgueses parisinos y que permite que pueda ser adscrita a la corriente del *art déco*.

Durante muchos años, como decíamos, Pompon tuvo que trabajar pacientemente para otros hasta que, por fin, pudo conseguir el tan ansiado éxito de crítica cuando participó en el Salón de Otoño de 1922 con su obra *Oso blanco* (Musee d'Orsay, París) a partir de la cual se hizo mundialmente famoso y su obra comenzó a ser muy demandada por una clientela deseosa de que sus mansiones fueran decoradas con la peculiar fauna salida de las manos del escultor borgoñés. Al morir en 1933 sin descendencia directa, lega todas sus obras al Estado francés. Actualmente el total de su producción se conserva en el Museo d'Orsay de París, El Museo de Historia Natural de París, El Museo de Dijon y el Museo de su localidad natal, Saulieu.

Pese a que en París su obra es reconocida y apreciada por la crítica a partir de 1922, en Madrid no llegan los ecos de su producción hasta unos años más tarde, concretamente hasta 1928. En su crónica dedicada al análisis de las obras enviadas a la presente edición del Salón de Otoño, Antonio G. de Linares aprovecha para realizar un breve comentario sobre las obras exhibidas por François Pompon en la muestra, entre ellas un *Cuervo* en bronce cuya fotografía aparece reproducida en el artículo: “El arte del escultor es observación profunda, sensibilidad tan delicada que la materia dura parece blanda y suave, en caricia de pluma, y una contradicción buscada entre la estabilidad real y la aparente inestabilidad [...]”⁶⁰⁸.

Un año más tarde se publica en la misma revista el primer artículo monográfico dedicado en Madrid a la figura del animalista francés. En su sección habitual dedicada al comentario, al análisis crítico de la obra de artistas extranjeros, Germán Gómez de la

⁶⁰⁸ DE LINARES, A., “París. La escultura en el Salón de Otoño”, *La Esfera*, Madrid, 29-12-1928, pp. 18-19.

Mata⁶⁰⁹ se dedica a realizar unos apuntes sobre el arte escultórico del maestro francés. Se acompaña de tres fotografías que ilustran algunas de sus obras, entre las que podemos destacar *Oso Blanco* (1922) (Fig. 53) y *Perdiz roja* (1924-1931) ambas conservadas en la colección del Musée d'Orsay de París.



Fig. 53. François Pompon, *Oso blanco*, 1922. Fotografía: *La Esfera*, 9-11-1929

Al igual que en la inmensa mayoría de artículos que llevamos iniciados, sigue un mismo esquema a la hora de abordar el escrito. Comienza realizando comentarios de aspecto biográfico para luego sugerir una serie de breves apuntes sobre su estilo y manera de trabajar. Habla de sus largos años trabajando como tallista para otros escultores, entre ellos Rodin y de su labor lenta, paciente, hasta conseguir la gloria a una edad ya tardía cuando contaba con sesenta y siete años y expone en el Salón de Otoño su *Oso Blanco*. En cuanto a su método de trabajo, refiere cómo el artista se dedicaba a observar a los animales desde la lejanía, mientras se movían, con el objeto de finalmente representar “el equilibrio de la materia palpitante en reposo”.

Asimismo, incide nuevamente en que el observar desde lejos al animal ayuda al artista a poder representar su contorno, tras haber eliminado previamente todos los detalles superfluos. Es esta síntesis, simplificación, estilización de los volúmenes la principal característica del arte de Pompon. Valores que permiten perfectamente, como comentamos anteriormente, inscribir su producción dentro de la órbita del *art déco*. Sin

⁶⁰⁹ GÓMEZ DE LA MATA, G., “Sensaciones de Arte. Enseñanzas de Pompon”, *La Esfera*, Madrid, 9-11-1929, p. 19.

embargo, Gómez de la Mata evita en su comentario adscribir al artista a una determinada tendencia artística: “A propósito de semejante fauna decantada por virtud de un criterio claro, se ha hablado de los animales chinos, asirios y egipcios, de clasicismo respetuoso y modernismo agudo. Erudición fuera de lugar, influencias presuntas. En resumen, tales piezas plásticas no acusan más que euritmia, cualidad específica del arte a través del espacio y tiempo [...]”.

Entre abril y mayo de 1933 se celebra en Madrid, en el Museo de Arte Moderno, la Exposición de Arte Francés Contemporáneo en la que el escultor animalista estuvo representado con su obra *Pelícano*, cuya imagen aparecía reproducida en una fotografía que ilustraba el artículo que Manuel Abril dedicó al evento en *Blanco y Negro*⁶¹⁰. El mismo año de la celebración de la muestra, fallece el escultor a la edad de setenta y ocho años en plena cúspide de su fama. Con motivo de su muerte, aparecen dos importantes artículos monográficos, a modo de necrológicas, publicados en *Gaceta de Bellas Artes* y *Blanco y Negro* acompañados ambos de abundantes ilustraciones donde se reproducen algunas de las obras más reconocidas de su trayectoria.

El primero de ellos fue escrito por Enrique Estévez-Ortega⁶¹¹ y viene acompañado por una abundante ilustración gráfica, entre la que reconocemos algunos de los principales trabajos del *animalier* francés, entre los que podemos destacar *Oso Blanco* (1927), *Pantera negra* (Fig. 54) (1925), *Gran ciervo* (1929), *Perdiz roja* (1924-1931) todas ellas conservadas en las colecciones del Musée d’Orsay de París. Comienza su disertación llamando la atención sobre la cuestión de que en España la escultura animalista no ha alcanzado la popularidad que sí ha logrado en otros países de Europa, entre ellos Francia.

Asimismo, destaca cómo son muy pocos los escultores, y en general artistas, que han sentido inclinación por la práctica de este género escultórico. Sin embargo, los pocos que sí se han decidido a hacerlo, destacan por su gran capacidad técnica y artística: entre ellos cita en primer lugar y como es lógico, al escultor salmantino Mateo Hernández, seguido de otros como Compostela, Luis Benedito, Florencio Cuairán y Emiliano Barral. El crítico no llega a explicar las causas del escaso interés de los artistas españoles por el género de la escultura animalista, pero es fácilmente deducible. La práctica de la escultura

⁶¹⁰ ABRIL, M., “Rumbos, Exposiciones y Artistas. Exposición de Arte Francés Contemporáneo”, *Blanco y Negro*, Madrid, 23-4-1933, p. 158.

⁶¹¹ ESTÉVEZ-ORTEGA, E., “Notas de Arte. Ha muerto un gran animalista: Francisco Pompon”, *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, julio de 1933, pp. 11-14.

como disciplina artística contaba en España con considerables inconvenientes, entre ellos una mayor dificultad de exponer obra y más en una ciudad como Madrid donde escaseaban las galerías privadas de arte, por lo que los escultores no solo no tenían una mayor dificultad para organizar una muestra individual sino también para encontrar posibles compradores de sus obras. De este modo, se encaminaban hacia géneros, digámoslo así, más “populares” con los que poder dar salida a sus obras, considerando el género animalista como una temática secundaria con la que difícilmente podrían ganarse el favor de la crítica especializada.



Fig. 54. François Pompon, *Pantera negra*, 1925.
Fotografía: *Gaceta de Bellas Artes*, julio 1933

Tras este comentario interesante, pues al menos realiza un breve contexto de los artistas españoles que practican la escultura animalista y por qué este género cuenta con tan pocos practicantes en España, se dedica a volver a señalar el duro camino, las dificultades que tuvo que sobrellevar François Pompon hasta que, finalmente en el Salón de Otoño de 1922 consiguió el éxito tras la exposición de su obra *Oso Blanco*, tras la cual le empezaron a llegar las condecoraciones y varias de sus obras pasaron a formar parte de la colección del Museo de Luxemburgo, máxima aspiración para cualquier escultor francés vivo de aquel momento.

También vuelve a indicar que su método de trabajo consistía principalmente en observar a los animales desde lejos “porque de cerca no se ven más que los detalles superfluos”, para así poder “arrancarles el secreto misterioso de su movimiento” que es lo que

perseguía el escultor francés. En cuanto a su estilo, señala que se muestra en un tono equilibrado entre el clasicismo y la modernidad: “No era moderno y no era clásico. No era un escultor partidario del realismo desenfadado, ni un imaginativo tampoco. Equilibra ambas tendencias con gran tino. Con ponderación. Con gracia [...]”.

El segundo artículo publicado tras su muerte se debe a la pluma de Manuel Abril⁶¹². Viene acompañado por dos grandes fotografías en las que se vuelve a reproducir su famoso *Oso Blanco* (1922) y *Cóndor*. Por lo demás, no resulta de mucho interés su lectura, pues vuelve a reiterar los mismos comentarios vertidos anteriormente por sus compañeros: aspectos de su biografía y cuestiones relativas a su modo de trabajar. En cuanto a su adscripción a un determinado movimiento evita el crítico pronunciarse a ese respecto.

Estos cinco escultores, cada uno de ellos representantes de la búsqueda clara de una actualización del lenguaje clásico en el que siguen cifrando expectativas altas de cara a la renovación del arte escultórico, fueron los que recibieron una mayor atención por parte de la crítica madrileña. Como hemos podido ir comprobando a lo largo del capítulo, han sido muchos los escritos en los que se han ido dando referencias de sus obras, sancionándolas de un modo positivo. De esta manera, queda bastante claro la preferencia del gusto estético de la mayoría de críticos importantes que escribieron durante esas décadas. En todo momento, cifraron sus intereses y sus empresas en la difusión de estos modelos franceses como los idóneos a seguir por parte de nuestros escultores.

El crítico catalán Rafael Benet, al que ya hemos citado en más de una ocasión, reservó una importante parte de su ensayo *Facetas post-rodinianas* al comentario de los artistas comentados. En su primer capítulo titulado con el sugerente nombre de retorno al orden, incluye a todos estos artistas, entre los que destaca especialmente a Maillol y Bourdelle como claros representantes de esa restauración del lenguaje clasicista frente al romanticismo rodiniano.

Resulta del todo lógico que el crítico catalán, muy en sintonía con los ideales del *Noucentisme* cifre en la obra de estos dos artistas y, en especial en la del escultor del Rosellón, el camino por el que debe regirse el devenir de la escultura europea de aquel momento. Ahora bien, sí que nos gustaría resaltar una cuestión que, a nuestro modo de ver, resulta fundamental. Este engloba a todos estos artistas franceses en la órbita del

⁶¹² ABRIL, M., “Rumbos, Exposiciones y Artistas. Un Noé de la escultura”, *Blanco y Negro*, Madrid, 9-7-1933, pp. 57-59.

llamado retorno al orden. Pese a que, evidentemente, sus lenguajes plásticos encajan en la premisa de este movimiento, por otro lado, tan heterogéneo en formas, consideramos que no resulta del todo acertado incluirlos dentro de esta tendencia. Participan más bien del clima cultural y filosófico del simbolismo pregonado por autores como el poeta y crítico de arte Jean Moréas y el pintor, además también de crítico Maurice Denis, quienes vertían en sus escritos ya a principios de siglo esta idea de que la evolución del arte debe regirse por una vuelta a los principios del arte greco-romano.

Para nosotros, el término de retorno al orden, encajaba más bien con toda esa serie de propuestas artísticas, surgidas tras el final de la I Guerra Mundial, de aquellos artistas que habían militado activamente en las filas de la vanguardia y que ahora pregonaban una vuelta a los valores del pasado clásico: armonía, racionalidad y sencillez. Tiene sentido ver en estos artistas, encabezados por el propio Pablo Picasso, síntomas de ese sustrato cultural que afectó a todo el arte europeo. Sin embargo, no puede hablarse en esos términos de escultores como Bourdelle, Maillol, Despiau, etc. quienes siempre se mantuvieron firmes en su valoración del clasicismo como forma válida de renovación de su arte y que nunca se mostraron interesados en experimentar con los lenguajes adscritos a la vanguardia.

Del mismo modo, podemos extrapolar esta idea al punto geográfico de nuestro estudio: España y, concretamente su capital, Madrid. En el anterior capítulo, tuvimos ocasión de constatar cómo fueron muy pocas las noticias recibidas en prensa gráfica sobre la estatuaría vanguardista e inexistentes las muestras individuales de escultores de avanzada en suelo madrileño. Ante la lenta difusión que el arte vanguardista tuvo en nuestro país, los ideales del retorno al orden penetraron con fuerza y rápidamente fueron vistos por la crítica como una corriente estética de novedad. Estas cuestiones referidas a la crisis del movimiento ultraísta y al estudio de la aparición y recepción de este movimiento cultural y artístico, han sido ampliamente estudiadas en diversas publicaciones por Eugenio Carmona⁶¹³.

Frente a la pintura, donde sí que hubo desde 1915 con la *Exposición de Pintores Íntegros*, referencias directas en Madrid del arte de vanguardia, la escultura no contó con la misma suerte. Por ello, sí que puede hablarse claramente de una llamada al orden en aquellos

⁶¹³ Entre estas, podemos destacar especialmente: CARMONA, E., “El Arte Nuevo y el Retorno al Orden. 1918-1926”, en BRIHUEGA, J. y LOMBA, C. (coms.), *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el Arte Español de 1925* [catálogo de exposición], op. cit., pp. 49-58.

pintores como Celso Lagar, Rafael Barradas, que habían expuesto en la capital sus particulares síntesis de los diversos movimientos de vanguardia y, por el contrario, no puede aplicarse lo mismo a los escultores españoles⁶¹⁴, pues realmente hasta 1925 con la presentación en la exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos, donde expone Alberto Sánchez sus obras proto-cubistas, no puede hablarse de la existencia de una escultura española plenamente de vanguardia.

En líneas generales, nuestros escultores, de los que tendremos ocasión de ir comentando, cifraron sus respectivas producciones en un intento de renovación de los lenguajes escultóricos, eso sí, sin renunciar en ningún momento a la figuración. Muchos de ellos comienzan su madurez o inician sus carreras cuando en Madrid están penetrando y son de plena actualidad toda esta serie de propuestas que nos gusta más bien englobar bajo el título género de nuevas figuraciones o figuraciones modernas. Propuestas que les permitían mantenerse en un punto intermedio entre el más puro academicismo contra el que todos se mostraban combativos y la vanguardia más ortodoxa. Pese a que un número reducido sí que practicara una escultura plenamente vanguardista, la inmensa mayoría de artistas activos en ese periodo se decantarán claramente por asumir toda esa serie de nuevos lenguajes surgidos en países como Francia, Italia y Alemania. En definitiva, asumieron todas estas poéticas como corrientes estéticas de actualidad que les permitían introducir un cierto filtro de modernidad en sus respectivas obras y a la vez mantener a salvo los principios por los que siempre se ha regido la escultura: concepto de masa unitaria que ocupa un espacio y que representa una temática determinada.

Una vez hecha esta digresión, continuemos con el relato de la recepción que tuvieron, en menor medida, otros escultores franceses adscritos al clasicismo modernizado. Al igual que los grandes maestros reseñados, todos ellos representantes de esa reacción frente a la escultura de Rodin, estaban convencidos de que la única vía posible para la renovación de la escultura consistía en una interpretación en clave moderna de los eternos valores del pasado clásico y en una reducción de los temas tratados: fundamentalmente figura autónoma, destacado en especial la figura femenina desnuda y el retrato, que le permiten crear obras en las que impera un espíritu de corte intimista donde se presentan ideales de

⁶¹⁴ Por el contrario, el término retorno al orden sí puede aplicarse a aquellos escultores que, como por ejemplo Henri Laurens sí que practicaron y fueron miembros activos de la vanguardia, en su caso del cubismo y que en los años veinte orientan sus obras hacia una figuración constructiva.

belleza simplificados idóneos para la decoración de las grandes mansiones de la burguesía parisina.

Toda esta serie de escultores englobados en ese novo-clasicismo, tuvieron, al igual que los grandes maestros anteriormente reseñados, una gran difusión en las principales revistas francesas de crítica artística de gusto estético moderado como *L'Amour de l'art*, *Art et Decoration* y *L'art et les artistes*⁶¹⁵. Sin embargo, en lo que se refiere a la prensa madrileña, gozaron de una repercusión muy limitada en comparación con el volumen de escritos que hemos ido comentando referentes a los grandes maestros inmediatos y relacionados con Auguste Rodin. No se les dedica ningún artículo monográfico, apareciendo en la mayoría de las ocasiones en las diversas crónicas de los salones parisinos publicadas en *La Esfera* y *Blanco y Negro*.

El primero que conviene destacar es **Marcel Gimond (1894-1961)**⁶¹⁶. Formado en la Escuela de Bellas Artes de Lyon donde se gradúa en 1917, se traslada a París en 1920 donde entra en contacto con escultores como Maillol y Despiau quienes le orientan e influyen notablemente en su producción venidera. Rápidamente comienza a ser conocido en la capital francesa, realizando una serie de muestras individuales y participando en los salones más abiertos a nuevas propuestas como el Salón de Otoño, de Independientes y de las Tullerías. En cuanto a su producción, ésta se decanta por estar circunscrita a las dos temáticas habituales entre estos artistas: el desnudo femenino y el retrato, género este último donde sobresalió y es por el que actualmente sigue siendo conocido. Dentro del desnudo femenino sigue una línea marcadamente mailloliana, representando mujeres de volúmenes muy rotundos entre las que podemos destacar *Bañista* (1926) y *Mujer recostada*⁶¹⁷ (1930).

⁶¹⁵ Para un estudio completo sobre la crítica de arte, las revistas parisinas del periodo de entreguerras y la difusión que tuvieron los escultores franceses asociados a una renovación de la figuración, véase la siguiente tesis doctoral: MAÑERO RODICIO, J., *París 1919-1939: escultura, crítica y revistas de arte* [Tesis Doctoral], Universidad Complutense, Madrid, 2008. Agradecer a Javier Mañero por la riqueza documental de su investigación, la cual nos ha sido de enorme ayuda a la hora de desarrollar nuestra Tesis Doctoral.

⁶¹⁶ Desgraciadamente, como muchos de los escultores adscritos al clasicismo moderno, su obra no ha sido lo suficientemente estudiada, siendo a día de hoy solo reconocida entre los especialistas en la escultura del periodo y las principales casas de subastas. Aun así, pueden consultarse las siguientes dos publicaciones: FIERENS, P., *Marcel Gimond*, Sculpteurs Nouveaux, N° 10, Editions de la Nouvelle Revue Française, París, Librairie Gallimard, 1930 y GEORGE, W., *Marcel Gimond et l'esprit des formes*, Braun & Cie, París, 1962.

⁶¹⁷ Para una visualización de sus principales desnudos y retratos, véase: LEON-MARTIN, L., "Marcel Gimond", *L'Amour de L'Art*, París, N.º 8, 1926, pp. 264-267 y BRIELLE, R., "Marcel Gimond", *L'art et les Artistes*, París, N.º 123, enero 1932, pp. 123-128.

En el género del retrato, pese a que en algunos momentos sigue el estilo de Despiau, se muestra en muchas ocasiones un paso más adelantado en cuanto a propuestas más arriesgadamente modernas. Son retratos en los que suele presentar las cabezas de los efigiados con un corte brusco en la línea del cuello, en los que destacan características como una marcada depuración volumétrica, un hieratismo muy latente y un notable influjo de la escultura de diversas civilizaciones arcaicas: Oriente, Egipto, Mesopotamia, etc. que pudo conocer ampliamente gracias a sus visitas a la sala de antigüedades del Museo del Louvre.

En cuanto a su recepción en las revistas editadas en Madrid, su nombre suele aparecer recurrentemente en diversas crónicas en las que se menciona su participación en los principales salones parisinos. La única vez en la que se le dedica un artículo en cierta manera monográfico es en 1930 cuando Eugenio D'Ors⁶¹⁸ le dedica unas líneas al comentario de su producción con motivo de la publicación de una monografía dedicada al artista, escrita por el crítico Paul Fierens⁶¹⁹. Viene acompañado de cuatro fotografías que ilustran también la citada monografía en la que se reproducen cuatro obras pertenecientes a su género predilecto, el retrato donde se remarcaban las características ya referidas: *Cabeza de mujer joven* (Fig. 55), *Retrato*, *Cabeza de muchacha* y *Retrato de hombre*. En cuanto al contenido, el crítico catalán elogia la monografía considerándola como superior a las anteriormente publicadas en la misma colección. Asimismo, alaba la obra de Gimond que considera en la órbita de un clasicismo que aspira a una “belleza sintética” y que se relaciona con la obra de Aristide Maillol.

⁶¹⁸ D'ORS, E. (firma con su pseudónimo Monitor), “Marcel Gimond comentado por Paul Fierens”, *Blanco y Negro*, Madrid, 7-12-1930, pp. 24-25.

⁶¹⁹ FIERENS, P., *Marcel Gimond*, op. cit.



Fig. 55. Marcel Gimond, *Cabeza de muchacha*, s/f. Fotografía: *Blanco y Negro*, 7-12-1930

Otro artista en la órbita de este clasicismo arcaizante y que contó con una interesante repercusión en la prensa gráfica de la capital fue el ruso **Vadim Androusov (1895-1975)**⁶²⁰, cuyo nombre es a día de hoy prácticamente desconocido salvo por los anticuarios y los especialistas de las casas de subastas. Perteneciente a la colonia judeo-rusa de Montparnasse adscrita a la conocida como *Escuela de París*. Nace en San Petersburgo en el seno de una familia acomodada. Su padre era geólogo y su abuelo era el famoso arqueólogo Heinrich Schliemann, descubridor de las ruinas de las míticas ciudades de Troya y Micenas. En 1920 se traslada a París con el objeto de dedicarse enteramente a la práctica artística. Ingresa en la Academia de la *Grande Chaumière* donde recibe clases del escultor Émile-Antoine Bourdelle. Durante la segunda mitad de los años veinte participa en los distintos salones parisinos: Salón de Otoño, de Independientes y de las Tullerías. En estas muestras, exhibe sus esculturas realizadas preferentemente en terracota en las que representa figuras de mujeres desnudas de una marcada simplificación volumétrica y con un acentuado influjo de la estatuaria arcaico-primitiva que muestran una tendencia decorativa muy afín al *art déco*.

⁶²⁰ [ANDROUSOV Vadim \(1895 - 1975\) | Galerie Patrick Gutknecht \(gutknecht-gallery.com\)](https://www.gutknecht-gallery.com/en/vadim-androusov) [consultado el 30/10/2022]

Su nombre aparece en tres ocasiones en las crónicas que desde París escribe Ramón García-Diego para *Gaceta de Bellas Artes*. La primera referencia sobre su obra la tenemos con motivo del comentario del Salón de Independientes de 1927⁶²¹. El artículo aparece acompañado por una fotografía en la que se reproduce la obra de Androusov expuesta en la muestra que la revista titula meramente como *Terracota* (Fig. 56), haciendo alusión al material en el que estaba realizada.



Fig. 56. Vadim Androusov, *Terracota*, 1927.
Fotografía: *Gaceta de Bellas Artes*, 15-2-1927

Representa a una madre que sujeta a su niño en la que podemos destacar, en especial, el claro sabor oriental del rostro de la mujer, cuyos ojos rasgados nos hacen pensar en la escultura indochina que, en aquellos años pudo el artista perfectamente conocer en la colección del Museo Guimet de París. Sobre ella comenta el crítico: “De tendencias avanzadas, pero atento al latir del corazón. Guiado por él, ha creado una mujercita que tiene en sus brazos a un niño. Ambos sonríen dulcemente, con sonrisa que nace de un sentimiento puro. La forma estilizada, suave y armoniosa [...]”. No debe sorprendernos

⁶²¹ GARCÍA-DIEGO, R., “Ritmos de París. El Salón de Independientes”, *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, 15-2-1927, pp. 6-7.

que el crítico catalogue como de tendencia avanzada este tipo de obra, teniendo en cuenta el gusto mayoritariamente conservador de la crítica de arte madrileña. Esta tendencia la basa fundamentalmente en “la forma estilizada”, en como el artista tiende a simplificar los volúmenes de un modo más notable que los maestros clasicistas franceses ya estudiados. Aquí observamos un perfecto ejemplo de hasta dónde estaba dispuesta la crítica de arte a aceptar como novedad y como posibilidad factible para el arte escultórico. Un tipo de arte, en el que sin abandonar por supuesto la representación figurativa, se tiende hacia una mayor esencialidad de la forma y donde los débitos con el *art déco* son muy evidentes.

Unos meses más tarde vuelve a aparecer una reseña sobre su envío al Salón de las Tullerías⁶²², donde presenta su obra *Bañista* (Fig. 57) realizada en terracota de la cual la revista añade una fotografía. En ella, podemos observar nuevamente las características fundamentales ya señaladas sobre su arte: síntesis volumétrica, arcaísmo y tendencia decorativa. García-Diego vuelve a dedicar un elogio al artista ruso: “Vadime Androusov en sus diversas terracotas, va simplificando más y más su manera de ver y de sentir la forma. Y los seres que surgen en su obra tienen sonrisas claras de optimismo sano [...]”.



Fig. 57. Vadim Androusov, *Bañista*, 1927.
Fotografía: *Gaceta de Bellas Artes*, 15-6-1927

⁶²² GARCÍA DIEGO, R., “Ritmos de París. El Salón de las Tullerías”, *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, 15-6-1927, pp. 5-6.

Dos años más tarde, aparece la última referencia que hemos encontrado sobre su obra, en una reseña dedicada a realizar un comentario crítico sobre el Salón de Otoño de París⁶²³. En la misma, el escultor ruso exhibe una escultura que la revista vuelve a titular como *Escultura (tierra cocida)* (Fig. 58), en la que representa una figura de mujer desnuda agachada con las piernas flexionadas, las rodillas hincadas sobre el suelo y con los brazos erguidos sosteniendo un cántaro, motivo que nos lleva a la famosa obra ya comentada de Joseph Bernard con la que guarda fuertes débitos formales. Es esta una obra en la que, al igual que en la del escultor francés, nos encontramos con piezas de un clasicismo sintético, con una estética amable, ideal para la decoración de las mansiones burguesas. Más adelante, tendremos ocasión de comentar con detenimiento el influjo del *art déco* sobre la escultura española del periodo, pero es innegable que este tuvo cierto peso en la configuración de la obra de aquellos escultores afincados en el territorio de las figuraciones modernas.



Fig. 58. Vadim Androusov, *Escultura*, tierra cocida, 1929. Fotografía: *Gaceta de Bellas Artes*, enero 1929

⁶²³ “Las terracotas, de Androusov, merecen también nuestro aplauso sincero. La labor de este artista sigue su ascenso. Sus mujeres de hoy son muy decorativas y acusan un marcado avance en su arte [...]”: GARCÍA-DIEGO, R., “Arte Extranjero. Ritmos de París. El Salón de Otoño”, *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, enero 1929, pp. 16-17.

Anteriormente, al hilo de comentar ciertos aspectos biográficos de Charles Despiau, habíamos destacado la importancia que tuvo en su vida su encuentro con Lucien Schnegg. También mencionamos cómo en torno a su taller se reunían una serie de escultores que compartían los mismos intereses estéticos basados en un rechazo, tanto del academicismo como del romanticismo rodiniano, proponiendo como alternativa una revisión del pasado clásico perfectamente válida para la modernización de la estatuaría francesa. A pesar de compartir un mismo ideario, nunca escribieron ningún manifiesto donde dejaran claras sus posturas, por lo que el nombre de *La Bande à Schnegg* se les asignó meramente por ser éste el verdadero padre artístico de todos estos escultores y una especie de guía que reorientó sus respectivas producciones desde un naturalismo expresivo hacia un clasicismo sereno tendente a formas sintéticas.

Entre los miembros del grupo, destacó en especial Charles Despiau, del que ya hemos estudiado cómo tuvo una cierta repercusión en los medios informativos de la capital española. Sin embargo, no corrieron la misma suerte otros de los miembros más relevantes y con mayor calidad artística como fueron **Robert Wlerick**⁶²⁴ (1882-1944) y **Jane Poupelet** (1874-1932)⁶²⁵, cuyas obras sí que gozaron de una gran fortuna crítica en su país, siendo varias las revistas que les dedicaron artículos monográficos⁶²⁶ que posiblemente pudieran manejar en aquellos momentos, tanto los críticos afincados en Madrid, como los escultores. El primero, nacido en la misma localidad (Mont-de-Marsan) que Despiau, tuvo en su obra una clara inspiración, siendo el género del retrato donde fue considerado como uno de sus más importantes cultivadores. Aun así, también destaca dentro de su producción la realización de figuras autónomas, fundamentalmente figuras femeninas desnudas en posturas sedentes sobre prismas geométricos, siendo *Femme allongée* (1927) y *Femme assise* (1928) algunas de sus piezas más representativas. La segunda, única escultora de la banda, destacó también por la realización de obras en las que presenta mujeres en pleno reposo, de una gran rigidez y hieratismo, que contribuyen perfectamente a ese carácter intimista y discreto que caracteriza a todos los miembros del

⁶²⁴ Para un repaso de su trayectoria artística, véase: MANERY, J., *Robert Wlerick: L'Announciade* [catálogo de exposición], Museo de Saint-Tropez, 20 marzo-20 junio 1994.

⁶²⁵ Para un estudio de su producción escultórica, consúltese el reciente catálogo de exposición en la que se recuperó en gran medida la importancia de su figura en el contexto de la escultura figurativa moderna francesa de la primera mitad del siglo XX: RIVIERE, A., *Jane Poupelet. 1874-1932* [catálogo de exposición], París, Gallimard, 2005.

⁶²⁶ KUNSTLER, CH., "Robert Wlerick", *L'Amour de l'Art*, octubre 1928, pp. 384-389 y KUNSTLER, CH., "Jane Poupelet", *L'Amour de l'Art*, N.º 9, 1927, pp. 321-327. Ambos artículos monográficos vienen acompañados de abundantes fotografías de excelente calidad que reproducen sus obras más importantes.

grupo: entre estas podemos destacar: *Femme à sa toilette* (1907-1910) y *Baigneuse au bord de l'eau* (1911). También es reseñable su faceta como animalista, en la que utilizaba como modelo animales que tenía en su propio estudio (perros, gatos, aves de corral) y donde prosigue la misma línea que François Pompon, basada en una depuración de las formas anatómicas de los animales.

Pese al interés que despiertan las obras de todos estos escultores pertenecientes a la *Bande à Schnegg*, no es menos cierto que la fórmula reduccionista a la que ven abocado su arte, les conduce inevitablemente a la repetición serial y académica con la que pierden cierta frescura e inventiva sus respectivas producciones. Esta cuestión es sorteada por los principales miembros del grupo que atesoran una mayor calidad: Despiau, Wlérick y Poupelet. Sin embargo, esta circunstancia es totalmente aplicable al resto de sus miembros⁶²⁷, quienes, pese a su indudable compromiso en pro de renovar el arte escultórico, realizan una obra que resulta de escaso interés estético. Entre estos artistas que contaron con alguna presencia en las revistas gráficas madrileñas podemos destacar nombres como los de **Henry Arnold** (1879-1945)⁶²⁸, **Albert Marque**⁶²⁹ (1872-1939) y **Alfred Jean Halou**⁶³⁰ (1875-1939).

Todo este proceso de difusión de la escultura clasicista moderna francesa viene a tener su consagración definitiva con la celebración de la ya mencionada *Exposición de Arte Francés Contemporáneo*⁶³¹ celebrada entre los meses de abril y mayo de 1933 en los salones de la Sociedad de Amigos del Arte y el Museo Nacional de Arte Moderno, cuyo director era en aquellos momentos Juan de la Encina, quien hemos podido ver a lo largo del capítulo cómo fue uno de los críticos afincados en Madrid fundamentales en la

⁶²⁷ Una biografía resumida de ellos puede consultarse en la monografía anteriormente citada referida a la *Bande a Schnegg*.

⁶²⁸ De entre estos últimos artistas citados es quizás el que posee una mayor entidad artística. Dentro de su producción, se decantó, al igual que Despiau y Wlérick, por la realización de numerosos retratos donde destaca su maestría. Su obra *Cabeza de muchacha*, aparece reproducida en el siguiente artículo: DE LINARES, A., "París. Exposiciones de Primavera. El Salón de las Tullerías o el Arte Nuevo en la Puerta Maillot", *La Esfera*, Madrid, 23-6-1928, pp. 14-16.

⁶²⁹ DE LINARES, A., "París. La escultura en el Salón", *La Esfera*, Madrid, 2-7-1927, pp. 15-18. Aparece reproducida su obra *La casta Susana* (mármol).

⁶³⁰ DE LINARES, A., París. La escultura en el Salón de Otoño", *La Esfera*, Madrid, 29-12-1928, pp. 18-19. Aparecen dos fotografías que reproducen sus obras tituladas *Isadora Duncan* (barro cocido) y *Los niños de la guirnalda* (bronce), obra esta última de un barroquismo pintoresco de muy escaso interés artístico.

⁶³¹ Con motivo de la celebración de la muestra se editó un catálogo que viene acompañado de un prólogo escrito por el ex ministro de Instrucción Pública francés y presidente del Comité encargado de la organización del evento, Pierre Rameil. En cuanto al resto del contenido, sigue el modelo habitual en muchos de los catálogos de exposición editados por aquellas fechas, dedicándose meramente a enunciar los nombres de los artistas expositores junto con el nombre de sus obras expuestas sin contener fotografías que las acompañen de modo ilustrativo.

divulgación y la sanción positiva de la vía clásica como modelo para la modernización de la estatuaría contemporánea española. Fue celebrada bajo el patronato de los embajadores de Francia en Madrid, Jean Herbette y de España en París, Salvador Madariaga y organizada por el Comité de Exposiciones de Arte Francés en el Extranjero, presidido por Pierre Rameil y cuyo delegado Raoul Lamourdedieu viajó a Madrid expresamente para encargarse de la supervisión de la colocación de las obras en los salones de exposiciones. Las obras expuestas fueron un total de 211 pinturas, 36 esculturas⁶³² y 20 estampas e ilustraciones para libros. Estas obras fueron seleccionadas por el Comité de entre los artistas adscritos a los principales salones de la capital francesa: Sociedad Nacional de Bellas Artes, Sociedad de Artistas Franceses, Salón de Otoño, Salón de Independientes. Asimismo, contaron con la aprobación tanto de la dirección del Museo de Arte Moderno como de su Patronato, siendo enviada expresamente a París para supervisar los trabajos una de sus miembros, la crítica de arte y política socialista Margarita Nelken⁶³³, otra de las principales protagonistas a la hora de difundir un determinado tipo de arte francés.

La Exposición fue inaugurada el 11 de abril a las cinco de la tarde en el salón del Museo de Arte Moderno⁶³⁴ contando con la asistencia de las siguientes personalidades: Niceto Alcalá Zamora (presidente de la República), Manuel Azaña (presidente del Consejo de ministros), Julián Besteiro (presidente de las Cortes), Fernando de los Ríos (ministro de Instrucción Pública) y Álvaro de Albornoz (ministro de Justicia), entre otros. Durante los dos meses que duró la muestra, se celebró un ciclo de conferencias⁶³⁵ impartidas en el

⁶³² Entre las obras de la sección de escultura podemos destacar: *La República* (bronce) de Auguste Rodin, *El escultor* (bronce) de Emile-Antoine Bourdelle, *Mujer* (bronce) de Aristide Maillol, *Muchacha del manto* (bronce) de Joseph Bernard, *Bacante* (bronce) de Charles Despiau, *Pelícano* (bronce) de François Pompon, *Muchacha en pie* (bronce) de Marcel Gimond, *Cabeza de muchacha* (fundición en estaño), de Robert Wlérick. Como se puede comprobar, en la Exposición se ven reunidas las obras de todos los principales miembros de la escultura del clasicismo moderno francés que habían sido previamente divulgadas en las principales revistas gráficas editadas en la capital española.

⁶³³“Los trabajos para esta Exposición [...] están ultimados. Los inició el Embajador francés, Monsieur Herbette, cerca del director del Museo de Arte Moderno y su Patronato. Para proceder a la selección de las obras que serán exhibidas, he ido a París [...]”: Anónimo, “Conversación con Margarita Nelken. En Madrid se celebrará en abril una Exposición de Arte Francés Contemporáneo”, *El Sol*, Madrid, 24-3-1933, p. 7. Como era de esperar, la escritora española dejaba muy claro que sus postulados estéticos no habían prácticamente variado desde 1916, fecha en la que mencionamos por primera vez su nombre, al hilo de su artículo dedicado a Bourdelle en *Summa*.

⁶³⁴ Anónimo, “Inauguración. La Exposición de Arte Francés Contemporáneo”, *Luz*, Madrid, 12-4-1933, p. 7. Una fotografía en la que pueden visualizarse las personalidades asistentes al evento puede verse en: *ABC*, 12-4-1933, p. 4.

⁶³⁵ Las conferencias impartidas fueron en orden de celebración las siguientes: *Tendencias generales del arte francés contemporáneo* (21-4-1933) impartida por el crítico francés Claude Roger-Marx; *Ocho siglos de arte francés* (22-4-1933) impartida por el diputado y escritor belga, Louis Pierard; *Los puntos cardinales del arte francés contemporáneo* (11-5-1933) impartida por el crítico madrileño Manuel Abril y *Los cuatro tiempos de la pintura francesa contemporánea* (18-5-1933) impartida por el crítico catalán Eugenio D’Ors.

Instituto Francés por Claude Roger Marx, Louis Pierard, Manuel Abril y Eugenio D'Ors. En lo referente a la fortuna crítica de la exposición, esta fue muy limitada, señalándose, en líneas generales, la falta de firmas importantes y cómo no representaba más que una visión muy parcial del arte francés de aquel momento. En este sentido, Manuel Abril fue uno de los que se mostró más combativo con la misma dedicándole dos artículos en el diario *Luz*⁶³⁶ y en la revista *Blanco y Negro*⁶³⁷.

En el artículo publicado en *Luz*⁶³⁸, comienza su disertación transcribiendo las líneas primeras del prólogo de la exposición, escritas por Pierre Rameil, en las que expresa que la Exposición viene a ser “la expresión más certeramente fiel del arte francés contemporáneo”, cuestión con la que no está para nada de acuerdo el crítico, ya que considera que el arte del país vecino tiene un nivel infinitamente superior al mostrado en esta exposición: “El arte francés contemporáneo vale más, bastante más de lo que pueda creerse el espectador que se atenga a la Exposición que ahora puede el público de Madrid visitar en los salones de los Amigos del Arte y en el Salón del Museo de Arte Moderno [...]”.

Asimismo, también se lamenta de que en la Exposición se haya primado un criterio de selección basado exclusivamente en la nacionalidad francesa de los artistas expositores, excluyéndose a todos los miembros que conforman la Escuela de París, entre los que cita al escultor Jacques Lipchitz:

“Lamentamos, por lo pronto y, ante todo, que se hable de arte francés y no de escuela de Francia o de escuela de París, como suele ahora decirse. Lo uno es más nacionalista; pero lo otro, en cambio, es más patriótico. Patriotismo y nacionalismo son dos conceptos distintos: el nacionalismo es geográfico; el patriotismo genérico, o si se quiere, hegemónico. Patria alude a paternidad, y es bonito para un pueblo ser padre de una cultura en seres vivos, haya o no hayan nacido en su territorio geográfico. La Escuela de París comprende a varios que no son nacionalmente franceses [...] Pasciri, Kisling, Modigliani,

⁶³⁶ ABRIL, M., “Artes Plásticas. Exposición de Arte Francés Contemporáneo”, *Luz*, Madrid, 15-4-1933, p. 9.

⁶³⁷ ABRIL, M., “Rumbos, Exposiciones y Artistas. Exposición de Arte Francés Contemporáneo”, *Blanco y Negro*, Madrid, 24-4-1933, pp. 155-158. Viene acompañado de dos fotografías que reproducen las siguientes esculturas expuestas en la muestra: *La República* (busto en bronce) de Auguste Rodin y *Pelícano* (bronce) de François Pompon.

⁶³⁸ Nos abstenemos de comentar el otro publicado en *Blanco y Negro*, pues su autor viene a incidir las mismas ideas ya expuestas en el anterior.

Picasso, Juan Gris, Van Bougen, Lipchitz (sic), ¿No pertenecen a la Escuela de París? ¿Qué más da la nación ante la unidad de cultura? [...]”.

En cuanto a las obras expuestas, dedica exclusivamente su comentario a la sección de pintura⁶³⁹, incidiendo en que ni la selección de autores ni de las obras expuestas pueden dar una idea exacta del alcance de la significación del arte francés en el contexto del arte europeo contemporáneo. Echa en falta la presencia de nombres significativos de la pintura francesa, entre los que cita ejemplos clarividentes como Henri Rousseau *El Aduanero*, Henri Matisse, Georges Braque⁶⁴⁰, etc. También muestra disconformidad debida a que los buenos pintores que sí habían sido representados en la exposición, como es el caso de André Derain, solo hubieran enviado una obra, mediante la cual difícilmente podía el público hacerse una idea verdadera de toda la producción del artista:

“¿Por qué un cuadro nada más de cada autor bueno, habiendo venido a montones autores insignificantes? Así resulta que nadie puede darse idea, viendo el cuadro de esta Exposición, ni de Derain, ni de Bonnard, ni de Vuillard, ni aun de D’Espagnat o André Lhote [...] En España, en Madrid, tiene más de un coleccionista libros franceses que honran a la bibliografía francesa bastante más que la muestra precaria de la Exposición presente [...]”.

En términos similares se muestra Juan de la Encina que, como ya indicamos, ocupaba en aquel momento, el cargo de director del Museo de Arte Moderno de Madrid, por lo que resulta algo chocante su artículo, teniendo en cuenta que desde su puesto tuvo una implicación importante a la hora de organizar el evento⁶⁴¹. Comienza el escrito, destacando, al igual que Manuel Abril, su desilusión ante lo visto en la Exposición, ya que no reflejaba la brillantez del arte francés considerado por el crítico como el más importante desde el siglo XIX: “Una Exposición de este tipo, ¿es la que deseábamos ver

⁶³⁹ En la sección de pintura podemos destacar los siguientes participantes: *Desnudo* de Pierre Bonnard, *Torre al atardecer* de Maurice Denis, *Interior* de Edouard Vuillard, *Plaza de la Iglesia* de Maurice de Vlaminck, *Personas y perro* de Marie Laurencin, *Paisaje del Mediodía* de André Derain y *Pájaros bajo un globo* de André Lhote.

⁶⁴⁰ Del mismo modo, además de Lipchitz podría haber citado como ejemplo de ausencia notable en la sección de escultura la obra del escultor francés Henri Laurens. Sin embargo, ya pudimos comprobar en el anterior capítulo referido a la recepción de la escultura de vanguardia, como en el caso de la escultura cubista fue Jacques Lipchitz quien contó casi de manera exclusiva una atención preferente por parte de la crítica, en detrimento de otros miembros como el propio Laurens.

⁶⁴¹ Ya comentamos que la propia Margarita Nelken, una de las miembros del Patronato del Museo, fue expresamente a París con el objeto de seleccionar las obras participantes. En lo concerniente a la escultura, hemos visto que se seleccionaron obras de todos los principales maestros de la estatuaría clásico-moderna francesa, en consonancia con el gusto tanto de la escritora española como del director del Museo.

en Madrid los amigos del arte francés? Me parece que no. Los amigos del arte francés queremos otra cosa. Queremos una Exposición vigorosa, que dé el son del arte francés con plenitud de timbre. El arte más original y más rico, desde el Romanticismo a esta parte, es el que produce Francia, ¿Por qué no ha de llegar a Madrid en sus formas razonadas? [...]”⁶⁴².

Continúa refiriendo cómo era este un momento más que propicio para que se hubiera realizado una exposición de arte francés, que diera una cuenta exacta del alcance y del interés de sus manifestaciones plásticas, sobre todo teniendo en cuenta que Madrid era una ciudad que había cambiado mucho y se había modernizado en materia de gusto estético desde 1918, fecha en la que celebró la exposición de pintura francesa en el Palacio del Retiro, la cual trae el crítico a colación para comentar que ésta poco difería en resultados con respecto a aquella: “Era, pues, este el buen momento para haber hecho una Exposición de arte francés perfectamente seleccionada y vigorosa. No hacían falta muchas obras [...] pero sí que ellas fueran de primera calidad. Juzgar, como intentan algunos, el arte francés por lo que tenemos en este momento a la vista, a mí no me parece justo [...]”.

Aun así, y pese a que la inmensa mayoría de obras expuestas se caracterizan por tener una calidad artística muy mediana⁶⁴³, destacan nombres como los de Vuillard y Derain:

“Se me dirá: ¿Pero no ve usted que ahí están algunas de las primeras firmas del arte francés contemporáneo? En efecto, ahí están; pero como si no estuvieran. ¿Cómo voy yo a juzgar, verbigracia, a Vuillard, admirable colorista [...] por ese cuadrito insignificante que está ante nuestra vista? No quiero hacerle esa ofensa. Y aunque Derain está con su paisaje mejor representado, ¿es esa obra suficiente para que por ella se juzgue a uno de los pintores que han influido más en el arte de nuestro tiempo? No, de ningún modo [...]”.

El crítico habitual del semanario gráfico *Ahora*, Luis Gil Fillol, dedica tres artículos⁶⁴⁴ al comentario de la muestra, analizando en el tercero la sección de escultura, único que

⁶⁴² DE LA ENCINA, J. “De Arte. Exposición francesa”, *El Sol*, Madrid, 27-4-1933, p. 1.

⁶⁴³ Al igual que Manuel Abril, Juan de la Encina solo dedica la atención a la sección de pintura. Hay que tener en cuenta que se trata más bien de un artículo que analiza de manera generalizada la exposición y que no se detiene en juzgar de manera individualizada ciertas obras de los artistas expositores. Aun así, sorprende que no dedique ni una sola mención a los escultores franceses de los que tanto se había preocupado por difundir en sus tiempos de crítico del semanario *España*.

⁶⁴⁴ GIL FILLOL, L., “Arte. La Exposición francesa”, *Ahora*, Madrid, 20-4-1933, p. 26. Viene acompañado de una fotografía del busto de *La República* (bronce) de Auguste Rodin que participaba fuera de catálogo;

hemos podido documentar que centre su atención en un estudio pormenorizado de la estatuaria francesa. Viene acompañado de tres fotografías que reproducen las siguientes obras: *Bacante* de Charles Despiau, *Muchacha del manto* de Joseph Bernard y *Mujer agachada* (Fig. 59) de León Ernest Drivier, otro de los artistas asociados a los postulados estéticos de la *Bande à Schnegg*. De la lectura de este último artículo, podemos entresacar una serie de ideas que dan perfecta cuenta de cuál seguía siendo el posicionamiento estético con respecto al arte escultórico de gran parte de la crítica de arte que trabajaba en estas décadas en la capital española.

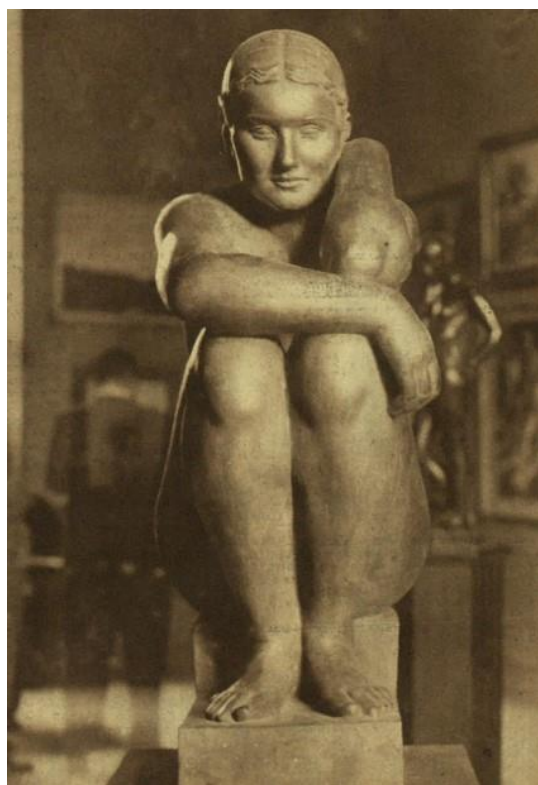


Fig. 59. León Ernest Drivier, *Mujer agachada*, s/f. Fotografía: *Ahora*, 22-4-1933

La primera de ellas es la propensión de la escultura hacia una renovación del clasicismo, la cual tiene su punto de partida en la figura de Auguste Rodin, figura de la que parten todos los inmediatos escultores representantes de la figuración escultórica moderna francesa, como Bourdelle, Maillol, Despiau, Bernard:

“Arte. La exposición francesa. II. Orientación de la pintura”, *Ahora*, Madrid, 21-4-1933, p. 26; “Arte. La exposición francesa. III. Orientación de la escultura”, *Ahora*, Madrid, 22-4-1933, p. 34.

“Todavía más que en la pintura, se manifiesta en la escultura esa inclinación hacia lo clásico. Parecía imposible, después de aquella reacción tan unánime contra el neoclasicismo de Canova [...] renovar el movimiento clasicista. Y no obstante, París [...] abrió otras vez sus generosos brazos al arte de la antigüedad [...]”. Así como Canova había querido repetir el pasado, Rodin lo continuaba. Lo había puesto en movimiento hacía nuestros días y lo hacía vibrar con espíritu y aliento actuales. Si de esta Exposición de Arte francés contemporáneo tuviéramos que deducir alguna consecuencia, podríamos concretarlo diciendo: “La escultura francesa sigue las huellas de Rodin”. Las sigue, como pueden seguirse en Arte las enseñanzas de los grandes maestros, de un modo inteligente y comprensivo [...]”.

El arte escultórico, según la idea de la mayoría de la crítica conservadora, es una disciplina que frente a la pintura, se muestra muy anclada en la tradición y que, por lo tanto, al buscar una posible vía para su modernización, esta siempre la halla en las diferentes manifestaciones plásticas del pasado histórico:

“[...] La escultura moderna solo ha utilizado como estímulos renovadores los que le ofrecía el estudio de la Arqueología, por un lado, y el de la estatuaria helénica y romana, por otro. Esos elementos rudimentarios, arcaicos, clásicos o renacentistas tienen un nombre genérico: antiguos. Es decir, la Escultura, cuando ha querido renovarse ha mirado hacia atrás [...]”. Un arte que ante todo debe siempre mantener su función representativa, es decir, que la escultura debe ser en todo momento figurativa y cuando esta deja de serlo, pierde totalmente toda su razón de ser: “[...] Un cuadro puede ser o no representativo sin dejar de ser pintura. Una estatua dejaría de ser estatua en cuanto no fuera representativa [...] Llegado el instante de definirse, el escultor tiene que crear. Y tiene que crear aproximando su creación a la naturaleza, de una manera realista y concreta [...]”.

De este modo, el crítico condena abiertamente todos los movimientos de vanguardia que, como el cubismo, han decidido romper con el viejo concepto de mimesis figurativa: “[...] Ilusionados los escultores por la revolución que el cubismo intentaba en la pintura, trataron de trasplantar las teorías arquitectónicas a la escultura. El ensayo fue lamentable. Unas cuantas estatuas con blandas contorsiones de pulpos y otras cuantas con esa rigidez vertical que ya había explotado la inexperiencia de los egipcios, bastaron para desengañarles [...]”.

Frente a esto, nuevamente trae el nombre de Rodin, para referir cómo en Francia se han seguido al pie de la letra sus enseñanzas basadas en que la “única evolución posible de la escultura era una actualización del arte griego”: “Arcaizantes, clasicistas y renacentistas han seguido el consejo. Y Francia, además, con respeto filial a su más grande escultor contemporáneo [...]”. Entre todos estos artistas que se dedica a enumerar, destaca especialmente los nombres de Bourdelle y Maillol, cuyas respectivas producciones son el perfecto ejemplo de cómo se ha asentado en Francia el gusto por un tipo de modelo escultórico que basa sus resultados en un respeto hacia los valores de la antigüedad clásica: “Los propios Bourdelle y Maillol, tan pobremente representados en la actual Exposición francesa, dentro de la gran variedad de sus técnicas, sus estilos, sus conceptos, significan la continuidad de esa tendencia moderna de escultura que ya ha prendido en todas las naciones y que cada vez acentúa con más vigor los valores de la antigüedad clásica [...]”.

A lo largo de este capítulo, hemos hecho referencia en diversas ocasiones al *art déco*, estilo en el que pueden inscribirse ciertas obras de algunos de los escultores ya comentados como Émile-Antoine Bourdelle, Joseph Bernard, François Pompon y Vadim Androusov. También, comentábamos líneas más arriba, la importancia y el peso que el lenguaje *déco* tiene en el terreno de las figuraciones modernas y en una parte importante de las diversas producciones de los escultores que trabajaban en Madrid en aquellas décadas⁶⁴⁵. Ahora bien, sí que creemos conveniente aclarar que tampoco podemos caer en la tentación de adscribir al *déco* a todos aquellos artistas que se mantienen inmersos en esa dialéctica entre la tradición y la modernidad más radical. Aun así, resulta innegable que este juega un peso más que notable en muchas de las obras de estos escultores que pertenecen a lo que preferimos denominar figuración renovada. Mismo peso que también juegan otros movimientos adscritos al retorno al orden como el Novecento italiano y el Realismo Mágico alemán de los que tendremos ocasión también de hablar en los capítulos siguientes.

El *art déco* ha recibido una atención importante en las últimas décadas por parte de la historiografía artística⁶⁴⁶, la cual se ha encargado de señalar la importancia del

⁶⁴⁵ Para un estudio del influjo del *art déco* en España, consúltese: PÉREZ ROJAS, J., *Art Déco en España*, Madrid, Cátedra, 1990.

⁶⁴⁶ Para una visión aproximada del *art déco* y su influjo en el arte europeo de entreguerras, véanse: BOUILLON, J.P., *Diario del Art Déco (1903-1940)*, Barcelona, Ediciones Destino, 1989 y BENTON, T. et al. (eds.), *El gusto moderno. Art Déco en París 1910-1935* [catálogo de exposición], Madrid, Fundación

movimiento en el contexto del arte europeo de entreguerras. Más que un movimiento con unas características concretas, se trata de un estilo ecléctico, bajo el cual encuentran acomodo tendencias muy diversas⁶⁴⁷, que pueden ir desde el clasicismo, pasando por el cubismo y el arte de civilizaciones primitivas como Egipto, Mesopotamia, América Prehispánica⁶⁴⁸, etc. Por lo tanto, bajo su seno pueden encontrar acomodo todos aquellos artistas que se encuentran dubitativos entre mantener su obra en el terreno de la tradición o incorporarse plenamente a la modernidad. Pese a que en origen tiene una incidencia mayor dentro de campos como las artes decorativas y la arquitectura, la pintura y la escultura también acaban viéndose imbuidas de su estética proclive a la ornamentación amable y al uso de ciertos recursos de los lenguajes de vanguardia, pero situándolos a un nivel de síntesis en el que se elimina toda su fuerza radical inicial.

A pesar de que sus orígenes se remontan a la primera década del siglo XX como reacción frente al *Art Nouveau*, tiene su punto culminante de internacionalización⁶⁴⁹ durante la celebración de la *Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industrias Modernas*⁶⁵⁰, celebrada en París e inaugurada el 28 de abril de 1925. El recinto expositivo se organizó en torno al eje preferente Grand Palais-Explanada de los Inválidos, que se completaba con la extensión a ambas orillas del Sena, de los Pabellones de los distintos países extranjeros participantes⁶⁵¹ y de las provincias francesas. La muestra se organizaba en torno a cinco grupos principales⁶⁵² y se subdividía en 37 secciones⁶⁵³. En un primer momento, el decreto del certamen estipulaba que la copia del antiguo estaba totalmente

Juan March, 26 marzo-28 junio 2015. Para un estudio de la escultura déco: DUNCAN, A., *Art Déco Sculpture*, Londres, Thames & Hudson, 2016.

⁶⁴⁷ Punto de partida en el que confluyen la tradición y la vanguardia, el clasicismo moderno y ese cubismo de corte decorativo y placentero que ha perdido toda su agresividad y que tiene su ejemplo más característico en la obra de los hermanos Martel de los que tendremos ocasión de hablar más adelante.

⁶⁴⁸ Una de las características básicas del *déco* es la fascinación por todas aquellas civilizaciones remotas en el tiempo y el espacio como pueden ser el arte egipcio, maya, azteca, indio, chino, africano, griego arcaico, etc.

⁶⁴⁹ En el tiempo que permaneció abierta la exposición (desde abril hasta octubre) fue visitada por más de 16 millones de personas, convirtiéndose en un evento decisivo a la hora de difundir mundialmente el *art déco*.

⁶⁵⁰ Para un estudio completo de la *Exposición de Artes Decorativas*, de los principales pabellones que la componían, así como de la repercusión que tuvo en el seno de la crítica española, véase: PÉREZ ROJAS; J., “La Exposición de Artes Decorativas e Industrias Modernas de París de 1925 y la crítica española”, *Aldaba: revista del centro asociado a la UNED de Melilla*, N.º 33, 2008, pp. 17-102.

⁶⁵¹ Participaron un total de 28 países extranjeros entre los que podemos destacar, además de España, otros como Italia, Polonia, Checoslovaquia, Austria, Holanda, URSS, etc.

⁶⁵² Los cinco grupos eran los siguientes: arquitectura, mobiliario, atavíos, artes del teatro de la calle y de los jardines, y enseñanza.

⁶⁵³ Las 37 secciones acogían, entre otros apartados, el arte e industria de la piedra, la madera, el metal, la cerámica, el vidrio, el cuero, el mueble, el papel, los tejidos, el libro, los juguetes, la moda, la joyería, etc.

excluida, siendo solamente permitidas todas aquellas obras que mostrasen y tuvieran un carácter francamente moderno.

Sin embargo, finalmente el jurado se mostró mucho menos intransigente y cada país llevó a la muestra su particular visión de la modernidad. De algún modo, la *Exposición de Artes Decorativas* tenía como objetivo la búsqueda o más bien el establecimiento de un estilo unificado que resumiera el carácter y la idiosincrasia de la sociedad de aquel momento. Ahora bien, la gran incógnita estaba en qué idea de modernidad tenían las diversas naciones participantes en el evento. En muchos de los casos, éstas la basaron en una renovación desde la tradición, donde la arquitectura se sigue valiendo del lenguaje del clasicismo y de los diversos regionalismos propios de cada país, así como del uso de elementos de ornato que puede observarse en Pabellones como los de Italia, España, Checoslovaquia, Polonia, etc. Sin embargo, hubo también importantes excepciones a la regla como los pabellones de la URSS de Konstantín Mélinkov y de *L'Esprit Nouveau* de Le Corbusier⁶⁵⁴ en los que se sigue una línea purista, racionalista⁶⁵⁵ que aboga por la ausencia total de cualquier elemento decorativo.

El Pabellón español fue realizado por el arquitecto aragonés Pascual Bravo que se inclinó hacia una interpretación bastante libre del regionalismo, especialmente el andalucismo, cosa muy lógica, teniendo en cuenta que Sevilla era una de las principales ciudades de España donde habían prendido con una mayor fuerza la arquitectura regionalista. Remitiéndonos a nuestro campo de interés, en el jardín que rodeaba el edificio fueron instaladas una serie de esculturas de temática animalista, obras del escultor salmantino **Mateo Hernández (1884-1944)**⁶⁵⁶, quien además consiguió el Gran Premio de Escultura en la especialidad de talla en piedra por sus obras *Gran Pantera de Java* y *Bañista*. Su

⁶⁵⁴ En el Pabellón de *L'Esprit Nouveau*, el arquitecto Le Corbusier ponía en práctica su teoría arquitectónica basada en el concepto de casa como máquina para vivir. A pesar de defender la autonomía formal del arte y de la ausencia de elementos decorativos en la arquitectura, no es menos cierto que pide la colaboración para el proyecto del escultor Jacques Lipchitz, cuya obra *Baigneuse* de estilo cubista se situó en el entorno del Pabellón.

⁶⁵⁵ También hubo una tercera vía arquitectónica que aun aceptando gran parte de los presupuestos del racionalismo no renuncia a introducir elementos decorativos. El caso más notable es el del arquitecto francés Robert Mallet-Stevens y su Pabellón de Turismo donde colaboran los hermanos Martel con sus relieves adscritos a un cubismo decorativo de corte amable.

⁶⁵⁶ Para un estudio aproximado de la trayectoria vital y artística de Mateo Hernández, consúltense las dos siguientes publicaciones: BRASAS EGIDO, J.C. y BERNÁLDEZ VILLARROEL, L., *Mateo Hernández 1884-1949, un escultor español en París*, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1998; BERNÁLDEZ VILLARROEL, L., *La piedra y la palabra. Mateo Hernández en las hemerotecas (1905-1999)*. Salamanca, Caja Duero, 2000 y CABAÑAS BRAVO, M., *Mateo Hernández*, Madrid Fundación Mapfre, Instituto de Cultura, 2010.

participación en la Exposición de Artes Decorativas nos ha parecido más que idónea para introducir su figura y la repercusión que tuvo su obra en la crítica madrileña⁶⁵⁷. Nace en la localidad salmantina de Béjar en el seno de una familia dedicada a la cantería. Por ello, desde muy pequeño aprende junto a su padre y su hermano a respetar y amar el oficio y la materia trabajada. En octubre de 1906 la Diputación Provincial de Salamanca le concede una beca con la que marcha a Madrid e ingresa en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, la cual acaba abandonando en 1908 al sentirse desencantado⁶⁵⁸ ante el ambiente oficialista y académico imperante.

En 1911 y con el objeto de progresar y poder abrirse un hueco en el mundo artístico se traslada a París, instalándose en el Barrio Latino⁶⁵⁹ donde vive en condiciones de auténtica miseria, sin apenas dinero para pagar ni materiales ni modelos. Esta falta de medios económicos le llevaron a buscar como modelos a los animales que habitaban en la Casa de Fieras del Jardin des Plantes. Todas las mañanas el artista se plantaba frente al animal con su bloque pétreo y se dedicaba a tallarlo directamente del natural captando la esencia y el espíritu que se esconden detrás de los movimientos de la fauna zoológica. Pese a que en cuanto a número es indiscutiblemente la escultura animalista la principal temática dentro de su producción, no es menos cierto que también ocupan un importante lugar el género del retrato⁶⁶⁰ y de la figura autónoma.

Ciertamente la dedicación a la temática animalista⁶⁶¹ es una de las características que mejor definen su estilo junto con su dedicación exclusiva a la técnica de la talla directa,

⁶⁵⁷ Hay que tener en cuenta que, desde muy temprano, Mateo Hernández se marchó a París donde desarrolló la práctica totalidad de su carrera artística. Por ello y, hasta 1927, fecha en la que realiza su exposición individual en el Salón de la Sociedad de Amigos del Arte (Palacio de Bibliotecas y Museos de Madrid), su obra fue difundida, al igual que la del resto de escultores franceses a través de revistas gráficas y periódicos editados en la capital.

⁶⁵⁸ Dentro del programa de estudios no se impartía la enseñanza de la talla directa en piedra, por lo que Mateo Hernández sostuvo fuertes discusiones con sus maestros quienes solo se dedicaban a modelar materia blanda (arcilla, cera, plastilina, escayola, etc.)

⁶⁵⁹ Posteriormente, a partir de 1913, se instala en Montparnasse donde a pesar de su carácter hosco y tendente al aislamiento asiste con frecuencia a los dos cafés más concurridos por los artistas españoles afincados en la capital francesa: *La Coupole* y *La Rotonde*.

⁶⁶⁰ Destacan especialmente sus retratos femeninos en los que denotamos una síntesis volumétrica y un marcado arcaísmo que los relacionan con la estética *déco*. Entre ellos, podemos destacar a modo de ejemplo: *Retrato de Fernande en granito verde* (1920); *Retrato de Marilise Jeanès* (1923), talla directa en diorita; *Retrato de la señora de Lazcano Tegui* (1922), talla directa en granito rosa; *Retrato de la bailaora gitana María de Albaicín* (1923), talla directa en granito negro; *Retrato de la pintora portuguesa Sara Alfonso* (1924), talla directa en diorita. Este tipo de retratos influyen notablemente en Emiliano Barral y Francisco Pérez Mateo, quienes, junto a Mateo Hernández, representan los grandes cultivadores de la talla directa en piedra dentro de la escultura española de aquel periodo.

⁶⁶¹ La enorme difusión que su obra tuvo en España abrió camino para que otros artistas tales como Francisco Vázquez Díaz “Compostela” y, el menos conocido, Florencio Cuairan, decidieran dedicarse exclusivamente a la escultura animalista. Otros escultores también realizaron, dentro de su producción, alguna escultura de

que le lleva a trabajar con preferencia las piedras⁶⁶² más duras como son el granito negro de Bélgica, la diorita, el basalto, el pórfido, el esquisto, granito rosa de Egipto, granito coral de Finlandia, así como algunas maderas como la caoba y el ébano. Conviene que nos detengamos en la importancia de la talla directa⁶⁶³ en el contexto de la escultura europea del primer tercio del siglo XX, pues tanto su uso como su defensa fue una de las principales bazas que utilizaron los jóvenes escultores que buscaban una renovación profunda del arte escultórico y romper así con la fría estatuaria académica de siglos pasados.

Desde prácticamente el siglo XVI, los escultores habían abandonado por completo el cultivo de la técnica de la talla directa, dedicándose solo a realizar un modelo en materia blanda que posteriormente, mediante el sacado de puntos, sería trasladado a materia definitiva por un operario técnico. A partir de mediados del siglo XIX, vuelve a reivindicarse el trabajo manual y artesano por parte de los escritores ingleses William Morris y John Ruskin vinculados al movimiento Arts & Crafts. La talla en piedra vuelve a ser vista como una práctica honesta frente al modelado, considerado como una práctica anti-escultórica y causante de la decadencia en la que se encontraba inmersa la escultura europea. Dentro de este contexto, resulta esencial la publicación del tratado *El problema de la forma en la obra de arte*⁶⁶⁴ (1893), escrito por el escultor alemán Adolf Von Hildebrand y que alcanzó una gran difusión⁶⁶⁵, convirtiéndose en el libro de referencia para la inmensa mayoría de escultores jóvenes que estaban iniciando sus carreras artísticas.

este género: Emiliano Barral, Francisco Pérez Mateo, Francisco González Macías, etc. Para un mayor conocimiento de la obra de Compostela y de la escultura animalista desarrollada en España, véase: ALIX TRUEBA, J., “La escultura de Compostela y su entorno”, en VÁZQUEZ ARCE, C. (ed.), *Compostela, escultor*, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2015, pp. 333-357.

⁶⁶² A las que da unos magníficos acabados lisos y pulidos que enfatizan la belleza del material.

⁶⁶³ Para una lectura acerca del debate y la revalorización que hubo en torno a la talla directa en piedra en el contexto de la escultura francesa y europea, consúltese la siguiente publicación: ELLIOT, P., *Sculpture en Taille Directe en France de 1900 à 1950* [catálogo de exposición], Saint-Rémy-lès-Chevreuse, Fondation Coubertin, 15 septiembre-13 noviembre 1988.

⁶⁶⁴ VON HILDEBRAND, A., *El problema de la forma en la obra de arte*, Madrid, Editorial Antonio Machado, Colección La Balsa de la Medusa, 1989.

⁶⁶⁵ Según Rudolf Wittkower, hacia 1914 se habían vendido ya hasta nueve ediciones del libro, lo que nos da una perfecta idea de la importancia que tuvo su lectura para los artistas que buscaban una renovación profunda del arte escultórico. Abrió polémica y avivó la necesidad de recuperar la técnica de la talla directa como práctica necesaria para la realización de esculturas plenamente íntegras y honestas donde el artista tenga un control total de todo el proceso creativo.

En su último capítulo titulado *La escultura en piedra*, además de defender su uso frente al modelado⁶⁶⁶, se dedica a trazar los pasos que deben seguirse para trabajar el bloque pétreo y sacar de él una obra artística⁶⁶⁷. A partir de inicios de siglo, la práctica de la talla se convierte en auténtico dogma y grito de guerra de aquellos escultores situados en la vanguardia artística como son los casos de André Derain, Constantin Brancusi y Amedeo Modigliani quien decía acerca del tema en cuestión: “La única manera de salvar la escultura es empezar a tallar de nuevo”⁶⁶⁸. Además del libro de Hildebrand resulta también decisiva la Exposición retrospectiva que le dedican a Gauguin en el Salón de Otoño de 1906 en la que exhibe una serie de tallas en madera con influencias de la cultura polinésica, en las que se unen la defensa de la talla y la pasión que empiezan a despertar en los círculos parisinos el arte de las civilizaciones arcaico-primitivas, ambas cuestiones decisivas para la evolución y revitalización del arte escultórico.

Un caso muy señalado que avivó si cabe aún más la polémica modelado vs talla directa fue el de los llamados *Falsos Rodin*. El maestro francés era el perfecto ejemplo del escultor que domina a la perfección la técnica del modelado pero que sin embargo, no se dedicaba a tallar sus mármoles, siendo sus colaboradores los encargados de llevar a cabo esa tarea. A partir de su triunfo en la Exposición Universal de París de 1900 se estima que en su taller trabajaban alrededor de 50 operarios para así poder satisfacer la alta demanda de pedidos que le solicitaban. La cuestión es que en febrero-marzo de 1919, dos años después de su muerte, se celebró un juicio en el que fue acusado el artista Charles-Émile Jouchery, antiguo ayudante de su taller y que se dedicaba a seguir produciendo falsificaciones en mármol y bronce como si estuvieran ejecutadas por el propio maestro. Esta polémica que tuvo su difusión también en la prensa madrileña⁶⁶⁹ abrió los ojos a los jóvenes escultores quienes consideraban que la práctica de Rodin era totalmente deshonesto y que era necesario tornar, al igual que los artistas de la Antigüedad y del Medievo, al cultivo de la talla directa, con el objeto de realizar una obra plenamente honesta en la que no intervengan manos ajenas a las de su creador.

⁶⁶⁶ Ataca la obra de Auguste Rodin, ya que utiliza exclusivamente el modelado, dejando que sean sus colaboradores del taller los que se encarguen de pasar sus modelos a materia definitiva.

⁶⁶⁷ En líneas generales, describía el método en el que se basaba Miguel Ángel, quien mantenía que la forma ya existía escondida en el interior del bloque y que era misión del escultor ir retirando toda la materia sobrante que entorpece su salida a la superficie.

⁶⁶⁸ ALIX TRUEBA, J., José de Creeft, Wad-al-Hayara: *Revista de estudios de Guadalajara*, N.º 8, 1981, p. 489.

⁶⁶⁹ Anónimo, “Asunto que dará juego. Esculturas falsificadas, o... Rodin no era Rodin”, *Heraldo de Madrid*, 3-2-1919, p. 3.

Consecuencia del ambiente generalizado por esta polémica, el respetado crítico Louis Vauxcelles, uno de los principales críticos franceses de la primera mitad del siglo XX, aprovecha la situación para escribir un artículo en el *Excelsior* bajo el más que sugerente título *La moralidad del asunto Rodin*. En él, hace alusión a la técnica del modelado, la cual considera como principal responsable de la situación deplorable en la que se encuentra la escultura y propone que los escultores franceses regresen a la que era la gran tradición de la estatuaria románica y gótica: la talla directa⁶⁷⁰.

Sin embargo, el crítico de arte que defendió dentro de la escena artística parisina de un modo acérrimo la técnica de la talla fue Emmanuel du Thubert. Comenzó escribiendo en la revista *Art Décoratif* donde se involucró en aquel debate desde principios de siglo. Defendía en sus escritos una renovación de las Artes Decorativas y una revalorización del trabajo manual. En 1913 funda una nueva revista, *La Belle France*, que rebautiza en 1919 con el nombre de *La Douce France*. Prosigue escribiendo una serie de artículos en los que propugna el ejercicio de la talla directa como única manera válida de revitalizar la producción escultórica. Asimismo, edita en 1921 el único tratado escrito en francés que versa sobre esta problemática *Modeleurs et tailleurs de Pierre. Nos traditions*, obra del escultor Joachim Costa. Tanto Thubert como Costa se erigen en los principales teóricos del movimiento y rápidamente, se forman en torno suyo una serie de artistas que también practican la técnica y que reciben el nombre homónimo de la revista.

Entre 1922-1931 *La Douce France* organiza un total de seis exposiciones en la que participan artistas de tendencias estilísticas muy heterogéneas⁶⁷¹. Concretamente en la primera, celebrada en la galería Barbazanges se reunieron obras de escultores como André Abbal, Joseph Bernard, Joachim Costa, Auguste Guenot, François Pompon. Mateo Hernández fue también invitado a participar en las muestras⁶⁷², pero siempre se negó a pertenecer a ningún grupo colectivo⁶⁷³, pese a ser el escultor que mejor representaba la práctica de la técnica en Francia. Aunque la revista deja de editarse en 1924, Thubert

⁶⁷⁰ En 1922 salen publicados los tres volúmenes de la *Historia General del Arte Francés. De la revolución a nuestros días*, encargándole a Vauxcelles el capítulo referido a la talla directa.

⁶⁷¹ Realmente no existía un determinado programa en el que se especificara cuál debía ser el modelo estético a seguir por parte de los miembros del grupo. Simplemente les unía su mismo interés por la práctica de la talla directa.

⁶⁷² CABAÑAS BRAVO, M., Mateo Hernández, op. cit., p. 58.

⁶⁷³ Pese a su carácter individualista, no es menos cierto que el escultor salmantino estaba perfectamente al tanto del debate surgido en torno a la talla y el surgimiento del grupo de *La Douce France*. De hecho, no es hasta 1919-1920, fecha en la que se origina la polémica, cuando decide decantarse de manera exclusiva por realizar sus obras mediante la talla directa. Hasta ese momento, venía simultaneando esta con el modelado.

prosigue con su campaña de fomentar el uso de la talla directa. Con motivo de la celebración de la *Exposición de Artes Decorativas* de 1925 idea el proyecto para una Pérgola de jardín que se bautiza como la *Pérgola de la Douce France*⁶⁷⁴. La estructura está conformada por cuatro pilares rectangulares sobre los que se fijan 16 placas en bajorrelieve realizadas en piedra de Lens ofrecida por los canteros de la región de Verdún. Para la elección iconográfica del conjunto, Thubert y Woog se deciden por una temática céltica que entronque con la tradición francesa, visible tanto en los motivos de los bajorrelieves como en la tipología constructiva que se ha querido relacionar con los menhires prehistóricos.

Entre los escultores que participan en la ejecución de los bajorrelieves destacan François Pompon, Ossip Zadkine, los hermanos Martel, Joachim Costa y el escultor argentino Pablo Curatella Manés⁶⁷⁵, cuya obra escultórica, al igual que la de su compatriota José Fioravanti⁶⁷⁶ pudo tener una influencia más que notable en la producción de algunos de los escultores que trabajaban en Madrid en aquel momento. Se trata de una de las pocas obras realizadas expresamente para la exposición que se conservan en la actualidad. En 1935 se trasladó a la localidad de Étampes, donde se reinstaló respetando su concepción original.

⁶⁷⁴ El diseño arquitectónico es obra de Lucien Woog. La obra obtuvo un importante reconocimiento siendo galardonada con el Gran Premio de Arquitectura. Se ubicaba sobre la Explanada de los Inválidos. Una fotografía puede verse en: Charensol: “L’Exposition des Arts Decoratifs et Industriels de 1925, la rue-les-jardins”, *L’Amour de l’Art*, París, N.º 8, 1925, pp. 324-327.

⁶⁷⁵ En el anterior capítulo ya hicimos referencia suya cuando comentamos su participación en la *Exposición de la Asociación de Artistas Argentinos* celebrada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en abril de 1917. Durante la década de los años veinte reside en París donde se dedica a realizar una serie de obras de una marcada línea poscubista muy en consonancia con el *art déco*. Además de figuras autónomas se dedica con preferencia al cultivo de bajorrelieves donde construye las figuras en torno a un rigor geométrico. A pesar de no haber encontrado ningún artículo monográfico referido a su arte en la prensa gráfica madrileña, su producción de aquellos años tuvo que ser conocida por nuestros escultores posiblemente a través de la lectura de la revista argentina *Martín Fierro*, en cuyos números aparecen con asiduidad obras suyas: PREBISCH, A., “Pablo Curatella Manés, *Martín Fierro*, Buenos Aires, N.º 12-13, p. 6. Su bajorrelieve titulado *Lancelot y la reina Ginebra* que decora la Pérgola aparece reproducido en los números 20 y 24 de la revista.

⁶⁷⁶ Más adelante, tendremos ocasión de hablar también acerca de José Fioravanti, ya que en mayo de 1925 realizó una exposición individual de su obra en Madrid en el Museo de Arte Moderno. En esta muestra todavía presenta obras que se caracterizan por una renovación del lenguaje clasicista. Sin embargo, un año más tarde reside en París y conoce de primera mano el arte de vanguardia o más bien una versión sintética y amable del cubismo filtrada a través del *déco*. Fruto de esta estancia son una serie de bajorrelieves en los que destacan, además de su depuración volumétrica y su marcado aire primitivista, la elección de una temática moderna como el deporte: *Bañista* (bajorrelieve) *Boxeadores* (conjunto de tres bajorrelieves): Fotografías de todas estas obras pueden verse en: MARECHAL, L., “Fioravanti y la escultura pura”, *Martín Fierro*, Buenos Aires, N.º 43, julio-agosto de 1927, p. 9. Pudiera ser que Francisco Pérez Mateo, quien cultivará con gran acierto esta temática, tuviera acceso a este número de la revista y pudiera ver las obras de Fioravanti.

A partir de 1925 el movimiento entra en un proceso de declive, en gran parte debido a que la mayoría de artistas comienzan a ver la talla directa como una técnica que puede perfectamente compaginarse con otras. En este sentido, resulta ilustrativo el caso de Joseph Bernard a quien hemos mencionado como uno de los principales escultores franceses que se dedicaron a revitalizar la técnica. Sin embargo, nunca la utilizó de un modo exclusivo, compaginándola con el modelado en escayola para su posterior fundición en bronce, buscando de esta manera una comercialización más rápida de su producción. Al igual que Bernard, la mayoría de escultores del entorno parisino vieron en la técnica una oportunidad para buscar una renovación de la escultura. Sin embargo, se llegó a un momento de verdadero dogmatismo, especialmente en las prédicas de Thubert, quien no concebía que pudieran utilizarse otros métodos para la creación de esculturas. Por lo tanto, y pese a que determinados escultores siguieron utilizando de forma preferente la talla en piedra, el debate que se generalizó en torno a la técnica desde principios de siglo, había llegado a su punto final.

Pese a que, en origen, comentábamos cómo la elección de la talla directa tenía unas connotaciones asociadas a la moralidad y honestidad del oficio, un regreso a esa relación mítica que se establecía entre el escultor y la materia trabajada, no es menos cierto que algunos artistas aprovecharon también la popularidad de la técnica para practicarla más como moda que por convenciones ideológicas, además de por intereses también claramente económicos, debidos al menor costo de determinadas piedras y maderas frente a otros materiales de precio mucho más elevado como el mármol y el bronce.

Retomando nuestro comentario sobre la producción escultórica de Mateo Hernández, si había un escultor dentro de la escena parisina que podía encarnar sin ningún tipo de snobismo los valores más puros asociados a la talla directa era precisamente él. En él no existía un trasfondo teórico muy meditado como en el caso de Thubert, sino que su propia condición y ambiente familiar le predisponían al ejercicio de ese noble y ancestral oficio: “Yo puedo decir igualmente que el primer ruido extraño que oí al instante mismo de nacer fue el que producía el choque de la maceta y el puntero contra los bloques de granito de dos docenas de canteros que trabajaban por cuenta de mi padre, que en aquellos momentos construía un edificio de granito junto a nuestra casa”⁶⁷⁷.

⁶⁷⁷ HERNÁNDEZ, M. (edición de Gonzalo Santonja y Álvaro Martínez Novillo), *Agenda: anotaciones de un escultor*, Salamanca, Junta de Castilla y León, pp. 36-37.

Además de su utilización exclusiva de la talla directa⁶⁷⁸ que le llevaba, como ya referimos, a tallar las piedras más duras y resistentes, su obra destaca por ser una de las pioneras dentro del contexto de la escultura española del siglo XX a la hora de buscar la realización de una figuración plenamente renovada y moderna que tiene ciertos débitos con la estética *déco*. Sus esculturas, en las que destacan la temática animalista, el retrato y ciertas figuras autónomas (preferentemente la figura de la mujer, vestida o desnuda), se caracterizan por una marcada depuración, simplificación volumétrica, por su afán de monumentalidad y por esa sensación de eternidad-perdurabilidad que irradian cuando las contemplamos, en gran parte debida a la utilización de las piedras más duras como la diorita o el granito negro que contribuyen a enfatizar esa sensación de ser piezas que han sido desenterradas, como la de los egipcios tras miles de años sin ver la luz. No en vano, Mateo Hernández fue un gran admirador del arte de las civilizaciones antiguas como el egipcio, el caldeo, el camboyano⁶⁷⁹ que pudo conocer en profundidad en sus repetidas visitas a las salas del Museo del Louvre y del Museo Guimet.

A pesar de seguir siendo, a día de hoy, conocido como un escultor animalista, hay que destacar que fue uno de los escultores españoles pioneros en la introducción de temáticas novedosas asociadas a la cultura de los felices años veinte. Este es el caso de su obra maestra *Bañista*⁶⁸⁰ (1925, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía) tallada en granito coral de Finlandia. En la misma, se nos muestra la figura de una mujer moderna, de amplio volumen, ataviada con traje de baño y en posición de movimiento, con una pierna ligeramente adelantada, al modo de la estatuaria egipcia. En definitiva, se trata de una obra maestra dentro de su producción, en la que refleja, a nuestro modo de entender, una de las mejores soluciones aportadas por un escultor con el objeto de crear una escultura

⁶⁷⁸ Léase a este respecto el artículo que escribió expresamente para la revista *Arquitectura* en el que realiza una defensa del oficio de la talla directa frente a la falsedad del modelado académico: HERNÁNDEZ, M., "Sobre la decadencia de la escultura", *Arquitectura*, Madrid, junio, 1926, N.º 86, pp. 252-257. Entre otras cuestiones refiere lo siguiente: "[...] Me propongo como único objeto de este trabajo evidenciar la probidad artística de la talla directa y de las virtudes artesanas de las épocas mejores de la escultura. Yo reivindico en pleno el método de la talla directa por varias causas, entre ellas, algunas de orden moral [...] Es una profanación creer que el barro es un elemento escultórico. Las materias propias de la escultura son las piedras, las maderas, el marfil, los metales cincelados y repujados, etc. [...]".

⁶⁷⁹ Para tener un conocimiento más profundo del interés que las civilizaciones arcaicas despertaban en el artista salmantino, véase también el otro artículo que escribió sobre el Arte Khmer para la revista *Arquitectura*: HERNÁNDEZ, M., "El Arte Khmer y su influencia en América", *Arquitectura*, Madrid, diciembre 1926, N.º 92, pp. 485-491.

⁶⁸⁰ La obra de Mateo Hernández debió muy seguramente de servir de inspiración al escultor Francisco Pérez Mateo, gran cultivador de la temática deportiva en España, a la hora de ejecutar su *Bañista* (1935) que se conserva actualmente en el Museo Nacional d'Art de Catalunya (Barcelona).

figurativa realista y a la vez plenamente moderna en consonancia con el espíritu de la época, dominado por una exaltación del deporte.

Su situación en París comienza a mejorar a partir de 1919 cuando empieza a participar con asiduidad en los principales salones artísticos, especialmente el de Otoño y el de Independientes. Su primer gran éxito de crítica lo consigue en el Salón de Otoño de 1920 donde presenta su *Pantera de Java*, tallada en granito negro de Bélgica, la cual acaba comprándole el Barón de Rothschild por la desorbitante cifra de 60.000 francos que le ayudan a poder seguir comprando nuevos materiales y vivir de forma más desahogada. Es precisamente a partir de este momento, cuando comienzan a proliferar artículos críticos sobre su obra escultórica no ya solo en las revistas francesas sino también en las editadas en la capital española. Este es el caso de *La Esfera*⁶⁸¹ donde su habitual crítico, José Francés, dedica el primer importante artículo monográfico dedicado en España al escultor bejarano. Viene acompañado de la interesante suma de diez fotografías que reproducen sus obras: *Buitre* (1920), *Retrato del artista chileno Álvaro Yáñez* (Fig. 60) (1920), *Cóndor* (1918-1919), *Retrato de Fernando en granito verde* (1920), *Hipopótamo* (1919), *Pantera de Java* (1920), *Cabras de Marruecos* (relieve en piedra) (1921), *Cierva* (1919), *Aguadora* (1919), *Leona* (1919).

Comienza su artículo lamentándose de que la mayoría de artistas españoles triunfen lejos de su país, concretamente en París, donde acuden a la búsqueda de una mayor aceptación y comprensión de sus producciones, ya que en la capital encuentran un ambiente dominado por el más ramplón academicismo:

“Siempre tiene España sus avanzadas artísticas al otro lado de su horizonte. Siempre se destaca la personalidad de algún artista español en las renacientes evoluciones extranjeras. Retardatariamente, aquejada de una sordera y de una miopía seculares, España se entera, y cuando admira, obligada por la exótica reputación, parece que bosteza para adormecerse de nuevo [...] Francia, más concretamente París, otorgó siempre la acogida reflexible a nuestros artistas, inadaptados por impaciencia o desencanto. La opacidad y la penumbra españolas se cambiaban en eco y claridad francesas para estos desarraigados transitorios [...]”.

⁶⁸¹ FRANCÉS, J., “Un escultor español en París. Mateo Hernández”, *La Esfera*, Madrid, 12-2-1921, pp. 21-22.

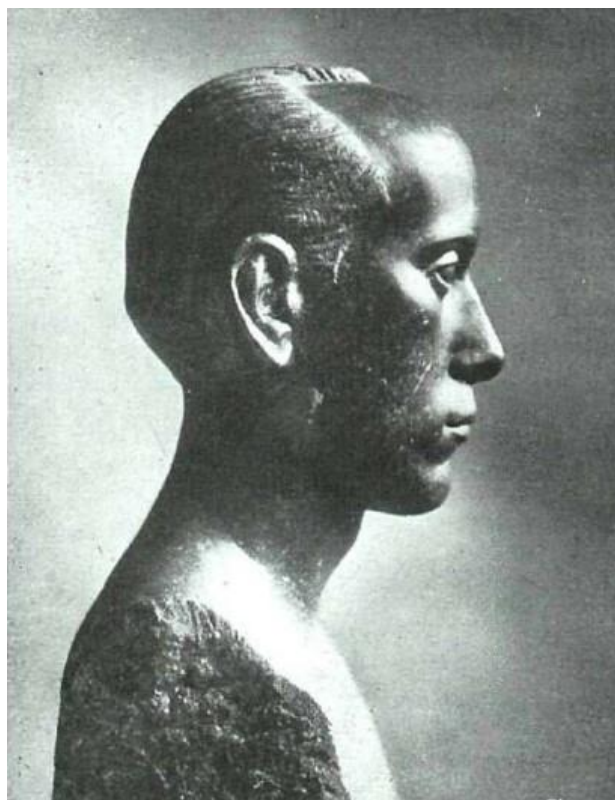


Fig. 60. Mateo Hernández, *Retrato del artista chileno*
Álvaro Yáñez, 1920- Fotografía: *La Esfera*, 12-2-1921

En cuanto a su producción, destaca cómo es la temática animalista la que centra su mayor atención, lo cual viene a enfatizar a la hora de elegir las obras que ilustran el artículo, de las cuales siete son dedicadas a diversos animales y las tres restantes a la figura humana (dos retratos y una figura completa en bulto redondo): “[...] En Mateo Hernández el animalista destaca sobre el humanista. No indican supremacía exclusiva sus fieras, sus aves o sus bestias apacibles, con relación a los bustos y los rostros de personas. Es que prefiere el artista modelar animales, esculpir la piedra directamente y dar a las estatuas y a los bajorrelieves los cuerpos elásticos o pesados, las actitudes graciosas de la fauna [...]”.

Junto con su predilección por representar a diversos ejemplares de la fauna, destaca también su dedicación exclusiva a la talla directa en piedra del mismo modo que lo hacían los escultores de las civilizaciones más remotas, sin permitir que ninguna otra persona intervenga en el proceso de ejecución de la obra:

“[...] Verdaderamente escultor, se coloca ante el natural y ante el bloque granítico, de primera intención. No los blandos tanteos de la plastilina blanda. No la entrega de la

emoción y la visión personales hechas volumen armonioso, a las manos mercenarias del sacador de puntos o las sorpresas de la fundición. Mateo Hernández trabaja como los maestros de la estatuaria de todos los siglos anteriores la piedra y la madera y el metal. Busca incluso la hostilidad fecunda de la más dura materia, del granito que reta al tiempo y a los hombres [...].”

Finaliza el escrito incidiendo en que, a pesar de ser un escultor preferentemente animalista, también es notable su faceta como autor de retratos humanos:

“[...] Pero esta misma profundidad enérgica con que adentra su arte en los ritmos externo e interior de los animales; ese ímpetu contenido por la forma impecable que tienen tales figuras, talladas directamente del natural en el jardín de Plantas de París, se manifiestan en los retratos. Así, la testa viril del escritor y el pintor chileno Álvaro Yáñez, la cabeza plena de majestuosidad helénica de una señora francesa, presentado en el Salón de Otoño último [...]”. Y ambas arrancadas a la inercia del granito, como los maestros de un ayer remoto”.

Dos años más tarde, vuelven a dedicarle un comentario crítico en la revista. En su reseña del Salón de la Sociedad Nacional de Bellas Artes de París, Mariano Alarcón⁶⁸², señala que lo más destacable de la muestra es la sección de escultura y, dentro de ella, las obras de Mateo Hernández: “[...] Solo en la sección de escultura son apreciables, y justo motivo de orgullo es para nosotros, que sea un español quien la acaudilla. Nos referimos a la talla directa y a Mateo Hernández. Aun cuando muy poco ha expuesto- una pequeña otaria y un grupo de dos, mayores-, el gran prestigio que le precede de anteriores exposiciones hace que sean con mucho interés vistas sus obras, especialmente la pequeña otaria, la cual despierta gran admiración [...]”.

Además de elogiar la pieza presentada por el artista, de la que comenta: “No cabe mayor sencillez y, al mismo tiempo, justeza, perfección y elegancia. Toda la vivacidad, todo el nervioso dinamismo del animal adquieren extraordinaria vida plástica en la obra de Hernández [...]”. También se dedica, al igual que harán todos los críticos que se acerquen a su obra, a comentar la importancia que la técnica de la talla directa tiene en su obra,

⁶⁸² ALARCÓN, M., “El Salón de Bellas Artes de París”, *La Esfera*, Madrid, 1-7-1922, pp. 12-13. Viene acompañado de dos fotografías que reproducen las siguientes obras: *Pequeña otaria*, talla en granito negro (1920) y *Busto de Mlle. X*, talla en diorita negra. Esta última obra está mal catalogada. Se trata del *Retrato de Fernande en granito verde* (1920).

describiendo el método de trabajo mediante el que el escultor consigue que de la dura materia vaya surgiendo el volumen plástico:

“[...] El pulgar de Hernández es de acero. Es de acero y se clava, cantarín, a los golpes del mazo, también de acero, denso y pesado, en la diorita verde, en el granito negro y rosa, en el pórfido azulado; y el duro bloque se desgaja, brotando cientos de chispas a cada mordisco del cincel [...] y va surgiendo la forma poco a poco, lenta y severa [...] Nosotros hemos visto trabajar a Hernández y hemos sentido esta emoción profunda, contemplando al hombre que, frente al modelo, ataca la más dura roca, la besa con los sonoros besos del cincel y engendra el rostro sonriente o el cuerpo voluptuoso [...]”.

En su reseña del XXXV Salón de Independientes, publicada en la revista coruñesa *Alfar*⁶⁸³, Francis Miguel refiere cómo la sección de escultura resulta más interesante que la de pintura, concretamente la sección española donde destacan las obras de Mateo Hernández y de José de Creeft, de quien tendremos ocasión también de hablar posteriormente con más detenimiento: “[...] La sección de escultura, no muy nutrida, merece más atención que la pintura. Poco numerosas las obras expuestas, hay sin embargo bastante aprovechable y especialmente la sala española ofrece un buen conjunto [...]”. Sobre el envío del escultor salmantino comenta que no resulta suficiente para el reconocimiento que su arte merece, adelantando que la revista le dedicará próximamente un artículo monográfico: “[...] Otra figura de relieve entre los escultores de este Salón es Mateo Hernández [...] Su envío al “Salón des Independents”, un otario en granito negro, un “grand duc” en la misma materia y un busto en pórfido, talladas directamente, no son lo bastante para el elogio que su labor en conjunto merece, por lo que próximamente dedicaremos un estudio atento a su obra [...]”.

Efectivamente, unos meses más tarde, la revista publica un artículo⁶⁸⁴ detallado dedicado a estudiar la producción escultórica del artista nacido en Béjar. Viene acompañado de diez

⁶⁸³ MIGUEL, F., “Una visita al 35 Salón des Artistes Independents”, *Alfar*, La Coruña, N.º 38, marzo 1924, pp. 24-27. Viene acompañado de dos fotografías que reproducen las siguientes obras de Mateo Hernández: *Retrato del escritor peruano Ventura García Calderón* (1921), talla directa en granito negro y *Búho* (1917), talla directa en granito negro.

⁶⁸⁴ DEZA MÉNDEZ, G., “Mateo Hernández, el renovador de la talla directa”, *Alfar*, La Coruña, N.º 41, junio-julio 1924, pp. 11-19. Quiero mencionar que la revista *Alfar* fue uno de los ejemplos más claros en las revistas de españolas de una adaptación del gusto hacia una figuración renovada en la línea de todas las poéticas asociadas al retorno al orden. Si en pintura fueron puestos como modelos artistas como Daniel Vázquez Díaz, Joaquín Sunyer, etc. En escultura fueron, asimismo, propuestos como modelos válidos a seguir por nuestros jóvenes escultores, las producciones de Mateo Hernández, José de Creeft y Victorio Macho: CARMONA, E., “Los efectos del Retorno al orden. 1917-1925”, en CARMONA, E. (com.),

fotografías que reproducen las siguientes obras: *Retrato de la señora de Lazcano Tegui* (1922), talla directa en granito rosa; *Retrato de la señora María Yáñez* (1924), talla directa en granito negro; *Retrato del escritor chileno Álvaro Yáñez* (1920), talla directa en granito negro; *Desnudo* (1921), talla directa en granito negro; *Ciervo joven de la India* (1912), talla directa en granito negro; *Grupo de Otarias* (1919-1920), talla directa en granito negro; *Gorila* (1922), talla directa en granito negro; *Águila real* (1921), talla directa en diorita; *Pantera negra de Java* (1920), talla directa en granito negro y *Cóndor* (Fig. 61) (1919-1920), talla directa en granito negro. El autor del texto relata su encuentro con el escultor en París, en el barrio de Montparnasse, donde residía.



Fig. 61. Mateo Hernández, *Cóndor*, 1919-1920, granito negro. Fotografía: *Alfar*, N.º 41, junio-julio 1924

Comienza comentando el carácter humilde y austero del artista, que vive en unas condiciones económicas francamente mejorables. Asimismo, incide en la importancia de la talla directa, auténtico sello personal de su obra, que le lleva a tallar las piedras más duras y que lo emparentan con las obras de los escultores de Egipto y Asiria:

Picasso, Miró, Dalí y los orígenes del Arte Contemporáneo en España 1900-1936 [catálogo de exposición], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1991.

A la hora de calificar su producción, utiliza dos adjetivos como son primitivo y moderno. Esta cuestión nos da una idea aproximada, como ya comentamos anteriormente al hilo de las esculturas de Marcel Gimond y Vadim Androusov, de hasta dónde la crítica española tenía puesto el baremo de qué tipo de escultura era merecedora de ser sancionada positivamente. En el caso de Mateo Hernández, esculturas en las que, sin renunciar a la mimesis figurativa, cuestión incuestionable dentro de la crítica de tendencia moderada, aspira a una renovación de su lenguaje basada principalmente en una tendencia a la síntesis volumétrica, un mayor esquematismo de líneas, protagonismo de los materiales escultóricos y un marcado aire primitivista⁶⁸⁵.

⁶⁸⁵ Caracteres básicos que definen a todas las producciones asociadas a las figuraciones modernas donde la impronta del *déco* es notable.

⁶⁸⁶ El interés del Comisario y de los miembros del Comité español de que fuera Mateo Hernández el principal escultor que representara a nuestro país, nos da una perfecta idea de la alta consideración que tenía la crítica artística sobre su obra que puede considerarse como un paradigma de hasta donde estaban dispuestos a llegar en cuanto a su gusto estético en relación con la escultura. Un tipo de escultura que no fuera académica pero que tampoco llegara a la radicalidad de la vanguardia más ortodoxa. En definitiva, una escultura que apostara por la renovación de su lenguaje dentro de la vía figurativa.

332

en *La Esfera*⁶⁸⁸, José Francés comenta lo siguiente respecto a la participación del escultor salmantino: “[...] Fuera, en los jardines que circundan el Pabellón, las esculturas en diorita negra, del escultor Mateo Hernández, aumentan la importancia artística de nuestra afirmación nacional [...]”. La reseña se acompaña de una serie de fotografías, entre ellas una en la que se muestra la fachada del Pabellón y el jardín que la circunda en el que podemos observar dos de las esculturas de Mateo Hernández: su ya mencionada *Gran Pantera de Java Kerrigan* (1922-1925) y posiblemente su *Hipopótamo con la cabeza levantada*⁶⁸⁹ (1922).

Su éxito en la *Exposición Internacional de Artes Decorativas* de París hace que el Duque de Alba, presidente de la Sociedad Española de Amigos del Arte, contacte con él con la intención de organizar la primera exposición retrospectiva de su obra celebrada en España. Estos acercamientos acaban dando sus frutos y finalmente la muestra es inaugurada el 15 de enero de 1927 en los locales que la Sociedad de Amigos del Arte tenía en el Palacio de Bibliotecas y Museos, sede también del Museo de Arte Moderno de Madrid. En la misma, la cual fue un total éxito de crítica⁶⁹⁰ y asistencia, presentó el artista casi toda la producción que hasta entonces llevaba realizada: un total de 37 esculturas, entre ellas 24 animales, 11 bustos y 2 desnudos.

Un año más tarde, se celebró en París otra exposición dedicada al artista que vino a consagrarle de manera definitiva como uno de los escultores más reconocidos y apreciados en Francia. Durante los meses de febrero y marzo de 1928 se desarrolló la muestra dedicada a Mateo Hernández, organizada por el Museo de Artes Decorativas de París en el Pabellón Marsan, anexo al Museo del Louvre. En ella, presenta un total de 56 esculturas: 29 de animales, 14 retratos y 3 desnudos y también un total de 40 dibujos⁶⁹¹ realizados en los más diversos procedimientos (acuarela, tinta china, sepia, sanguina,

⁶⁸⁸ FRANCÉS, J., “Vida Artística. La sección española en la Exposición Internacional de Artes Decorativas”, *La Esfera*, Madrid, 25-7-1925, p. 17.

⁶⁸⁹ Mencionaremos que, en la monografía ya citada, escrita por José Carlos Brasas Egidio y Lorenzo Bernáldez Villarroel, realizaron un catálogo aproximado de toda la obra escultórica de Mateo Hernández. Junto con la ficha catalográfica, añaden una fotografía de cada una de sus obras.

⁶⁹⁰ Han sido muchos los artículos monográficos que hemos podido documentar que realizaron un comentario crítico sobre la exposición. En otro apartado, dedicaremos un espacio importante al análisis de la muestra y su repercusión crítica, ya que fue, sin lugar a dudas, una de las exhibiciones individuales de escultura más interesantes que se celebraron en el contexto expositivo del Madrid de la década de los años veinte.

⁶⁹¹ A pesar de que su obra gráfica resulta de un interés artístico mucho menor respecto al de su obra escultórica, no es menos cierto que durante toda su larga trayectoria, el artista realizó una gran cantidad de dibujos que, además se vendían muy bien y que le ayudaban a poder seguir comprando materiales para el desarrollo de sus piezas escultóricas.

lápiz y pastel). La repercusión de este evento llegó hasta España y concretamente, Madrid donde se le dedican dos artículos monográficos publicados en las revistas ilustradas *La Esfera*⁶⁹² y *Nuevo Mundo*⁶⁹³. El primero de ellos, escrito por Antonio G. de Linares viene acompañado de seis fotografías que reproducen algunas de las obras expuestas en la muestra del Museo de Artes Decorativas de París: *Gran Pantera de Java Kerrigan* (1922-1925), talla directa en diorita; *Grupo de gacelas* (1922), talla directa en granito negro; *Bañista* (1925), talla directa en granito coral de Finlandia; *Buitre*⁶⁹⁴ (1927), talla directa en granito negro; *Perro alemán* (1923), talla directa en diorita y *Desnudo* (Fig. 62) (1921), talla directa en granito negro.

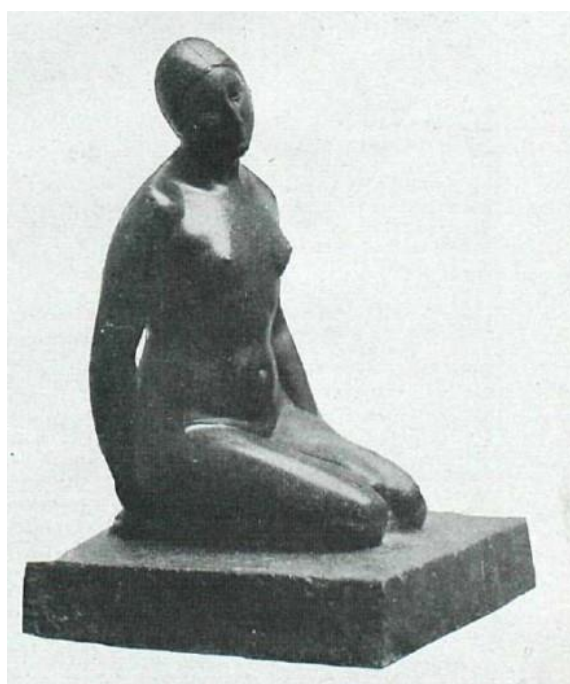


Fig. 62. Mateo Hernández, *Desnudo*, 1921, granito negro. Fotografía: *La Esfera*, 28-4-1928

Comienza destacando que las obras presentadas en la muestra, la cual ocupa tres salas del Museo de Artes Decorativas, son fruto de una vida dedicada con esfuerzo y trabajo a su producción escultórica, en la que el artista destaca por su utilización de diversas piedras a las que da unos magníficos pulidos que hacen olvidar su rigidez y frialdad:

⁶⁹² DE LINARES, A., “La obra de Mateo Hernández en el Museo de Artes Decorativas”, *La Esfera*, Madrid, 28-4-1928, pp. 32-33.

⁶⁹³ GÓMEZ DE LA MATA, G., “Glosa desde París. El caso ejemplar de Mateo Hernández”, *Nuevo Mundo*, Madrid, 25-5-1928, p. 51.

⁶⁹⁴ Esta fue la primera obra que le compró el matrimonio Kerrigan. Actualmente sigue en posesión de sus herederos.

“[...] Todo el esfuerzo ejemplar de una vida de artista [...] está en las cincuenta tallas directas que Hernández presenta sobre los estrados de este Pabellón de Marsan, tribuna del mundo... En granito negro, en granito rosa, en pórfido, en diorita, en ébano, en roble; con gracia de curvas, fineza de detalles y blandura de pulidos que hacen olvidar no solo la dureza de la materia sino también su rigidez, su peso, y todo lo que en ella es inercia y frialdad [...]”.

A esto añade la total honestidad e integridad de su trabajo en la que exclusivamente intervienen sus manos, en contraste con la obra de Auguste Rodin que, como ya comentamos, tenía a su disposición más de cincuenta operarios y técnicos que intervenían en la realización de sus obras:

“ [...] Exposición única, en la que no existe ambigüedad, en la que todo, desde la concepción hasta el último punto de la realización, es trabajo de quien firma: Exposición que jamás dará lugar a pleito como el que ahora se ventila en torno a la retrospectiva de Rodin, para saber si la gloria del autor de *El Beso* es en verdad y completamente suya, o pertenece, en gran parte, al tallista entonces desconocido que sacaba de puntos las obras del maestro y que hoy se llama Bourdelle: Exposición íntegra, en suma, esta que Mateo Hernández nos presenta tiene todo el valor de una afirmación indiscutible y definitiva [...]”.

Continúa comentando su faceta como escultor animalista y cómo esta afición surgió desde sus primeros años en París en los que, debido a la escasez de medios económicos para costearse un estudio acondicionado y modelos, decidió tomar a los animales que habitaban el Parque Zoológico y el Jardín de Plantas como protagonistas de sus creaciones. De esta manera y según las palabras del propio artista “Todas las mañanas salía con mi bloque a cuestas, y cruzaba, a pie, medio París, para ir a tallar del natural y ante su misma jaula el cóndor del Jardín de Aclimatación, mi segunda obra de París, y una de las mejores de mi vida [...]”.

Hasta aquí, no aporta ninguna novedad en cuanto a la lectura de la obra de Mateo Hernández, incidiendo en las facetas básicas por las que se caracteriza su obra, tanto la práctica exclusiva de la talla directa y el cultivo de la temática animalista. Sin embargo, sí que añade un elemento, hasta ahora no mencionado por otros críticos, como es defender la españolidad o, más bien, el castellanismo que hay inherente en una obra como la del escultor bejarano, dominada por la sobriedad y la sencillez, elementos asociados a la

mentalidad de Castilla. Se trata, en definitiva, de una línea argumental muy en sintonía con la crítica de tendencia conservadora inspirada en el ideario de la generación del 98 que vienen a defender los valores de lo vernáculo frente a las imposiciones extranjeras, en este caso parisinas a las que, según el crítico nada debe el artista salmantino:

“[...] Alguien ha dicho, en España, que Mateo Hernández se ha formado en los cenáculos y en los cafés de Montmartre y Montparnasse; tal afirmación no es solamente falsa; es, además, estúpida... Mateo Hernández se ha formado a sí mismo, sin influencia⁶⁹⁵ de escuela artística ni de ambiente algunos, apoyado en su profunda raigambre castellana que ha sustentado siempre y sustentará, hasta el fin su espíritu, su carácter, su obra... Castellana es la reciedumbre de su escultura, sencilla y sobria: castellana es su veracidad artística, incompatible con cualquier concesión que pudiera falsearse en pro de un interés comercial; castellano es el orgullo que ha hecho soportar a Hernández todas las privaciones y todas las miserias, a trueque de no transigir, para no someterse a las imposiciones de los marchantes; para no aceptar, de nadie, orientaciones; para seguir siendo, en suma, quien era cuando llegó a París hace quince años, el artífice continuador de una tradición familiar ennoblecida por la ascensión hacia el arte, pero no olvidada ni, aún menos, desdeñada [...]”.

El resto del artículo se trata más bien de una entrevista que debió mantener el crítico, residente habitual en París, con Mateo Hernández. En ella, le comenta cómo su situación vital y económica ha cambiado enormemente. Sus obras comienzan a venderse a muy buen precio, especialmente siendo del interés de ciertos coleccionistas norteamericanos, circunstancia que le ha permitido poder abandonar su anterior taller y trasladarse a una nueva residencia en la localidad de Meudon, en las cercanías de París. Finalmente, y al ser preguntado por sus futuros proyectos, comenta lo siguiente: “[...] Trabajar dos años más, a razón de catorce o quince horas diarias, para realizar los encargos que tengo

⁶⁹⁵ Es cierto que Mateo Hernández defendió durante toda su vida su raigambre española y que su obra nada debía al arte practicado por los artistas parisinos. No puede negarse que en su arte juega un papel fundamental su nacimiento en el seno de una familia de canteros bejaranos que le predisponen al aprendizaje del oficio de la talla directa y su contacto con Salamanca y, especialmente con las esculturas de los verracos celtibéricos que se encontraban en el Museo provincial y que causaron un gran impacto en el joven artista y en su interés posterior en practicar la escultura animalista. Ahora bien, aquel mito del artista independiente que trabaja de manera individual y de forma ajena al medio en el que se desenvuelve no puede sostenerse. Mateo Hernández, como hemos ido expresando en páginas anteriores, fue un escultor muy imbuido del clima cultural parisino de aquellos años y esto se refleja perfectamente en su producción artística que puede ponerse en relación con la de otros escultores que trabajaban en el París de la década de los años veinte y treinta.

pendientes y preparar mi Exposición en Nueva York⁶⁹⁶... Luego volver a España, a mi Castilla natal y a mi tierra Béjar, y tallar en la roca viva las esculturas de aquellos tipos tan recios, tan sobrios, tan identificados con su ambiente y su paisaje [...]”.

El segundo artículo dedicado al comentario de la muestra fue el firmado por otro de los habituales corresponsales españoles en París, Germán Gómez de la Mata. Viene acompañado tan solo por dos fotografías que reproducen sus obras *Retrato de la pintora portuguesa Sara Alfonso* (Fig. 63) (1924), talla directa en diorita y *Águila Imperial* (1927), talla directa en granito negro.



Fig. 63. Mateo Hernández, *Retrato de la pintora portuguesa Sara Alfonso*, 1924, diorita. Fotografía: *Nuevo Mundo*, 25-5-1928

Nada más comenzar su análisis crítico, refiere una polémica, hasta ese momento prácticamente obviada por todos aquellos críticos⁶⁹⁷ que habían dedicado algún

⁶⁹⁶ Exposición que acabaría celebrando en la galería de Joseph Brummer, una de las más importantes de Nueva York en la que anteriormente había expuesto también su obra escultórica Constantin Brancusi.

⁶⁹⁷ La mayoría de críticos se habían centrado en comentar la talla directa como una de las características más interesantes y peculiares de su arte sin entrar a valorar lo que la técnica les parecía en sí misma. Según lo que hemos podido ir documentando, no existió en Madrid como sí en París un debate intenso en el seno de la crítica de arte, en torno a la problemática de defender el uso de la talla directa frente al modelado. Aún así, habrá críticos que defenderán el uso de la talla en piedra y madera a la hora de comentar las obras de

comentario elogioso a su obra, como es la idea de que la talla directa no tiene importancia en sí misma, siendo indiferente si una obra es realizada por medio de esta técnica u otra, considerando que lo que realmente importa es la calidad artística de la obra final. Aun así, sí que destaca que, gracias al cultivo de la talla, la obra de Mateo Hernández destaca por su total integridad y honestidad con respecto a su oficio:

“[...] Por lo pronto, una apreciación acaso audaz. Negamos a la talla directa la importancia que le otorgan Mateo Hernández y sus discípulos; a nuestro juicio, se puede ser un excelentísimo estatuario sin labrar materias duras y nobles, y al revés, labrar una execrable estatua en granito rojo o en diorita. Estimamos fuera del terreno estético semejante pormenor, con lo cual entendemos favorecer a Hernández, elevándole sobre el nivel de un picapedrero concienzudo. Ahora bien: la talla directa, reintegrada a su puesto secundario de oficio, implica escurpulosidad y reviste de honradez las formas concebidas por un numen inspirado que no confíe a nadie los trabajos humildes en relación con su tarea divina [...]”.

En cuanto a su producción artística, señala que pese a que trabaje con mayor asiduidad el género animalista es injusto considerarle un escultor meramente animalista, pues también practica con igual maestría otras temáticas como el retrato y la figura femenina: “[...] Lo de que cultive el género *animalier* de ningún modo quiere decir que no cultive con análogo éxito la escultura en general [...]”. Asimismo, a la hora de determinar cuál es el término-estilo en el que poder encasillar su obra escultórica, vemos nuevamente la dificultad que encuentran los críticos de la prensa madrileña para poder situar correctamente en el contexto artístico europeo a aquellos escultores españoles que practican todas esas poéticas asociadas a las figuraciones modernas:

“[...] Se trata de un artista, de un soberbio artista sin límite ni escuela. Logra actitudes originales, siempre hermosas, y posee el raro sentido del volumen, desligándolo en absoluto de la línea cuando la línea corre riesgo de desvirtuarlo; sus dibujos constituyen dibujos efectivos, y sus estatuas no recuerdan el dibujo; ni moderno⁶⁹⁸ ni clásico, traspone

ciertos escultores que hacen uso de ella como Emiliano Barral, Francisco Pérez Mateo, Francisco Vázquez Díaz “Compostela”, Santiago Bonome, etc., valorando la utilización de los materiales tradicionales como un signo consustancial a su españolidad.

⁶⁹⁸ Entendemos que Germán Gómez de la Mata toma aquí el término moderno (siempre confuso) como sinónimo de vanguardia. Esta es la problemática que siempre se encontrará la crítica española: ¿Dónde situamos a todos aquellos artistas cuyas producciones se mueven en esa línea intermedia que separa el academicismo de la vanguardia formalista? A día de hoy, con la perspectiva que nos da el paso del tiempo y la mejora de las metodologías de estudio de la Historia del Arte, podemos perfectamente contextualizar

lo clásico y lo moderno, a fin de arrollar prejuicios y modas; no ofrece inquietud, esa inquietud fecunda a tantos, y su serenidad le presta el dulce aplomo de las almas seguras [...]”.

Por último, señala con respecto también a la habitual polémica de si el arte de Mateo Hernández está influido por el ambiente parisino o si por el contrario su castellanismo se mantiene intacto, que su obra es una obra atemporal donde pueden encontrarse sus verdaderas afinidades con las esculturas de las civilizaciones más remotas en el tiempo, especialmente con Egipto y Asiria: “[...] Tememos abordar cierta cuestión algo espinosa; más temeríamos así mismo soslayarla. ¿A qué caracteres étnicos responde la factura de Hernández?... A los de Francia, según el criterio francés; a los españoles, según su criterio personal; a los de parte alguna, según nuestro criterio... Denota afinidades, sí, con los asirios, con los egipcios, con los griegos primitivos; a ratos cabe descubrirle antecedentes en las remotas piedras castellanas [...]”.

Junto con Mateo Hernández, debemos también mencionar a otro artista que comparte con él muchas afinidades, el escultor **José de Creeft (1884-1982)**⁶⁹⁹, quien también representó a España en la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París. Además del Pabellón Español donde, como indicamos, fueron colocadas en el jardín exterior las cinco tallas de animales del escultor bejarano, la mayoría de obras enviadas al certamen por los artistas españoles fueron exhibidas dentro del Grand Palais, entre ellas esculturas de Josep Clará y de José de Creeft, de las que Germán Gómez de la Mata⁷⁰⁰ comenta en su crónica dedicada a la muestra internacional: “[...] Dos aciertos mayúsculos de la sección catalana que se opone a España devuelven la equidad ecléctica

todas estas poéticas asociadas a las nuevas figuraciones en torno a movimientos concretos desarrollados en Francia, Italia y Alemania como son el *art déco*, el Novecento, la Nueva Objetividad y el Realismo Mágico. Sin embargo, en los artículos monográficos escritos en aquellas décadas, son raros los casos en los que el escritor realiza un análisis de la obra de un determinado escultor español comparándolo con las producciones de otros artistas europeos. Asimismo, todos los términos arriba señalados tampoco suelen ser empleados para encasillar la obra de un determinado artista. Simplemente se dedican a señalar como sus esculturas se mueven en ese terreno intermedio, eso sí, sancionando estas obras positivamente, por lo que entendemos y será cuestión seguir desarrollando esta hipótesis a lo largo de esta investigación, señalar que la crítica española apoyó mayoritariamente un tipo de escultura moderna que no vanguardista en la que tienen cabida todas esas neofiguraciones surgidas al calor del retorno al orden.

⁶⁹⁹ Para un estudio aproximado de la trayectoria vital y artística de José de Creeft, consúltense: FONTSERÉ, C., “La aventura humana de José de Creeft”, *Tiempo de Historia*, Madrid, N.º 68, julio 1980, pp. 100-109; FONTSERÉ, C. (com.), *La aventura humana de José de Creeft* [catálogo de exposición], Caja de Pensiones La Caixa, Madrid, febrero-marzo 1981 y ALIX TRUEBA, J., José de Creeft, Wad-al-Hayara: *Revista de estudios de Guadalajara*, op. cit. pp. 483-493.

⁷⁰⁰ GÓMEZ DE LA MATA, G., “Glosas desde París. España en las Artes Decorativas”, *La Esfera*, Madrid, 31-10-1925, p. 8.

al visitante desapasionado: uno lo constituyen las figuras de José de Creeft, tallas directas en distintas materias, perfectamente clásicas para el retrato, perfectamente revolucionarias⁷⁰¹ por lo general, con un concepto muy decorativo del arabesco humano y del contorno rítmico [...]”.

Pese a que, en su momento, su obra gozó de una interesante fortuna crítica y fue medianamente difundida en el seno de la prensa madrileña, el paso del tiempo ha hecho que su obra haya caído en un injusto olvido, por lo que nos ha parecido interesante incluir aquí su producción en el contexto de la escultura desarrollada en Francia y en relación con la internacionalización del *art déco*. José de Creeft nace en Guadalajara en 1884. En 1888 su familia se traslada a Barcelona donde toma sus primeros contactos con la escultura. Trabaja durante un tiempo en el taller del imaginero Barnadas, para entrar posteriormente de aprendiz en la Fundición Masriera y Campins que dirigía Mariano Benlliure. En 1900, se traslada a Madrid donde colabora en el taller del escultor oficialista Agustín Querol.

Sin embargo, descontento con la escultura que allí se creaba, lo abandona rápidamente, marchando a París en 1905 con el objeto de encontrar su propio camino, más en consonancia con la renovación artística que comenzaba a desarrollarse en Europa. Tras un periodo de aprendizaje en la *Academie Julien*, entra a trabajar en la *Maison Greber*, donde aprende la técnica de la talla directa en piedra⁷⁰². Tal es su entusiasmo y su convicción acerca de las posibilidades artísticas de la talla⁷⁰³, que a partir de 1915 decide

⁷⁰¹ Al igual que con Mateo Hernández, el crítico vuelve a mostrarse dubitativo a la hora de encasillar en una determinada tendencia el arte de José de Creeft. Aun así, resulta interesante la inclusión del término revolucionario para referirse a su obra, ya que en varias ocasiones nos encontraremos con ciertos escritores que catalogarán como arte de vanguardia, esculturas que, en realidad no son otra cosa que obras adscritas al *déco* que no deja de ser, como ya explicamos, una síntesis amable de los lenguajes del arte de avanzada, a los cuales se les ha eliminado toda su potencialidad crítica, para así convertirlos en productos perfectamente consumibles por las grandes masas. Si la crítica española considera el *déco* como vanguardia es meramente debido al evidente retraso cultural en el que se encontraba una ciudad como Madrid con respecto a otras ciudades europeas.

⁷⁰² Según comenta su amigo Carles Fontseré en su artículo ya citado, los orígenes de su aprendizaje de la talla directa se remontan a 1902 cuando comenta de un modo quizás en exceso mitificado lo siguiente: “[...] Eterno admirador de las féminas, se enamoró de una rubia hiperbórea, mitad inglesa, mitad esquimal, que había llegado a Madrid con una tribu de esquimales que se instaló en El Retiro con sus chozas, sus canoas, sus trineos y sus perros. De Creeft, con su buen humor y gracejo habitual, se conquistó la rubia y la simpatía de sus congéneres, con los que aprendió el arte de trabajar el hueso y el marfil con útiles rudimentarios [...]”: FONTSERÉ, C., “La aventura humana de José de Creeft”, *Tiempo de Historia*, op. cit., p. 105.

⁷⁰³ “[...] Aliento a mis discípulos a esculpir directamente porque ello requiere una disciplina que da reciedumbre y es, a la vez, una respuesta válida al desafío de la piedra. Un desafío que constituye un sólido comienzo. En la piedra puede encontrarse uno a sí mismo. Cuando se esculpe se establece una comunicación mutua, un fluido y rítmico intercambio entre la materia y el artista [...] Creo que en el futuro la piedra y el metal serán los vehículos principales de la expresión escultural, y serán tratados directamente.

romper definitivamente con el sistema de modelado previo, destruyendo todas sus obras previas realizadas bajo este método. A partir de este momento, todas sus obras serán realizadas mediante el tratamiento directo de diversas piedras: desde algunas más o menos blandas, como la esteatita, pizarra, areniscas, calcáreas, a otras más duras como el mármol, granito y diorita. También trabaja otros materiales como la madera, en la que utiliza una variada gama desde el pino, olmo, castaño, hasta otras más resistentes como el nogal, teca y el ébano.

Junto con la utilización de la talla directa, hay otro componente fundamental en la obra de De Creeft: su entusiasmo por las culturas arcaico-primitivas en las que ve un medio idóneo para superar la anquilosada escultura académica. De este modo y al igual que su compatriota Mateo Hernández y otros muchos escultores que trabajaban en París en aquellas décadas, muestra interés y encuentra inspiración en las obras de los artistas de Egipto, Asiria, América prehispánica, Arte chino, camboyano, africano, etc. que puede conocer con amplitud a través de sus continuas visitas a las salas de antigüedades del Museo del Louvre y también del Museo Guimet. Estos dos elementos unidos dan como resultado obras de una gran frescura y modernidad donde el artista, sin renunciar a la figuración, construye sus figuras en torno a volúmenes muy sintéticos en los que el material escultórico es el auténtico protagonista de la obra en detrimento del tema representado.

Como apuntábamos líneas más arriba, la producción escultórica de José de Creeft no es lo suficientemente conocida en España. A pesar de existir, algunas, no demasiadas, publicaciones referidas a su trayectoria vital y artística, sigue estando pendiente la elaboración de un catálogo razonado que nos permita a los especialistas de la materia tener un conocimiento mucho más amplio de toda su obra. La mayoría de sus esculturas se encuentran en colecciones tanto museísticas⁷⁰⁴ como privadas de los Estados Unidos.

Su uso incrementado, conjugado con la integridad artística necesaria para tratarlos, puede favorecer el retorno a un sentido de estabilidad que todos buscamos. Desearía que los escultores jóvenes conservasen los puentes que enlazan con los escultores de los tiempos antiguos, y que los caminos que construyan en el futuro estén relacionados con su origen. No quiero decir primitivo, sino ingenuo; y con estos elementos intemporales, transmitir un pensamiento universal y moderno [...]: FONTSERÉ, C., “La aventura humana de José de Creeft”, *Tiempo de Historia*, op. cit., pp. 105 y 109.

⁷⁰⁴ Museos de la importancia del MOMA de Nueva York y el Smithsonian American Art Museum poseen en sus respectivas colecciones esculturas del artista: [José De Creeft | MoMA](#) (consultado el 29/11/2022). [José de Creeft | Smithsonian American Art Museum \(si.edu\)](#) (consultado el 29/11/2022).

Aun así, es digno de destacar que, desde hace unos años, el Palacio de la Cotilla⁷⁰⁵, sito en la ciudad de Guadalajara, acoge en su interior un espacio destinado al escultor alcarreño que cuenta con una importante colección conformada por 15 obras suyas, todas ellas donadas por su viuda e hijos que la conforman distintas piezas: esculturas, pinturas, acuarelas y dibujos. Entre ellas, podemos destacar su última adquisición, la obra titulada *Mujer sentada*⁷⁰⁶ (1916), talla directa en granito de Portugal que corresponde a su primera etapa en la que decide romper con el modelado, dedicándose exclusivamente a trabajar directamente la piedra. Es una pieza en la que se resumen los dos componentes fundamentales de su producción artística: su respeto y amor tanto por el oficio escultórico como por la materia trabajada y su inspiración en las esculturas de las civilizaciones arcaicas utilizadas como modelos de inspiración para la creación de obras plenamente modernas y antiacadémicas.

La primera referencia que hemos encontrado en la que se haga mención de su obra en la prensa gráfica madrileña es en la crónica ya mencionada que Mariano Alarcón dedica en *La Esfera* al comentario del Salón de la Sociedad Nacional de Bellas Artes. En ella, comentaba que solo le parecía digna de elogio la sección de escultura donde destacaban especialmente dos artistas españoles: Mateo Hernández y José de Creeft, cuya obra *Maternidad* (1922) (Fig. 64)⁷⁰⁷, talla directa en granito, aparece ilustrando el artículo. Sobre el artista alcarreño destaca también su dedicación total a la talla directa, la cual ha empezado a practicar siguiendo el ejemplo de Mateo Hernández: “[...] José de Creeft, un escultor de gran talento que hasta ahora se había dedicado a la escultura frívola, por consejo de Hernández ha seguido sus huellas y ha logrado en muy breve tiempo adquirir también un gran dominio de las materias más duras, por medio de la talla directa. Las tres obras que ha expuesto están obteniendo también un éxito de mucha consideración [...]”⁷⁰⁸.

⁷⁰⁵ Desde 2017, el Palacio de la Cotilla inició las gestiones para dedicar una sala retrospectiva a la obra de su escultor más universal: [La obra de José de Creeft ya se expone en el Palacio de la Cotilla - GuadalajaraDiario.es - GuadalajaraDiario.es](https://www.guadalajara.es) (consultado el 29/11/2022).

⁷⁰⁶ “*Mujer sentada*”, obra en granito del escultor José de Creeft, se encuentra ya en el Palacio de la Cotilla – [El Heraldo del Henares](https://www.eldiariodela.es) (consultado el 29/11/2022).

⁷⁰⁷ Actualmente la obra se conserva en la colección del Metropolitan Museum Of Art de Nueva York: [José de Creeft | Maternity | The Metropolitan Museum of Art \(metmuseum.org\)](https://www.metmuseum.org/art/collection/object/1923.1.1) (consultado el 29/11/2022). En su ficha de catálogo la pieza es fechada en 1923. Nosotros nos inclinamos por 1922 ya que una fotografía de la misma aparece, como hemos dicho, en el artículo de *La Esfera*, fechado en este año.

⁷⁰⁸ ALARCÓN, M., “El Salón de Bellas Artes de París”, *La Esfera*, op. cit.



Fig. 64. José de Creeft, *Maternidad*, 1922, granito. Fotografía: *La Esfera*, 1-7-1922

Asimismo, aparece reseñado en la crónica dedicada al 35 Salón de Independientes de París publicada en *Alfar*⁷⁰⁹. Viene acompañado de tres fotografías que reproducen obras suyas: todas vienen sin titular indicándose solamente la técnica mediante la que han sido realizadas: las dos primeras talladas directamente en madera⁷¹⁰ y la tercera en granito negro⁷¹¹ (Fig. 65). Sin embargo, estas no son las piezas que realmente exhibe en el Salón. Según comenta el crítico: “[...] José de Creeft expone en este Salón dos tallas directas: una pequeña en granito rojo que es una joya rara, de un extraño sabor oriental; y una talla en madera, retrato del escultor costarricense Max Jiménez, de una formidable plasticidad [...]”. De su producción destaca su maestría a la hora de trabajar tanto la piedra como la madera, signo indiscutible que debe poseer cualquiera que quiera ser considerado un buen escultor, que le llevan a la creación de obras de gran originalidad que le sitúan, según su

⁷⁰⁹ MIGUEL, F., “Una visita al 35 Salón des Artistes Independents”, *Alfar*, op. cit. pp. 24-27.

⁷¹⁰ Son dos obras en bulto redondo con un fuerte sabor oriental que nos recuerdan a la cultura budista. José de Creeft siempre profesó un interés especial por la escultura Indochina, especialmente el arte Khmer que, al igual que Mateo Hernández pudo contemplar en innumerables ocasiones en la colección del Museo Guimet de París.

⁷¹¹ Se trata de su obra titulada *Enigma*, realizada verdaderamente en mármol negro, que destaca por su realismo sobrio y contundente que nos recuerda a ciertas obras de Julio Antonio y Emiliano Barral.

opinión, como uno de los principales escultores españoles modernos: “[...] José de Creeft es un buen escultor. Conoce y ama la materia- esencialidad de la escultura. Además, conoce y domina su *metier*. Sabe bien lo que es y para lo que sirve un bloque de granito o un leño seco [...] Talla directamente y según lo requiere la materia. Su labor fuerte, serena y segura merece el lugar preeminente que le corresponde por derecho propio entre la moderna escultura española [...]”.

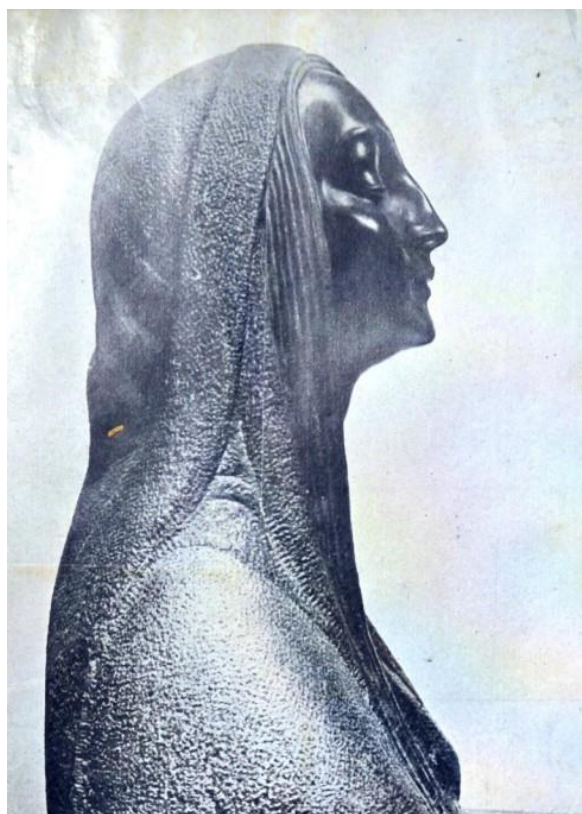


Fig. 65. José de Creeft, *Enigma*, s/f, granito.
Fotografía: *Alfar*, N.º 38, marzo 1924

En este mismo año, se publica el único artículo monográfico que hemos documentado referido al escultor alcarreño. Aparece publicado en *La Esfera* firmado por Antonio G. de Linares⁷¹², habitual corresponsal de la revista en París. Aparece acompañado de tres fotografías que reproducen sus obras: *Venus polinésica* (Fig. 66), talla directa en madera; *Retrato del escultor Max Jiménez*, talla directa sobre madera de roble y *Enigma*, talla directa en mármol negro. Se trata de un escrito realizado a partir de una visita que el

⁷¹² DE LINARES, A., “El arte español en París. José de Creeft. Su vida ejemplar y su obra admirable”, *La Esfera*, Madrid, 1-11-1924, p. 7.



Fig. 66. José de Creeft, *Venus polinésica*, s/f, madera. Fotografía: *La Esfera*, 1-11-1924

crítico realiza al taller del escultor. A través de él, nos presenta un artista de personalidad sencilla que trabaja humildemente, realizando una labor sincera en la que no cae nunca en la tentación de realizar una obra comercial que le proporcionaría unos mayores ingresos económicos:

“[...] Viene hacia nosotros, en la humildad⁷¹³ de una blusa de albañil y unos zuecos de jardinero... Viene hacia nosotros, en la grandeza de un espíritu que no se humilló, que no se prostituyó jamás [...] Por sinceridad, José de Creeft se apartó de todos los caminos en que, industrializando su arte, hubiera podido hallar la prosperidad sin más que renunciar a la independencia. Por sinceridad, José de Creeft no prodigó la adulación ni mendigó la alabanza, y dejó que otros, menos favorecidos de alma adentro, se pavonearan entre el vocear de los charlatanes literarios, en la feria de las vanidades... Por sinceridad [...] se refugió en su pobreza, como un anacoreta en su retiro, buscando la salvación [...]”.

⁷¹³ Al igual que con Mateo Hernández, se incide aquí también en presentarnos una personalidad un tanto mitificada. En el caso de los escultores siempre se relaciona su origen humilde, normalmente hijos de artesanos con sus obras y cómo, pese a la pobreza, no se doblegan y persisten en su intento de realizar una escultura moderna y antiacadémica a sabiendas de que ésta difícilmente va a poder ser vendida rápidamente.

A continuación, realiza un repaso de las obras que visualiza en el taller, una docena en total, entre las que destaca *Enigma* donde se denota aún la persistencia del clasicismo en su obra y el *Retrato de Max Jiménez* donde ya se visualiza una evolución clara en la producción del artista hacia una mayor modernidad, donde la influencia de la estatuaría oriental es muy notable: “[...] En el estudio de José de Creeft, hay una docena de obras realizadas en épocas distintas. Desde el clasicismo del soberbio *Enigma*, cincelado en mármol negro, hasta el futurismo⁷¹⁴ de la desconcertante cabeza del escultor Max Jiménez, tallada en un tronco de roble [...]”.

Finaliza el artículo, comentando la importancia de la talla directa en su obra, su principal seña de identidad y cómo el contenido, la temática representada en sus creaciones queda siempre supeditada a las necesidades de la materia, auténtica protagonista de sus piezas:

“[...] Para el escultor que talla directamente sobre el leño o sobre el sillar, la verdad no está fuera de la materia, sino dentro de ella, y la forma en que la inspiración cuaja depende, a veces, de un nudo en la materia o de un plano quebrado en la piedra [...] Sometiendo la materia a la forma, trabajaría para el mercado, vendería más obras y ganaría dinero- me dice de Creeft; pero sujetando la forma a la materia encuentro temas de arte que me parecen más libres y, por lo tanto, más nobles [...]”.

Las últimas menciones que hemos encontrado referidas a José de Creeft son breves reseñas aparecidas en *Gaceta de Bellas Artes*⁷¹⁵ y *Ahora*. En la primera, Ramón García-Diego realiza una reseña del Salón de las Tullerías y menciona la participación en la muestra del escultor español con “dos bailarinas llenas de gracia delicada” (Fig. 67). En la segunda, aparece una fotografía de una de sus obras más conocidas hoy *El picador*⁷¹⁶

⁷¹⁴ Entiéndase aquí el termino futurismo como un símil de vanguardista. Al ser el futurismo, como tuvimos ocasión de comentar, el primer ismo en ser difundido en la capital, fueron muchos los críticos que utilizaban este calificativo para referirse a diferentes obras de vanguardia que nada o muy poco tenían que ver realmente con el lenguaje del futurismo italiano. En este caso concreto, una obra como el *Retrato del escultor Max Jiménez*, no deja de ser una obra figurativa en la que el artista utiliza ciertos elementos, como una deformación de los detalles anatómicos para acentuar la expresividad del rostro y una evidente influencia de las obras de las civilizaciones orientales. Es decir, es una obra claramente moderna, muy en sintonía con el *déco* pero que no puede ser catalogada como una escultura plenamente de vanguardia. Sin embargo, como ya hemos referido anteriormente, los críticos españoles, muy retrasados y bastante desconectados en algunos casos con respecto a lo que se venía haciendo en Europa, este tipo de obras les parecían demasiado atrevidas y por ello las calificaban de este modo.

⁷¹⁵ GARCÍA-DIEGO, R., “Ritmos de París. El Salón de las Tullerías”, *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, 15-6-1927, pp. 5-6. Viene acompañado de una fotografía de una de sus obras expuestas. Aparece titulada meramente como *Escultura* sin reseñar el material en el que está realizada ni la fecha de ejecución. Se trata de una pieza en la que prosigue con su línea primitivista de marcado sabor oriental.

⁷¹⁶ Aparece en el número correspondiente al 20-1-1933, p. 14 bajo el título *Un picador original* y el siguiente pie de texto: “El escultor español José de Creeft exhibe actualmente en Nueva York esta original



Fig. 67. José de Creeft, *Bailarina*, s/f. Fotografía: *Gaceta de Bellas Artes*, 15-6-1927

Uno de los hechos más destacables de la *Exposición Internacional de Artes Decorativas* de París fue la enorme presencia, colaboración y diálogo entre la escultura y la arquitectura, la cual fue destacada por los diversos críticos comentaristas franceses que analizaron el evento, entre ellos René Jean, quien escribía al respecto: “Antes de nada, conviene subrayar que uno de los mejores resultados de esta exposición ha sido el haber llamado a colaborar estrechamente a arquitectos y escultores. Si en el germen de la renovación de las artes del mobiliario están los pintores, si es a ellos a quienes debemos el auge que ha tomado el interiorismo, parece que la influencia de los escultores ha de ser mayor y que la gran beneficiaria de ello será, sobre todo, la arquitectura”⁷¹⁷.

Anteriormente, hemos comentado cómo dentro de la muestra se generó el debate-polémica entre aquellos artistas que abogaban por realizar una arquitectura en la que se eliminara la necesidad de aplicar una ornamentación decorativa, caso del arquitecto Le

concepción de unpicador. La representación ecuestre se ha logrado con tubos de estufa, palos de escoba y materiales de desecho por el estilo”. La obra realizada originariamente por el artista en 1925 se conserva actualmente en la Fundación Joan Miró de Barcelona: [El picador | Esculturas y cerámicas | Catálogo de obras | Fundació Joan Miró \(fmirobcn.org\)](#) (consultado el 30/11/2022).

⁷¹⁷ Citado por Javier Pérez Rojas en su siguiente estudio: PÉREZ ROJAS, J., “París 1925: el cocktail está listo para servir”, en BENTON, T. et al. (eds.), *El gusto moderno. Art Déco en París 1910-1935* [catálogo de exposición], op. cit., p. 68.

Cobursier y su pabellón de *L'Esprit Nouveau*, en franca minoría con respecto a la inmensa otra mayoría de arquitectos quienes seguían viendo más que factible seguir desarrollando en sus creaciones esa tradicional relación entre arquitectura y escultura⁷¹⁸. En este sentido, fueron varios los escultores franceses representantes de una figuración clásica moderna que participaron con sus respectivas producciones en diversos pabellones y construcciones del evento. En este sentido, podemos destacar en primer lugar, *La Puerta de la Concordia*, diseñada por el arquitecto Pierre Patout, la cual estaba formada por un círculo de diez pilares monumentales y acogía en su frente la escultura titulada *La Acogida*, obra del artista vinculado a la *Bande à Schnegg*, Louis Dejean⁷¹⁹ y que representaba a una figura femenina vestida de corte clasicista que con su actitud de avance y con sus brazos abiertos parece querer dar la bienvenida a todos los visitantes que acceden a través de la puerta, al certamen internacional. Del mismo modo, en la Puerta de Honor, entrada principal de la exposición, fue instalada *La France*⁷²⁰, obra de Émile-Antoine Bourdelle, en la que presenta a la Nación francesa bajo la personificación de Palas Atenea, diosa griega de la guerra, ataviada con un escudo y una larga lanza adornada con ramas de olivo, símbolo de paz, porque en el espíritu de la época, Francia, aunque armada, permanece pacífica. Se trata de una pieza escultórica en la que el artista prosigue con su estilo tendente a un arcaísmo estilizado donde la figura destaca por su monumentalidad y masividad corpórea.

Junto con estas dos obras, debemos destacar en especial, como ejemplo perfecto de esa relación fomentada en la *Exposición de Artes Decorativas* entre la arquitectura y la escultura, *El Palacete del Coleccionista (L'Hôtel du collectionneur)*, diseñado por el arquitecto Pierre Patout por encargo del grupo Rulhmann⁷²¹. En su entrada principal,

⁷¹⁸ No ya solo los arquitectos sino también la crítica francesa de tendencia moderada y los escultores adscribibles al clasicismo moderno seguían viendo esa relación y diálogo entre ambas artes, como la oportunidad perfecta donde conseguir dentro de su disciplina el máximo desarrollo. En este sentido, jugó un papel esencial el género del relieve aplicado al muro a modo de decoración ornamental de la arquitectura ornamental. De esta manera, se revitalizaba un género que tuvo su gran época dorada en las civilizaciones antiguas, especialmente en Egipto y en la Grecia Clásica, que como ya vimos, sirvieron de inspiración a todos aquellos artistas adscritos bien al *art déco* o a la revitalización del lenguaje clásico.

⁷¹⁹ Para conocer más detalles sobre su producción artística, consúltese: MARTINIE, H., “Louis Dejean”, *Art et Decoration*, París, enero 1926. También ver la biografía resumida que aparece en el catálogo de la exposición dedicado a *La Bande à Schnegg*.

⁷²⁰ En origen, el Estado francés decidió erigir una estatua colosal que sirviera para conmemorar y agradecer la intervención de los Estados Unidos en la Primera Guerra Mundial. En 1925, se encargó a Bourdelle realizar una ampliación de la obra que alcanzó los 9 metros de altura y que se ubicó, como hemos referido, en la Puerta de Honor, uno de los sitios más emblemáticos de la Exposición de Artes Decorativas de París.

⁷²¹ Jacques Émile Rulhmann (1879-1933) se consagró desde su triunfo en el Salón de Otoño de 1913 como uno de los mejores creadores de la industria francesa del mueble de lujo, representando la vertiente más

ocuparon un lugar esencial dos conjuntos escultóricos, el friso de *La Danza*⁷²², obra de Joseph Bernard que decoraba el remate superior de la fachada principal y la escultura titulada *Homenaje a Jean Goujon* (1925), realizada por otro de los principales representantes de la escultura decorativa francesa de aquellos momentos, **Alfred Auguste Janniot (1889-1969)**⁷²³ y ubicada en la parte delantera del edificio. Estudia escultura con Jean-Antoine Injalbert y Émile-Antoine Bourdelle mientras asiste a la Escuela de Bellas Artes de París entre 1907-1911. En 1919 gana el Gran Premio de Roma por su relieve alegórico *La Gloire Ramène le Héros au Foyer Familial*. Durante su estancia en la Academia Francesa de Roma (1920-1924) se siente atraído por la Antigüedad clásica en la que encuentra inspiración, concretamente en la mitología grecorromana, la cual le dota de un rico repertorio de temas arcaicos que desarrollará durante su trayectoria. Junto con su pasión por el arte griego, también destaca la influencia de otros estilos como el manierismo italiano y la escultura policromada de las fachadas de las catedrales románicas y góticas francesas. En este sentido, su obra *Homenaje a Jean Goujon*, en la que representa a las Tres Gracias, mujeres de canon alargado y estilizado, es una auténtica declaración de intenciones, en las que pretende realizar una puesta al día de la obra del escultor Jean Goujon, uno de los principales representantes del Renacimiento francés, en consonancia con las ideas defendidas por la crítica de tendencia conservadora que veían en el resurgimiento de la tradición nacional basada en el gusto por los valores clásicos de la gracia y la armonía, el camino a seguir por los artistas como constatación a la radicalidad del lenguaje de los diversos movimientos vanguardistas.

elitista y refinada del *art déco*, considerando que sus creaciones nunca estaban pensadas para el consumo de las clases medias.

⁷²² El friso de *La Danza*, de más de 5 metros de longitud y ejecutado en mármol, fue realizado por Joseph Bernard entre 1911-1913 por encargo para decorar una mansión de Neuilly, propiedad del Sr. Nocard. Por encargo de Charles Plumet, arquitecto jefe de la Exposición de Artes Decorativas, la obra fue ampliada con objeto de decorar *L'Hôtel du collectionneur*. Resulta una obra que ejemplifica a la perfección un tipo de escultura de tendencia claramente decorativa de formas, cuyo carácter sintético resulta idóneo para su adaptación a los muros del conjunto arquitectónico. En ella, como comentamos más arriba, el autor rescata el género del relieve, tipología ideal para este tipo de edificios de tendencia neo-tradicionalista, cuyas formas nos recuerdan al famoso *Friso de las Panateneas* (443-438 a.C.). Remarcar que, la temática de la danza es un motivo recurrente entre los escultores franceses que abogan por una revitalización de la escultura clásica. En este sentido, debemos destacar el conjunto de los *Frisos decorativos del Teatro de los Campos Elíseos* (1912), obra de Émile-Antoine Bourdelle, la cual puede considerarse como obra pionera de este, llamémosle clasicismo *déco*. Entre los bajorrelieves del conjunto, destaca el *Friso de la Danza*, en los que representa dos de las figuras más emblemáticas del mundo del baile y ballet, Isadora Duncan y Vaslav Nijinsky.

⁷²³ Para consultar una biografía resumida del artista: DUNCAN, A., *Art Déco Sculpture*, op. cit., pp. 88-95.

En el interior del Palacete, destacaban una serie de estancias, entre ellas el llamado Salón ovalado, cuya decoración interior correspondió a Jacques Émile Rulhmann y Alfred Porteneuve, dedicado a la música y que tenía, además de una serie de muebles lacados de Jean Dunand, alfombra y tapicería de las sillas de Émile Gaudissart, el lienzo *Las Cotorrras* de Jean Dupas, versiones reducidas de esculturas de Bourdelle (*Heracles arquero*, 1909), François Pompon (*Oso blanco*, 1922) y Joseph Bernard (*Danzantes*, 1912-1914). Otros espacios fueron también ocupados por otras obras de Bernard⁷²⁴ ya que su estilo resultaba plenamente vigente y en consonancia con esa estética lujosa y refinada que dominaba todo el edificio.

Junto con esta importante presencia de escultura asociada al novo-clasicismo que se opone a la radicalidad de la vanguardia, hay que destacar que dentro de la Exposición se promulgó también una línea intermedia caracterizada por asumir ciertos recursos formales procedentes primordialmente del cubismo, tales como las estilizaciones geométricas de los volúmenes, eso sí, habiendo eliminado previamente toda su radical potencia, con el objeto de que estas nuevas creaciones pudieran ser aceptadas sin ningún tipo de problemas por las grandes masas de consumidores. En resumidas cuentas, se trata de una propuesta asociada al poscubismo, en el que las obras, aun manteniendo ciertos débitos con el lenguaje vanguardista no renuncian a una visión del arte tradicional basada en el concepto y la función del arte escultórico como ornato-decoración para monumentos y viviendas particulares⁷²⁵.

Dentro de este grupo de artistas que practican un poscubismo decorativo destacan **los hermanos Martel**⁷²⁶ (1896-1966), quienes, como veremos, tuvieron una importante

⁷²⁴ *Muchacha con el cántaro* (1912), instalada en el gabinete de trabajo, un bronce de *La Mujer con el niño* (1914) en la rotonda, el *Busto con ambas manos* (1920) sobre la mesa del comedor, una versión reducida de la *Muchacha peinándose* (1912), colocada en la cómoda de la habitación y un pequeño bronce del *Fauno danzante* entronizando la chimenea del tocador: DELTOUR, L., "Imagier, architecte et mytographe. Joseph Bernard décorateur, en MASSÉ, A. y CARLIER S. (com), *Joseph Bernard. De pierre et de volupté, 1866-1931* [catálogo de exposición], op. cit., p. 56.

⁷²⁵ Se dedican a popularizar, estandarizar el lenguaje de las vanguardias históricas, principalmente el Cubismo y el Futurismo, eliminando todo su carácter rompedor, para así aplicarlo a un tipo de obra que no renuncia a la vía figurativa y que no tiene ningún prejuicio a la hora de asumir esa funcionalidad decorativa, aún a sabiendas de que así pierden una de las máximas predicadas por el arte de avanzada: su autonomía formal. No veían ninguna incompatibilidad en compaginar, aunar el lenguaje moderno aplicado al ornato de edificios, contraponiéndose a las ideas planteadas por la arquitectura racionalista de Le Corbusier.

⁷²⁶ Para un estudio de la producción artística de los Hermanos Martel, consúltense las dos siguientes publicaciones: BRÉON, E. et. al., *Jöel et Jan Martel, sculpteurs 1896-1966*, París, Gallimard-Electa, 1996 y VITAL, CH. et. al., *Jan et Jöel Martel, sculpteurs 1896-1966* [catálogo de exposición], La Roche-sur-Yon, L'Hôtel du Département de Vendée, abril-agosto 1996. También recomendamos visitar la siguiente página web que ofrece una información muy detallada sobre la variada producción de los hermanos artistas: [Les frères Jan et Jöel Martel: Bibliographie \(freresmartel.blogspot.com\)](http://freresmartel.blogspot.com) (consultado el 5/12/2022).

presencia en la *Exposición de Artes Decorativas*. Nacen en Nantes, trasladándose rápidamente a París (1906) donde realizan sus estudios secundarios e ingresan en 1912 en la Escuela Nacional de Artes Decorativas. Durante la gran Guerra, Jan fue movilizad al frente en Verdún, mientras que su hermano Joel fue excedido del servicio militar a causa de una enfermedad. Ante la enorme demanda de encargos monumentales que comienzan a recibir tras la finalización del conflicto bélico, deciden firmar todas sus creaciones bajo una sola rubrica (J. Martel), resultando imposible distinguir el grado de implicación-intervención de uno y otro en sus respectivas piezas escultóricas.

A partir de 1919, comienzan a participar con asiduidad en los principales salones y eventos artísticos celebrados en París donde irán exponiendo sus obras durante la década de los años veinte y treinta: Salón de Independientes, Salón de Otoño, Salón de las Tullerías, Exposiciones organizadas por la Unión de Artistas Modernos, etc. Sus producciones escultóricas son el más claro ejemplo de lo que se entiende canónicamente por *art déco*: figuraciones donde los volúmenes han sido simplificados mediante reducciones geométricas deudoras del cubismo y que han sido creadas con una función principalmente ornamental para decorar tanto conjuntos monumentales como inmuebles privados de la alta burguesía francesa. De esta manera, sus obras fueron aceptadas, sin ningún tipo de reparo por la crítica más conservadora, pues, aunque no renegaban del lenguaje vanguardista, tampoco rompían con dos conceptos básicos de la escultura tradicional: la idea de representación, mimesis figurativa, y la relación fluida entre la arquitectura y la escultura, considerando que es en el campo del ornato arquitectónico donde el arte escultórico puede alcanzar sus mayores cuotas de originalidad. Junto con su estilo netamente poscubista, destacan por su carácter polifacético que los lleva a trabajar tanto materiales como tipologías escultóricas muy diversas. Entre los materiales que utilizan, sobresalen tanto los más tradicionales (piedra, yeso, mármol, bronce, madera, terracota, etc.) como otros más novedosos como ciertos metales (acero, zinc, aluminio) a los que aplican nuevos productos como el lakarmé y el galalith, empleados para dar un acabado final pulido y texturizado a las piezas⁷²⁷.

En cuanto a las temáticas que desarrollaron a lo largo de su carrera, hay que recalcar que mostraron interés por la mayoría de ellas: desde la escultura animalista⁷²⁸, en la que

⁷²⁷ DUNCAN, A., *Art Déco Sculpture*, op. cit., pp. 38-39.

⁷²⁸ En la que siguen una línea estilística parecida a la de otros escultores franceses como el ya mencionado François Pompon y, especialmente Gerard Sandoz, quien, asumiendo la síntesis volumétrica, se centra en representar la silueta esquemática de los diversos modelos animales. Este género, asociado a la amabilidad

mostraron grandes aptitudes, el retrato, la figura autónoma, la escultura monumental⁷²⁹ y, en especial el género del relieve⁷³⁰ (Fig. 68), en el que llegaron a un extremado grado de especialización, convirtiéndose en algunos de los más importantes escultores decoradores modernos de Francia. En muchos de sus relieves y figuras en bulto redondo tratan nuevas temáticas asociadas a la cultura de masas de aquellas décadas: los nuevos medios de transporte (locomoción, aviación, automovilismo)⁷³¹, así como las principales actividades asociadas al ocio y entretenimiento de las clases altas, cómo pueden ser la música y la danza⁷³².

Con la celebración de la *Exposición Internacional de Artes Decorativas* de París de 1925 los hermanos Martel vinieron a consagrarse como los principales representantes de la estatuaria afín al *art déco*. Asimismo, fueron uno de los artistas que mayor implicación tuvieron en el proyecto, siendo varias las obras con las que quedaron representados en el certamen, entre las que podemos destacar: conjunto de bajorrelieves que decoraban el pedestal sobre la que se erigía la obra de Louis Dejean en la Puerta de la Concordia, dos relieves que decoraban el pabellón de la Embajada Francesa, dos relieves que formaron parte del ornato de la ya mencionada *Pérgola de la Douce France*⁷³³ dos relieves representando la navegación y la aviación que se instalaron en el Pabellón de Turismo, obra del arquitecto y amigo de los artistas, Robert Mallet-Stevens, los llamados árboles

decorativa del *déco*, les sirvió de trampolín a la hora de ser considerados por la crítica de arte de tendencia más conservadora: WATELLIN, L. CH., “Art décoratif. Les Animaux des frères Martel”, *L’Art et les Artistes*, N.º 72, diciembre 1926, pp. 97-100. Viene acompañado de ocho fotografías que reproducen ejemplos de sus esculturas de temática animalista.

⁷²⁹ El género monumental fue una de las temáticas más desarrolladas por los hermanos Martel, siendo hasta un total de 12 los monumentos que erigieron dedicados a homenajear a los soldados caídos en el frente durante la Primera Guerra Mundial. Sin embargo, su monumento más conocido fue el que dedicaron en homenaje del músico y compositor francés Charles Debussy, inaugurado en 1932 y ubicado en la ciudad de París. Destaca por su sobriedad arquitectónica, obra de Jean Burkhalter, en la que se enmarcan sus esculturas: un relieve central que está flanqueado por dos figuras colocadas en los laterales que representan a sendas mujeres tocando el violín y el laúd respectivamente.

⁷³⁰ Sin lugar a duda, fueron sus relieves escultóricos de una figuración marcadamente estilizada y geométrica, los que les hicieron más famosos y reconocidos no ya solo en Francia sino también en el resto de Europa, influyendo notablemente en algunas de las obras de escultores españoles como Ángel Ferrant, Josep Granyer, Martí Llauredó, Rafael Pérez Contel, Tonico Ballester, Emiliano Barral, etc.

⁷³¹ En España contamos con ejemplos interesantes de esculturas asociadas a esta nueva temática que representa deportes como el automovilismo y el motociclismo: *El motociclista* (1934), obra de Manuel Pascual y *Automovilistas* (1929), relieve en alabastro de Josep Granyer.

⁷³² Podemos destacar sus bajorrelieves *La Orquesta* y *La Danza*, ambos ejecutados en 1927 con destino a decorar el domicilio particular del músico Émile Vuillermoz: [Jan et Joël Martel \(1896-1966\) \(christies.com\)](https://www.christies.com/lot/lot-5444111) (consultado el 5/12/2022).

⁷³³ Realizaron dos relieves en los que representaban: *El Rey Arturo y la Isla de Avallon*. Paraíso celta en medio de los mares, es en esta isla donde el hada Morgana lleva a Arturo a curar sus heridas. Los hermanos Martel, haciendo uso de su habitual estilización geométrica, representan una pareja de baile, cuyos cuerpos abrazan las diagonales, reforzando el carácter dinámico de la composición.

cubistas, contruidos mediante placas de hormigón armado que se ubicaron en un jardín también diseñado por el arquitecto.



Fig. 68. Jan y Joël Martel, *La danza*, 1927, Lakarmé dorado

Éste, junto con los hermanos Martel, representaban, como dijimos líneas más arriba, esa vertiente intermedia que pretende conciliar dos términos antitéticos como son vanguardia y tradición. El Pabellón de Turismo asume algunas de las ideas funcionalistas acordes con el pensamiento de Le Corbusier, pero sin renunciar a la colaboración estrecha con el escultor, encargado de contribuir a ornar y embellecer el conjunto arquitectónico. Esta relación estrecha entre los hermanos y el arquitecto parisino hizo que colaborasen en futuros proyectos⁷³⁴, entre los que podemos destacar el conjunto de relieves que

⁷³⁴ Mallet-Stevens fue el encargado de diseñar su casa-estudio, erigida en 1926 en la Calle Mallet-Stevens de París donde sigue estando ubicada en la actualidad. Compuesta a base de un juego de cubos blancos y perfectamente lisos, destaca su magnífico interior *déco*, donde se acumulaban muebles y accesorios creados por Jourdain, Jean Prouvé, Gabriel Guevekrian y Charlotte Perriand.

decoraban el Casino de la localidad de San Juan de Luz⁷³⁵, un total de tres, que representan los siguientes temas: El acordeonista⁷³⁶ y los bailarines, los jugadores de pelota vasca y los trabajadores del campo. Asimismo, ambos fueron socios fundadores de la Unión de Artistas Modernos⁷³⁷ creada el 15 de mayo de 1929. La UAM surgió ante la constatación del retraso con el que Francia estaba accediendo a las últimas tendencias del mobiliario moderno, construidas con nuevos materiales y cuyo diseño estaba orientado a la producción industrial. *La Exposición de Artes Decorativas* había servido para darse cuenta de que las artes aplicadas francesas seguían ancladas en un sistema basado en la producción artesanal, la exclusividad, el refinamiento y el lujo. Ante esta situación, Mallet-Stevens decide organizar junto con una serie de artistas⁷³⁸ vinculados al campo de la arquitectura y de las artes aplicadas, un grupo que apostara decididamente por las formas modernas, para así diferenciarse del concepto tradicional y clasista que imperaba en la Sociedad de Artistas Decoradores.

Su modernidad no estaba basada exclusivamente en el lenguaje practicado por sus respectivos miembros, sino también en la creencia de que las artes decorativas deben estar orientadas al conjunto de la población⁷³⁹ y no solamente a las élites de la sociedad. Desde su creación, se dedican a organizar una serie de exposiciones, en las que se exhibían, junto con piezas de mobiliario en las que se apostaba por la producción industrial y la inclusión de nuevos materiales como el acero, el aluminio, el vidrio laminado, obras de escultura,

⁷³⁵ COGNIAT, R., “Les bas-reliefs de Jan et Joël Martel”, *Art et Decoration*, París, junio 1929, pp. 189-192. Viene acompañado de ocho ilustraciones, entre ellas dos que reproducen dos de los relieves del Casino de San Juan de Luz. Este interés de los hermanos Martel por realizar relieves alusivos a la temática obrera está también presente en su Monumento a los muertos del Familisterio de Guise, inaugurado en 1922, en el que se incluye un relieve *El trabajo*, en el que se representa a los trabajadores de la fundición Godin. En este sentido, sus obras pueden ponerse en relación con los relieves escultóricos de Emiliano Barral que forman parte del Mausoleo a Pablo Iglesias del cementerio civil de Madrid y los que realizó Ángel Ferrant para el Pabellón Asland de la Exposición Universal de Barcelona de 1929.

⁷³⁶ Dentro de la temática asociada a la música, la figura del acordeonista ocupa un lugar esencial dentro de la producción de los hermanos Martel muy representativa de un cubismo de tendencia constructiva. Famosa es su figura autónoma *El Acordeonista*, concebida en 1925 de la que existen numerosas versiones que pueden encontrarse fácilmente en catálogos de las principales casas de subastas: [JAN \(1896-1966\) ET JOËL MARTEL \(1896-1966\) \(christies.com\)](#) (consultado el 5/12/2022).

⁷³⁷ Para un conocimiento en profundidad sobre la Unión de Artistas Modernos, véase: CINQUALBRE, O. et. al. (dir.), *UAM, une aventure moderne* [catálogo de exposición], París, Centro Pompidou, 30 mayo-27 agosto 2018.

⁷³⁸ La UAM estaba conformada por 40 artistas entre los que se encontraban arquitectos, cartelistas, joyeros, ebanistas, vidrieros, pintores y escultores. Entre los escultores, cinco formaron parte de la agrupación: además de los hermanos Martel, Gustav Miklos, Joseph Csaky, Jean Lambert Rucki y Edouard-Marcel Sandoz.

⁷³⁹ Esta creencia en la función social de las artes decorativas sigue las prédicas de la *Deutscher Werkbund*, asociación alemana de arquitectos, artistas e industriales, fundada en 1907 en Múnich y que es considerada como el precedente directo de la Bauhaus.

entre ellas algunas realizadas por los hermanos Martel⁷⁴⁰. Pese a que, con diferencia son sus obras las que mayor calidad e interés artístico presentan, hay que destacar también la participación de los demás miembros del grupo⁷⁴¹, todos ellos representantes de una estatuaría poscubista de clara tendencia decorativa: Gustav Miklos, Jean Lambert Rucki y Joseph Csaky. En la III muestra de la Unión de Artistas Modernos, celebrada en 1932, además de las ya mencionadas obras de los hermanos Martel, fueron difundidas también en las revistas gráficas francesas⁷⁴² obras de los demás escultores del grupo. Jean Lambert Rucki participaba con su pieza titulada *Marino* (1932) en la que representa al trabajador de la mar faenando, agarrando con sus manos una cuerda a través de la cual alza la vela de la embarcación. A su vez, Joseph Csaky⁷⁴³ exhibía un desnudo de mujer de volúmenes planos lisos y esquemáticos muy deudor del influjo de las obras de Henri Laurens realizadas durante la década de los años veinte.

Pese a la enorme difusión que tuvo la obra de los hermanos Martel en la prensa gráfica francesa, su producción no gozó en España de la misma suerte, siendo solamente tres las referencias que hemos podido documentar, que hagan mención alguna de sus creaciones escultóricas. Aun así, resulta innegable que sus relieves adscritos a un cubismo decorativo y amable tuvieron cierto influjo sobre la producción de algunos de nuestros escultores como los ya mencionados Ángel Ferrant, Emiliano Barral, Josep Granyer, etc. En el rotativo *El Heraldo de Madrid*, aparecen publicadas dos reseñas del Salón de Independientes de París, firmadas por su corresponsal en la capital francesa, Ramón

⁷⁴⁰ En el primer salón de la UAM celebrado en 1930 en el Pabellón Marsan del Museo de Artes Decorativas de París, presentan su obra *Trinidad* (1929), la cual destaca por su hieratismo, su marcada verticalidad y síntesis geométrica, en la que representa el amor de la familia, representado a través de la unión del padre, la madre y el hijo. Para la siguiente muestra (1931) presentan su *Desnudo femenino* en el que prosiguen con su particular estilo basado en una figuración de volúmenes compactos y geométricos. También exhiben otra obra *Locomotora en marcha* en la que muestran su particular interés en la representación de la máquina y de los medios de transporte en consonancia con los ideales del futurismo italiano. En la III muestra del grupo (1932) participan con el *Busto de su amigo, el arquitecto Mallet Stevens* (1926) y una versión de su obra *El Acordeonista* (1925) de la que comentábamos que se trata de una de sus piezas más valoradas y difundidas.

⁷⁴¹ Para consultar una biografía resumida de sus respectivas trayectorias, véase el ya mencionado en varias ocasiones libro del historiador norteamericano Alastair Duncan en el que les dedica sus respectivas entradas: DUNCAN, A., *Art Déco Sculpture*, op. cit., pp. 96-117.

⁷⁴² GALLOTI, J., “La III Exposition de la UAM”, *Art et Decoration*, París, abril de 1932, pp. 97-108.

⁷⁴³ En sus inicios fue uno de los principales escultores representantes de la plástica cubista, participando en diversas muestras en las que mostraron sus creaciones algunos adeptos al movimiento: Salones de Otoño (1911, 1913) y Salones de Independientes (1913, 1914). Asimismo, también exhibió su obra en la exposición de la Section d’Or celebrada en 1912 en la galería de la Boitie. En 1920, comienza a exponer en la galería de *L’Effort Moderne* de Léonce Rosenberg, quien le incluye en la exposición *Maîtres du Cubisme*, junto a Picasso, Braque, Gris, Leger, Metzinger, Gleizes, etc: YVARIS, J.F. (com.), *Las formas del cubismo. Escultura 1909-1919* [catálogo de exposición], op. cit., pp. 148-151.

Retuerto. La primera de ellas⁷⁴⁴ aparece acompañada de una fotografía que reproduce una de las obras más difundidas de los hermanos Martel, *El acordeonista* (Fig. 69). En la segunda, en la que por cierto se incluye una fotografía que reproduce una escultura del ya mencionado Vadim Androusov⁷⁴⁵, realiza un comentario muy breve sobre la sección de escultura en la que destaca los envíos de los escultores españoles Pablo Gargallo y Mario Vives, del argentino Pablo Curatella Manés y de los Hermanos Martel, a quienes tilda de “inquietos y modernos”⁷⁴⁶. La segunda y última referencia sobre su producción aparece dos años más tarde en *Gaceta de Bellas Artes*⁷⁴⁷. Se trata nuevamente de una reseña del Salón de Independientes. Viene acompañada de una fotografía de una obra de los hermanos: *Bajorrelieve para la Universidad de Poitiers*. El crítico de la revista comenta sobre el estilo de los escultores lo siguiente: “[...] Entre las esculturas merecen atención preferente [...] los bajorrelieves destinados a la villa de M. Dormann y creados por J. J. Martel, que, con planos modernísimos, ofrecen un aspecto decorativo y bello [...]”.



Fig. 69. Jan y Joël Martel, *El acordeonista*, 1925.
Fotografía: *Heraldo de Madrid*, 1-2-1927

⁷⁴⁴ RETUERTO, M., “Actualidad artística francesa. El Salón de los Independientes (1927) I”, *Heraldo de Madrid*, 1-2-1927, p. 4.

⁷⁴⁵ Se trata del *Retrato del pintor Terechkowitch*.

⁷⁴⁶ RETUERTO, M., “Actualidad artística francesa. El Salón de Independientes (1927) II”, *Heraldo de Madrid*, 15-2-1927, p. 4.

⁷⁴⁷ GARCÍA-DIEGO, R., “Ritmos de París. El Salón de los Independientes”, *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, 15 marzo 1929, pp. 19-20.

Mayor difusión tuvo en la prensa gráfica madrileña una de las artistas más representativas del estilo *déco*, también conocido como “estilo 1925”. Se trata de la escultora ucraniana **Chana Orloff (1888-1968)**⁷⁴⁸. Nace en la localidad de Tsaré-Constantinovska. En 1905, su familia emigra a Palestina (Petah-Tikvah) donde su padre trabaja como jornalero. Aquí comienza a desarrollar la joven, un talento precoz para la costura a la que se dedica con el objeto de ayudar a la débil economía familiar. Sus habilidades llaman la atención del director de su Escuela, quien la anima a marchar a París para realizar estudios en corte, confección y diseño. Con este propósito, se traslada a la capital francesa en 1911, entrando a trabajar como aprendiz en el taller del diseñador de moda Paquin. En este mismo año, aprueba el examen de ingreso en la Escuela Nacional de Artes Decorativas, en la que estudia dibujo con Bruneau, conservador del Museo del Louvre e Historia del Arte con Paul Vitry. En 1912, comienza a estudiar escultura, concretamente a tallar directamente sobre la madera, en la conocida como Academia Rusa, especie de taller orientado a los jóvenes artistas emigrantes rusos, la cual había sido fundada por Marie Vassilieff en el barrio de Montparnasse. Aquí comienza a decantarse por su dedicación exclusiva al arte escultórico y forja amistad con algunos de los principales artistas afincados en la zona: Marc Chagall, Chaim Soutine, Ossip Zadkine, Amedeo Modigliani, etc.

En 1913 inicia su carrera artística, participando por primera vez en el Salón de Otoño, donde será una asidua concurrente durante la década de los años veinte, al igual que también del resto de salones parisinos abiertos a las nuevas tendencias artísticas: Salón de Independientes y Salón de las Tullerías. Asimismo, en 1916 tiene lugar su primera exposición en un espacio privado, concretamente en la galería Berhneim-Jeune donde expone junto a los pintores Matisse, Van Dongen y Rouault. Tras la muerte de su marido, el poeta polaco Ary Justman, a causa de la pandemia de gripe española de 1918, debe trabajar más que nunca para hacerse cargo del cuidado y la manutención de su único hijo, Elie. Junto con su dedicación a la escultura, debemos también mencionar su dedicación al dibujo, fruto de la cual es su publicación titulada *Figures d'aujourd'hui* (1923), una

⁷⁴⁸ Para un estudio de la trayectoria vital y artística de Chana Orloff, consúltense las siguientes publicaciones: DES COURIÈRES, E., Chana Orloff, *Les sculpteurs français nouveaux*, N° 6, París, Librairie Gallimard, 1927; WERTH, L., Chana Orloff, París, Editorial G. Crès & Cie, 1927 y MARCILHAC, F., Chana Orloff, París, Editions de L'Amateur, 1991.

colección de 40 ilustraciones, acompañados de poemas de Gaston Picard, en los que la artista ucraniana retrata a los artistas más importantes del París de aquellos años⁷⁴⁹.

Por mediación de sus amigos, Edmond y Madelaine Fleg, se introduce en el círculo literario que se aglutinaba en torno a la casa de la escritora norteamericana Nathalie Clifford Barney, convirtiéndose en una de las principales retratistas de la élite intelectual parisina. Indudablemente, dentro de su producción artística, el retrato es, sin lugar a duda, la principal temática que la artista cultivó durante toda su trayectoria, en la que destacó por su atrevida frescura e ingeniosidad. En ellos, aplica diferentes cortes, dependiendo de la obra en cuestión: en algunos casos, presenta solo la cabeza cortada por el cuello⁷⁵⁰, otras veces realiza bustos-retratos hasta la cintura, con la inclusión de brazos⁷⁵¹ y finalmente, figuras completas⁷⁵², ataviadas todas ellas con vestiduras contemporáneas⁷⁵³, en las que se denota la formación y el interés por la moda de la escultora, muy afín por otra parte a los ideales del *art déco*.

Todas estas creaciones de la artista ucraniana destacan por su marcada síntesis, depuración volumétrica⁷⁵⁴, con las que consigue, sin renunciar en ningún momento a la figuración, centrar su mirada exclusivamente en los valores plásticos propios de la escultura, cuál es su volumen y la especificidad de la materia trabajada⁷⁵⁵. De este modo,

⁷⁴⁹ Entre los que destacan escritores como Max Jacob, André Salmon y Jean Cocteau, pintores como Pablo Picasso, Georges Braque, André Derain y Fernand Léger. El único escultor al que ha dedicado un retrato es a su compatriota Alexander Archipenko.

⁷⁵⁰ *Retrato de J. E. Laboureur* (1920), *Retrato de Lucien Vogel* (1922), *Cabeza de mujer* (1922), *Retrato de Auguste Perret* (1923), *Retrato del Dr. Otto Rank* (1924). Todas sus cabezas con una marcada deformación expresiva y forma ovalada pueden ponerse en relación con algunas obras de Ángel Ferrant como *La Jeune Fille* (1927-1928) y *Cabeza de mujer* (1927). También, destacaremos que al contemplar el *Retrato del Dr. Otto Rank* (1924) con la particularidad de estar representado con sus gafas, nos viene inmediatamente a la memoria el *Retrato de Carlos Ribera Sanchís* (1928), obra de Francisco Pérez Mateo.

⁷⁵¹ *Mujer con el abanico* (1923), *Retrato de Elisabeth Chase* (1924), *Retrato de Ludmilla Pitoëff* (1924), etc. Pueden ponerse también en relación con ciertas obras de Ángel Ferrant: *La colegiala* (1927) y *Media figura* (1927-1928) y Josep Granyer: *La lectora* (1928).

⁷⁵² Figuras que representa realizando actividades asociadas a la vida moderna como pueden ser el Deporte y la Música: *Atleta o Bañista* (1927) y *Retrato de Per Krogh* (1924) que presenta tocando el acordeón. En este sentido, el escultor español que destacó mayormente por crear figuras de canon estilizado realizando actividades de este tipo fue Josep Granyer, cuyas obras son las que, en nuestra opinión, guardan una mayor relación formal con las de Chana Orloff: *El guitarrista* (1928), *Pura/Charleston* (1928), *Acordeonista* (1931), etc.

⁷⁵³ Es el caso de su *Retrato de M. Laurent Meunier* (1927-1929), ataviado con chistera, pajarita y frac. En el contexto de la escultura española, podemos destacar algunas obras de Pancho Lasso en las que representa personajes ataviados con prendas modernas: *Muchacha de pie* (1927) y *Hombre y perro* (1929-1930). También, destacan algunas de Josep Granyer: *Mujer del abanico* (1931), *Dandi del bastón* (1927).

⁷⁵⁴ Deudoras tanto del lenguaje del cubismo como de las esculturas pertenecientes a las civilizaciones arcaico-primitivas que, como ya hemos tenido ocasión de comentar largamente, fueron admiradas por la inmensa mayoría de artistas afincados en París.

⁷⁵⁵ Destaca por su carácter polifacético que le lleva a trabajar materias muy diversas: principalmente la madera, así como distintos tipos de piedra, mármol, bronce, cemento, etc.

todas sus obras, entre las que también destacan otros temas como las maternidades, mundo infantil⁷⁵⁶, desnudos femeninos, escultura animalista, sobresalen por su sobriedad, su sencillez, elementalidad de formas, de un realismo objetivo, rígido, metálico, que provoca a la vez que cercanía, extrañeza, desconcierto y estupor en los espectadores que las contemplan⁷⁵⁷.

La mayor fortuna crítica que tuvo la obra de Chana Orloff en España puede deberse a que, durante un tiempo, huyendo de la Gran Guerra, residió junto con su hijo pequeño en Barcelona, donde entró en contacto con el círculo de artistas exiliados en la ciudad condal. De hecho, la primera referencia que hemos encontrado que haga alusión a alguna de sus obras, ha sido en la prensa gráfica editada en la capital catalana. Es el caso de la revista *Prisma* donde aparecen dos menciones sobre la escultora ucraniana. En el número de mayo de 1922 se reproduce su *Retrato de Gastón Picard* (1921-1922) que acompaña un ensayo del propio escritor francés referido al Simbolismo francés. Asimismo, a través de un breve texto, se reseña su reciente exposición en una galería parisina en la que había expuestos, entre otras obras, *el retrato de Picard*: “En una reciente exposición de la galería Povolozky, Chana Orloff, la admirable escultora rusa, ha expuesto sus últimas esculturas, entre las que destacan el asombroso busto de Gastón Picard y la magnífica testa de Alexandre Mercerau, que daremos a conocer a nuestros lectores próximamente con un

⁷⁵⁶ *Retrato de su hijo* (1923), *Retrato de Mónica Farr* (1928). La síntesis esquemática a la que llega en la primera obra mencionada es comparable a algunas de las obras de Santiago Almela como la titulada *Marinero Clown* (1934). En cuanto a la representación de temáticas infantiles, debemos destacar la producción del escultor bejarano Francisco González Macías, quien destacó por explotar con gran éxito este género.

⁷⁵⁷ “[...] El post expresionismo pretende reintegrar la realidad en el nexo de la visibilidad. La alegría elemental de volver a ver, de reconocer las cosas, entra nuevamente en juego [...] Por eso se ha hablado de un nuevo realismo; pero sin aludir para nada a esa actitud instintiva que estuvo vinculada a los últimos realismos del arte europeo, los espectadores que aún siguen en ese punto de vista, no se sienten satisfechos con este nuevo realismo frígido, inanimado [...]”. Pese a que, indudablemente, la obra de Chana Orloff está contagiada de un estilo muy asociado al *déco*, también puede relacionarse con el lenguaje del realismo mágico alemán que considera al arte no como un ejercicio de mera copia-imitación sino de creación de nuevas formas introspectivas asociadas a lo que el artista siente ante la contemplación de diversos elementos de la naturaleza: “[...] La pintura siente ahora [...] la realidad del objeto y del espacio, no como una copia de la naturaleza, sino como una segunda creación [...] Realizar no es retratar, copiar, sino [...] edificar, construir los objetos que, en definitiva, se encuentran en la naturaleza en esa tan distante forma primordial [...] Trátase, en el nuevo arte, de representar ante nuestros ojos, de manera intuitiva el rostro, la figura interior del mundo exterior existente [...]”]: ROH, F., *Realismo Mágico. Post-Expresionismo. Problemas de la pintura europea más reciente*, Madrid, Revista de Occidente, 1927 (traducción al castellano de Fernando Vela), pp. 39, 48-49. En el capítulo referido a la difusión de la estatuaría alemana, tendremos ocasión de analizar la repercusión del texto crítico de Franz Roh y el posible influjo del Realismo Mágico en algunos de nuestros escultores.

ensayo inédito de este notable escritor”⁷⁵⁸. Efectivamente, en el número de julio de 1922 se reproduce el citado retrato del escritor francés Alexandre Mercerau (Fig. 70).

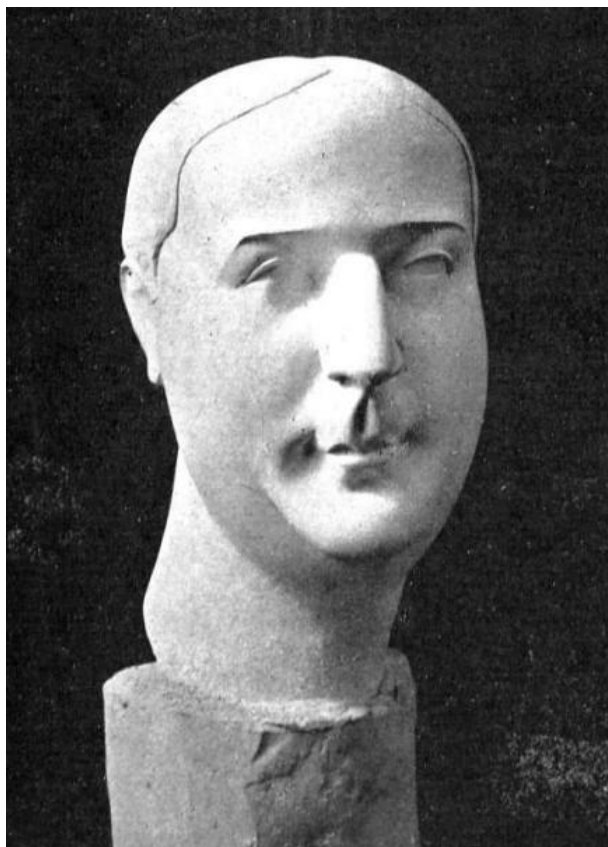


Fig. 70. Chana Orloff, *Retrato de Alexandre Mercerau*, 1921-1922. Fotografía: *Prisma*, julio 1922

El primer artículo monográfico que se le dedica en la capital española es el que escribe Manuel Abril para el diario *La Nación*⁷⁵⁹. Además del interés que pueda despertar el texto crítico en sí, destaca también por la profusión de imágenes, un total de diez fotografías que reproducen algunas de las más importantes creaciones de la escultora ucraniana: *Retrato de su hijo* (1923), *Retrato de Laurent Meunier* (1927-1929), *Retrato de M. Widhopff* (Fig. 71) (1923), *Amazona* (1915), *Retrato de Madame Farr*, *Retrato de A. Levinson*, *Retrato de Mónica Farr* (1928), *Retrato de M. Rey*, *Retrato de Mlle. Elisabeth*

⁷⁵⁸ Anónimo, “Glosa. Chana Orloff”, *Prisma*, Barcelona, mayo 1922, p. 53. El retrato de Gastón Picard aparece reproducido en la página 44.

⁷⁵⁹ ABRIL, M., “Artes plásticas. Grandes artistas modernos. Chana Orloff, gran escultora”, *La Nación*, Madrid, 13-7-1927, p. 10.



Fig. 71. Chana Orloff, *Retrato de M. Widhopff*, 1923.
Fotografía: *La Nación*, Madrid, 13-7-1927

Chase (1924) y *Pintor judío* (1920). Comienza el escrito, destacando cómo el arte de Chana Orloff provoca en los espectadores que lo contemplan una sensación de aprobación, a la vez que de extrañeza y perplejidad: “[...] Nadie tal vez como ella para producir en el espectador profano dos exclamaciones casi simultáneas: ¡Uy, ¡qué raro!; pero ¡está bien!; o viceversa; ¡Uy, ¡qué bien!; pero ¿Cómo será posible que me parezca tan bien siendo tan raro? [...]”.

Las formas de sus retratos, figuras, de carácter desproporcionado, llevan a la crítica de arte, especialmente la de tendencia conservadora, a buscar el origen de esta causa en su tendencia a la caricatura, al humorismo: “[...] Puestos a buscar una razón que compagine ambas cualidades, la de rareza, la de bondad, suelen inclinarse a creer que las esculturas de Chana Orloff son caricaturas. Parece, efectivamente, que todas aquellas formas que Chana Orloff nos propone tienen algo de prestidigitación burlona, de travesura diabólica [...]”. Frente a esta lectura habitual de su producción, Manuel Abril, encuentra que los retratos de la escultora son parecidos a ojos del espectador, aún sin conocer realmente al retratado, ya que gozan de una vida propia, dando con esto a entender, en una clave

parecida a la de Franz Roh⁷⁶⁰, que el arte no debe basarse en una copia del natural, sino en interpretarlo para así crear nuevas formas artísticas que incluso superen a la propia realidad: “Parecidísimos, en efecto, nos parecen los retratos de Chana Orloff [...] Y es que aquellos seres viven, tienen vida propia. Y este es el quid. Cuando una forma tiene vida propia se basta a sí misma [...]”.

Tras esto, vierte una reflexión interesante encaminada, según nuestra opinión, a rebatir a todos aquellos artistas, críticos y público en general, que, a fuerza de estar acostumbrados a un determinado gusto estético, concretamente al más puramente realista y académico, rechazan aquellas creaciones originales, como las esculturas de Chana Orloff, por sentirse incómodos al no reconocer en ellas las formas del pasado histórico:

“[...] Cuando el hombre necesita tiempo y reiteración para aceptar determinadas innovaciones, no es que necesite el tiempo para acomodarse a lo nuevo, sino que necesita el tiempo para desprenderse de lo anterior, hecho por la costumbre o rutina. La costumbre despierta la inercia y nos acomoda a lo de siempre, obstaculizando, pues, la percepción de lo nuevo, percepción que sería instantánea, directa y sin titubeos, de no existir la costumbre, la pícara costumbre origen del tópico, del comodín de la fórmula y del horror a todo cambio. La sensibilidad está hecha para percibir y deleitarse con las formas originales; lo original es aquello que tiene su origen en sí mismo. No puede, pues, parecerse a nada [...]”.

Manuel Abril cifra en el carácter original de sus obras, el principal motivo por el que estas resultan tan interesantes. Toda su producción destaca por ser muy variada, llegando en algunas ocasiones a soluciones más cercanas al natural y en otras a simplificaciones en las que la figura queda representada de manera esquemática:

“[...] Ella combina, varía, juega: ella acusa en ocasiones con detenida precisión un detalle insignificante, y en cambio, funde los demás en una simplificación de forma que llega hasta el esquema; ella se ajusta aquí al natural y allí al capricho; pero aquí, lo mismo que allí, persigue un fin expresivo y llega al fin. Entonces todos aquellos detallismos y simplificaciones, imitaciones o caprichos, encuentran una resultante expresiva. aquella forma vive por sí misma: tiene en sí misma su razón de ser como es. El artista ha creado.

⁷⁶⁰ A lo largo del artículo, el crítico utiliza y expresa una serie de términos e ideas que claramente denotan que ha leído el ensayo de Franz Roh sobre el Realismo Mágico. De hecho, Manuel Abril fue uno de los escritores encargados de difundir en prensa las ideas fundamentales vertidas en el ensayo del crítico alemán: ABRIL, M., “Los libros. El Realismo Mágico”, *La Nación*, Madrid, 3-8-1927, p. 14.

De ahí que sorprenda cada obra de Chana Orloff, por ser diferente siempre a las obras anteriores, y siempre nos parezca, sin embargo, que cada nueva obra tiene que ser suya y no puede ser más que suya [...]”.

Para finalizar su comentario crítico, vuelve a incidir en aspectos que vuelven a remitirnos a las claves de la pintura adscrita al realismo mágico alemán, tales como que la artista, a pesar de inspirarse en las formas de la naturaleza para crear sus obras, no se dedica a copiarla sino que a través de una interpretación personal de las sensaciones, sentimientos que esta despierta en su mente, se dedica a crear una nueva pieza, que a pesar de guardar semejanza con la realidad, se trata de una obra, escultura en este caso, que, como ha reiterado a lo largo del texto, tiene valor en sí misma como forma autónoma independiente del mundo cotidiano:

“[...] En arte hay igualmente una razón de ser poética, fantástica, según la cual cada forma que impresiona al artista parece estar sugiriendo una determinada finalidad expresiva [...] El artista, entonces, concibe un objeto nuevo: un objeto que tiene en común con la naturaleza determinados elementos que recuerdan la forma primera que impresionó al artista, y que tiene de diferente a la naturaleza aquella otra parte de fantasía, metáfora o lenguaje figurado, que añade el artista al transcribir en verbo poético aquel aspecto natural que juzgó digno de apoyo o de pretexto para su creación [...]”.

El segundo artículo monográfico que hemos documentado es el que escribe Germán Gómez de la Mata en *La Esfera*⁷⁶¹. Viene acompañado de cinco fotografías que reproducen las siguientes obras de la escultora ucraniana: *Cabeza de mujer* (1922), *Retrato del Dr. Otto Rank* (1924) (Fig. 72), *Atleta o bañista* (1927) (Fig. 73), *Mujer agachada* (1925) y *Retrato de Ludmille Pitoëff* (1924). Comienza su escrito realizando una reflexión más que interesante en la que expone cuál es su idea acerca de lo que debe ser el arte escultórico. A través de una visita a la sala del Louvre, posiblemente la sala de antigüedades donde se expone el arte egipcio y mesopotámico, puede descubrirse, según su opinión, que el elemento fundamental de la escultura es su concepto de volumen, simplificado a través de un proceso de síntesis con el que se destaca y convierte en principal protagonista de la obra:

⁷⁶¹ GÓMEZ DE LA MATA, G., “Sensaciones de Arte. Chana Orloff, la escultora cabal”, *La Esfera*, Madrid, 31-12-1927, pp. 22-23.



Fig. 72. Chana Orloff, Retrato del Dr. Otto Rank, 1924. Fotografía: *La Esfera*, 31-12-1927

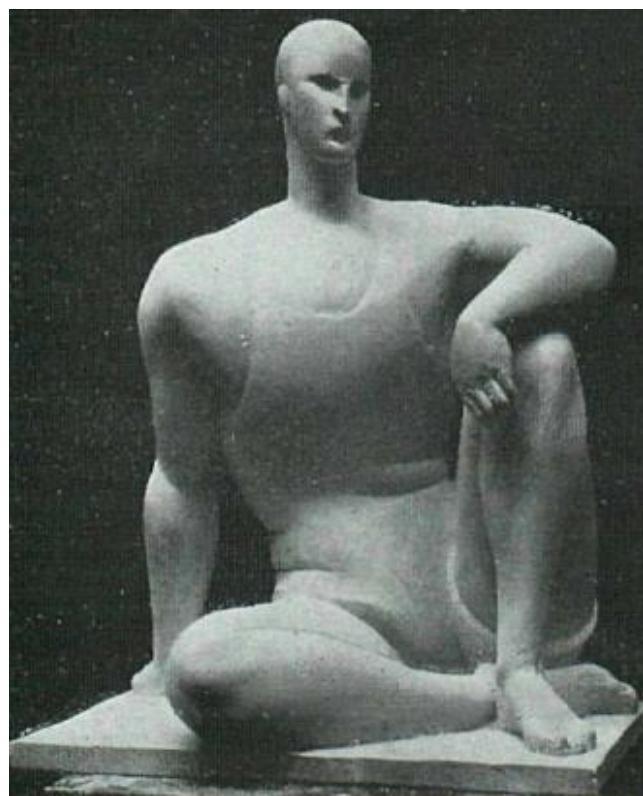


Fig. 73. Chana Orloff, *Atleta o Bañista*, 1927. Fotografía: *La Esfera*, 31-12-1927

“Visitando las salas del Louvre, por ejemplo, puede venir un buen minuto en que de pronto se comprenda la escultura. No juzguéis común el caso, pues son contados quienes la comprenden, entre los escultores inclusive [...] Casi todos descuidan o desvirtúan la pureza del volumen, lo único fundamental, lo único indispensable, de ceñirse a su terreno restringido. Porque, así como el dibujo se compone de línea solo y la pintura se compone solo de color, la escultura no se compone sino de volumen, según sabían hace miles de años tantos escrupulosos artistas orientales [...] Nada más expresivo que la síntesis, esencia a la par que resumen; por sintéticas se identifican expresivas las remotas piedras caldeas o asirias, egipcias o griegas, y por no sintéticas decaen las piedras trabajadas a partir del Renacimiento. He aquí el problema de la escultura, con arreglo a un criterio desapasionado [...]”.

En una inspiración en el arte arcaico, así como en una depuración volumétrica, ambos elementos muy próximos a la estética del *art déco*, parece querer cifrar el crítico⁷⁶² el

⁷⁶² Germán Gómez de la Mata es un prototipo del crítico de arte que no siendo académico tampoco apoya el arte de vanguardia. Aun así, ese punto intermedio sí que le vale para apoyar ciertas poéticas asociadas al

camino que debe transitar la escultura para conseguir su positiva renovación. En este sentido, propone como modelo el arte de la escultora Chana Orloff, el cual destaca por su sobriedad, sencillez y por su sugerente originalidad, que le lleva a realizar piezas muy diversas las unas de las otras, pero siempre con un sello muy personal:

“Admitido tal criterio, saltaremos de la antigüedad a nuestra época para fijarnos en el arte concienzudo de Chana Orloff, la escultora por antonomasia de los tiempos presentes. Rusa de cuna, no carece, claro está, de orientalismo; pero adapta al mundo occidental sus teorías y, tras de asimilar un arcaico concepto estético, se manifiesta moderna de mañana más bien que de hoy. Sus estatuas condensan un cúmulo de sencillez y de carácter, sin superfluos pormenores, acentuadas adrede, siempre sincerísimas. A la postre, no obstante su abolengo, logra redimirse de similitudes y encontrarse a sí propia, denotando una originalidad perfecta, exenta de prejuicios, al extremo de que ni sus obras se aproximan unas a otras, aunque todas ostenten un sello sui generis [...]”.

Tras añadir una serie de comentarios de diversos críticos franceses que han glosado su obra, cierra el artículo afirmando que Chana Orloff se ha erigido como la persona idónea para revitalizar el arte escultórico, la única que ha sabido entender en que su renovación consiste en actualizar y poner al día el lenguaje del arte de las civilizaciones arcaico-primitivas: “Quizá sin perseguirlo, Chana Orloff dicta reglas fijas y traza a la escultura del porvenir normas extraídas del pretérito: tiene de su misión una idea hierática que, datando de ayer, mira a futuros horizontes, y su insigne personalidad se nos antoja la de una sacerdotisa consagrada a desenterrar mesías asesinados... Por ello su labor rejuvenece algo caduco: por ello lo que produce trae simpáticos optimismos de aleluya [...]”.

retorno al orden que apuestan por una renovación de la figuración, entre ellas el *art déco*. Esta idea de ver en la escultura arcaica el modelo a seguir para la renovación del lenguaje escultórico y en Chana Orloff su ejemplo más idóneo será expuesto en otras ocasiones por el escritor: “[...] Citemos el ejemplo de la rusa Chana Orloff que triunfa hoy en París con sus estatuas de mañana al conjuro de ayer. Y logramos saltar sin brusquedad de las secciones archiantiguas del Louvre a los detalles ultramodernos del estudio en que oficia la reanimadora. No cabe, colegimos, mayor demostración del contacto espiritual establecido tras de enorme paréntesis [...]”: GÓMEZ DE LA MATA, G., “Arte y artistas. Nuevo descubrimiento de la escultura”, *Crónica*, Madrid, 28-9-1930, p. 10.

4.3. LA ESCULTURA DEL NOVECENTO ITALIANO: A LA BÚSQUEDA DE UN CLASICISMO MODERNO Y SINTÉTICO

Italia fue sin lugar a duda uno de los países europeos donde prendió con más fuerza el ideario de un retorno a la realidad objetiva y a los valores del pasado clásico⁷⁶³. La crisis de valores ético-culturales surgida tras el final del conflicto bélico había provocado en la inmensa mayoría de artistas una necesidad de retornar a la figura humana y a los caracteres esenciales del arte: racionalidad, armonía y belleza. En este sentido, un movimiento como el futurismo, abierto defensor de la guerra como herramienta para higienizar al mundo de todas sus impurezas, fue rápidamente superado por otros grupos que pretendían volver a conectar sus producciones con la pintura y la escultura de los grandes periodos del arte italiano (Quattrocento y Cinquecento)⁷⁶⁴ a la búsqueda de un clasicismo atemporal, situado fuera del presente histórico y, al mismo tiempo moderno a la búsqueda de nuevas formas, para así situarse frente al neoclasicismo académico dedicado meramente a la copia servil de modelos de tiempos pasados.

Anteriormente, pudimos estudiar cómo el futurismo fue el primer movimiento de vanguardia que se difundió en Madrid, concretamente en el primer año de su nacimiento, gracias a la publicación del manifiesto fundacional en la revista *Prometeo* de Ramón Gómez de la Serna. Pese a la rápida difusión que tuvo en el seno de la capital española, la inmensa mayoría de la crítica artística se negó a entender los pormenores de su lenguaje, dedicándose exclusivamente a atacarlo sin pudor, vertiendo juicios de índole totalmente despectiva. Este fue el caso de la producción de Umberto Boccioni, la cual fue difundida a través de varios artículos de prensa gráfica que reprodujeron algunas de sus esculturas, siendo valoradas de manera muy negativa y propuestas como camino peligroso por el que no debían, bajo ningún concepto, transitar los jóvenes artistas españoles. Remitiéndonos a la península itálica, hay que destacar que no tuvo demasiado impacto la escultura futurista entre los artistas italianos, debido en gran parte a la temprana muerte de Boccioni acaecida en 1916 con la que se esfumaba toda posibilidad de continuar con su revolucionaria producción.

⁷⁶³ Para un estudio del impacto del Retorno al Orden en el arte italiano de entreguerras, véase: PONTIGGIA, E., *Il Ritorno all'ordine*, Roma, Abscondita, 2005 y AVANZI, B. y FERRARI, D. (com.), *Retorno a la belleza. Obras maestras del arte italiano de entreguerras* [catálogo de exposición], Madrid, Fundación Mapfre, 25 febrero-4 junio 2017.

⁷⁶⁴ En Italia, ese diálogo con el pasado tiene un marcado carácter nacionalista con el que se pretende reconocer la supremacía que el país ha tenido siempre en todo lo referente a la cultura artística.

Por este motivo, la inmensa mayoría de artífices se decantaron por la realización de obras de un clasicismo moderno que se inspirara en las formas de la antigüedad y que al mismo tiempo buscara la creación de formas novedosas en las que imperasen valores como la sobriedad, la sencillez y la síntesis volumétrica⁷⁶⁵. Un arte, en definitiva, que recompusiera la figura humana, descompuesta tanto por el futurismo como por el impresionismo de Medardo Rosso⁷⁶⁶, para así volver a colocarla, al igual que en los grandes periodos del arte italiano, como principal centro de atención de la producción artística.

De este modo, la escultura producida en Italia durante las décadas de los años veinte y treinta del siglo XX, destaca, además de por las características señaladas, por una clara reducción de las temáticas tratadas, centrando su mirada principalmente en los géneros más proclives a detenerse en una investigación de la forma volumétrica⁷⁶⁷ tales como la figura autónoma en bulto redondo (principalmente desnudo femenino), el retrato-busto y el relieve aplicado al ornato arquitectónico. Aun así, y pese a la mayor proclividad de la estatuaria italiana hacia la búsqueda de formas sintéticas y esenciales, no es menos cierto que en determinadas fases, especialmente con el asentamiento del régimen de Benito Mussolini, algunos escultores caen en determinados momentos de su producción en un estilo narrativo, grandilocuente, monumental, al servicio de la propaganda fascista y del culto a la personalidad del Duce.

Dentro de este periodo tan rico e interesante del arte italiano de entreguerras, destacan en especial dos grupos o focos artísticos cuyo objetivo común era la búsqueda de una renovación del lenguaje pictórico y escultórico partiendo de las enseñanzas extraídas de la tradición clásica y renacentista: Valori Plastici y Novecento, surgidos en Roma y Milán

⁷⁶⁵ Para un estudio aproximado de la escultura italiana del Novecento, consúltense: DE MICHELI, M., *La Scultura del Novecento*, Torino, UTET, 1981; PIROVANO, C. (ed.), *Scultura italiana del Novecento*, Milán, Electa, 1991; BOSSAGLIA, R. (com.), *Da Wildt a Martini. I grandi scultori italiani del Novecento* [catálogo de exposición]. Milán, Museo Minguzzi, 14 octubre 1999-7 febrero 2000 y IMPONENTE, A. (com.), *La seduzione della materia. Scultori italiani di Medardo Rosso alle generazioni recenti* [catálogo de exposición], Milán, Spazzo Oberdan, Palazzo Isimbardi, 23 marzo-12 mayo 2002.

⁷⁶⁶ La obra del escultor turinés tendente al boceto, a la forma abierta y al modelado expresivo disuelto en la luz, poco interesó a todos aquellos jóvenes escultores italianos interesados en realizar piezas de mayor sencillez y depuración volumétrica.

⁷⁶⁷ Al igual que ya señalamos en el capítulo referente a la escultura francesa, la escultura italiana asociada a una renovación de la figuración se propuso superar el excesivo carácter detallista y pictórico de la estatuaria del siglo XIX, así como la radicalidad de la vanguardia futurista, proponiendo un estilo tendente a una solidificación volumétrica para así enfatizar los valores propios del arte escultórico: volumen, masa, textura de los materiales, etc.

respectivamente, es decir, los dos principales centros culturales de la Italia de aquellas décadas.

Mario Broglio funda en Roma, junto a un grupo de artistas entre los que destacan, Giorgio de Chirico, Carlo Carrà, Alberto Savinio, Giorgio Morandi, Roberto Melli⁷⁶⁸, Arturo Martini, etc., la revista *Valori Plastici*⁷⁶⁹ (1918-1921), la cual surgió con el propósito de conciliar la tradición clásica italiana con el lenguaje figurativo de la modernidad. En este sentido, podemos destacar que la agrupación romana fue una de las pioneras, dentro del contexto del llamado retorno al orden, a la hora de crear un nuevo arte que, partiendo de las enseñanzas de los grandes maestros del pasado italiano, incorporase al mismo tiempo algunas de las conquistas formales cosechadas por los movimientos de vanguardia, para así crear un nueva poética basada en una realidad sintética, sobria, inanimada, en la que el espectador identificase rápidamente los motivos representados y que, sin embargo, siente como elementos extraños y misteriosos. A este respecto, el propio Franz Roh refiere en su ya mencionado libro sobre el Realismo Mágico, la deuda⁷⁷⁰ que la pintura alemana mantiene con la pintura de la Metafísica de Giorgio de Chirico y Carlo Carrà:

“[...] Pero el grupo italiano de los “Valori Plastici”, Carrà y Chirico, es el que nos introduce en la médula de nuestro movimiento. Estos artistas, no sólo han conciliado el vigor y la audacia cubistas con la transformación natural de los objetos abstractos, sino que han pretendido hacer coincidir perfectamente aquellos volúmenes plásticos con la naturaleza existente, la cual, al principio, fue construida más bien con artefactos geométricos, y después fue mirada directamente en la realidad de las cosas creadas. Aquí está el decisivo empujón que produjo la revirada en toda Europa. El hecho de que los adalides italianos fueran primero futuristas recalcitrantes, como Carrà (el “Coche bamboleado”) y Severini, revela, de la manera más evidente, aquel tránsito súbito y

⁷⁶⁸ **Roberto Melli (1885-1958)** realizó la mayor parte de sus esculturas importantes en 1913 tales como *Mujer con cabello negro*, la cual apareció reproducida en la revista y cuya facetación geométrica resulta más deudora del lenguaje del Cubismo analítico que del Futurismo.

⁷⁶⁹ Para un estudio sobre la agrupación romana, véase: FOSSATI, P., *Valori Plastici. 1918-22*, Turín, Einaudi, 1981.

⁷⁷⁰ En 1921 el grupo realizó una serie de exposiciones en las ciudades de Berlín, Hannover y Hamburgo, las cuales sirvieron de gran estímulo para los jóvenes creadores alemanes que posteriormente se agruparon en las poéticas de la Nueva Objetividad y el Realismo Mágico teorizado por Franz Roh. Para un estudio del Realismo Mágico y de su relación el arte italiano, véanse: FAGIOLO DELL'ARCO, M. (com.), *Realismo mágico, Pittura e scultura in Italia (1915-1925)* [catálogo de exposición], Verona, Galleria dello Scudo, 27 noviembre 1988-29 enero 1989 y PONTIGGIA, E., *Massimo Bontempelli. Realismo mágico e altri scritti sull'arte*, Milán, Abscondita, 2006.

radical, desde una borrasca furiosa a una calma siniestra; aquella notabilísima inversión de toda la moderna historia del espíritu [...]”⁷⁷¹.

Remitiéndonos al ámbito de la escultura, ya vimos anteriormente cómo la revista prestó una atención especial a los escultores adscritos a la plástica cubista⁷⁷², mostrando en sus páginas varias fotografías de sus respectivas producciones: Jacques Lipchitz, Alexander Archipenko, Henri Laurens y Ossip Zadkine. Asimismo, también difundió otras obras escultóricas realizadas por los dos únicos miembros del grupo cultivadores de la disciplina: Roberto Melli y Arturo Martini. Especialmente significativo fue el número de obras que se reprodujeron del artista nacido en Treviso: un total de cinco⁷⁷³ que mostraban el estilo de Martini muy asociado a un arcaísmo purista que encajaba perfectamente con los valores que pretendía inculcar la cabecera de Broglio: *La Pulzella d’Orleans* (1921), *Fecundidad* (1921), *El Pastor*, *Mujer con paloma* y *Cabeza de muchacho* (1921). Pese a que no hemos encontrado ningún artículo monográfico publicado en Madrid⁷⁷⁴ que se dedique a analizar o meramente a reproducir algunas de sus obras, consideramos más que conveniente introducir aquí su figura, ya no solo por ser uno de los miembros más activos de *Valori Plastici* sino también por ser, sin lugar a dudas, considerado a día de hoy como uno de los escultores italianos más importantes del siglo XX, cuya producción bien pudo tener cierto influjo entre algunos de los escultores españoles activos en este periodo.

Arturo Martini (1889-1947)⁷⁷⁵. Nace en la ciudad de Treviso (provincia del Véneto) en el seno de una familia muy humilde. A los 16 años ingresa en la *Scuola Serale e*

⁷⁷¹ ROH, F., *Realismo Mágico, Post Expresionismo. Problemas de la pintura europea más reciente*, op. cit., pp. 87-88.

⁷⁷² La editorial de la revista también publicó, como ya comentamos, dos monografías escritas por Maurice Raynal dedicadas a glosar la obra escultórica de Archipenko y Zadkine.

⁷⁷³ Fueron reproducidas en el número 3 de la revista correspondiente a los meses de mayo-junio de 1921.

⁷⁷⁴ La única referencia que hemos podido documentar sobre la obra de Arturo Martini es la que el crítico catalán Rafael Benet realiza en su ya mencionado capítulo *Facetas post-rodinianas* del libro de Alexander Heilmeyer *La escultura moderna y contemporánea* (1928). En la misma, el autor establece una relación entre la poética del realismo mágico y la obra del escultor italiano: “[...] Arturo Martini representa, en cambio la tendencia de extrema derecha, contra la de extrema izquierda del futurismo. Las esculturas de Martini por su nueva objetividad, por su nueva sencillez podrían hacer pensar en los cuatrocentistas florentinos. Sin embargo, es evidente que este artista, que era de los que se agitaron en torno a la revista romana Valori Plastici, no quiso con su obra rehacer los florentinos, sino rehacer la misma idea del objeto que todos los histerismos modernos habían terminado por destruir. La idea del objeto restaurada no era el verismo anecdótico y realista, sino una concepción táctil del mismo objeto, sintética- si esta palabra no fuera demasiado científica para ser aplicada al arte- pero que cuando las obras que son hijas de esta objetividad, resultan detalladas, lo son únicamente por necesidad de expresar el objeto y de dar por medio de estos detalles, vistos sin velo alguno, una nueva poesía ingenua a las cosas. Acaso la misma poesía de los primitivos”: BENET, R., “Facetas pos-rodinianas”, en: HEIMEYER, A., *La escultura moderna y contemporánea*, op. cit., p. 261.

⁷⁷⁵ Para una aproximación a la trayectoria vital y artística de Arturo Martini, consúltense entre otras publicaciones: GIAN FERRERI, C. (ed.), *Arturo Martini, catalogo ragionato delle sculture*, Vicenza, 1998

*Dominicale di Arti*⁷⁷⁶ donde recibe las lecciones del maestro Giorgio Martini, padre del pintor Alberto Martini. En 1907, gracias a una beca concedida por el Ayuntamiento se traslada a Venecia donde se inscribe en la Academia Libre del Desnudo, dependiente de la Academia de Bellas Artes y asiste como aprendiz al taller del escultor Urbano Nono, quien le enseña los pormenores del oficio y la técnica. Durante 1909 reside durante una temporada en Múnich, gracias a la financiación de su mecenas, el industrial ceramista Gregorio Gregorj, donde frecuenta el taller de Adolf Von Hildebrand y tiene oportunidad de conocer la obra de Mestrovic y de los artistas adscritos al movimiento secesionista cuyo simbolismo expresionista tiene un influjo notable en algunas de sus obras. Tras su estancia alemana, regresa a Venecia, entablando una fuerte amistad con Gino Rossi, quien le introduce en el grupo Ca' Pesaro.

Fruto de esta relación es el viaje que realizan juntos a París en 1912 en el que entablan contacto con algunos artistas italianos afincados en la capital francesa: Modigliani, Libero Andreotti, Giorgio de Chirico y Medardo Rosso. Asimismo, resulta más que probable que pudiera conocer de primera mano la exposición de pintores futuristas celebrada en la galería Bernheim Jeune aquel mismo año. Fruto de estas primeras inclinaciones por el simbolismo y el futurismo son obras tales como *Doncella plena de amor* (1913), *La Prostituta* (1909-1913) y *Retrato de Omero Soppelsa* (1913), ésta última muy deudora de la facetación geométrica cubista. Pese a que rápidamente Martini declinó de los ideales vanguardistas para propugnar un retorno al espíritu clásico, hay que destacar que durante un tiempo tuvo ciertos coqueteos con el futurismo, asistiendo a ciertas veladas del movimiento y participando en la *Esposizione Libero Futurista* celebrada en la galería Sprovieri de Roma en 1914.

Tras finalizar la I Guerra Mundial, marcha a Milán donde entra en contacto con el círculo artístico reunido en torno a la crítica y escritora Margherita Sarfatti, quienes formarán, como veremos el grupo Novecento que, junto con Valori Plastici, se erigió como el principal movimiento italiano adalid de los ideales de un retorno al orden y de la construcción de un clasicismo moderno y antiacadémico. En otoño de 1920, realiza su primera exposición individual en la capital lombarda en la galería *degli Epogei*, siendo el prólogo escrito expresamente por el pintor Carlo Carrà, quien le introduce rápidamente

y GIAN FERRERI, C. (ed.), *Arturo Martini* [catálogo de exposición], Milán, Palazzo della Permanente y la Fondazione Stelline, 8 noviembre-4 febrero 2007.

⁷⁷⁶ Al mismo tiempo que acude a las clases de la Escuela de Artes y Oficios, asiste también al taller del escultor Antonio Carlini que le enseña a extraer formas de la arcilla y el yeso.

entre sus amigos de la revista romana, los cuales acogen favorablemente sus obras difundiénolas entre sus páginas, como ejemplo perfecto de una plástica escultórica que respeta y reinterpreta en clave contemporánea la estética del pasado artístico italiano, especialmente el de los primitivos quattrocentistas.

Durante los siguientes años el escultor proseguirá su ascenso en la escena artística italiana participando en una serie de importantes exposiciones: *Fiorentina Primavera* (1922), III Bienal romana (1925) en la que cuenta con una sala individual donde expone un conjunto importante de obras, las dos muestras del Novecento italiano celebradas en 1926 y 1929 en el Palacio de la Permanente de Milán en las que expone *Leda* (1926) y *El hijo pródigo* (1927), Bienal de Venecia (1928) y la *I Quadriennale romana* (1931) en la que consigue el Gran Premio de Escultura por su obra *Mujer tumbada al sol* (1930).

Su producción escultórica destaca por la realización de obras adscritas a un clasicismo renovado de una marcada síntesis donde los volúmenes se construyen a base de grandes planos lisos y esquemáticos. Son todas ellas piezas que se muestran en consonancia con los ideales pregonados por los movimientos italianos asociados al retorno al orden con los que, como ya hemos indicado, colabora activamente durante la década de los años veinte.

En líneas generales, la poética martiniana sobresale por ser una de las soluciones más originales aportadas por un escultor italiano a la hora de crear un estilo que cumpliera con los presupuestos estéticos del pasado clásico y que al mismo tiempo se mostrara fresco, atrevido y original. En gran parte, esta modernidad de su lenguaje se debe, como hemos apuntado, a la marcada depuración volumétrica y a la esencialidad, sencillez y sobriedad de las formas de sus figuras, todas ellas realizadas en torno a grandes masas sólidas y compactas⁷⁷⁷. En ellas, el influjo de la estatuaria arcaico-primitiva es muy notable, destacando especialmente el interés que mostró desde muy temprano el artista de Treviso por la plástica etrusca, la cual pudo estudiar ampliamente durante sus visitas al Museo Nacional Etrusco Villa Giulia (Roma) en las que tuvo la oportunidad de conocer obras maestras como el *Apolo de Veyes* (550-520 a.C.) y el *Sarcófago de Los Esposos* (S. VI a.C.). El interés por el arte de los antiguos pobladores de la península itálica le lleva a

⁷⁷⁷ El gusto de Arturo Martini por construir sus esculturas en torno a volúmenes sintéticos y depurados es una característica también común entre gran parte de los escultores españoles de la década de los años veinte y treinta representantes de la figuración renovada. Entre ellos podemos citar: José Planes, Emiliano Barral, Francisco Pérez Mateo, Vicente Beltrán, Francisco González Macías, Cristino Mallo, Antonio de la Cruz Collado, etc.

utilizar la terracota como su material predilecto, aunque no desdeña tampoco otros como diversos tipos de piedra, mármol, bronce y madera.

Entre las tipologías escultóricas que cultivó durante su carrera, predominan todas aquellas asociadas a la tradición figurativa que le permiten centrar su atención en el estudio de la figura humana vista como una masa compacta y unitaria que se desarrolla en el espacio que le circunda. Entre ellas, debemos recalcar principalmente, el género del retrato y la figura autónoma, tanto el cuerpo masculino como femenino, vestido o desnudo. Dentro de la retratística hay que mencionar sus series de bustos⁷⁷⁸ cortados a la altura del tórax en los que se ve muy claramente la influencia de la estilización y el purismo propios de los primitivos florentinos quattrocentistas, como es el caso de Francesco Laurana, cuyas obras muestran ciertas analogías formales con las de Martini.

En cuanto a las figuras autónomas de bulto redondo, destacan por representar a personajes masculinos y femeninos que en líneas generales corresponden a un pasado mítico, atemporal, un periodo alusivo a una edad arcaica, una edad de oro donde no existían los problemas que azotan a la sociedad actual. Es el caso de esculturas como *El durmiente* (1921), *El pastor* (1921), *El bebedor* (1926), *Leda* (1926), *Eva* (1926), *El pensador* (1926-1927). Sin embargo, es el cuerpo de la mujer el principal interés del artista, el cual presenta en diversas facetas: en su papel como objeto de deseo y de maternidad: *Fecundidad* (1920) y *Maternidad* (1931); en actitud de descanso placentero⁷⁷⁹: *La Pisana* (1928), *Odalisca* (1928) *Mujer tumbada al sol* (Fig. 74) (1930), *Venus de los puertos* (1932); y la propia muerte, concebida por el artista como un sueño eterno sereno y apacible: *Ofelia* (1922), *El sueño* (1931) y *La tumba de Ofelia* (1933).

⁷⁷⁸ Entre ellos podemos destacar *Chica hacia la noche* (1919), *Busto de muchacho* (1921), *Busto de muchacha* (1921), *Busto del poeta Céchov* (1921-1922). En otras obras aplica diferentes cortes, en algunos casos hasta la altura de la cintura con manos incluidas, caso de *La Nena* (1928), cuya actitud pensativa y ese aire de quietud silenciosa que invade la figura nos vuelve a sugerir la relación ya planteada entre ciertas obras de Chana Orloff y Ángel Ferrant, quien además en algunas de sus piezas como *Cabeza de mujer* (1927), muestra interés, al igual que el artista italiano por el uso del barro cocido, material maleable que le permite imprimir una textura rugosa a la composición. También pueden relacionarse con algunos de los bustos de Joan Rebull como *Niña de las trenzas* (1933) y *María Rosa* (1935).

⁷⁷⁹ La elección de representar a la mujer recostada en una atmósfera de ensoñación y extrañeza es un motivo que entronca la plástica de Arturo Martini con la Metafísica italiana y el Realismo Mágico alemán. En particular, resulta muy evidente la relación de estas esculturas de Martini con ciertas obras de Giorgio de Chirico como *Ariadna* (1913) en la que representa a Ariadna, quien fue abandonada por Teseo en la isla de Naxos, quedando sumergida en un profundo sueño hasta que fue rescatada por el dios Dioniso que la convierte en su esposa. Esta temática fue cultivada por ciertos escultores españoles que habían sido becados en Roma durante la década de los años veinte y treinta: Antonio de la Cruz Collado: *Fuente de la muchacha que duerme* (1930) con la que obtiene el primer premio del Concurso Nacional de Escultura; Honorio García Condoy: *La siesta* (1929-1932).



Fig. 74. Arturo Martini, *Mujer tumbada al sol*, 1930, bronce.
Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Trento y Rovereto

Asimismo, conviene destacar, junto al esquematismo de sus volúmenes y el marcado arcaísmo de sus figuras, la quietud silenciosa, la extrañeza, la rigidez, la suspensión del tiempo que confiere el artista a las figuras que protagonizan sus obras, especialmente aquellas que inscribe en ambientes cotidianos interiores y exteriores, otra de las grandes innovaciones destacables dentro de su trayectoria. Entre ellas, podemos resaltar⁷⁸⁰ piezas como *En la ventana* (1930) y *Mujer en la ventana* (1930). En ambos casos, representa un tema a priori típico de la cotidianeidad diaria, una mujer que se asoma a la ventana de su balcón. Sin embargo, a pesar de reconocer con facilidad lo que el escultor representa, nos transmite al mismo tiempo un sentimiento de estupor, desasosiego⁷⁸¹. Esa es la clave del arte de Arturo Martini, ese realismo mágico que confiere a sus creaciones capaces de plantearnos interrogantes y sensaciones dispares.

⁷⁸⁰ También otras como *Hospitalidad* (1931), *La mujer del pescador* (1931) y *Claro de luna* (1932)

⁷⁸¹ Una obra interesante a este respecto es la titulada *Soledad* (1932) en la que el artista de Treviso representa una plaza urbana totalmente desértica integrada por tres elementos: un banco, un árbol con las ramas podadas y un bloque de pisos de estilo racionalista en el que destacan sus ventanas cuadrangulares alineadas que recuerdan enormemente a los paisajes urbanos del pintor Mario Sironi, gran conocido de Arturo Martini al que conoció a partir de 1920 cuando frecuentaba en Milán el salón de Margherita Sarfatti. También recuerdan a las plazas de Giorgio de Chirico donde pareciera como si el tiempo hubiera quedado suspendido y que al contemplarlas sugieren en el espectador un sentimiento de soledad y melancolía muy acentuados.

En 1922, la escritora y crítica de arte, Margherita Sarfatti⁷⁸², funda en Milán, junto a un pequeño grupo de siete pintores (Sironi, Funi, Bucci, Dudreville, Malerba, Marussig y Oppi) el Novecento⁷⁸³ italiano. El movimiento había comenzado a fraguarse desde 1920 a raíz de las tertulias que estos artistas mantenían todos los miércoles en el salón de la casa milanesa de Sarfatti. Dentro del grupo destacaba en especial la figura de Mario Sironi, auténtico líder del grupo, quien junto con Achille Funi, Leonardo Dudreville y Luigi Russolo, firma ese mismo año el último manifiesto artístico del movimiento futurista⁷⁸⁴ en el que, pese a no renegar de las conquistas obtenidas por la vanguardia, apuestan por un nuevo arte que renueve los valores del clasicismo:

“Nosotros los futuristas, entramos pues en un periodo de construccionismo estable y seguro, porque queremos hacer la síntesis de la deformación analítica con el conocimiento y la agudeza conquistadas a través de todas las deformaciones analíticas. Y esto en lo que se refiere al color y también a la forma. Es necesario, pues, evitar, sistemáticamente, en las descomposiciones y en las deformaciones, el análisis que nos impusieron hace mucho tiempo”⁷⁸⁵.

El nombre fue escogido por Bucci para así poder identificarse con los tres siglos dorados del arte italiano (Trecento, Quattrocento y Cinquecento) con un claro poso reivindicativo de corte nacionalista. La primera exposición del grupo tuvo lugar el 7 de diciembre de 1922 en la galería Pesaro, misma en la que vuelven a exponer el 26 de marzo del año siguiente, contando además con la presencia en la inauguración del Duce, quien, en estos primeros años, apoya y sanciona de manera muy positiva la propuesta artística de todos los miembros del Novecento⁷⁸⁶. Para la Bienal de Venecia de 1924 vuelven a presentarse

⁷⁸² Para un análisis de la importancia de la figura de Margherita Sarfatti en el contexto del arte italiano de aquellas décadas, consúltase: BENZI, F. (com.), *Margherita Sarfatti e l'arte in Italia tra le due guerre* [catálogo de exposición], Roma, galería Russo, 10-31 octubre 2020.

⁷⁸³ Para un estudio del Novecento italiano, consúltense: BOSSAGLIA, R., *Il Novecento italiano. Storia, documenti, iconografia*, Milán, Feltrinelli, 1979; PONTIGGIA, E., *Storia del Novecento italiano. Poetica e vicende del movimento di Margherita Sarfatti*, Turín, Allemandi, 2022.

⁷⁸⁴ El título del manifiesto era *Contra tutti i ritorni in pittura*, firmado, salvo por el caso de Russolo, por tres de los futuros miembros del grupo Novecento italiano, quienes con este escrito anunciaban de forma clara su intención de realizar un tránsito en sus producciones desde el futurismo hacia las poéticas del retorno al orden.

⁷⁸⁵ Hemos podido leer el contenido del manifiesto ya que aparece transcrito su contenido en la siguiente fuente: GIAN FERRARI, C., “El Realismo Mágico y la función desempeñada por los artistas italianos”, en PAZ, M. (com), *Realismo Mágico. Franz Roh y la pintura europea 1917-1936* [catálogo de exposición], Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Contemporáneo, 2 diciembre 1997-1 febrero 1998.

⁷⁸⁶ Margherita Sarfatti, quien desde hacía varios años mantenía una relación sentimental con Mussolini, eligió expresamente aquella fecha para inaugurar la muestra, ya que coincidía con la presencia del Duce en la ciudad con el objeto de inaugurar la autopista Milán-Varese. De esta manera, aprovechó aquella oportunidad para invitarle a que asistiera al acto. La presencia del dictador tanto en esta exposición como

los siete pintores fundadores, siendo expulsado de la agrupación Ubaldo Oppi, ya que aceptó la propuesta del crítico Ugo Ojjetti de contar con una sala individual dentro del certamen, violando de esta manera las reglas de la agrupación que no permitían que ninguno de sus miembros exhibiera por separado sus respectivas obras.

Poco tiempo después se disuelve el movimiento, volviendo a renacer casi de inmediato con el objetivo de organizar una exposición en el palacio de la Permanente de Milán, la cual se acabó celebrando bajo el título *I Mostra del Novecento italiano* entre febrero-marzo de 1926. Desde aquel momento, el grupo fundador de los siete pintores se había transformado en un movimiento heterogéneo conformado por más de cien artistas⁷⁸⁷ que, pese a las diversas particularidades de sus respectivas obras, compartían en común ese deseo de construir un nuevo clasicismo moderno y actualizado⁷⁸⁸ cuyo lenguaje estuviera basado en una figuración de formas esenciales y volúmenes depurados. Con esta nueva organización, el Novecento italiano realizó una gira de exposiciones por las principales ciudades europeas⁷⁸⁹ con el objeto de mostrar al mundo, la actualidad y el interés del arte producido en la península itálica⁷⁹⁰. Asimismo, entre marzo y abril de 1929 celebraron nuevamente en el Palacio de la Permanente la *II Mostra del Novecento italiano*. A partir de esta fecha, comienza a producirse el declive del movimiento. En 1931, se ve sustituido en su papel como exposición panorámica del arte italiano por la Quadriennale romana, apoyada directamente por el Duce, lo que marca finalmente su definitivo ocaso.

en la *I Mostra del Novecento italiano* (1926), así como la adscripción de la inmensa mayoría de sus miembros al fascismo, hizo que la historiografía interpretara la obra de sus miembros como un arte retórico, propagandístico al servicio del régimen. Esta es una cuestión totalmente superada, pues pese a que, en ciertos momentos, algunos escultores realizan algunas producciones monumentales asociadas inequívocamente a un ensalzamiento del fascismo italiano, la inmensa mayoría de ellos se decanta por la realización, como ya hemos indicado, de obras de una temática más amable e intimista lejos de cualquier grandilocuencia.

⁷⁸⁷ Entre los escultores miembros del movimiento conviene destacar los siguientes nombres: Adolf Wildt, Arturo Martini, Libero Andreotti, Domenico Rambelli, Francesco Messina, Quirino Ruggeri, Marino Marini, etc.

⁷⁸⁸ En definitiva, un arte que realice una revisión y una actualización del arte de la Antigüedad clásica sin caer en la mera imitación como sí había hecho el neoclasicismo dieciochesco y decimonónico contra el que el Novecento se muestra muy combativo. Ellos persiguen, en líneas generales, la creación de obras de una marcada síntesis volumétrica en la que se eliminan todos aquellos detalles superfluos y literarios que impiden la concentración en la forma artística. Todo este ideario común que define el movimiento queda perfectamente teorizado en los escritos de Margherita Sarfatti: SARFATTI, M., *Storia della pittura moderna*, Roma, Cremonese, 1930.

⁷⁸⁹ Entre 1926-1929 celebraron las siguientes muestras: en 1926, en París; en 1927, en Ginebra, Zúrich, Hamburgo, Berlín, Ámsterdam y La Haya; en 1928, en Leipzig y Madrid; en 1929, en Niza, Ginebra, Berlín, París, Barcelona y Budapest.

⁷⁹⁰ Para una reconstrucción detallada de todas las exposiciones y acontecimientos del Novecento: PONTIGGIA, E., COLOMBO, N. y GIAN FERRARI, C. (eds.), *Il Novecento milanese: da Sironi ad Arturo Martini* [catálogo de exposición], Milán, Spazio Oberdan, 19 febrero- 4 mayo 2003.

Antes de pasar a analizar las exposiciones de arte italiano celebradas en Madrid (1928) y Barcelona en el marco de su Exposición Universal (1929), conviene que nos detengamos en estudiar algunos de los escultores italianos que tuvieron una notable repercusión en la prensa gráfica madrileña. Pese a que la estatuaria italiana comparte unos intereses similares a los de los escultores franceses ya estudiados en el capítulo anterior, sorprende enormemente que los medios de la capital española le prestaran tan poca atención, sobre todo teniendo en cuenta las excelentes relaciones diplomáticas que mantenían el régimen fascista con la Dictadura del general Primo de Rivera⁷⁹¹. Aun así, hemos podido documentar algunos artículos monográficos y referencias de algunos artistas, especialmente de dos que fueron miembros activos del Novecento italiano: Adolf Wildt y Francesco Messina.

Adolf Wildt (1868-1931)⁷⁹². Nace en Milán en el seno de una familia pobre. A los once años inicia su formación en el taller de Giuseppe Grandi y después en el de Federico Villa, con quien aprende todos los secretos del oficio y de la técnica del mármol, material que se convertirá en su predilecto durante toda su carrera artística. Entre 1885-1886 asiste a los cursos de dibujo y figura de la Academia de Brera donde tiene como maestros a Francesco Barzaghi y Ambrogio y se dedica a profundizar en su conocimiento del arte del pasado clásico y renacentista. Durante estos años trabaja como operario-tallista para varios maestros lombardos, siendo muy solicitado por su pericia técnica con esta materia. En 1894 en la II *Biennale di Brera* conoce a Franz Rose, un rico terrateniente prusiano que se convierte en su gran amigo y mecenas. Ese mismo año firma con él un contrato mediante el cual se compromete a cederle cada primera obra original que salga de sus manos a cambio de un sueldo anual de 4.000 liras, cantidad que le permite vivir de manera holgada dedicándose en exclusiva a su producción escultórica.

Gracias a su apoyo, expone con regularidad en diversas ciudades alemanas: Múnich (1895, 1900, 1902), Berlín (1896, 1901) y Dresde (1904). En particular, frecuenta con mayor asiduidad el ambiente muniqués influido por el movimiento secesionista que tiene

⁷⁹¹ Para un estudio completo de las relaciones políticas, económicas y culturales entre España e Italia en la década de los años veinte y treinta del siglo XX: NAVAS HERMOSILLA, A. *España-Italia: Arte, Cultura e Ideología 1923-1943*, Tesis Doctoral inédita, Universidad Complutense, 2012. Director de Tesis: Javier Pérez Segura.

⁷⁹² Para un estudio crítico de su producción escultórica: MOLA, P. (com.), *Wildt. L'anima e le forme* [catálogo de exposición], Forlì, Museu San Domenico, 28 enero-17 junio 2012 y AVANZI, B. et al. (com.), *Adolfo Wildt (1868-1931). L'ultimo simbolista* [catálogo de exposición], Milán, Galleria d'Arte Moderna, 22 noviembre 2015-14 febrero 2016.

un peso muy notable en sus creaciones de estos años. Entre 1906-1909 atraviesa una fuerte crisis personal y creativa que le lleva a tener un estado mental delicado, dedicándose a destruir las esculturas en las que se encontraba trabajando. Fruto y símbolo de este periodo de angustia y sufrimiento es su *Autorretrato, Máscara del dolor* (1909) en el que están presentes algunas de las características básicas de su trabajo: gusto por un simbolismo expresionista que le lleva a la deformación de la anatomía y por el uso del mármol al que dota de un acabado liso y muy pulido que hace que la luz se refleja sobre él.

En 1912 expone su *Trilogía* en la Triennale di Brera con la que obtiene el Premio Príncipe Umberto, su primer reconocimiento importante en su país natal. Unos meses antes, fallece su amigo y mecenas, Franz Rose, por lo que se ve obligado a entablar amistades con ciertas personas influyentes del entorno cultural milanés: el editor Giovanni Scheiwiller, el crítico y pintor Vittore Grubicy de Dragon y el crítico Ugo Berganini, quien le dedica en 1917 un importante artículo monográfico en las páginas de la revista *Emporium*⁷⁹³. Ese mismo año, participa en la Permanente de Milán donde exhibe sus obras *Madre adoptiva* y *Un rosario* (1915), muy apreciadas por la crítica y futura líder del movimiento Novecento italiano, Margherita Sarfatti, persona fundamental en la carrera de Wildt al que siempre brindará su total apoyo y ayudará a que se consagre como uno de los artistas más reconocidos por el régimen Fascista. En estas esculturas ya se comienza a vislumbrar el tránsito que su obra tendrá en la década de los años veinte, desde un tardo-simbolismo expresionista hacia un clasicismo de corte sintético acorde con el lenguaje novecentista.

En 1919 realiza su primera exposición individual en la Galería Pesaro de Milán gracias a la cual consigue el favor de la crítica y de los coleccionistas. 1922 será un año fundamental dentro de su trayectoria. Funda la Escuela de Mármol donde enseña a sus jóvenes alumnos los secretos del oficio y la talla del material y escribe un tratado teórico sobre este tema bajo el título de *L'Arte del marmo*⁷⁹⁴ (1922). A su vez, participa en la

⁷⁹³ BERNASCONI, V., “Artisti contemporanei: Adolf Wildt”, *Emporium*, Brescia, Vol. XLVI, N.º 272, agosto 1917, pp. 59-69. La revista *Emporium* fue, sin lugar a duda, una de las principales revistas italianas dedicadas a la crítica artística, fuente primordial para conocer en profundidad la estatuaria realizada en aquellos años en la Península Itálica. En sus páginas, aparecen muchas referencias, artículos e imágenes de diversos escultores italianos que posiblemente pudieron visualizar nuestros artistas. Destaco que todos los números del rotativo se encuentran digitalizados en la siguiente página web: [Laboratorio Arti Visive \(sns.it\)](http://LaboratorioArtiVisive(sns.it)) (consultado el 5/1/2023).

⁷⁹⁴ Se trata de un texto que adopta la estructura del diálogo socrático en el que el maestro instruye a sus tres alumnos en la técnica de la talla del mármol. En líneas generales, es un escrito que participa del debate ya estudiado de la defensa de la primacía de la talla directa en piedra frente a la falsedad del modelado. La Escuela de Mármol fundada en 1922, vespertina y gratuita, pasa a formar parte de los locales de la

Primaverile Fiorentina y por primera vez en la XIII Bienal de Venecia donde cuenta con una sala individual en la que expone un total de cincuenta obras y consigue el Premio Ciudad de Venecia, que supone su consagración definitiva.

Su relación con Margherita Sarfatti y su posición como uno de los escultores más reconocidos por la dictadura de Mussolini hacen que entre a formar parte del comité directivo del Novecento italiano, participando en las dos principales muestras del movimiento celebradas en el Palacio de la Permanente de Milán en 1926 y 1929. Asimismo, también se exhiben sus obras en algunas de las exposiciones más importantes del grupo organizadas en las principales ciudades europeas, incluidas Madrid (1928) y Barcelona (1929). En ese último año es nombrado miembro de la Academia de Italia y en 1931, año de su fallecimiento, se le dedica una gran sala retrospectiva en la II *Quadriennale romana*.

Dentro de la trayectoria artística de Adolf Wildt hay que destacar dos fases bien diferenciadas. Una primera (1906-1915) en la que el artista asume un estilo tardosimbolista de un expresionismo muy marcado, en el que apuesta por representar la figura humana mutilada: *Los habladores* (1905), *El cruzado* (1906), *Vir Temporis Acti*⁷⁹⁵ (1911) y con unas contorsiones y deformaciones anatómicas que contribuyen a realzar el carácter patético e histriónico de sus protagonistas: *Autorretrato*, *Máscara del dolor* (1909) y *El prisionero* (1915). En sus obras de temática religiosa apuesta por formas más enjutas de un goticismo de ascendencia claramente germánica: *Un rosario* (1915), *María ilumina a los niños cristianos* (1918).

Su segunda fase (1919-1931) coincide con el periodo en el que consigue en su país su consagración crítica a partir de su exposición individual en la Galería Pesaro de Milán en 1919. Su relación con Margherita Sarfatti hace que se convierta en el principal retratista de la Italia fascista, creando una serie de bustos-retratos⁷⁹⁶, realizados la gran mayoría en

Academia de Brera en 1923, siendo finalmente incluida dentro de los cursos oficiales en 1927. Destaco que en 1926 le fue asignada la Cátedra de Escultura de la Academia al escultor milanés, puesto desde el que instruyó a sus jóvenes alumnos, entre los que se encontraba Lucio Fontana, en el arte de la talla del mármol. El tratado teórico puede consultarse de manera online en el siguiente link: [L'arte del marmo \[microform\] : Wildt, Adolfo, 1868-1931 : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive](#) (consultado el 5/1/2023).

⁷⁹⁵ Representa la figura de un guerrero de anatomía hercúlea, con los brazos y piernas mutilados. La contorsión del cuerpo y la mueca de su boca, marcan el carácter agónico, lleno de expresión del soldado moribundo que nos recuerda a algunas de las obras del escultor croata Iván Mestrovic, cuyo estilo bien pudo influenciarle durante su estancia alemana.

⁷⁹⁶ Toda esta serie de bustos en los que el escultor representanta a personajes fundamentales de la cultura, política, ejército y aviación italianas, destacan por su extremado carácter hierático, severo y grandilocuente

mármol, en los que su obra gira hacia un clasicismo sintético más acorde con los postulados del Novecento: *Fulcieri Paulucci di Calboli* (1919), *Arturo Toscanini* (1923), *Benito Mussolini, Il Duce* (1923-1924), *Nicola Bonservizi* (1924-1925), *Papa Pío XI* (1926), *Arturo Ferrarin* (1929), *Margherita Sarfatti* (1930).

Las primeras referencias a Adolf Wildt en la prensa gráfica madrileña se remontan a 1924-1925 cuando *La Esfera* reproduce en sus diferentes portadas tres de sus obras maestras de aquel momento: *Retrato de Fulcieri Paulucci di Calboli*⁷⁹⁷ (1921), *Retrato de Benito Mussolini*⁷⁹⁸ (Fig. 75) (1923), su escultura más difundida y que formará parte, como veremos más adelante, en la *Exposición de Arte Italiano* celebrada en la capital española en mayo de 1928 y *La Familia*⁷⁹⁹, obra con la que el artista obtuvo el Premio Ciudad de Venecia en la Exposición Internacional de 1922.

En 1925 en la revista *Nuevo Mundo*⁸⁰⁰ aparece la siguiente mención referida al escultor lombardo. En su crónica dedicada a la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París, José Francés se detiene en comentar la participación de Wildt en el Pabellón Italiano, el cual sobresale por ser el que más destaca por su estética tradicionalista: “El pabellón de Italia en la Exposición Internacional de Artes Decorativas es el más sólido y el más tradicionalista de la enorme feria del gusto moderno. Ha costado tres millones de liras y se construyó como si no estuviese condenado a la destrucción inmediata, cual si hubiera de imponer en el centro de Francia un símbolo de fortaleza histórica [...]”.

que contribuye a realzar la sensación de eternidad, la percepción de que la vida de estos hombres y mujeres sobrepasa la fugacidad del tiempo. El ahuecamiento de las bóvedas de los ojos realza si cabe aún más esta sensación de estar visualizando no a personas normales, sino a personas eternas, como si fueran dioses, muy en la línea de un arte propagandístico y retórico al servicio del régimen fascista que apuesta por el culto a la personalidad de su líder político y de aquellos próceres que contribuyen a la grandeza del país.

⁷⁹⁷ *La Esfera*, Madrid, 25-4-1924, p. 3.

⁷⁹⁸ *La Esfera*, Madrid, 31-5-1924, p. 3. El busto de Mussolini expuesto en la Bienal de Venecia de 1924, fue encargado al artista en 1923 para conmemorar el primer aniversario de la Marcha sobre Roma siendo colocado en la sede de la Casa del Fascio de Milán. Además de este retrato, realizó también otras versiones entre las que destacan una máscara de su efigie realizada en mármol de carrara y una testa realizada en bronce que sobresale por ese carácter de monumentalidad y eternidad acordes con la ideología fascista en la que el Duce es representado como un nuevo Augusto que traerá a Roma un nuevo Imperio. Para más información sobre las diferentes versiones del retrato: [il busto di Benito Mussolini di Adolfo Wildt - ADO Analisi dell'opera \(analisiidellopera.it\)](http://ilbusto di Benito Mussolini di Adolfo Wildt - ADO Analisi dell'opera (analisiidellopera.it)) (consultado el 5/1/2023). Una fotografía aparece también en *La Nación*, Madrid, 4-4-1927, p.1.

⁷⁹⁹ *La Esfera*, Madrid, 31-1-1925, p. 5.

⁸⁰⁰ FRANCÉS, J., “El perfil de los días. Dos esculturas de Wildt”, *Nuevo Mundo*, Madrid, 13-11-1925, p. 18.

Dentro del pabellón destaca la monumental testa de Mussolini de tamaño mucho mayor que el natural y que no resulta muy del gusto del crítico: “Es acaso veinticinco o treinta veces mayor que las proporciones normales. Representa al creador del fascismo en traza

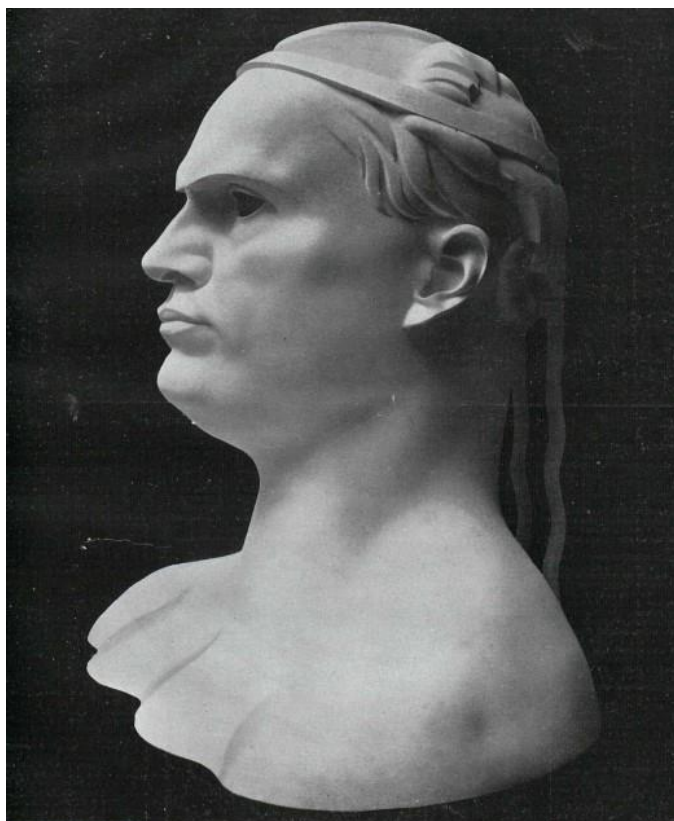


Fig. 75. Adolf Wildt, *Retrato de Benito Mussolini*, 1923, mármol. Fotografía: *La Esfera*, 31-5-1924

y con corona de emperador romano y es curioso observar como la monstruosa, la enfática escultura desentona, aun en la amplitud magnífica de aquel interior donde se ha querido significar que Italia no ha cambiado ninguna de sus directrices artístico-suntuarias [...]”. Fuera del mismo, también se instala otra de sus obras, *El prisionero* (1915) de la que vuelve a destacar el carácter grandilocuente y excesivamente patético de la cabeza del reo: “[...] También exaltadas las dimensiones de la testa hacia un tamaño arbitrario y excesivo como expresión de la inmensa amargura humana. Es el dolor del recluso en la ergástula y del caído en la servidumbre humillada [...]”.

Un año más tarde, aparece reproducida en *Por esos mundos*⁸⁰¹ una fotografía de su obra *María ilumina a los niños cristianos* (1918) y en 1927 sale publicado el único artículo

⁸⁰¹ *Por esos mundos*, Madrid, 20-6-1926, p. 35.

monográfico que hemos documentado dedicado a un análisis crítico de su producción escultórica en la revista catalana *D'Ací i d'Allà*⁸⁰². Viene acompañado de dos fotografías que reproducen sus obras *La Victoria* (1918) y un Busto de hombre barbudo que no hemos logrado identificar.

Comienza el escrito planteando cómo el arte italiano ha ido poco a poco abriéndose al lenguaje de una modernidad, entendida por el crítico catalán, como un clasicismo renovado que reniega de todas las poéticas de la vanguardia:

“Italia que modernamente había sido un país insensible al arte, que solo producía miserias y ridiculeces artísticas [...] que en las exposiciones de arte moderno era el hazmerreír de todo el mundo artístico, ahora, desde la guerra, o poco antes, parece abrir los ojos del cuerpo y del espíritu al arte, lo más agudo y refinado que hay en el arte moderno. Al hablar de arte moderno queremos atenernos al arte sano, no al charlatanismo artístico de los cubismos, superrealismos, dadaísmos y otras escuelas exorbitantes y tamborileras [...]”.

Además de destacar el florecimiento de sus artes decorativas y de su pintura, comenta el interés de su escultura en el que sobresalen los nombres de Ernesto de Fiori y de Adolf Wildt:

“[...] Pero en el arte escultórico, más escasos, los artistas italianos me parecen más conscientes, más personales, y más intencionados que en la pintura y el arte aplicado. El más remarcable de los modernos escultores italianos después de Ernesto de Fiori quizá sea este Adolf Wildt, italiano del Norte, probablemente de ascendencia germánica [...]”.

Muy en la línea de los artistas adscritos al *Noucentisme* catalán, asocia su germanismo a un estilo expresionista patético que no entra dentro de su gusto más asociado a los postulados de una escultura de poso sereno y equilibrado, acorde con los postulados clásicos: “Su apellido y el ridículo trascendentalismo filosófico que exuda su arte abonan esta suposición de ascendencia germánica [...]”.

Con trascendentalismo filosófico, el crítico se refiere en particular a sus obras producidas en su primera etapa en las que dominaba un simbolismo expresionista muy del gusto de la secesión de Múnich en la que las figuras se retuercen y se deforman para así acentuar su patetismo y esa atmósfera decadente que las domina. Tras esta etapa, viene una segunda en la que el escultor se concentra en la realización de bustos que están más en

⁸⁰² SACS, J., “L’escultor Adolf Wildt”, *D’Ací i D’allà*, Barcelona, N.º 109, enero 1927, p. 9. El artículo escrito en catalán lo hemos traducido en su totalidad al castellano.

consonancia con los gustos tanto del Novecento italiano como del Noucentisme catalán, basados en la creación de un clasicismo moderno de volúmenes depurados y sintéticos en la que la materia en la que están ejecutadas las obras cobra un protagonismo esencial:

“Si descartamos ese filosofismo que tan desagradablemente colorea el arte de Adolf Wildt encontraremos un formidable escultor. No hay duda de que estas cabezas son concebidas y ejecutadas por un temperamento de escultor nada común, por un escultor de primera fila. Además de la sensibilidad hacia todo lo sublime y sutil, un verdadero escultor capta en los volúmenes que hay en estas esculturas de Adolf Wildt reproducidas un sentimiento de las cualidades materiales que por regla general es virtud rarísima en la escultura [...]”.

La pericia técnica con la que el artista trabaja el mármol, unidas a su afán de monumentalidad y síntesis volumétrica son las características que definen su producción escultórica: “La originalidad del arte de Wildt es más sorprendente y sobrecogedora en las obras originales que en las reproducidas, las cuales suelen ser cortadas en mármol blanco del más puro y fino, de volumen colosal, como diez veces el volumen natural y, además bruñidas. No se puede decir con palabras la virtud del sintetismo que este bruñido otorga a la escultura originalísima de Adolf Wildt [...]”.

Francesco Messina (1900-1995)⁸⁰³. Nace en la localidad siciliana de Linguaglossa en el seno de una familia muy humilde. Siendo muy pequeño se trasladan a Génova en la búsqueda de mejores oportunidades laborales. Entre 1907-1909 asiste a la escuela primaria ocasionalmente y lo compagina trabajando como aprendiz en varios talleres de marmolistas encargados de la erección de mausoleos escultóricos en el cementerio monumental de Staglieno. Es aquí donde comienza a aprender el oficio y toma la decisión de convertirse en artista y luchar por poder llegar a vivir de su arte. En 1909-1910 se inscribe en un curso de dibujo vespertino impartido por el escultor Giovanni Battista y en 1913 entra a trabajar en el estudio del escultor genovés Giovanni Scanzi, especialista en escultura funeraria. Durante estos primeros años juveniles de formación, siente fascinación por la figura de Filippo Tomasso Marinetti y el ambiente futurista que organiza turbulentos congresos y espectáculos artísticos en la ciudad.

⁸⁰³ Para un estudio detallado sobre el escultor siciliano, véanse: ORENGO, M.T. y RAGAZZI, F., *Francesco Messina. Sculture, disegni e poesie 1916-1993*, Milán, Edizioni Gabriele Mazzotta, 2002 y MARSIGLIA, L. y PRINCI, E., *Francesco Messina. Miti e stagioni del Novecento*, Florencia, Edizioni Polistampa, 2013.

En 1916 estuvo presente por primera vez en la exposición anual de la *Società Promotrice per le Belle Arti* donde seguirá exponiendo de manera ininterrumpida hasta 1932. Tras cumplir el servicio militar (1917-1919), regresa nuevamente a Génova donde comienza a entablar amistad con los círculos de la intelectualidad artística de la ciudad. Entre 1921-1922 frecuenta los cursos de la *Accademia Ligustica di Belle Arti* y participa en la Bienal de Nápoles, donde presenta una pareja de bailarinas muy influidas por el dinámico eco futurista y que fueron admiradas por Margherita Sarfatti. Un año más tarde participa con su obra *Cristo muerto* (1922) en la Bienal de Venecia, primera vez en el certamen donde su presencia será constante en las próximas ediciones. Asimismo, gana el concurso para la erección de la estatua *Cristo resucitado* para ser instalada en el Cementerio de Staglieno de Génova que será inaugurado en 1926.

En 1925, participa tanto en la III Bienal romana como en la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París donde expone su bajorrelieve titulado *La Llama*. Con ocasión de su asistencia a la muestra tiene oportunidad de admirar en primera persona la obra de Rodin y de Bourdelle. Al año siguiente es invitado a exponer en la I Mostra del Novecento⁸⁰⁴ italiano donde exhibe su *Autorretrato* (1924) dominado por un clasicismo de volúmenes sobrios y depurados. En 1927 la Società Promotrice Genovese le dedica una muestra personal y participa también en la Exposición de Artes Decorativas de Monza. Un año más tarde, participa en la Bienal de Venecia donde presenta su grupo escultórico *Amantes*, del que Carlo Carrà destaca su lenguaje basado en un arcaísmo moderno de vaga reminiscencia picassiana. Vuelve a participar en la segunda exposición del Novecento (1929)⁸⁰⁵ en la que expone su *retrato de Achille Funi* y ese mismo año celebra su primera muestra individual en Milán, en la galería Milano, en la que es presentado por Carrà.

En la década de los años treinta prosigue exponiendo con regularidad: Bienal de Venecia⁸⁰⁶ (1930), principales exposiciones de arte italiano celebradas en el extranjero,

⁸⁰⁴ Su presencia en las exposiciones del Novecento italiano vienen avaladas no solo por su coincidencia en los presupuestos estéticos del movimiento sino también por su amistad personal con algunos de los miembros más activos del grupo: Los pintores Achille Funi y Piero Marussig de los que realizará sendos retratos de sus efígies. Es en esta primera edición de 1926 donde conoce y traba amistad con Arturo Martini, a quien reconoce como su primer maestro en su vida como artista. Entre 1927-1928 realiza una serie de obras muy deudoras de la poética martiniana que tendremos ocasión de comentar más adelante.

⁸⁰⁵ Participa en otras exposiciones del grupo Novecento celebradas en Niza, Ginebra y París. Asimismo, también exhibe su obra en la Exposición Universal de Barcelona.

⁸⁰⁶ La Galería de Arte Moderno de Turín adquiere su obra *Boxeador* (1930), el Kunsthistorische Museum de Viena su Retrato del pintor Piero Marussig (1929) y la Galería Nacional de Roma su Retrato de poeta (Guglielmo Bianchi) (1929).

entre ellas Berna y Basilea (1930), Atenas, Zúrich, Estocolmo y Helsinki (1931), etc. y *II Quadriennale romana* (1935) en la que se le dedica una sala personal en la que exhibe un total de 21 esculturas. Asimismo, también obtiene cargos académicos de gran importancia: En 1934 consigue mediante concurso nacional, la Cátedra de Escultura de la Academia de Brera, la cual había quedado vacante tras el fallecimiento de Adolf Wildt. Finalmente, en 1936 es nombrado director de la institución.

En cuanto a su estilo, destaca, al igual que todos los miembros adscritos al Novecento y las poéticas del retorno al orden, por centrar su interés en la figura humana, tanto en su forma completa como parcial, donde el retrato cobra un interés especial. Por lo general, se trata de obras adscritas a un clasicismo de formas sobrias y contundentes, que en algunos casos, debemos advertir que peca de un excesivo débito con el realismo más puramente decimonónico. Entre los materiales que suele utilizar podemos destacar el mármol, bronce, madera y terracota. Como decimos, dentro de su producción destaca el género del retrato, los cuales presentan diversos cortes, bien hasta la altura del cuello⁸⁰⁷ o el tórax-cintura⁸⁰⁸ y que resaltan por su serenidad y su severidad con débitos formales de la estatuaria grecorromana. Asimismo, también dedica su atención, como todos los escultores asociados al clasicismo moderno, a la figura femenina, bien vestida o desnuda⁸⁰⁹. Entre estas obras debemos destacar algunas como *Dama con espejo* (1924) y *Dama con abanico* (1931) en las que representa a su esposa Bianca. La figura queda resuelta en torno a volúmenes muy depurados en los que el vestido de la mujer queda fundido con el propio cuerpo. Su marcada estilización, así como la sensación de ensimismamiento que invade la composición, hace que podamos relacionarla tanto con un clasicismo sintético de tendencia *déco* como con el lenguaje de la metafísica italiana y el realismo mágico alemán.

Como indicamos líneas más arriba, Francesco Messina realizó una serie de obras fechadas entre 1927-1928 que se muestran muy deudoras del estilo de Arturo Martini con quien compartió durante unos años una estrecha amistad. Según palabras del propio artista: “Le debo a Martini un periodo de mi arte en el que el encanto y la búsqueda de nuevas formas

⁸⁰⁷ *Retrato del pintor Achille Funi* (1924-1929), *Retrato del pintor Piero Marussig* (1929), *Retrato de un poeta (Guglielmo Bianchi)* (1929), *Testa de muchacha (Cleo)* (1929), *Retrato de mi madre* (1930), etc. Toda esta colección de bustos de un sabor muy romano nos recuerda a toda la serie de *Bustos de la raza* realizados por Julio Antonio, quien como Messina compartía el interés por el arte de la Antigüedad clásica.

⁸⁰⁸ *Autorretrato* (1924), *Retrato de María Rita Saltamerenda* (1933), *Retrato de Erminia Clerici* (1936), *Serenalla* (1936), etc.

⁸⁰⁹ *Muchacha* (1931-38), *Retrato de Aura Uselli* (1932), *Desnudo de mujer joven* (1932-37).

me llevaron a experiencias estimulantes, pero, en definitiva, negativas. Todas o casi todas las obras de este periodo las destruí. Habiendo agotado todas las experiencias que consideraba más afines, me sumergí de nuevo en el estudio de la naturaleza. Intenté humildemente descubrirme a mí mismo, injertándome en la planta estable de la tradición”⁸¹⁰. Entre estas obras, las cuales destacan por su marcado arcaísmo y síntesis volumétrica, sobresalen su serie de *Amantes*⁸¹¹ (1927-1928), así como *Soledad*⁸¹² (1927) y *Pastor enamorado* (1927) en las que el escultor crea escenografías donde las figuras quedan insertadas en un determinado paisaje. Asimismo, también cultivó otras temáticas como la religiosa⁸¹³, la deportiva en la que representa a boxeadores⁸¹⁴, nadadores y atletas de cuerpos de una musculatura fornida y hercúlea, representando la fuerza física como símil de la propia ideología fascista⁸¹⁵ y la asociada a la temática infantil, representando

⁸¹⁰ RAGAZZI, F., “Francesco Messina fra Genova e Milano. Gli anni di Novecento italiano”, en ORENGO, M.T. y RAGAZZI, F. (ed.), *Francesco Messina. Sculture, disegni e poesie 1916-1993*, op. cit., p. 40. Estas obras de poética martiniana fueron, sin lugar a duda, las obras más interesantes realizadas por Francesco Messina. Posteriormente, pese al interés relativo de algunas piezas, el artista se dedicó a realizar esculturas de un marcado naturalismo decimonónico y de un clasicismo retórico y grandilocuente en consonancia con lo que pregona la élite cultural de la Italia fascista. Este fue el gran problema de la gran mayoría de escultores italianos que, pese a contar con una gran capacidad técnica, acabaron cayendo, con la excepción de Arturo Martini, Marino Marini y algún otro, en un estilo manido, monótono, carente de originalidad e inventiva. Esto se debió en gran parte a la falta de libertad creativa, cosa lógica en un régimen totalitario, cuyos regidores de la política cultural se encargaban de sancionar que línea artística era la que debían seguir los artistas. En este sentido, son muy conocidas las proposiciones (1930) dictadas por el pintor Cipriano Efisio Oppo, secretario del Sindicato Fascista de las Artes, una especie de código válido para cualquier artista, pintor o escultor que quisiera conseguir la consagración oficial: “En nuestra opinión, la tradición italiana significa claridad de la historia, sana sensualidad; idea de belleza relacionada con las sugerencias de la naturaleza, es decir elección y exaltación de los elementos naturales; bondad y fuerza juntas, alegría, pero no frivolidad, método pero no pedantería; nunca una copia fría de la naturaleza, pero tampoco una realidad pesimista, nunca un gusto por lo deforme, lo monstruoso [...]”. Citado en: PIROVANO, C., “Rifondazione della struttura plástica”, en PIROVANO, C. (ed.), *Scultura italiana del Novecento*, op. cit., p. 97.

⁸¹¹ Fue una de sus temáticas más predilectas de las que llegó a realizar hasta cuatro versiones distintas. Entre ellas, destacan las dos primeras, fechadas en 1927, realizadas en escayola y terracota, las cuales representan a la pareja de amantes tumbados y recostados en el lecho al modo de los sarcófagos funerarios etruscos.

⁸¹² Realizada en terracota, representa una figura de mujer resuelta en torno a volúmenes sólidos y simplificados, sentada sobre una especie de pivote con expresión melancólica y reconcentrada, pensando seguramente en su estado de soledad tras haber tenido una ruptura sentimental o una pérdida importante. Se trata de una de las obras que mejor conectan con el lenguaje del realismo mágico, en la que el artista busca inspiración en la realidad cotidiana que reconocemos con suma facilidad pero que a la vez nos provoca una sensación de extrañeza, estupor, como si el tiempo se hubiera suspendido y las horas resultaran eternas para esa mujer.

⁸¹³ *Cristo muerto* (1922), *Cristo en el sepulcro* (1922), *Piedad* (1926), presentada a la Bienal de Venecia de aquel año y *Cristo resucitado* (1926), ubicada en el Cementerio Monumental de Staglieno en Génova.

⁸¹⁴ *Boxeador* (1929) y *Boxeador en reposo contra las cuerdas* (1930). La temática del boxeo fue también cultivada por algunos escultores españoles como Francisco Pérez Mateo, *Boxeadores y árbitro* (1930) y Tomás Colón, *Púgil* (1926).

⁸¹⁵ El cultivo del deporte como manera de fomentar la higiene y el cuidado del cuerpo es un asunto muy pregonado por las ideologías totalitarias. En Italia, fueron varios los artistas que dedicaron obras a la temática deportiva. Además de Francesco Messina, podemos destacar a Romano Romanelli, *Boxeador* (1925) y Mario Moschi, *Los jugadores de fútbol* (1930). Para un estudio del tema: GIORIO, M.B., “La

niños y adolescentes, hijos de los pescadores y de los ambientes humildes de Sestri Levante donde Messina pasaba todas las épocas veraniegas.

La primera referencia sobre su figura en la prensa madrileña aparece en la revista *La Esfera*⁸¹⁶, la cual le dedica un artículo monográfico escrito por José Francés. Aparece acompañado de tres fotografías que reproducen sus obras *Cristo resucitado* (1923), *Piedad* (1926) y *Pastor enamorado* (Fig. 76) (1927).

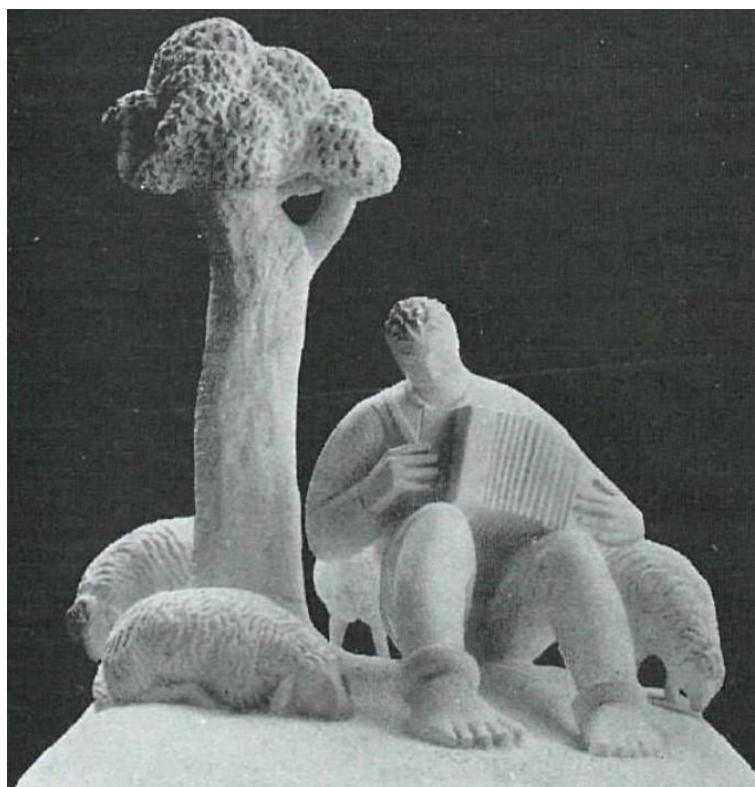


Fig. 76. Francesco Messina, *Pastor enamorado*, 1927. Fotografía: *La Esfera*, 29-10-1927

Comienza el escrito comentando que aprovechando un viaje que realizó a Génova hace unos meses, tuvo la oportunidad de visitar el cementerio de Staglieno, donde contempló en la iglesia el *Cristo resucitado* de Messina, obra de la que se deshace en elogios:

“Libre del contacto heteróclito de las esculturas banales, de los simbolismos manoseados [...] alza dentro de la iglesia el impulso armónico de su resurgimiento este blanco *Cristo*

scultura fascista di soggetto sportivo tra bellezza e propaganda ideologica, *Italies. Littérature-civilisation-société*, N.º 23, 2019, pp. 65-80.

⁸¹⁶ FRANCÉS, J., “Artistas contemporáneos. El escultor italiano Francesco Messina”, *La Esfera*, Madrid, 29-10-1927, pp. 16-17.

Risorto, que diríase, no solo plástica expresión del Dios-Hombre en su instante de afirmación ultratelúrica, sino también síntesis apasionada del espíritu de su creador mortal [...] Son, ciertamente, el ímpetu lírico y la nobleza lineal de la forma [...] lo que da a la figura juvenil y ávida de altos espacios esta actitud, hartó diferente de los nazarenos bailarines o apoteósicos donde la inspiración mediocre o la impotencia factual se obstinan por expresar la ingravidez y sugerir el éxtasis [...] Debe, pues, al hablarse de Francesco Messina y de su arte, invocar el *Cristo Risorto*. Yo, al menos, me congratulo de haber sido la primera obra que conocí del joven y admirable escultor italiano [...]

Además de visitar el cementerio de Staglieno, también acude a la exposición que de sus obras había organizado la *Società Promotrice di Belle Arti* donde tiene oportunidad de ver algunas de sus obras estilísticamente más modernas: “[...] Días después, en la *Esposizione Promotrice di Belle Arti*, instalada en el edificio académico y teatral de la plaza Ferrari, volví a encontrar nuevas obras suyas. Francesco Messina tenía allí una sala especial, y en ella sus grupos de amantes, sus figuras solitarias de pastores y campesinos tratados con una simplicidad y una ternura muy expresivas [...]”. Esta sanción positiva que Francés hace de esta serie de obras vuelve a corroborar nuestra idea de que el gusto más avanzado de la crítica española en lo concerniente al arte escultórico consistía, en la mayoría de las ocasiones, en la defensa de un clasicismo bien post-rodiniano o, como en el caso de Francesco Messina, un clasicismo de tono más arcaizante construido a base de volúmenes planos y esquemáticos que puede también perfectamente relacionarse con el lenguaje *déco*.

Sobre su producción escultórica, comenta cómo no se deja encasillar nunca en una sola manera, buscando siempre una renovación continua de su estilo: “[...] Francesco Messina, según he dicho, dista mucho de ser el artista acomodaticio y logrero. Le insatisfacen los halagos ajenos y las victorias propias. Y esto, cuando todavía la edad reflexiva, dubitativa y escéptica está lueña, es una gran fuerza que evita el anquilosamiento manierista [...]”. Dentro de su carrera, sus últimas obras presentadas en la exposición individual, entre las que destacan sus grupos de *Amantes*, *Pastor enamorado*⁸¹⁷ (reproducida en el artículo), *Soledad* y otras, marcan un punto de inflexión

⁸¹⁷ Junto con *Soledad* (1927), *Pastor enamorado* (1927) es otra de las obras más originales realizadas por Francesco Messina. Nuevamente, el artista crea una escenografía en la que inscribe la figura del pastor sentado tocando su acordeón acompañado de un árbol y de cuatro de sus ovejas. Se trata de una de sus piezas de más claro sabor metafísico-realismo mágico en la que destaca, tal y como señala el propio José Francés el carácter absorto del personaje: “[...] En el ensimismamiento del Pastor enamorado, que toca el

con el que el escultor italiano pretende marcar una ruptura con respecto a lo hecho anteriormente:

“[...] Sus grupos de *Amantes*, sus figuras de pastores y monjes, expuestos en la Academia de Bellas Artes de Génova en junio de este año, marcan el deseo de una renovación violenta y sincera. Un acierto espiritual y técnico también, me apresuro a decir [...] Esos grupos de *Amantes* castamente desnudos en el lecho [...] Ese pastor que en vez de la flauta clásica toca el acordeón de los puertos y de las noches estivales en los vicos genoveses; esa pubescente de *Soledad*; ese otro pastor bajo la nieve; esos franciscanos, en fin, y sus vecinas fraternas, me parecen de una profundidad de concepto y de una belleza de resultado verdaderamente sublimes [...]”.

Además de valorar la calidad artística de todas estas obras, señala que uno de sus logros más interesantes consiste en que todas las figuras se inscriben en paisajes, creando de esta manera escenas que parecen sacadas de una obra pictórica. De esta manera, el artista ha roto con el anquilosamiento de los géneros a los que suele quedar circunscrita la disciplina, valiéndose de ciertos elementos de la pintura para así ganar en mayor capacidad de inventiva y originalidad:

“[...] Pero además tienen un valor original e inaccesible, al que solo se preocupa de mirar los ojos de la escultura moderna con las antiparras del clasicismo griego o romano: el de la ambientación pictórica. Sí. Esos grupos, tan sutiles de forma y tan henchidos de espiritualidad, sugieren ideas pictóricas. No en vano el propio escultor, antes que discípulo espontáneo de los maestros de la escultura italiana, diríase que lo es de los maestros de la pintura [...]. Ciertamente, no hay hipérbole en afirmar que estas obras de parcas dimensiones, de simple trazo, de sobriedad sabia, sugieren paisajes con solo un árbol y una actitud sentimental humana. Paisaje florido, vernal, en el *Pastor enamorado*; paisaje hosco, inhóspito, en *Solitudine*; paisaje implacablemente invernizo, en *Melancolía*. Y será inútil que se me arguya, por los definidores y los definidos de límites entre las artes, que no es misión de la escultura sugerir el paisaje [...]”.

A pesar de que más adelante tendremos ocasión de comentar con más detenimiento la participación italiana en la Exposición Universal de Barcelona (1929), conviene destacar cómo la siguiente referencia documentada sobre Francesco Messina, tiene que ver

acordeón sentado bajo un árbol y sugiere la suprema calma de un paisaje con luz de crepúsculo y ondulaciones de nubes y frondas, inmóviles e invisibles [...]”.

precisamente con su participación en el evento internacional, en el que exhibió un *Busto de Niño* (1929), obra que fue premiada con una medalla de plata. Nuevamente, José Francés vuelve a mencionar el nombre de Messina en un artículo escrito en *Nuevo Mundo*⁸¹⁸ en el que escribe acerca de las nuevas adquisiciones realizadas por el Museo de Arte Moderno de Madrid provenientes de las obras extranjeras premiadas en la Exposición Internacional de Barcelona. Se trata de un artículo de gran interés en el que el crítico denuncia las pésimas instalaciones del Museo, indignas para exponer como es debido aquellas obras, entre las que destacan esculturas del serbio Iván Mestrovic, del belga Marcel Wolfen y del propio Francesco Messina:

“[...] Con motivo de la Exposición Internacional de Barcelona, la serie de cuadros y esculturas originales de artistas extranjeros se ha dignificado bastante. No han sido acogidos como se merecían, sin duda por la falta de espacio, pues ya dije antes como la sección extranjera está relegada [...] a dos salas de tercer orden y pésimas condiciones de luz [...] Y aludo concretamente a la *Danzarina* de Mestrovic, que ha sido llevada al patio central de escultura, en un rincón de último término, donde pasa inadvertida, cuando todos sabemos la importancia y categoría de Mestrovic en el arte contemporáneo, y lo que supone para nuestro Museo poseer una escultura del gran escultor eslavo [...] Además de *La Danzarina*, de Mestrovic, se adquirió una *Cabeza de Cristo*, en bronce lacado, original de Marcel Wolfen (que fue la medalla de oro de escultura en la sección belga) y *Busto de Niño*⁸¹⁹, bronce de Francesco Messina, uno de los escultores italianos jóvenes de más afirmativo y sólido prestigio [...]”.

Dos meses más tarde vuelve a dedicar su atención al artista italiano en la misma revista⁸²⁰. El artículo viene acompañado de dos fotografías que reproducen sus obras *Boxeador* (Fig. 77)⁸²¹ (1930) y *Busto de niño*⁸²². En él, refiere en primer lugar cómo su interés por el

⁸¹⁸ FRANCÉS, J., “La semana artística. Nuevas aportaciones extranjeras al Museo de Arte Moderno”, *Nuevo Mundo*, Madrid, 27-3-1931, pp. 6-7. Viene acompañado de una fotografía que reproduce *La Danzarina*, obra de Iván Mestrovic.

⁸¹⁹ La obra se conserva actualmente en la colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: [Francisco Messina - Busto de Niño \(museoreinasofia.es\)](https://museoreinasofia.es/colecciones/obras-arte/escultura/bronce/bronce-lacado/busto-de-ni%C3%B1o) (consultado el 3/1/2023).

⁸²⁰ FRANCÉS, J., “La semana artística. Saludo al escultor Messina”, *Nuevo Mundo*, Madrid, 22-5-1931, pp. 36-37.

⁸²¹ La fotografía se acompaña del siguiente pie de foto: “[...] Desde la Exposición Internacional de Venecia, celebrado recientemente, pasó este bronce de Francesco Messina al Museo Cívico de Turín. Las obras del joven y ya famoso escultor italiano hacen con frecuencia ese tránsito [...] Ello indica la condición de valor positivo que tienen las esculturas del autor de “Pugilatore”: FRANCÉS, J., “La semana artística. Saludo al escultor Messina”, *Nuevo Mundo*, op. cit., p. 36.

⁸²² No hemos podido identificar con exactitud la fecha de ejecución, pero debió de realizarlo entre 1929-1931. En él recoge su interés por plasmar la bondad y la ingenuidad del mundo infantil: “[...] Otro aspecto-



Fig. 77. Francesco Messina, *Boxeador*, 1930.
Fotografía: *Nuevo Mundo*, 22-5-1931

escultor viene motivado por su estilo artístico que sabe mantenerse en ese punto intermedio a caballo entre la tradición y la modernidad:

“[...] Un sentido de raza, una responsabilidad histórica le arraiga a esa enorme cantera de la escultura que es su Patria. Al mismo tiempo, gusta sentirse desmelenado el pensamiento por los aires nuevos que agitan la juventud de todas las Patrias. Pero cuando llega la hora de crear lo hace en serio. Con firmeza constructiva, con sentimiento disciplinado. Recogió

y no el menos interesante, en verdad- de Francesco Messina: su afán, siempre logrado, por expresar la belleza afable, la ternura formal y la sencillez sonriente de la infancia [...]”: FRANCÉS, J., “La semana artística. Saludo al escultor Messina”, *Nuevo Mundo*, op. cit., p. 37. Entre sus obras, bustos y figuras completas dedicadas a niños y adolescentes, hijos de los pescadores y los habitantes humildes de Setri Levante, podemos destacar: *Retrato de Giorgio Labo* (1929), *Busto de niño (Richin)* (1929), *Joven nadador* (1931), *Il Gallo* (1934), *Niño en el mar* (1934), etc.

de la fuerte reacción del “Novecento” lo que en ella hubo de fértil y de agudo; eliminó lo que había de pudrirse y borrarse [...]”.

A continuación, da la noticia de que el artista se encuentra en Madrid con el objeto de organizar una exposición individual de sus obras en la capital española: “[...] Messina prepara una Exposición próxima en Madrid⁸²³. Se ha sentido captado por la fraterna luz y las formas fraternas que España ofrece a un hijo de la Italia meridional, como es él. Y yo estoy seguro de que habrá de ser comprendido en un amplio y hondo significado [...]”. Considera que la exposición gozará de una gran aceptación y repercusión, ya que la escultura española se encuentra en un momento álgido en el que abundan los artistas que, según las palabras del pintor Carlo Carrà (citado por él), saben mantenerse en una línea intermedia entre el más puro academicismo y la vanguardia radical:

“Porque no en vano España, es en este momento, una ejemplaridad elocuente de buenos escultores, de aquellos a quienes se les podría decir lo que Carlo Carrà- gran pintor y gran esteticista del Novecento italiano- dice del propio Messina: Per queste ragioni noi anteponiamo all’accademicismo supérstite e al rivoluzionarismo negatore, che sono i due veleni che ancora conturbano le manifestazione dell’arte in Italia... Y fuera de Italia también- añadido”.

Un año más tarde aparece la última referencia que hemos documentado sobre el escultor siciliano. Nuevamente su nombre aparece en un artículo firmado por José Francés en *Nuevo Mundo*⁸²⁴, tratándose, por lo tanto, del único crítico español interesado y bien enterado de la actualidad de la escultura italiana, en la cual, como hemos podido ver, ve un ejemplo idóneo de una estatuaría que apuesta por una renovación en clave moderna del lenguaje clásico. Se trata de un artículo de contenido interesante en el que el escritor,

⁸²³ No hemos vuelto a encontrar referencias a este asunto por lo que resulta probable que la exposición nunca llegó a celebrarse. Aun así, sí que imaginamos que el escultor italiano aprovechó su estancia en Madrid para establecer vínculos con la intelectualidad cultural de la ciudad. Entre ellos, bien pudo conocer personalmente al crítico catalán Eugenio D’Ors, quien posteriormente escribió un ensayo dedicado al escultor, siendo publicado en 1949, mismo año en el que el artista realiza un retrato del escritor: ARA FERNÁNDEZ, A., “Scultore dell’umanesimo. Ensayo de Eugenio D’Ors sobre un artista mediterráneo”, *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Historia del Arte, N.º 22-23, 2011, pp. 321-333. Pese a que en los años treinta, el crítico muestra un enorme interés por el arte italiano, especialmente por los pintores Giorgio de Chirico y Mario Tozzi, a quienes dedica sendos artículos en *La Gaceta Literaria*, sorprende que no dedique ni un solo escrito a ningún escultor italiano. A partir de la posguerra con el inicio de la Academia Breve de Crítica de Arte sí que mostrará un mayor interés por la estatuaría italiana. Para un estudio de esta cuestión: ARA FERNÁNDEZ, A., “La recepción de la escultura italiana en la posguerra española: Eugenio D’Ors y Cristino Mallo”, *Archivo Español de Arte*, Madrid, N.º 327, julio-septiembre 2009, pp. 273-284.

⁸²⁴ LAGO, S., “El verano y el arte. La bañista, motivo admirable y eterno del desnudo en la Pintura y la Escultura”, *Nuevo Mundo*, op. cit., pp. 21-23.

aprovechando la coyuntura de la celebración de la Exposición Nacional de 1932, expone la plena actualidad artística del desnudo femenino, que encuentra en el tema de la bañista un motivo plenamente moderno en consonancia con la cultura del momento:

“[...] En la actual Exposición Nacional [...] abundan los desnudos. Ya el hecho en sí es laudable por cómo empieza a alegrar el tema, hasta ahora relegado o repudiado en nuestra pintura [...] Pero aún ha de insistirse más en el buen síntoma, porque dentro de la generalización temática se precisa y concreta un motivo esencial: la bañista, el goce físico del cuerpo femenino bajo las caricias del aire libre y del agua [...]”. Entre los escultores participantes en el certamen cita como ejemplo tres nombres bien representativos de la estatuaria española asociada a la figuración moderna: José Planes⁸²⁵, Honorio García Condoy y Enrique Pérez Comendador, estos dos últimos becados en Italia, cuyas respectivas producciones bien pueden ponerse en relación con la plástica del Novecento italiano. Durante el resto del artículo, realiza un repaso incidiendo en ciertos artistas que han cultivado con maestría el tema del desnudo: entre ellos, Cézanne, Manet, Renoir, Picasso, etc. En lo concerniente a la escultura, se detiene en destacar dos nombres que destacan por su maestría a la hora de representar el desnudo femenino de una manera clásica a la vez que innovadora: el escultor español José Capuz, de quien reproduce su relieve *Baño de Afrodita* destinado a la decoración del Círculo de Bellas Artes y el escultor italiano Francesco Messina, de quien reproduce su conocida obra *Amantes* (Fig. 78) (1927), la cual sobresale por ser un ejemplo de cómo un artista joven puede encontrar inspiración fuera del ámbito de la mitología grecorromana para la representación del cuerpo en su completa desnudez:

“[...] Por último, hemos querido elegir en dos escultores actuales- un español, José Capuz, y un italiano, Francesco Messina- para representar en la plástica moderna el cultivo capacitado del tema. Es también como una trayectoria desde la influencia clásica al realismo cotidiano, desde la reminiscencia de las teogonías mediterráneas a la franca irrupción del desnudismo contemporáneo. Así, el maestro español, en su *Baño de Afrodita*, prodigiosa síntesis plástica resuelta con singulares dotes en uno de los relieves destinados a exorno de la fachada del Círculo de Bellas Artes, unge de tradición la

⁸²⁵ Presenta su grupo escultórico *Bañistas* (1932) en el que representa a las dos mujeres ataviadas con sus trajes de baño y construidas en torno a volúmenes sólidos y compactos que tienen cierta similitud con algunas obras tanto de Arturo Martini como de Francesco Messina. Una fotografía de la obra puede consultarse en el Catálogo Oficial de la Exposición Nacional de aquel año que se encuentra disponible para su consulta en la Biblioteca Digital Hispánica.

sensibilidad moderna, mientras Francesco Messina, uno de los mejores escultores jóvenes de Italia, recoge la realidad natural y espontánea y sin prejuicios de las nuevas generaciones”.

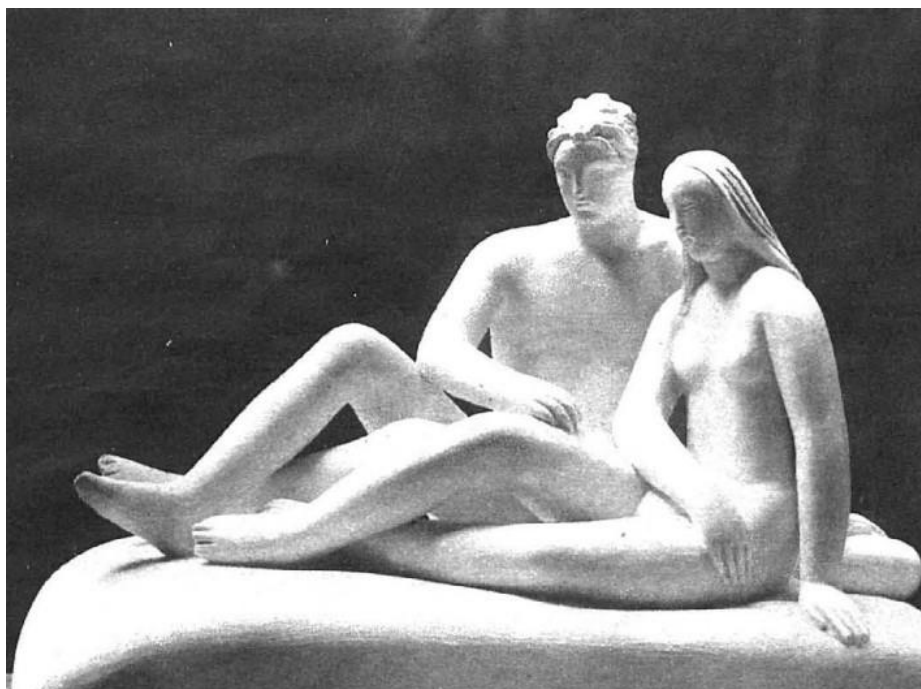


Fig. 78. Francesco Messina, *Amantes*, 1927. Fotografía: *Nuevo Mundo*, 24-6-1932

Junto con Adolf Wildt y Francesco Messina, Libero Andreotti fue el tercer escultor italiano del que hemos podido documentar que tuvo una difusión ciertamente muy escasa en la prensa gráfica española.

Libero Andreotti (1875-1933)⁸²⁶. Nace en el seno de una familia humilde de Pescia. Pese a mostrar desde muy temprana edad interés por el arte, se ve obligado a emplearse durante varios años en oficios diversos: herrero, tornero, escribano en Lucca (1897), donde conoce a Puccini y Pascoli, y dependiente en una librería de Palermo. Durante este tiempo, compagina esta actividad con la ilustración de un periódico local. En 1899 regresa a Florencia y comienza a trabajar en una tipografía. A partir de este momento, comienza a modelar sus primeras obras de cerámica y escultura en el taller del escultor florentino Mario Galli. En 1904 se traslada a Milán, donde llama la atención de Vittore Grubicy y

⁸²⁶ Para un estudio aproximado de su trayectoria artística, consúltense: LUCCHESI, S. (com.), *Libero Andreotti. Sculture e disegni* [catálogo de exposición], Florencia, Galleria Damiano Lapicciarella, 2 diciembre-24 diciembre 1994 y LUCCHESI, S. y PIZZORUSSO, C. (com.), *La cultura europea di Libero Andreotti. Da Rodin a Martini* [catálogo de exposición], Florencia, Museo Marino Marini, 12 octubre 2000-13 enero 2001.

entra en contacto con el ambiente del Divisionismo. Dos años más tarde se establece en París, donde permanecerá hasta el estallido de la I Guerra Mundial. Durante este periodo se junta con el círculo de la Joven Etruria conformado por los artistas Galileo Chini, Plinio Novellini, Sergio Tommasi y Sirio Tofanari con quienes expone en la Bienal de Venecia⁸²⁷ de 1907. Exhibe sus obras en los distintos salones parisinos y, en 1911 realiza su primera exposición individual en la Galería Bernheim Jeune.

Tras el estallido de la I Guerra Mundial (1914), abandona París y regresa a Florencia donde comienza a relacionarse con Ugo Ojetti, que se convertirá en uno de los principales críticos que le apoyen durante toda su trayectoria, dedicándole varios artículos monográficos⁸²⁸. Ese mismo año es nombrado profesor del Instituto de Arte de Florencia donde ejercerá hasta su fallecimiento. En 1921 tiene lugar su primera exposición individual en Italia, en la Galería Pesaro de Milán, gracias al apoyo de Margherita Sarfatti⁸²⁹. A partir de este momento, Andreotti se convertirá en uno de los artistas más demandados y apreciados dentro de la oficialidad artística del Régimen de Mussolini. Realiza varios monumentos a los caídos en Roncade (1925), Saronno (1925) y Bolzano (1928). Asimismo, participa en las dos muestras del Novecento italiano celebradas en 1926 y 1929 en el Palacio de la Permanente de Milán.

En cuanto a su producción artística, destacaremos que ésta transita desde una inicial propensión hacia un modelado impresionista y una estética simbolista hasta un novo-clasicismo en el que el escultor toscano centra especialmente su interés en la figura femenina⁸³⁰, tanto desnuda como vestida, con el objeto de concentrarse en el análisis de la forma escultórica en detrimento del detallismo excesivamente pictórico de la estatuaria decimonónica. Este viraje de su obra hacia una mayor solidez y simplificación

⁸²⁷ También participará en las ediciones de 1909, 1922, 1924, 1926, 1928, 1930 y 1932.

⁸²⁸ Entre ellos hay que destacar especialmente el que le dedica en noviembre de 1920 en la revista *Dédalo* dirigida por él mismo, el cual viene acompañado por un total de 16 fotografías que reproducen diversas obras suyas: OJETTI, U., “Lo scultore Libero Andreotti”, *Dédalo*, Milán-Roma, noviembre 1920, pp. 395-417.

⁸²⁹ Con quien venía ya manteniendo contacto desde su establecimiento en Milán (1904). Fruto de esta relación es el relieve realizado por el artista en 1908 en el que representa a los hijos de la escritora, Amedeo y Roberto, de perfil jugando con un aro.

⁸³⁰ Además de la figura autónoma, también presta atención a otros géneros como el retrato y el relieve. Dentro del relieve, conviene destacar una de sus obras más celebradas por la crítica italiana, la llamada *Targa Resinelli* (1916) en la que representa la natividad de Jesús en el pesebre de Belén con unas formas deudoras del lenguaje renacentista de Jacobo della Quercia. Destacar que Libero Andreotti siempre se mostró muy interesado por realizar obras de temática religiosa en la que rescatara la manera de los principales artistas de la tradición escultórica italiana. Entre ellas, reseñaremos piezas como su *Cristo resucitado* (1928) realizado para el Monumento de Bolzano y su *Virgen con el niño* (1923).

volumétricas se produce especialmente a partir de su estancia en París, en la que tiene la oportunidad de estudiar las esculturas de los principales representantes de la plástica post-rodiniana: Maillol y, especialmente, Bourdelle y Bernard.

De estos dos últimos toma el interés por la temática asociada a la danza que por aquel entonces tanto centraba la mirada de los artistas afincados en París. Este conjunto de piezas destaca por representar a mujeres desnudas de volúmenes planos y sencillos que muestran una amabilidad decorativa muy afín a ciertas obras de Joseph Bernard ya estudiadas anteriormente. Entre ellas podemos destacar las siguientes: *Bailarina con platillos* (1911), *Bailarina con racimo de uvas* (1912) y *Bailarina con máscara de Medusa* (1912). Tras su vuelta a Italia en 1914, esa gracilidad y estilización se tornan hacia una mayor solidez y sobriedad volumétrica en el que las figuras femeninas sobresalen por estar construidas en torno a planos y masas más compactas: *La Marquesa Ada Niccolini*⁸³¹ (1916), *Vendedora de fruta*⁸³² (1917), *Vendedora de melones* (1917), *La joven madre* (1919), *Mujer que se peina* (1920), *Mujer peinándose* (1920), *Mujer escapándose* (1920), etc.

A partir de su exposición individual en la Galería Pesaro de Milán (1921) su nombre comienza a asociarse con grandes proyectos monumentales ligados a la oficialidad artística del régimen de Mussolini. Durante toda la década, su obra pasa de un clasicismo de formas sobrias y sencillas hacia otro de una línea más retórica y grandilocuente en consonancia con el estilo que pregonaban los gerifaltes fascistas. Además de los Monumentos a los caídos ya mencionados, conviene también destacar el que dedica a *La Madre italiana* (1926) en la capilla votiva de la Iglesia de Santa Croce de Florencia en la que representa el asunto de la Piedad en un corte muy deudor de la poética de Miguel Ángel. Asimismo, también crea nuevas piezas en las que sigue representando a mujeres desnudas, pero con unas características muy diferentes a las realizadas en la primera década de los años diez: entre ellas merecen ser destacadas *Justicia* (1928) y *Mensola*⁸³³ (1928).

⁸³¹ Tanto en esta obra como en otras como *Señora con abanico* (1920), muestra su interés por representar a la mujer con prendas y accesorios modernos acordes con la época lo que le sitúan en una línea cercana al decorativismo del *art déco*.

⁸³² Esta obra se muestra especialmente deudora de las formas de la escultura de Bourdelle *Mujer de escultor en reposo* (1906-1907).

⁸³³ Representa a la ninfa Mensola que junto con el pastor Affrico están considerados como los fundadores míticos de la ciudad de Fiesole. La presenta totalmente desnuda y sentada en una posición de extremada frontalidad con una rigidez y un hieratismo muy acusado. Es una obra muy elocuente de ese clasicismo

Como decíamos líneas más arriba, Libero Andreotti contó con una difusión mucho menor con respecto a la de sus otros dos compañeros. En concreto, solo hemos podido hallar una referencia en la que se mencione su producción escultórica. En esta ocasión no se trata de un artículo monográfico sino simplemente de cuatro fotografías que reproducen obras suyas y que se publicaron en la *Revista Nova*⁸³⁴ editada en Barcelona. También contó con una relativa difusión en la prensa gráfica catalana otro escultor italiano, Amleto Cataldi⁸³⁵, cuya producción tendente a un clasicismo decorativo e intimista⁸³⁶ puede perfectamente ponerse en relación con las obras de los escultores miembros de *la Bande à Schnegg*.

Junto con la difusión que toda esta serie de escultores italianos tuvieron en las revistas gráficas editadas en Madrid y Barcelona, hubo un acontecimiento clave para la divulgación del arte italiano en España: la llamada *Exposición de Arte Francés, Italiano y del Libro Alemán* organizada por la Asociación de Pintores y Escultores y celebrada en Madrid entre los meses de mayo y junio de 1928 en el Palacio de Exposiciones del Retiro. En cuanto a la introducción de Italia en el certamen internacional, tuvo un papel muy destacado el Embajador de Italia en Madrid, Giuseppe Medici del Vascello, el cual destacó durante su periodo en el cargo (1928-1931) por realizar una exhaustiva labor de propaganda acercando la ideología fascista a ciertos sectores de la intelectualidad madrileña⁸³⁷. En esta empresa tuvo también un importante peso la cultura artística, de ahí

monumental que en España tiene también ejemplos interesantes como por ejemplo la estatua de *La Equidad* (1928), obra del escultor José Capuz, la cual realizó para decorar el edificio de La Equitativa en la calle Alcalá de Madrid.

⁸³⁴ Las cuatro fotografías aparecen reproducidas en el N.º 15 de la revista correspondiente al 18-7-1914, pp. 9-12. Las esculturas son las siguientes: *Bailarina con racimo de uvas* (1912), *Bailarina con máscara de Medusa* (1912) y dos detalles de su obra *Friso Nupcial* (1911-1912) que por sus formas cercanas al arcaísmo griego donde presenta a las figuras de perfil con una musculatura muy marcada, nos recuerdan enormemente a los dos relieves que decoran el *Monumento a Ramón y Cajal* (1926), ubicado en el Parque del Retiro, obra del escultor Victorio Macho.

⁸³⁵ Sus obras *Mujer que corre* y *Desnudo de mujer* fueron reproducidas en la revista *D'Ací i d'Allà* en sus números de noviembre de 1924 (p. 30) y julio de 1927 (p. 16).

⁸³⁶ Una obra que pese a su relativo interés cae en la misma tendencia hacia un academicismo de formas repetitivas. Entre ellas podemos destacar *El ánfora* (1917), *Mujer dormida* (1917-1923), *Bañista* (1923) y *Mujer con espejo* (1928).

⁸³⁷ Entre ellos el escritor Ernesto Giménez Caballero, fundador de *La Gaceta Literaria*, en cuyas páginas escribió una serie de crónicas bajo el título 12.203 kilómetros. Literatura en las que daba cuenta de su tour durante 1928 por algunos de los principales países europeos: Francia, Alemania, Bélgica, Holanda, Portugal e Italia. En su reseña dedicada al comentario de su paso por la Península Itálica aprovecha para realizar un caluroso elogio del Duce: “[...] Mussolini es el Rey de los emigrantes italianos. Es el emigrante que se erige en poder, en Duce, en conductor de rebaño. ¡Qué bien se comprende al Duce, salido de entre la grey socialista, esa grey desengañada del socialismo, ese socialismo que queriendo ser humanitario y comprensivo, resultó tan inhumano y burdo! No fue traición la que Mussolini hizo al pueblo, dejando de ser socialista. Si hubiera de veras traicionado al pueblo, éste no le hubiera seguido. Pero el pueblo- ese pueblo menudo, y estrapajoso, y lacerado, y violento, y hambriento de Casa de pueblo- vio en Mussolini al héroe que se atrevía a afirmar su nacionalismo, su personalidad como su única salvación [...]”: GIMÉNEZ CABALLERO, E., “12.203 kilómetros. Literatura. La etapa italiana”, *La Gaceta Literaria*, Madrid, 15-8-

su interés por mostrar a los artistas españoles una panorámica del arte italiano producido en aquel momento. Para la organización del evento, nombró dos delegados encargados de la selección y colocación de las obras destinadas a exhibirse en la muestra: el pintor italiano afincado en Madrid, Guido Caprotti⁸³⁸ y el pintor y crítico de arte, Cipriano Efisio Oppo, quien desde ese año ostentaba a su vez el cargo de secretario del Sindicato Nacional Fascista de las Artes.

La exposición fue inaugurada en la mañana del 14 de mayo de 1928 en el Palacio de Exposiciones del Retiro. Al acto inaugural asistieron entre otras personalidades: El ministro de Instrucción Pública, Sr. Callejo; el director general de Bellas Artes, Conde de las Infantas; los Embajadores en España de Italia, Francia y Alemania, así como todo el personal diplomático de las tres embajadas y multitud de artistas tanto españoles como de los países participantes. En lo concerniente a la sección italiana, se exhibieron un total de 109 obras⁸³⁹ (90 pinturas y 19 esculturas), participando un total de 50 pintores y 17 escultores. En la sección de escultura se expusieron las siguientes obras que mostraban un panorama de la plástica italiana desde el realismo-impresionismo decimonónico hasta las nuevas formas asociadas al clasicismo novecentista: *Grupo Dramático* de Libero Andreotti; *Cabeza de viejo* de Evaristo Boncinelli; *Bañista* de Amleto Cataldi; *Niña dormida* de Arturo Dazzi⁸⁴⁰; *Símbolo del Fascio Littorio* de Alberto Felci; *Carlos V y Fortuny* de Vincenzo Gemito; *La niña convaleciente* de Ermenegildo Luppi; *Cabeza de hombre* de Arturo Martini; *Arabesco de bailarina* de Giovanni Prini; *Soldado moribundo* de Domenico Rambelli; *El niño negro* de Romano Romanelli; *Impresión de un niño delante de una cocina económica* de Medardo Rosso; *Cabeza de muchacho* de Quirino

1927, p. 4. Mencionaremos que todas sus crónicas de sus viajes por Europa se recogieron en su libro *Circuito Imperial* editado en 1929.

⁸³⁸ Su amistad con el pintor Eduardo Chicharro, quien ostentó el cargo de director de la Academia Española en Roma (1913-1926) y ocupaba en aquel momento la dirección de la Asociación de Pintores y Escultores, explica la intervención de la agrupación artística madrileña en la organización de la Exposición Internacional.

⁸³⁹ Catálogo Exposición de Arte Francés, Italiano y del Libro Alemán, organizada por la Asociación de Pintores y Escultores, Madrid, mayo 1928. En él solo se reproduce una obra de la sección de escultura: el *Busto de Mussolini*, obra de Adolf Wildt, del que ya vimos que gozó de una importante divulgación en los medios españoles en años anteriores.

⁸⁴⁰ Junto con nombres más conocidos como los de Martini, Andreotti, Wildt, Rambelli hay que destacar también la presencia de otros mucho menos conocidos hoy en día como es el caso de Arturo Dazzi, Attilio Torresini, Giovanni Prini, Romano Romanelli, etc, quienes se mueven en unas coordenadas estilísticas parecidas a las de Amleto Cataldi: una suerte de clasicismo moderno que pretende una renovación del lenguaje escultórico pero acaba cayendo en una monotonía temática que le hace perder frescura y originalidad.

Ruggeri; *Pomona* de Salvatore Saponaro; *Ariana* de Attilio Torresini; *Retrato de mujer* (bajorrelieve) de Angelo Zanelli y *Retrato de Mussolini* y *San Francisco* de Adolf Wildt.

Junto con la presencia de escultores ya comentados como Arturo Martini, Adolf Wildt y Libero Andreotti, conviene introducir la figura de Domenico Rambelli, quien pese a ser, sin lugar a duda, uno de los escultores más importantes del Novecento italiano, no contó con ninguna difusión en la prensa madrileña.

Domenico Rambelli (1886-1972)⁸⁴¹. Nacido en Faenza, en la región de Emilia-Romaña, se forma en la *Scuola di Arti e Mestieri* (1899-1902) en la que tiene como maestro al pintor Antonio Berti. Entre 1902-1904 frecuenta la *Scuola Libera di Nudo*, dependiente de la Academia de Bellas Artes de Florencia. En 1905 participa en la Mostra degli Amatori e Cultori di Belle Arti de Roma y dos años más tarde en la Bienal de Venecia, donde expone su Retrato del pintor *Antonio Berti* (1907). Al año siguiente, visita París y tiene oportunidad de conocer la producción de algunos escultores, especialmente la de Bourdelle, cuyo arcaísmo y simplificación volumétrica le influirán notablemente en sus obras venideras. Tras la I Guerra Mundial, en la que había sido herido en combate, comienza su labor como profesor de la *Regia Scuola di Ceramica* de Faenza donde enseñará ininterrumpidamente hasta 1944.

En 1922 participa en la Bienal de Venecia y en la Primavera Fiorentina, donde exhibe dos de sus obras más emblemáticas: *La portadora*, también conocida como *La Romaña* (1920) y *La plebeya que canta* (1922). Desde aquel momento su nombre comienza a resonar con fuerza, convirtiéndose en uno de escultores italianos más aclamados por la crítica, cuestión que le lleva a participar en 1926 en la I *Mostra del Novecento italiano*. En los próximos años su carrera se afianza aún más, inaugurando dos monumentos dedicados a los caídos en la guerra, en las localidades de Viareggio (1927) y Brisighella (1928). Para este último realiza la figura *El soldado que duerme* que exhibe en la I *Quadriennale romana* (1931). Participa también en la *Mostra de la Rivoluzione Fascista* (1932) para conmemorar los diez años del Régimen del Duce donde expone un importante conjunto de obras, entre ellas, *El soldado que canta*, *El Rey armado* y un gigantesco relieve en el que representa la efigie de Mussolini. En 1936 inaugura su última obra

⁸⁴¹ Para un estudio detallado de la trayectoria del escultor Domenico Rambelli: CANOVA, L. (com.), *Domenico Rambelli 1886-1972. Sintesi Plastiche* [catálogo de exposición], Roma, Musei Vanzoni Crocetti, 8 abril-9 mayo 2009 y BALDINI, E. et al. (com.), *Romagna Monumentale. Domenico Rambelli: un maestro dell'Espressionismo italiano* [catálogo de exposición], Faenza, 18 marzo-23 abril 2017.

pública importante: el monumento al aviador y héroe de guerra italiano Francesco Baracca ubicado en la localidad de Lugo. Tres años más tarde, se le dedica una sala personal en la III *Quadriennale romana* donde obtiene el Premio Nacional de Escultura.

Al igual que los escultores italianos anteriormente estudiados, el estilo de Rambelli destaca por su propensión hacia una esencialidad de la forma y una síntesis volumétrica que le llevan a la realización de piezas que destacan por ser deudoras de un lenguaje clásico pero moderno a la vez, en el que el influjo de la estatuaria arcaica resulta más que notable⁸⁴². Dentro de su producción sobresalen aquellas temáticas propensas hacia una concentración en la figura humana y en los valores semánticos propios del arte escultórico: El género del retrato,⁸⁴³ donde podemos destacar obras como *Plebeya que canta* (1922), *Busto de Franco Ciarlantini* (1926) y *Retrato de Myrtia Ciarlantini* (1929), y la figura autónoma, en la que sobresalen piezas como *La portadora*⁸⁴⁴ (1920) y *Agricultora del campo* (Fig. 79) (1920) en las que el artista rinde homenaje a aquellas trabajadoras de la campiña de su región natal. Por último, también destacó por su faceta monumental que le llevó a la creación de tres grandes empresas públicas creadas con el objeto de homenajear a los caídos y héroes de guerra italianos de la I Guerra Mundial, las cuales, a pesar de su relativo interés, cayeron en una pose retórica y monumental más acordes con el código lingüístico del Régimen Fascista: *Monumento a los caídos de*

⁸⁴² En su viaje a París, fechado en 1908, tiene oportunidad de visitar los talleres de Picasso y del escultor Ossip Zadkine, cuyas obras dotadas de un gran primitivismo, tuvieron un fuerte influjo sobre su producción. Asimismo, tuvo que visitar con asiduidad las salas del arte de la Antigüedad del Museo del Louvre donde tendría ocasión de admirar la plástica de las civilizaciones más remotas: Mesopotamia, Egipto, Grecia arcaica, etc.

⁸⁴³ También, como ya indicamos, fue uno de los artistas (junto con Adolf Wildt) que concentró su inspiración en construir una imagen simbólica, ideal de Benito Mussolini. Un relieve con su efigie lo presentó a la Exposición de la Revolución Fascista (1932). Por estas mismas fechas, está también fechado otra pieza titulada como *Retrato de Jerarca*, la cual se trata muy posiblemente de otra interpretación del rostro del Duce. Asimismo, también realizó otra escultura en la que representa la testa de su hermano, Arnaldo Mussolini. Para una visualización de estos retratos, consúltense los siguientes dos links: [INDEX FASCISMO - ARCHITETTU \(artefascista.it\)](#) [Domenico Rambelli | Ritratto di gerarca | MutualArt](#) (consultado el 7/1/2023)

⁸⁴⁴ Representa, al igual que en *Agricultora del campo*, el prototipo de la mujer de la Romana, de volúmenes sólidos y muy ampulosos. Con una mano se sujeta la falda, construida a base de una gran masa solidificada, mientras que con la otra porta el cesto que contiene los frutos del campo. Estas dos obras, por su tono arcaizante y por su depuración volumétrica, pudieron influir en algunos de nuestros artistas como Francisco Pérez Mateo y, especialmente Antonio de la Cruz Collado, artista del que tendremos ocasión de hablar detenidamente. Entre 1925-1930 residió en Florencia por lo que pudo conocer de primera mano la obra de Domenico Rambelli. De hecho, gracias a una entrevista que le conceden en el Heraldo de Madrid, pudimos documentar que en su estancia como becado tuvo oportunidad de estudiar la obra de los ex cubistas Archipenko y Laurens y también la del artista italiano: GÓNZÁLEZ RUANO, C., “La musa negra de Baudelaire. La única escultura de Juana Duval es del español Cruz Collado y fue robada en París”, *Heraldo de Madrid*, 21-8-1930, p. 8.

Viareggio (1927), *Monumento a los caídos de Brisighella* (1928) y *Monumento a Francesco Baracca* en Lugo (1936).

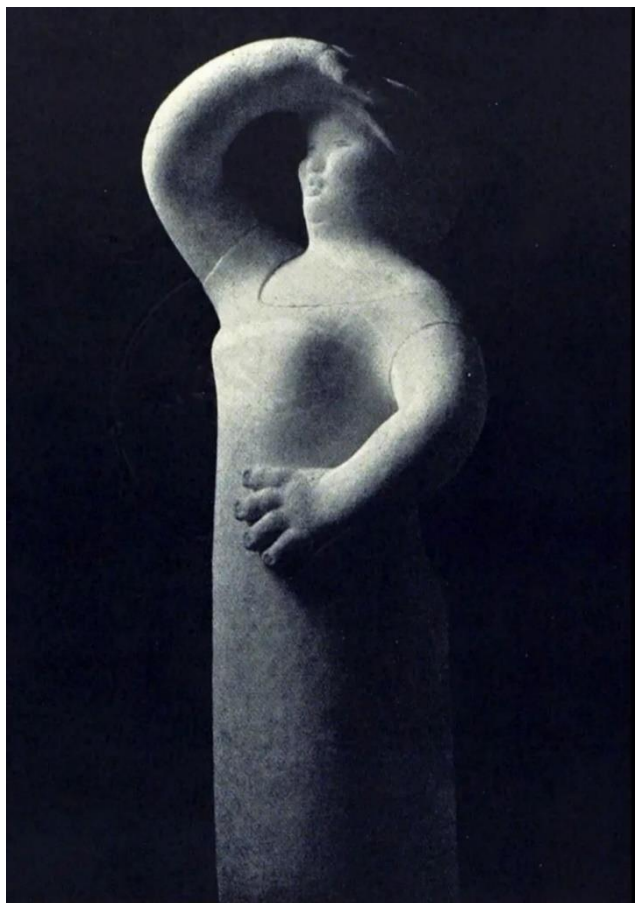


Fig. 79. Domenico Rambelli, *Agricoltora del campo*, 1920

Una vez realizado este apunte sobre la trayectoria vital y artística de Domenico Rambelli, conviene que volvamos a dirigir nuestra mirada a la Exposición de Arte Italiano celebrada en Madrid. Pese al entusiasmo con el que los organizadores españoles e italianos se tomaron la organización y celebración de este evento, la crítica artística mostró un interés mucho más relativo, siendo no demasiadas, las reseñas que fueron publicadas sobre la muestra internacional en la prensa de la capital española. En líneas generales, se trata siempre de crónicas muy generalistas en las que se ahonda, como era la tónica habitual, en la sección de pintura, dejando a la escultura relegada a poco menos que una enumeración con el listado de participantes y obras expuestas. En cuanto a los pareceres hay una división de opiniones entre los que estiman que la muestra no representa como debiera el arte de sus respectivos países y los que sí consideran que la exposición responde a las expectativas creadas.

En su artículo publicado en *El Imparcial*⁸⁴⁵, Gil Fillol se muestra en la línea de valorar negativamente la muestra internacional ya que ésta no representa, a su parecer, el esplendor artístico de Francia e Italia: “Sentimos demasiada admiración por el arte moderno francés e italiano para atribuir carácter representativo a la Exposición que, organizada por la Asociación de Pintores y Escultores, se celebra actualmente en el Retiro [...]”. En cuanto a los escultores italianos participantes en la exhibición, solo se detiene brevemente en comentar las dos obras expuestas por Adolf Wildt, las cuales considera de poca cuantía artística: “El tipo de las esculturas de Wildt [...] no puede convencer a nadie. Cuando no es una adulación grotesca, se reduce a una talla vulgar, dura, rígida, sin medios tonos, sin matices, que acaso lo único que tiene del fascismo italiano es su energía formal y su violencia de expresión [...]”.

De manera similar se expresa Juan de la Encina desde las páginas de *La Voz*⁸⁴⁶. En su crónica dedicada a realizar un comentario crítico del evento, comienza destacando cómo pese al interés que los italianos mostraron a la hora de participar en la muestra, las obras expuestas por sus artistas no resultan lo suficientemente representativas como para formarse un juicio acertado del alcance de la plástica producida en la Península Itálica, de la que especifica no tener un conocimiento demasiado exhaustivo:

“[...] De los italianos he oído decir que lo han tomado con más calor, que estaban interesados en exhibir en Madrid su producción artística. Ahora bien, ¿está aquí efectivamente representado el arte italiano contemporáneo? Debo reconocer lealmente que conozco de un modo bien somero ese arte. No puedo, pues, responder con la precisión que yo desearía a tal pregunta. Desde luego, los nombres más sonados del arte actual italiano no han faltado a la cita bajo el tejado de vidrio del Palacio de Exposiciones del Retiro. Conviene no olvidarlo, si ha de juzgarse por las sonoridades que expelen las revistas artísticas italianas, el arte italiano de la hora tiene los ímpetus imperiales del fascismo... ¡Enhorabuena!... Pero es el caso que en este momento yo no tengo otros elementos para juzgar de su importancia que las obras expuestas en el Retiro, y la verdad es que, juzgando por ellas, no veo por ninguna parte el imperialismo del arte italiano contemporáneo [...]”.

⁸⁴⁵ GIL FILLLOL, L., “De Bellas Artes. La exposición de artistas franceses e italianos”, *El Imparcial*, Madrid, 19-5-1928, p. 3. Viene acompañada de una fotografía que reproduce el *Retrato de Mussolini* (1923-1924), obra de Adolf Wildt.

⁸⁴⁶ DE LA ENCINA, J., “De arte. Franceses, italianos y alemanes”, *La Voz*, Madrid, 25-5-1928, p.1.

Finaliza su comentario incidiendo en que, pese al esfuerzo del arte italiano por actualizarse y ponerse al día con respecto al producido en otros países, éste aun no ha conseguido crear un arte genuinamente suyo, siendo en el caso de la pintura muy evidente su débito con respecto a la producida en Francia. Por el contrario, los escultores sí que muestran, en su opinión, una personalidad nacional más netamente definida:

“Que me perdonen los amigos italianos si de algún modo puede molestarles lo que digo; mi intención no va por ahí, ciertamente; pero buena parte de las pinturas que muestran en esta exposición hace creer que marchan a remolque de la pintura francesa [...] Italia [...] a pesar de su plausible esfuerzo y de los toques de clarín guerrero- siempre con modulaciones espectaculares -, hasta la fecha no ha logrado construir un arte moderno genuinamente suyo. Al menos, yo no lo sé ver en las pinturas que estoy comentando [...] Sin embargo, hay que reconocer que los escultores parecen tener una personalidad italiana más acentuada que los pintores [...]”.

Mayor interés despertó la exposición en José Francés, quien hemos podido ver que fue uno de los críticos, por no decir el único, que se interesó por divulgar en la capital española algunas obras de ciertos escultores italianos como Wildt y Messina. En su reseña de la muestra para *La Esfera*⁸⁴⁷, comienza destacando cómo, sin ser la muestra lo suficientemente elocuente de todo el alcance del arte de los países participantes, resulta interesante y debe ser acogida con una atención mayor de la que la crítica madrileña le ha prestado:

“[...] La exposición, sin ser, por lo que a Francia e Italia se refiere, muy completa y expresiva de lo que ambas naciones significan hoy día en las modernas normas artísticas, tuvo sin embargo positivo interés. Un interés que no se descubría a flor de mirada, que exigía algo más que la atención frívola y distraída de una primera y acaso única visita.

⁸⁴⁷ FRANCÉS, J., “Una Exposición Internacional. Pintura y escultura italianas”, *La Esfera*, Madrid, 30-6-1928, pp. 12-13. Viene acompañado de una fotografía que reproduce una escultura expuesta en la muestra: *Pomona*, obra de Salvatore Saponaro. Dedicó otra reseña a la exposición publicada en el diario *La Nación* en la que comenta lo siguiente sobre la sección de escultura italiana: “[...] También la escultura señala esa enorme capacidad del espíritu italiano, que va por ejemplo desde el *Fortuny* o el *Carlos V*, de Vincenzo Gemito a la *Cabeza de hombre*, de Arturo Martini, polos opuestos entre los que caben todos los manierismos pretéritos y presentes. Pero en medio del gran paréntesis encontramos ese delicioso desnudito de *Niña dormida* que firma Arturo Dazzi; la *Pomona*, de Salvatore Saponaro, tan dotada de excelentes cualidades plásticas, el *San Francisco*, de Wildt, colmado de unción mística, de fineza sentimental; *El soldado moribundo*, de Rambelli, cabeza de profunda expresión y vigoroso modelado; el *Arabesco de bailarina*, de Giovanni Prini, una de las mejores obras de la sección; el bellísimo *Grupo dramático*, de Libero Andreotti, en el que la masa está maciza sin perder ninguno de sus componentes individuales, su forma íntegra; el *Bajorrelieve*, de Angelo Zanelli, tan elegante y tan italiano de trazo [...]”: FRANCÉS, J., “Arte y letras. El arte de fuera”, *La Nación*, Madrid, 18-6-1928, pp. 1-2.

Hay que pensar también un poco en la siempre despierta hostilidad del profesional⁸⁴⁸ que no deja de influir con sus comentarios en el juicio adverso y contagiado de los demás. Se advierte esto porque la Exposición del Retiro, aun careciendo, como ya se ha dicho, de una cabal expresividad que consintiera a los enterados contrastar sus opiniones anteriores o revelase, a los que la afrontaban sin conocimiento previo, artistas y obras nuevas, no era, ni con mucho, desdeñable [...]”.

En cuanto a la sección italiana, comenta que está bien representada por sus diversos pintores y escultores y que las tres salas en las que exhiben las piezas han sido cuidadosamente instaladas por los dos delegados responsables de la organización del evento: Guido Caprotti y Cipriano Efisio Oppo:

“La sección italiana estaba bien nutrida de testimonios dignos de estudiarse. Tanto en pintura, donde hallamos los nombres de Mancini, Carena, Casorati, Soffici, Carrà, Tozzi [...] como en escultura, que consiente hallar los bien definidos estilos de Wildt, Rambelli, Andreotti, Dazzi, Prini, Saponaro, Zanelli, etc. Guido Caprotti [...] fue designado, en unión del pintor y crítico Efisio Oppo para representar en España a la Comisión organizadora de la concurrencia de Italia. Con habilidad y conocimiento han instalado las tres salas, procurando darles armonía y elocuente disposición [...]”.

En la primera sala, podía verse, junto a los cuadros de Prampolini, Tozzi, Campigli y Colacicchi, el bronce *Arabesco de danzarina* de Giovanni Prini que califica de “atrevida, original y rítmica escultura”. La segunda sala, dedicada en su mayoría a artistas más ligados por su estilo al siglo XIX, estaba compuesta por una nutrida selección de escultura, en la que junto a Vincenzo Gemito y Medardo Rosso⁸⁴⁹, destacan los nombres de Salvatore Saponaro, Arturo Dazzi, Angelo Zanelli, Adolf Wildt y Domenico Rambelli:

“[...] La escultura, verbigracia, estaba representada por el magnífico bronce *Pomona* (Fig. 80), de Salvatore Saponaro; por la dulcísima figura de Arturo Dazzi, *Niña dormida*, donde la maestría delicada, la sensibilidad experta del artista modeló sobre el mármol rosa una encantadora forma que parece alentar; por el bajorrelieve *Retrato de mujer*, de Angelo Zanelli, sutilísimo de trazo, elegante y armónico; por el *San Francisco*, de Adolfo

⁸⁴⁸ No nos extrañaría que esta frase de José Francés fuera una crítica directa hacia Juan de la Encina, que en aquellos momentos era junto a él uno de los críticos de arte más influyentes en la capital.

⁸⁴⁹ De quien muestra un juicio altamente negativo: “[...] La cera- arbitrariamente rotulada- de Medardo Rosso, con su caotismo deshecho y su calidad repelente, dentro de una vitrina, cual la reliquia del muerto que realmente es el artista, en una piedad familiar ajena al sentido estético [...]”.

Wildt, sintético contraste del *Soldado moribundo*, de Rambelli, que recordaba, sin embargo, la fuerte, la anatómica manera de la primera época wildetiana, con menos preocupación de colosalismo vacío [...]”.

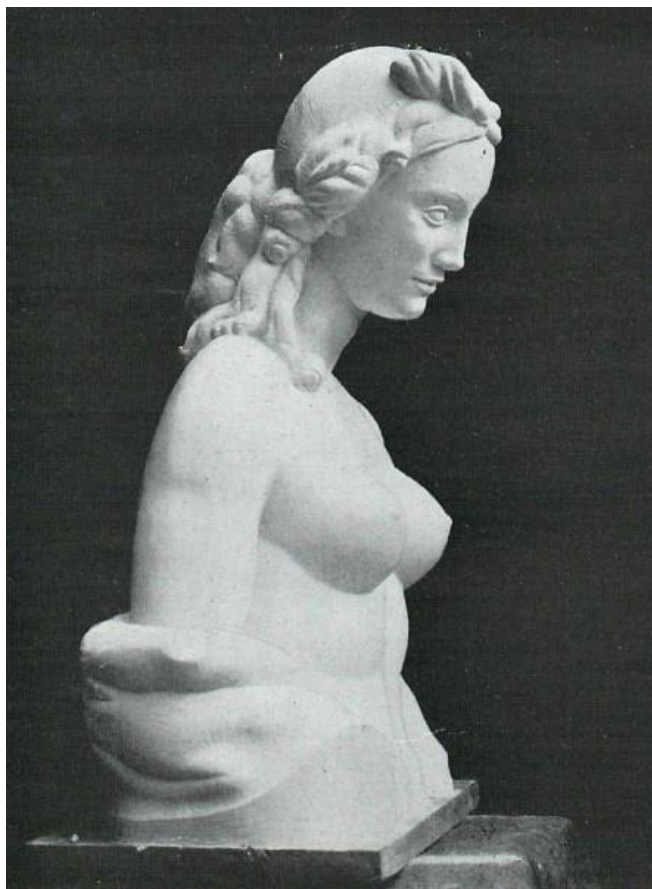


Fig. 80. Salvatore Saponaro, *Pomona*, s/f. Fotografía: *La Esfera*, 30-6-1928

Por último, en la tercera sala destacaba la presencia del *Busto de Mussolini* de Wildt, obra que no resulta del agrado de José Francés. Junto a esta, también destacan otras obras de Libero Andreotti, Romano Romanelli y Amleto Cataldi, esta última más en consonancia con su gusto estético:

“Por una puerta abierta en el muro de la derecha [...] se entraba a la tercera sala, presidida por el imponente y un poco grotesco, a fuerza de exorbitantes proporciones, *busto de Mussolini*, firmado por Adolfo Wildt. Si se compara con su testa humilde de *San Francisco*, la estimación al escultor no decrece del todo; pero al que solo conociera este enorme artefacto escenográfico, donde se pretende, con erróneo y contrario resultado, adular la positiva grandeza espiritual del Duce, el juicio le sería adverso al escultor. Y se

aprecian, en cambio íntegramente el *Grupo dramático*, de Libero Andreotti, *El niño negro*, de Romano Romanelli, y la graciosa figurita *Bañista*, de Cataldi, que no precisaron la forma desmesurada para lograr la estimación estética [...]”⁸⁵⁰.

De juicio similar se muestra Ramón García-Diego en su reseña para *Gaceta de Bellas Artes*⁸⁵¹, la cual viene acompañada de una fotografía que reproduce la escultura *El niño negro*, obra de Romano Romanelli. En cuanto a la participación italiana considera que la sección de escultura resulta de un valor más positivo que la pintura, dedicándose meramente a enumerar las obras y los artistas que más le han interesado:

“[...] Más interesante y de más valor la escultura. Entre las obras expuestas, nuestras preferencias van hacia la *Niña convaleciente*, de Luppi, donde alienta una emoción humana. *Ariana*, por Torresini, lleva en sí la belleza y la serenidad. Andreotti presenta un *Grupo Dramático* que ofrece un buen conjunto de fuerza. Un *San Francisco*, original y pleno de audacia, por Wildt. Una bellísima *Pomona*, por Saponaro. Un *niño negro*, por Romanelli, Un *Carlos V* de cierto humorismo en la expresión, por Gemito. Una *Cabeza de muchacho*, por Ruggeri, y un *Arabesco de bailarina*, por Prini, que ha resuelto con soltura el movimiento de la danza [...]”.

Junto con la exposición celebrada en Madrid, Italia puso también, desde un primer momento, un enorme interés en participar en la Exposición Internacional de Barcelona⁸⁵², la cual fue inaugurada el 20 de mayo de 1929, siendo clausurada el 15 de enero de 1930. En ésta, vieron una nueva oportunidad de proseguir con su política de difusión y propaganda de la ideología fascista con el objeto de acercarla a la élite social española y crear un clima favorable de opinión mediática en torno al Régimen de Mussolini. Toda la labor de coordinación de la participación italiana en el evento internacional fue encargada a Raimondo Targetti, empresario textil dedicado a la exportación de la lana que entre 1922-1924 había estado al frente de la principal asociación de la patronal italiana: Confindustria. Junto a él, se agrupaba un numeroso Comité organizador en el que se

⁸⁵⁰ Inexplicablemente, sorprende que la obra de Arturo Martini pasase totalmente desapercibida por la inmensa mayoría de los críticos que dedicaron un comentario a la muestra. Hay que recalcar que estuvo solo representado por un *Retrato de hombre*, posiblemente una de sus obras de 1921 cuando estaba ligado a Valori Plastici, obra de pequeñas dimensiones que pudo hacer que los críticos no le prestaran excesiva atención.

⁸⁵¹ GARCÍA-DIEGO, R., “Exposición internacional de primavera. II y último. Arte italiano”, *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, junio 1928, p. 11-12.

⁸⁵² Para todo lo referente a la participación italiana en la Exposición Internacional de Barcelona: DOMÍNGUEZ MÉNDEZ, R., “El fascismo italiano y la Exposición Internacional de Barcelona de 1929”, *Diacronie, Studi di Storia Contemporanea*, Bolonia, 2013, N.º 14, pp. 1-24.

integraban los principales sectores económicos del país. Asimismo, fueron también designados cuatro directores generales encargados de la puesta en marcha de las diversas secciones de las que constaba la sección italiana: Industrial y agrícola (Mario Mansi), Turismo (Angelo Mariotti), Arte (Cipriano Efisio Oppo) y Prensa (Giulio Barella).

El pabellón italiano, situado frente a los de España y Suecia, fue encargado al arquitecto Piero Portaluppi,⁸⁵³ que se decantó por un estilo clásico-renacentista en consonancia con la retórica monumentalista del régimen fascista. El friso de la fachada principal tenía rotulado en mayúsculas el nombre del país y también había cuatro columnas que servían como soporte a cuatro imágenes del águila imperial, así como una estatua colosal de la diosa Minerva que remataba el frontón. Su inauguración tuvo lugar el 29 de mayo de 1929, asistiendo al acto entre otras personalidades: el embajador de Italia en Madrid, Medici del Vascello, el cónsul Guido Romanelli, el príncipe de Udine, el duque de Bérgamo, los príncipes de Saboya, el director general de la exposición, marqués de la Foronda, y el Rey de España, Alfonso XIII, quien ofreció un discurso en italiano con el que pretendía reforzar la relación cordial existente entre los dos países.

La exposición de arte italiano fue inaugurada un mes más tarde (26 junio) siendo organizada en torno a tres salas ubicadas en el Palacio de Arte Moderno. La selección y colocación de las obras de pintura y escultura correspondió, nuevamente, al igual que ya había sucedido en Madrid, a Cipriano Efisio Oppo, secretario del Sindicato Nacional Fascista de las Artes⁸⁵⁴. En lo concerniente a la selección de las piezas artísticas, trató de incorporar al máximo número de artistas, limitando la participación de estos a una única obra con el objeto de así poder mostrar una visión amplia y completa de las diversas tendencias del arte italiano contemporáneo.

La muestra contaba con una nutrida selección de pintura y escultura italiana asociada a ese clima de retorno al orden y a los valores clásicos de equilibrio, armonía y serenidad tan pregonados por los principales movimientos artísticos surgidos en la península itálica en la década de los años veinte. La sección correspondiente a la producción escultórica⁸⁵⁵

⁸⁵³ Para un estudio de su trayectoria, véase: MOLINARI, L., *Piero Portaluppi. Linea errante nell'architettura del Novecento*, Milán, Skira, 2003.

⁸⁵⁴ La exposición de la sección de arte italiano fue la primera exhibición que el Sindicato realizaba en el exterior siendo bautizada oficialmente como *I Mostra Estera del Sindicato Nazionale Fascista degli artisti*. La inmensa mayoría de artistas participantes en el evento eran afiliados al sindicato.

⁸⁵⁵ Entre las obras expuestas en la muestra conviene destacar: *El cruzado*, de Adolf Wildt; *Busto de niño*, de Francesco Messina; *Mujer dormida*, de Amleto Cataldi; *Retrato del pintor G. Costetti*, de Marino Marini; *Bañista*, de Italo Griselli; *Cabeza de negra*, de Michele Guerrini; *Cabeza de muchacha*, de Lucio Fontana;

estaba compuesta por una serie de piezas de temáticas más proclives a un estudio del volumen y de la masa, tales como el retrato y el desnudo femenino⁸⁵⁶.

Nuevamente, sorprende la práctica ausencia de crónicas que dediquen un comentario crítico a la sección de arte italiano. Concretamente, en la prensa gráfica madrileña solo hemos conseguido documentar un solo artículo, publicado en *La Esfera*⁸⁵⁷. En el mismo, el crítico se dedica meramente a señalar el positivo interés de las salas de arte italiano, enumerando a algunos de los principales pintores y escultores participantes: “[...] Su Exposición, organizada por el Sindicato Nazionale Fascista degli artisti, resulta interesantísima [...] La sección de pintura está nutrida [...] por obras muy notables de Casorati, Steffenini Saliotti, Sbisá, Valinotti, Saetti, Gaudenzi, Nathan, Chiancone y Checchi. En escultura hay obras de Dazzi, Wildt, Messina, Gatto, Rubino y Vasallo [...]”.

Por último, mencionaremos que el jurado encargado de premiar las obras expuestas en la Exposición Internacional de Barcelona consideró conceder las siguientes medallas a los escultores de la sección italiana⁸⁵⁸: Medalla de oro: *Caballito* de Arturo Dazzi; Medalla de plata: *Busto de niño* (Fig. 81) de Francesco Messina y *El idolillo de casa* de Giovanni Prini; Diploma de primera clase: *Retrato del pintor G. Costetti* de Marino Marini y Diploma de segunda clase: *Desnudo* de Alfredo Biagni y *Bañista* de Italo Griselli.

Retrato, de Ercole Drei; *Judith*, de Alfredo Biagni; *Bacante*, de Edoardo Rubino; *Muchacho italiano*, de Angelo Bartolazzi; *El ídolo de casa*, de Giovanni Prini y *Desnudo de muchacha*, de Ivo Soli. Las fotografías de todas las esculturas pueden verse en el catálogo que se editó con motivo de la muestra, el cual cuenta con un prólogo escrito por Cipriano Efisio Oppo: *Catalogo della sezione italiana: organizzata dal sindacato nazionale fascista degli artisti*, Roma, Direzione generale per le antichità e belle art, 1929.

⁸⁵⁶ En líneas generales, hay que destacar que todas estas esculturas que representan desnudos femeninos y retratos dotados de una estética novo-clásica difieren muy poco de las obras realizadas por los escultores franceses representantes del clasicismo moderno. Son todas obras que por su parecida línea estética pueden ponerse en relación con muchas de las obras que los escultores españoles exhibían en las distintas exposiciones oficiales (Exposiciones Nacionales y Salones de Otoño) celebrados durante estas décadas.

⁸⁵⁷ FORTUNIO, “En la Exposición de Barcelona. Las secciones extranjeras en el Palacio de Arte Moderno”, *La Esfera*, Madrid, 10-8-1929, pp. 26-27.

⁸⁵⁸ Anónimo, “De Bellas Artes. Las recompensas de la Exposición Internacional de Barcelona”, *El Imparcial*, Madrid, 31-10-1929, p. 6.

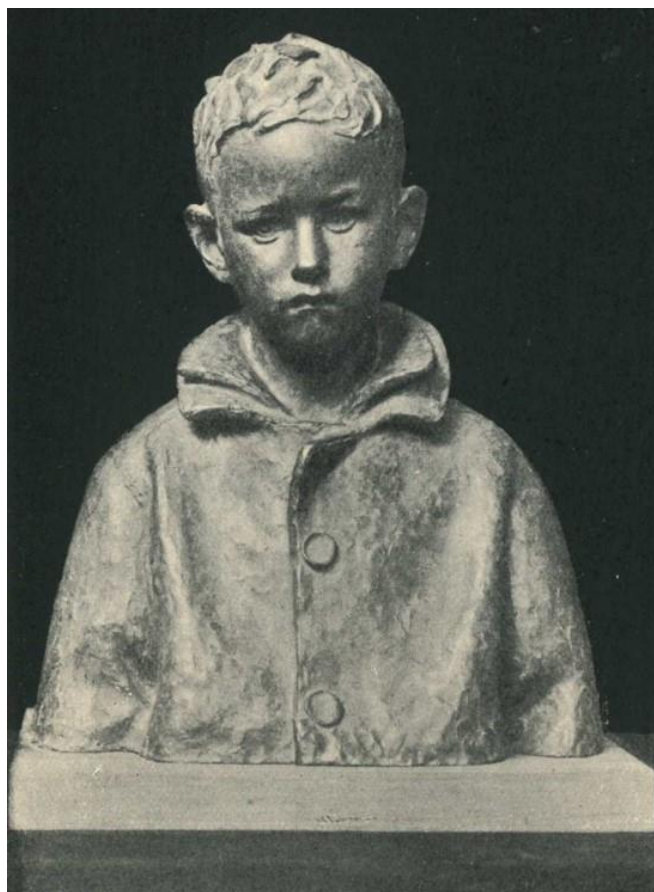


Fig. 81. Francesco Messina, *Busto de niño*, 1929

4.4. ESCULTURA DEL ENTORNO DE CENTROEUROPA: ENTRE EL CLASICISMO MODERNO, EL EXPRESIONISMO Y LA NUEVA OBJETIVIDAD

Frente a la escultura figurativa moderna francesa e italiana, las cuales tuvieron una difusión más que notable en la prensa gráfica editada en Madrid, la estatuaria producida en los países del centro y norte de Europa⁸⁵⁹ apenas fue divulgada en nuestro país, siendo la gran desconocida no solo de aquel periodo, sino que diría que también a día de hoy, a excepción de los especialistas que nos dedicamos al estudio del arte de la primera mitad del siglo XX. Es indudable que España por su relación histórica con los países del Mediterráneo tenía unas mayores ligazones culturales con países como Italia y, especialmente Francia, cuya producción artística es la que indiscutiblemente contó con una mayor atención por parte de la crítica especializada de la capital. Aun así, no es menos

⁸⁵⁹ Para un estudio de la escultura expresionista alemana, véanse las fuentes primarias: KUHN, A., *Die Neuere Plastik. Von achtzehnhundert bis zur gegenwart*, Múnich, Delphin-Verlag, 1921; EINSTEIN, C., *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, Berlín, Impropyläen-Verlag, 1926 y la secundaria BARRON, S. (com.), *German Expressionist Sculpture* [catálogo de exposición], Los Ángeles, Los Ángeles County Museum of Art, 30 octubre 1983-22 enero 1984.

cierto que un importante número de los intelectuales españoles de aquellas décadas tuvieron una formación de ascendencia germanófila⁸⁶⁰ que, como tendremos ocasión de estudiar, les hizo prestar una atención detenida en sus respectivas publicaciones a diversos campos de la cultura alemana, siendo el ámbito de la escultura el que contó, sin embargo, con un menor número de artículos monográficos dedicados a sus respectivos cultivadores.

Al igual que lo acontecido en los demás países europeos, el arte alemán posterior al final de la I Guerra Mundial también padeció los síntomas asociados al retorno a una realidad figurativa que apostaba por buscar una renovación del lenguaje artístico ligado a los valores del pasado clásico. Sin embargo, no es menos cierto que gran parte de la plástica asociada al movimiento expresionista no había, como en el caso del cubismo y el futurismo, llegado en sus respectivos lenguajes a los extremos de la abstracción⁸⁶¹. En este sentido, pueden destacarse las producciones escultóricas de algunos de los miembros de *Die Brücke* (El puente) como Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel y Karl Schmidt-Rottluff, basadas en conceptos ya estudiados como la talla directa, principalmente en madera y la influencia de la escultura africana y oceánica, la cual pudieron estudiar ampliamente en las colecciones del *Völkerkunde Museum* (Museo de Etnología) de Dresde.

Junto a la plástica germánica más puramente asociada a la vanguardia, hay que destacar que la inmensa mayoría de la producción escultórica nunca dejó de estar ligada a la tradición artística asociada a la figuración. El neoclasicismo de corte académico tuvo un gran peso en el país hasta bien entrado el siglo XX, en gran parte debido a la labor de Adolf Von Hildebrand (1847-1921), artista cuya obra carece de especial interés y que, sin embargo, como ya hemos señalado en más de una ocasión, jugó un papel esencial en la renovación de la estatuaría europea a través de su tratado teórico *El problema de la forma*

⁸⁶⁰ Entre los que podemos destacar nombres como los de José Ortega y Gasset, Juan de la Encina, José Moreno Villa, Gabriel García Maroto, Manuel Abril, Ernesto Giménez Caballero, Eduardo Westerdahl, etc. Algunos escultores también realizaron algún viaje de estudios a países de Centroeuropa, como el caso de Ángel Ferrant, en cuya biblioteca personal custodiada actualmente en el Archivo del Museo Patio Herreriano de Valladolid, se conservan dos ejemplares de la revista alemana *Museum der Gegenwart. Zeitschrift der Deutschen Museum for Neuere Kunst*, en la que se reproducen fotografías de esculturas de Kirchner, Heckel, Barlach, Kolbe y Lehmbruck.

⁸⁶¹ A excepción de ciertas obras de artistas adscritos al *Novembergruppe* berlinés como Oswald Herzog, Herbert Garbe y Rudolf Belling, cuya extremada síntesis formal recuerda enormemente a algunas de las esculturas de Alexander Archipenko, conocidas por los artistas alemanes tras la exposición del escultor ucraniano en la galería *Der Sturm* en noviembre de 1914. Como ya comentamos en el capítulo referido a la recepción de la escultura de vanguardia, estas obras fueron difundidas en la prensa madrileña y catalana: FRANCÉS, J., “El arte y la extravagancia”, *La Esfera*, op. cit., p. 12 y LLEONART, J., “Novisimes manifestacions d’art alemany”, *D’Ací i d’Allà*, Barcelona, septiembre 1920, p. 860.

en las artes visuales (1893), en el que incidía en la necesidad del arte escultórico de retornar a la talla directa de los materiales frente a la falsedad del modelado y de concentrar sus esfuerzos en un análisis de los valores esenciales que definen la especialidad, cuál es su carácter de masa y volumen que invade el espacio circundante. Tras él, destacan otros nombres cuyas producciones aún se mantienen ligadas a un lenguaje de carácter puramente decimonónico asociado a la oficialidad artística del Imperio alemán: Richard Engelmann (1868-1966), Max Klinger (1857-1920), autor del famoso *Monumento a Beethoven* (1902), y Hugo Lederer (1871-1940), autor del *Monumento al canciller Bismarck* (1902-1906) (Hamburgo), ligado a una estética grandilocuente y retórica similar al de las futuras ideologías totalitarias.

Tras esta primera generación de escultores figurativos alemanes, destaca una segunda en la que sus respectivos lenguajes se mueven a medio camino entre el expresionismo asociado a la tradición gótico-romántica nacional y el clasicismo moderno francés, cuyos representantes más importantes (Maillol y Despiau) eran más que conocidos en el país, no solo a través de la reproducción de sus obras en ciertas revistas dedicadas a la crítica artística⁸⁶², sino también gracias al conocimiento directo que pudieron tener de las mismas ciertos artistas que estuvieron afincados durante unos años en París, como es el caso de dos de los escultores germanos más reconocidos a día de hoy, Wilhelm Lehmbruck y Georg Kolbe. En este sentido, las respectivas obras escultóricas de toda esta serie de artistas destacan, al igual que la estatuaria francesa e italiana, por dedicar su atención preferentemente a la figura humana, ya sea en su forma completa (figura femenina y masculina, tanto desnuda como vestida) o parcial (retrato-busto)⁸⁶³.

⁸⁶² Entre las revistas alemanas dedicadas a la crítica artística, debemos destacar por su calidad y profusión de imágenes que reproducen esculturas, *Deutsche Kunst Und Dekoration*, editada en Darmstadt entre 1918-1932 y la berlinesa *Der Querschnitt* (1921-1933), órgano de expresión del galerista Alfred Flechtheim, uno de los coleccionistas alemanes de arte moderno más importantes de aquel periodo, quien mantuvo una relación fluida con la intelectualidad madrileña, posibilitando gracias a su estrecha colaboración la celebración de la Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos, celebrada en Berlín entre diciembre de 1932 y enero de 1933. Ante la escasez de artículos monográficos dedicados a escultores alemanes en la prensa española, debemos tener en cuenta que muy posiblemente los artistas españoles pudieron haber tenido acceso a algunos números de las dos revistas. En sus páginas, aparecen reproducidas esculturas de los principales artistas plásticos alemanes tales como Georg Kolbe, Wilhelm Lehmbruck, Ernst Barlach, Renée Sintenis, Ernesto de Fiori, Hermann Haller, Rudolf Belling, Emmy Roeder, Milly Steger, Edwin Scharff, Hermann Geibel, Karl Albiker, etc. Muchos de estos escultores también aparecen mencionados en el ya citado en varias ocasiones capítulo de Rafael Benet *Facetas Post-Rodiniana* incluido en el libro de Alexander Heilmeyer: BENET, R., "Facetas post-rodinianas", en HEILMEYER, A., *La escultura moderna y contemporánea*, Barcelona, Labor, 1928, pp. 192-199 y 206-224.

⁸⁶³ Además de otras temáticas como el relieve, el monumento conmemorativo y la escultura animalista, cuyas representantes más notables fueron las escultoras Emmy Roeder y Renée Sintenis.

La diferencia, a la hora de encasillarles en una tendencia u otra, estriba en el tratamiento dado por éstos a la hora de construir la anatomía de sus respectivos personajes. En algunos casos, las formas se retuercen, deforman o adelgazan sus miembros, incidiendo de esta manera en dar a la obra un carácter subjetivo en el que su autor expresa sentimientos acordes con los años de la post-guerra (estupor, dolor, miseria, hambre, sufrimiento)⁸⁶⁴. En otros, las formas tienden a una mayor síntesis volumétrica donde las masas se muestran compactas y sólidas, acordes con el gusto más propio del clasicismo francés, basado en los conceptos de la gracilidad y la amabilidad decorativa. La mayoría de los escultores que trabajaron en las décadas de los años veinte y treinta realizaron obras que pueden asociarse indistintamente a ambos lenguajes, por lo que el adjetivo de escultura “expresionista”, creemos que resulta insuficiente a la hora de valorar sus respectivas creaciones. Tampoco puede obviarse, al hilo de los cambios artístico-culturales surgidos al calor del retorno al orden, la influencia del Realismo Mágico, teorizado por el crítico alemán Franz Roh, que, si bien tuvo una influencia más notable en el ámbito pictórico, no es menos cierto que su plástica, asociada a una figuración frígida e inanimada, tuvo también su correspondiente contestación en el arte escultórico europeo, cuestión de la que ya hemos realizado algunos adelantos y que, en próximas páginas, tendremos ocasión de estudiar con mayor profundidad.

Uno de los primeros intelectuales españoles en dar a conocer la escultura alemana fue Juan de la Encina, de quien ya hemos tenido ocasión de analizar su papel a la hora de divulgar la escultura figurativa moderna francesa. Muy vinculado al pensamiento orteguiano, apostó, al igual que gran parte de los actores culturales vinculados a la generación de 1914, por viajar al extranjero como manera de abrirse horizontes y ponerse al tanto de las novedades del pensamiento europeo. Entre 1912-1914 reside en Hamburgo, donde por recomendación de su hermano, amplía sus estudios en Economía con el objeto de poder ayudarle en el futuro en sus negocios comerciales. Durante su estancia en Alemania, tiene la oportunidad de estudiar a fondo los nuevos métodos de la historiografía artística alemana asociados al formalismo⁸⁶⁵, así como de tener un conocimiento aproximado del arte que se estaba produciendo en el país en aquellos momentos.

⁸⁶⁴ Formas asociadas a un carácter místico, espiritual, idealista que aspira a que las formas terrestres trasciendan la realidad para así acercarse a Dios. De hecho, una parte importante de escultores alemanes dedicaron una atención preferente a las temáticas alusivas a la religión, conectando de esa manera con la estatuaria gótica de gran tradición en el país.

⁸⁶⁵ Se dedica a leer a autores como Wölfflin, Karl Justi, Jacob Burkhardt, August L. Mayer, etc. En cuanto a las posibles exposiciones que pudo visitar durante su periplo alemán no tenemos noticia alguna al

Unos años más tarde, el 19 de abril de 1918, ya establecido en Madrid como crítico de arte habitual del semanario *España*, imparte una conferencia sobre escultura alemana en la Escuela Nueva⁸⁶⁶. En la misma, ofrece una opinión muy extendida entre los círculos artísticos madrileños, cual es opinar que frente a la gracia y la delicadeza del arte francés, el arte alemán destaca por sus formas más contundentes y fuertes asociadas a su política imperialista:

“[...] Observando la distinta contextura espiritual de un Rodin o de un Meunier, comparado con cualquiera de los escultores alemanes, señala el conferenciante que estos últimos se caracterizan por la expresión de la fuerza más que de la delicadeza. A los educados en un sentido griego de la plástica, sorprende esa modalidad alemana. La helénica combina la fuerza con la delicadeza armónicamente, mientras que la germánica mantiene la primera a expensas de la segunda. Entre las varias virtudes de su arte no hallaremos en lugar preminente la de la gracia. Los artistas de cuyas obras tratamos aquí, son hijos de su patria y de su momento: el del Imperio alemán. Sus creaciones revelan la fuerza y el dominio [...]”. Ejemplo de esta propensión a formas retóricas y grandilocuentes es el monumento al canciller alemán Bismarck, obra de Hugo Lederer, de la que comenta: “Así, por ejemplo, el monumento a Bismarck, en Hamburgo, por Lederer, que obedece a ciertas influencias orientales, en general caldaicas y asirias, sin perder en nada un aire medieval. Bismarck, el canciller de hierro, representando simbólicamente en traje de guerrero, aparece con la majestad de fiereza y de reposo propios de un héroe engrandecido a los ojos del pueblo. Lederer, autor de este monumento, no está solo en Alemania. En él hallamos la fuerza, pero no la gracia [...]”.

Junto con este, también se dedica a enumerar otra serie de escultores⁸⁶⁷: Hildebrand, Klinger, Engelmann y Metzner⁸⁶⁸, cuya obra sí que contará con una cierta difusión en los

respecto: ALZURI MILANÉS, M., *Juan de la Encina y el arte de su tiempo (1883-1963)* [catálogo de exposición], op. cit., pp. 24-25.

⁸⁶⁶ VEGUE Y GOLDONI, A., “Conferencia. En la Escuela Nueva”, *El Imparcial*, Madrid, 21-4-1918, p. 3.

⁸⁶⁷ FRANCÉS, J., “Rodin y la escultura moderna”, *La Esfera*, op. cit., pp. 21-22. En el artículo aparecen una serie de fotografías que reproducen obras de algunos de los escultores alemanes estudiados por Juan de la Encina en su conferencia: *Relieves en mármol* de Franz Metzner; *Desnudo* de Wilhelm Lehmbruck, *Mujer sentada* de Ernst Barlach y *Monumento a Bismarck* de Hugo Lederer.

⁸⁶⁸ Del que comenta lo siguiente: “[...] Metzner, el gran escultor, realiza plenamente su ideal artístico en el torso de un luchador, y en una estatua, *La Tierra*, donde la mayor cantidad de fuerza se condensa en la menor cantidad de volumen. Su *busto de Cítón II*, muy decorativo, de formas recias y un relieve (en la Unión Bancaria, de Viena), acusan determinada propensión a lo erudito. Se advierten los influjos en los artistas nórdicos de este tipo con más facilidad que en los meridionales que saben asimilarlos sin que a

medios gráficos de la capital española. Acaba su disertación, enumerando los nombres de dos de los escultores alemanes más reconocidos actualmente, Ernst Barlach y Wilhelm Lehmbruck, destacando en especial la obra del segundo, cuya forma le recuerda a la del francés Maillol: “[...] Barlach, con su *Astrónomo*, de acabado carácter, y el joven Lehmbruck honran la plástica alemana. El último yuxtapone la gracia a la fuerza, y recuerda al francés Maillol, por quien sin duda está influido [...]”. Sus obras, junto con las de Kolbe y Belling, son las que tendrán una cierta resonancia en el seno de la crítica madrileña.

Pese a que por el contenido de la conferencia nos permite presuponer que tenía un conocimiento notable de la estatuaría alemana, resulta muy extraño que el crítico no dedicara ningún artículo monográfico a algún escultor alemán en las páginas del semanario *España*⁸⁶⁹, en unos años en los que, como hemos tenido ocasión de estudiar, sí que centró su interés en ciertos escultores franceses representantes del clasicismo post-rodiniano: Bourdelle, Maillol y Bernard. Esta cuestión deja muy claro que sus preferencias estéticas estaban claramente más cercanas a los postulados de un retorno a las formas serenas y estáticas propias de los países mediterráneos⁸⁷⁰, contrapuestas al expresionismo y dinamismo más presentes en los países nórdicos. En los siguientes años, solo realizará algunas alusiones vagas a la escultura moderna alemana poniéndola en relación con determinados escultores españoles como Alberto Sánchez⁸⁷¹ y Josep Clarà⁸⁷².

veces se echen a ver [...]”: VEGUE Y GOLDONI, A., “Conferencia. En la Escuela Nueva”, *El Imparcial*, op. cit., p. 3.

⁸⁶⁹ Pudiera también tratarse de una cuestión de raíz política, ya que el semanario mostró, a pesar de la neutralidad de España en la I Guerra Mundial, su adhesión y simpatía al bando de los aliados.

⁸⁷⁰ Creemos que este es un gusto extensible a la práctica totalidad de los críticos que trabajaban en Madrid por aquellos años, cuestión que explicaría la escasez de artículos que hemos podido documentar en los que se realice un estudio crítico de los principales escultores alemanes adscritos a la figuración renovada.

⁸⁷¹ “[...] La escultura de Alberto es, en sus líneas generales, de tipo abstracto, y recuerda levemente, acaso más por el concepto que por la concreción, a ciertos escultores modernos alemanes [...]”: DE LA ENCINA, J., “De Arte. Salón de Artistas Ibéricos”, *La Voz*, op. cit.

⁸⁷² “[...] Clarà ha pasado gran parte de su vida en el extranjero. Ha vivido largos años en París. Pertenecía a la generación de escultores europeos post-rodiniana- la de un Bourdelle, la de un Maillol, la de un Bernard, en Francia; la de un Kolbe, la de un Lehmbruck, la de un Haller, en Alemania-, y ha seguido con lealtad las peripecias de la escultura moderna, a partir de la iniciación romántica de Rodin [...]”: DE LA ENCINA, J., “Crítica de arte. José Clarà”, *La Voz*, op. cit. Resulta interesante que los tres ejemplos que cita de escultores representantes de la moderna estatuaría alemana, sean artistas que, al igual que los franceses, centren su atención en el desnudo femenino resuelto en torno a volúmenes planos y lisos, eso sí con formas más estilizadas y menos propensas a la masividad corpórea.

Como apuntábamos líneas más arriba, uno de los escultores alemanes que tuvo una mayor atención por parte de la crítica madrileña fue **Franz Metzner (1870-1919)**⁸⁷³. Nacido en la localidad de Wscherau (actual República Checa), en el seno de una familia humilde dedicada al cultivo del campo, mostró desde muy temprana edad su interés por dedicarse a la actividad artística. Entre 1884-1888 aprende los rudimentos del oficio de picapedrero en la cantería de Wild en Pilsen. En los siguientes años y hasta 1894 sigue perfeccionando su técnica y trabajando para diversos talleres en algunas ciudades de Sajonia, entre ellas Breslau, donde entra como ayudante en el taller del escultor Christian Behreus. Esta formación autodidacta la complementa con su asistencia a un curso nocturno en la *Kunstgewerbeschule Dresden* (Escuela de Bellas Artes de Dresde).

Desde 1894 se establece en Berlín y allí establece su propio taller en 1896. Entre 1897-1902 trabaja principalmente para la Real Fábrica de Porcelana de Berlín, realizando pequeñas figuras y cerámicas asociadas al estilo *Art Nouveau*. En 1898 participa por vez primera en una exposición berlinesa y en 1900 alcanza su primer gran éxito al conseguir la medalla de oro en la Exposición Universal de París por su diseño de jarrón titulado *Esfinge de la vida*. En 1903 expone una importante colección de sus obras en la XVII exposición de la Secesión vienesa, siendo nombrado al poco tiempo profesor en la Escuela de Artes y Ciencias de la ciudad, convirtiéndose en uno de los principales escultores representantes del estilo *Jugendstil*. Un año más tarde, se le reserva una sala individual en la XX exposición de la Secesión vienesa, en la que su obra *La Tierra* ocupaba el centro de la misma. A partir de este momento, realiza una serie de importantes proyectos de decoración escultórica aplicada a la arquitectura, entre los que destaca el llamado *Monumento a la Batalla de las Naciones*, inaugurado en Leipzig en 1913. Esta carrera exitosa culmina en 1919, año de su fallecimiento, con su nombramiento como miembro de la Academia Prusiana de Bellas Artes, la más alta condecoración para un artista alemán.

En cuanto a su producción escultórica, destacan especialmente sus obras monumentales, en las que, siguiendo los dictados del *Jugendstil*, propone la creación del llamado *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total), basado en el diálogo y la integración de la escultura en el ámbito arquitectónico. Entre ellas podemos destacar las siguientes: las 20 figuras de

⁸⁷³ Para un estudio de su producción escultórica: MOHR, J. (com.), *Franz Metzner: Skulptor und Architektur zwischen Jugendstil und Monument* [catálogo de exposición], Liberec, Severočeské Muzeum, 14 noviembre 2006-2 enero 2007.

atlantes que componen la fachada de la *Zachlerhaus* de Viena (1905), la serie de relieves que decoraban el *Weinhaus Rheingold*⁸⁷⁴ de Berlín (1905-1907), la serie de esculturas y relieves de la *Viennese Banking Association* de Praga (1911), las cuatro figuras de desnudos masculinos que coronan el *Palacio Stoclet*⁸⁷⁵ de Bruselas (1905-1911) y, por último, el ya mencionado *monumento a la Batalla de las Naciones* (1905-1913), el cual conmemoraba el centenario de la batalla de Leipzig (1813) en la que Napoleón cayó derrotado y supuso un punto crucial hacia el final de las hostilidades en la Guerra de la Sexta Coalición.

Junto con sus conjuntos aplicados a la decoración arquitectónica, hay también que considerar sus figuras autónomas en las que, además de representar figuras masculinas de complexión atlética y en posturas contorsionadas, caso de *La Tierra* (1904), también centra su atención en la figura femenina, la cual construye en torno a volúmenes sintéticos y planos muy simplificados⁸⁷⁶. Entre ellas, merecen especial mención: *Mujer sentada* (1914-1915), *Mujer recostada* (1913-1914), la cual se ubicaba en la parte inferior de la

⁸⁷⁴ Se trataba de un lujoso restaurante, diseñado por el arquitecto Bruno Schmitz, quien contó con la colaboración de Franz Metzner que realizó un total de ocho paneles en altorrelieve que decoraban la fachada del edificio en los que presentaba figuraciones alegóricas del arte, la música, la belleza, etc. En todos ellos, presenta las figuras masculinas y femeninas desnudas y de perfil con una musculatura muy marcada y con un lenguaje arcaico muy evidente. Fue una de sus obras escultóricas más difundidas en la prensa gráfica madrileña: FRANCÉS, J., “Rodin y la escultura moderna”, *La Esfera*, op. cit., p. 21 y ABRIL, M., “El carácter de Alemania en sus obras de pintura y de escultura”, *Blanco y Negro*, Madrid, 26-1-1936, p. 87. La representación de personajes con musculatura ciclópea, el débito con el lenguaje del arte de las civilizaciones antiguas y la estrecha relación entre la arquitectura-escultura en la que esta última se adecua a su marco, son características que pueden ponerse en relación con ciertas obras del escultor Victorio Macho, especialmente su *sepulcro del Dr. Llorente* (1916) ubicado en el cementerio de San Isidro de Madrid y el *Monumento a Ramón y Cajal* (1926) del Parque del Retiro. Esta relación de la plástica de Macho con la escultura decorativa moderna nacida de la Secesión Vienesa ya fue apuntada en su momento por Jaime Brihuega: BRIHUEGA, J., “Presencias de Victorio Macho. Apuntes de una relectura razonada”, en CARROBLES, J. y PALOMERO, S. (com.), Victorio Macho. La mirada [catálogo de exposición], Claustro de la Catedral de Palencia, 30 octubre 2002-31 enero 2003, pp. 99-101.

⁸⁷⁵ El banquero y coleccionista Adolphe Stoclet encargó en 1905 al arquitecto Josef Hoffmann, uno de los principales representantes de la Secesión vienesa, diseñar su residencia en Bruselas. Su arquitectura marca un punto de transición entre el *Art Nouveau* y el *Art Déco*. Presenta obras de Koloman Moser, Gustav Klimt y Franz Metzner, siendo un perfecto ejemplo de creación de una obra de arte total, en el que todas las artes se integran perfectamente entre sí. El escultor realizó cuatro figuras de hombres desnudos de fuerza titánica y musculatura fornida que rematan la fachada del edificio. Se trata de una obra en la que nuevamente se nos viene a la cabeza una obra de Victorio Macho, *El romano* (1930), la cual corona el edificio de la calle Gran Vía N.º 60 de Madrid.

⁸⁷⁶ Son en nuestra opinión las que pudieron ejercer una mayor influencia entre algunos de nuestros escultores como José Planes, Emiliano Barral cuyas maternidades realizadas entre 1927-1930 pueden perfectamente relacionarse con las ejecutadas por Metzner, Antonio de la Cruz Collado, cuyo proyecto *Fuente de la muchacha que duerme* (1930) premiado en el Concurso Nacional de Escultura guarda una cierta analogía formal con la mujer recostada del artista alemán y Alberto Sánchez, cuya *Campesina* (1923-1925) presentada a la Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos de 1925, bien puede tener ciertos débitos con la pieza titulada *Melancolía* (1919), reafirmando así el juicio antes transcrito de Juan de la Encina, quien decía que las esculturas de Alberto le hacían recordar a la de ciertos escultores modernos alemanes.

fachada del *Volksbühne* de Berlín, *Madre* (1914-1915), *Figura femenina* (1914-1915), *Maternidad* (1916) y *Melancolía* (1919).

El primer artículo monográfico dedicado al escultor en España fue publicado en la revista *Mundo Gráfico*⁸⁷⁷, escrito por José Francés, crítico del que ya hemos tenido ocasión de señalar también su importante papel como divulgador de la estatuaria figurativa moderna francesa y que, sin embargo, no mostrará el mismo interés con respecto a la plástica alemana⁸⁷⁸, siendo este el único artículo en el que centre su atención en uno de sus representantes. Como es costumbre en este escritor, dedica una buena parte del escrito a realizar un recorrido biográfico del artista, destacando especialmente sus años en los que se dedicaba a trabajar para los contratistas de edificaciones, lo cual le sirvió de gran ayuda para comprender a encajar la escultura dentro del marco arquitectónico, convirtiéndose en uno de los principales representantes de la escultura monumental en Alemania:

“[...] Se ofrecía a los contratistas de construcciones para los bajos menesteres de pintar puertas y habitaciones, de trabajar en mármoles y piedras, con la humildad y esclavitud de un artesano. Este trabajo, no había de ser inútil. Pocos escultores tendrán tan exacto conocimiento de los materiales de su arte. Aprendió, además, el sentido de las proporciones arquitectónica y monumental. No olvidemos que en Alemania toda escultura tiene un sentido amplio y significativo de monumentalidad. Franz Metzner acaso sea uno de los escultores que más vigorosamente posee dicho sentido de la proporción, del equilibrio, de la vigorosidad con que el procedimiento técnico responde a la amplitud ideológica [...]”.

Continúa comentando, muy en la línea de Juan de la Encina, que su estilo no está basado en una sensualidad refinada más acorde con el gusto francés, sino en la representación de la fuerza titánica y la bravura acordes con los caracteres asociados a la raza germánica:

“[...] Tengamos también en cuenta la carencia de sensualismo en la obra total de Franz Metzner. Seguramente en la vida del artista las mujeres han pasado fugaces, sin dejar huella. No busquéis en él esos grupos tan latinos de los amantes besándose, de la jovencita que se corona de flores o de los niños que danzan sonriendo entre guirnaldas de flores.

⁸⁷⁷ FRANCÉS, J., “De Bellas Artes. Los grandes artistas contemporáneos. Franz Metzner”, *Mundo Gráfico*, Madrid, 8-10-1913, p. 5. Viene acompañado de una única fotografía que reproduce su obra *La Madre* (1912-1913).

⁸⁷⁸ Interés que sí mostrará por la obra del escultor croata Iván Mestrovic, del que tendremos también ocasión de hablar en este capítulo, no solo centrado en Alemania, sino también en los países de Centroeuropa.

Franz Metzner parece un alemán de la época feudal, de la vieja Germania guerrera y construida a hachazos [...]”.

A continuación, enumera una serie de monumentos realizados por el escultor, entre ellos su famosa *Fuente de los Nibelungos* (1904), en los que el artista se decanta por la representación de “figuras ásperas, imponentes, envueltas de una nobleza sobrehumana y heroica”. Junto con su preferencia por representar cuerpos masculinos desnudos de musculatura muy marcada, destaca también su interpretación de la figura femenina, en la que el crítico vuelve a recalcar el poco refinamiento con que el escultor alemán trata esta temática, poniendo como ejemplo su obra *La Madre*, cuya fotografía aparece acompañando el artículo:

“[...] Finalmente, cuando Franz Metzner interpreta la mujer lo hace con la misma impetuosidad simplificativa y la misma dureza de rasgos. Además, la esculpe en aspectos que no tienen la galante elegancia de la coquetería o de la sexualidad refinada⁸⁷⁹. Fijaos en *La Madre* (Fig. 82), que reproducimos en esta página, y comprenderéis hasta qué punto este hombre, que se lo debe todo a sí mismo, que no ha distraído sus años de juventud para el amor, no siente la curiosidad de la línea femenina, sino la severidad fuerte y viril de los guerreros y luchadores [...]”.

El segundo artículo en el que se menciona la obra de Franz Metzner es el que aparece publicado en *Por esos Mundos*⁸⁸⁰ en 1914, escrito por Manuel Abril, de quien tendremos ocasión de hablar, como ejemplo de otro de los principales críticos conocedores del arte alemán contemporáneo. Aparece acompañado de una fotografía que reproduce uno de los relieves que el escultor alemán realizó para que decorase el hall de la *Viennese Banking Association* de Praga (1911), en el que presenta una figura masculina alada de perfil conduciendo una cuadriga, la cual nos recuerda a ciertas obras de Iván Mestrovic, con quien el artista de Bohemia guarda una fuerte ligazón.

⁸⁷⁹ La extremada simplificación volumétrica y el primitivismo acentuado de sus rasgos no estaban muy en consonancia con sus gustos estéticos más acordes con el novo-clasicismo francés representado por Aristide Maillol, Charles Despiau y Joseph Bernard. Asimismo, y pese a que es cierto que el artista alemán dedica gran parte de su atención a la figura masculina, especialmente para sus monumentos y fuentes públicas, no es cierto que no le interese la representación de la figura femenina, pues ya hemos señalado como existen numerosos ejemplos en los que el escultor trabaja esta temática. Con este juicio, José Francés no está más que mostrando su disconformidad para con este tipo de obras de una marcada síntesis volumétrica que caen en el peligro de resultar excesivamente modernas. Aun así, este tipo de obras son las que podrían haber influenciado a ciertos escultores españoles como los ya señalados en una nota anterior.

⁸⁸⁰ ABRIL, M., “Parentescos artísticos II”, *Por esos mundos*, Madrid, 1-12-1914, pp. 99-108.



Fig. 82. Franz Metzner, *La madre*, s/f.
Fotografía: *Mundo Gráfico*, 9-10-1913

Comienza su escrito recalcando que en el estudio de los parentescos artísticos pueden establecerse cuatro gradaciones: Los que imitan obras de otros; los que imitan tendencias de otros; los que adaptan a visión propia, modos expresivos de escuelas históricas y los que crean por su cuenta, pero recordando en determinados aspectos, obras de otros. En el tercer grupo es donde inscribe la obra tanto de Franz Metzner como de Iván Mestrovic de quien también reproduce la revista su obra *Esfinge*. Estas dos piezas destacan por su inmovilidad, por su estilización, su geometrismo, recordando en gran medida los relieves asirios y egipcios, pero nunca cayendo en la mera imitación, sino en una interpretación en clave moderna de los modelos históricos del pasado⁸⁸¹:

⁸⁸¹ Ya pudimos también comprobar, en el capítulo referido a la recepción de la escultura moderna francesa, el interés que despertó en la crítica madrileña los relieves realizados por Emile-Antoine Bourdelle para el teatro de los Campos Elíseos de París en los que también se denotaba el influjo de las civilizaciones arcaicas. Dentro de este periodo y, especialmente en el seno de la crítica de arte española, se hace muy común valorar de forma muy positiva la realización de una escultura ornamental-decorativa aplicada al ornato arquitectónico como forma ideal para que el arte escultórico pueda desarrollarse en su total plenitud.

“[...] Las obras de Franz Metzner y de Iván Mestrovic, entran en el grupo tercero. Recuérdense los bajorrelieves asirios, recuérdense las estatuas egipcias; en éstas y en aquellos: esfinges, hieratismo, alas geometrizadas, interpretación de los peinados por estrías lineales y , musculatura acusada por la estilización del modelado, rudo y simple [...] Véanse, después de recordadas las obras antiguas y de anotadas sus cualidades, las dos láminas que reproducimos aquí, escogidas entre otras de análogas características y pertenecientes a los dos escultores de hoy antes citados: el parentesco es evidente, la originalidad también: hay interpretación, no imitación; han tomado del arte asirio y del egipcio la manera resolutiva que estas dos artes les brindaban [...] Hagan obras arcaicas o modernas, tomen por motivo figuras de la Historia, de la Mitología o de la realidad contemporánea, aplican idéntica factura, sin que las reminiscencias de obras ajenas apuntadas se deban a otra cosa que al empleo de conquistas técnico-estéticas que, efectuadas por quien quiera, pasan al acervo común y pertenecen, tanto como a los inventores, a los que aciertan a utilizarlas con dignidad [...]”.

Un año más tarde, vuelve a mencionar su figura en un artículo publicado en *La Ilustración Española y Americana*⁸⁸², centrado en comentar el concurso para la erección de un Monumento a Miguel de Cervantes. Se trata de un escrito en el que aprovecha la actualidad del evento artístico para comentar su preocupación acerca de la tipología del monumento conmemorativo, en el que encuentra siempre una excesiva carga literaria y anecdótica, contraria en su idea basada en que en el arte lo que debe primar es la forma plástica por encima del contenido a representar:

“[...] La plástica tiene su dominio propio de expresión, que no es, ni con mucho, el de ilustrar las obras literarias o los hechos históricos de tal general o tal tribuno. Representar de bulto las escenas que poemas, historia o fama cuentan... ¿A qué? La plástica, como arte propio y no auxiliar, debe exaltar de por sí valores universales, sin sujetarse a determinados argumentos, casi siempre literarios, nada plásticos- en el caso actual mucho más literarios y mucho menos plásticos que nunca. No es necesario que el monumento haya de estar diciendo en cada detalle, en cada esquina, en cada figura, quien es allí el conmemorado [...]”.

⁸⁸² ABRIL, M., “El monumento a Cervantes”, *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 30-9-1915, pp. 14-15.

A continuación, y para finalizar su comentario, pone como posibles ejemplos para una actualización positiva del género, *El monumento al trabajo* del escultor belga Constantin Meunier y *La fuente de los Nibelungos* (Fig. 83) (1904) de Franz Metzner, las cuales aparecen reproducidas en sendas fotografías que acompañan el artículo:



Fig. 83. Franz Metzner, *Fuente de los Nibelungos*, 1904.
Fotografía: *La Ilustración Española y Americana*, 30-9-1915

“[...] Por lo demás, ¿con qué objeto hago que mis palabras vayan en compañía de las reproducciones adjuntas? Pensando en esto de la posible orientación de monumentos vinieron a mi memoria esos dos que aquí se reproducen [...] Son obras, como sabéis, de un belga y de un austriaco. Pensé en ellas y vinieron a mi magín porque ambas, tienden a ser arquitecturales y a conmemorar abstracciones, virtudes o entidades generales de la fábula o de la Idea: a los Nibelungos, está dedicada la Fuente de Metzner; al Trabajo, el monumento de Meunier. Las personas tienden a desaparecer y a quedar únicamente personificaciones cuando no, simplemente, las líneas puras, arquitecturales de simbolismo elocuente [...]”.

Unos años más tarde, aparece publicado en *Buen Humor*⁸⁸³, nuevamente de la mano de Manuel Abril, el último artículo monográfico que hemos documentado referido a Franz Metzner. Aparece acompañado de dos fotografías que reproducen sus obras *La Tierra*

⁸⁸³ ABRIL, M., “Rarezas escultóricas”, *Buen Humor*, Madrid, 18-5-1924, pp. 11-12.

(1904) y uno de los relieves alegóricos que decoraban la fachada del *Weinhaus Rheingold* (Fig. 84) de Berlín. Sorprende enormemente que, teniendo en cuenta los elogios que anteriormente había vertido sobre su obra, dedique en este caso comentarios de tipo jocoso hacia algunas de sus esculturas, cosa por otro lado habitual en esta revista dedicada en muchas ocasiones a burlarse impúdicamente de cualquier vestigio de arte moderno:



Fig. 84. Franz Metzner. *Relieve de la fachada del Weinhaus Rheingold* (Berlín), 1905-1907.
Fotografía: *Buen Humor*, 18-5-1924

“[...] Los escultores nos presentan en sus obras una humanidad igual a la humanidad a la que pertenecemos nosotros. Se trata de personas como nosotros, sin duda de ningún género; eso (el género) salta en las esculturas a la vista, a veces demasiado. Pero acontece que esas personas se colocan en unas posturas y ejecutan unos ejercicios que no podemos concebir ni por vía de cultura física. Todos los personajes esculturales se engarabitan, apelonan y retuercen de un modo inconcebible. Hay muchos que padecen dolores de tripas, y el escultor los representa en el momento más agudo del calambre o retortijón; hay algunos que quieren morderse los codos; hay muchos que se entregan a la operación dificultosa de cortarse las uñas de los pies. Hay no pocos que padecen torticolis; pero a

los de la torticollis y a otros, les quiero yo dedicar sesión aparte. Hoy he de limitarme a presentar unos ejemplos de maestros [...]”.

Para incidir en lo expuesto en su comentario anterior, propone como ejemplos ilustrativos las obras de Franz Metzner y de Auguste Rodin. Sobre la obra *La Tierra* (1904) del alemán, en la que representa un hombre desnudo sentado en escorzo pronunciado, elogia su factura al mismo tiempo que vuelve a ridiculizarla: “[...] El desnudo de Metzner es magnífico, como se puede ver claramente. Da gloria contemplar ese modelado tan amplio y a la vez tan estudiado; pero ¿qué hace ese pobre hombre? ¿por qué estará de esa manera? ¿será tal vez que siendo el hombre barro, y habiendo, según el Génesis, salido del barro, los hombres que quieren crear los escultores por el mismo procedimiento propenden a la bola? [...]”.

No teniendo suficiente, arremete aun con más hilaridad al referirse al relieve que decora la *Weinhaus Rheingold*. Si anteriormente hubiera comentado de esta obra su perfecta adaptación de un modelo del arte arcaico en clave moderna, ahora centra su interés en atacar sin piedad esta obra, cuestión realmente extraña viniendo de un crítico como él comprometido siempre en la causa de buscar una renovación profunda del arte y la cultura artística nacional:

“[...] ¿Quieren ustedes decirme si hace falta mala idea para tener a un hombre tiempo y tiempo de esa conformidad? Ya fueron escultores- no hay que olvidar eso- los que inventaron los atlantes y las cariátides: señores y señoras haciendo de columna y sosteniendo con la cabeza un edificio. Pero empotrar a un hombre de ese modo en el marco de una puerta, para dejarlo siempre así, me parece francamente demasiado. Y todavía aspirará el autor, si a mano viene, a que la obra sea inmortal; a que pase esa pobre criatura la vida eterna así, sin salirse jamás de quicio... ¿Será que a los escultores se les vuelve de piedra el corazón a fuerza de andar tanto con piedras? ¿Estaremos frente a un caso de mimetismo? Es una hipótesis [...]”.

Wilhelm Lehmbruck (1881-1919)⁸⁸⁴. Nace en Meiderich, Duisburgo, en el seno de una familia humilde dedicada a la minería. Desde muy temprana edad muestra unas dotes excelentes para el dibujo y el modelado. Primeramente, estudia en la Escuela de Artes

⁸⁸⁴ Para un análisis de su producción escultórica: SCHUBERT, D., *Die Kunst Lehmbrucks*, Stuttgart, Werner'sche Verlagsgesellschaft, 1981 y BETTAHAUSEN, P. y BROCKHAUS, C., *Wilhelm Lehmbruck (1881-1919). Plastik, Malerei, Graphik*, Duisburgo, Wilhelm Lehmbruck Museum, 1987.

Aplicadas de Düsseldorf (1895-1899) y, posteriormente completa su formación artística en la Academia de Bellas Artes de la misma ciudad (1901-1907) donde estudia bajo la dirección del escultor Karl Jansen. Tras finalizar sus estudios académicos, se une a la asociación de artistas de Düsseldorf y realiza su primer viaje a París, donde expone en el Salón de la Sociedad Nacional de Bellas Artes, teniendo la oportunidad de conocer personalmente a Auguste Rodin, cuyas obras le influyen en sus primeros años.

Gracias al apoyo económico brindando por uno de sus más importantes mecenas, Carl Nolden, establece su residencia en la capital francesa, donde vive hasta 1914 y realiza algunas de sus obras más importantes, principalmente desnudos femeninos que guardan un cierto débito con el estilo de Maillol. En estos años consigue establecerse como uno de los más importantes escultores figurativos europeos participando en las principales muestras internacionales dedicadas a la difusión del arte moderno: entre ellas el *Sonderbund* de Colonia (1912) y el *Armony Show* de Nueva York (1913). En 1914, tras el estallido del conflicto bélico, regresa a Alemania. Aun así, previamente inaugura una exposición individual en la galería Levesque. Se establece en Berlín, trabajando durante un periodo en un hospital dedicado al cuidado de los heridos en combate. La barbarie de la guerra le afecta de manera profunda, influyendo muy notablemente su crisis existencial en sus obras realizadas en su último periodo vital (1915-1919). En 1916 realiza su primera gran exposición individual en suelo alemán, en la Kunsthalle de Mannheim. A partir de ese año, establece su hogar en Zúrich, para así alejarse de todo lo relativo al conflicto bélico. Tres años más tarde, es nombrado miembro de la Academia Prusiana de Bellas Artes de Berlín. En el momento más álgido de su carrera, con tan solo 39 años de edad, decide poner fin a su vida, tras no haber superado el tormento provocado por los traumas ocasionados por la guerra.

En cuanto a su producción escultórica, hay que destacar que siempre centró su interés, al igual que los modernos escultores franceses, en la figura humana⁸⁸⁵, especialmente la femenina, para así concentrar su mirada en los valores formales asociados a la disciplina: volumen, masa y textura de los materiales, entre los que utilizó yeso, cemento, terracota, mármol y bronce. El estilo del escultor alemán muestra un cambio muy significativo entre

⁸⁸⁵ Tanto en su forma completa en bulto redondo como parcial, a través del fragmento, innovación formal muy deudora de Auguste Rodin, pionero en la escultura contemporánea a la hora de considerar la obra fragmentada como una obra perfectamente acabada y capacitada para ser presentada en una exposición. La influencia de Rodin sobre Lehmbruck puede verse muy claramente en su obra *El hombre* (1909), la cual mantiene una evidente analogía formal con *El hombre que camina* (1907) del maestro francés.

su periodo parisino (1910-1914) y sus años, entre Berlín y Zúrich (1915-1919). En su etapa francesa, el artista apuesta por representar mujeres desnudas de volúmenes rotundos y macizos muy en consonancia con el estilo de Maillol⁸⁸⁶.

Aun así, ya a partir de 1911, con su obra *La arrodillada*, se registra de manera temprana un importante viraje hacia formas más delgadas y enjutas⁸⁸⁷, en las que la figura femenina muestra una actitud contemplativa, reflexiva y soñadora. Tras su vuelta a Alemania y, especialmente su establecimiento en Suiza, los estragos psicológicos provocados por la guerra influyen muy notablemente en sus obras, cada vez más marcadamente expresionistas, en las que el artista muestra la desesperación y la crisis existencial provocadas por un mundo en total destrucción. Obras en las que se denuncia la crueldad, la miseria y la falta de heroicidad presentes en cualquier conflicto armado. Entre ellas, destacan obras maestras como *El caído* (1915) y *Joven sentado* (1915-1916), pieza esta última en la que vuelve a ofrecer un diálogo con *El pensador* de Auguste Rodin. Sin embargo, frente al vigor y al empuje vital de la obra del escultor francés, el protagonista de la obra de Lehmbruck es un hombre carcomido, exhausto, desesperanzado, al que le han quitado toda la esperanza de que un mundo mejor sea posible.

Pese al interés evidente de su obra, sin lugar a duda una de las más interesantes dentro del panorama del arte alemán del primer tercio del siglo XX, lo cierto es que tuvo poco influjo y difusión en los medios periodísticos españoles. Concretamente, en Madrid, no hemos conseguido localizar ningún artículo monográfico dedicado al análisis de su producción. Por el contrario, es en Barcelona, donde hemos documentado el único escrito publicado en nuestro país referido al escultor de Duisburgo. Aparece publicado en *Revista Nova*⁸⁸⁸ y viene acompañado por el elevado número de 10 fotografías que reproducen algunas de sus obras más interesantes entre las que destacan *Torso de mujer caminando o Torso girándose* (1914), *Torso femenino reclinado* (1913), *Torso femenino pequeño o Torso de Hagen* (1910), *Mujer pensativa grande* (1913), *La arrodillada* (Fig. 85) (1911) y *Muchacha sentada* (1913). Dentro del artículo, el crítico catalán Joan Sacs menciona la

⁸⁸⁶ Obras como *Figura femenina de pie* (1910), *Busto de mujer* (1910) y *Torso femenino pequeño o Torso de Hagen* (1910). La primera de ellas aparecía reproducida en el artículo anteriormente citado de José Francés: FRANCÉS, J., “Rodin y la escultura moderna”, *La Esfera*, op. cit., p. 21.

⁸⁸⁷ Además de *La arrodillada* (1911), podemos destacar también otras obras como *Hombre joven alzándose* (1913-1914) y *Mujer pensativa grande* (1913). Son esculturas que se mantienen aún en un equilibrio clásico, pero en las que ya se denota ese pathos melancólico típico del artista alemán, especialmente reflejado en el rostro de sus figuras.

⁸⁸⁸ SACS, J., “Wilhelm Lehmbruck”, *Revista Nova*, Barcelona, N.º 18, 6-8-1914, pp. 4-12.

síntesis volumétrica de sus esculturas y su marcado estilo goticista, que le emparentan con algunas de las grandes obras catedralicias del Medievo:



Fig. 85. Wilhelm Lehmbruck, *La arrodillada*, 1911. Fotografía: *Revista Nova*, N.º 18, 6-8-1914

“[...] Una consistencia y una intensidad anímica que, ayudadas de su estilización gótica tan distinguida, las emparenta espiritualmente con las verdaderas imágenes góticas, como, por ejemplo, con las de la portada norte del crucero de Santiago de Compostela, con las ya sonrientes de los portales de las catedrales de Chartres y Reims y, muy marcadamente, las de los pilares de la Catedral de Estrasburgo [...]”.

Ernst Barlach (1870-1938)⁸⁸⁹. Nace en Wedel, localidad cercana a la ciudad de Hamburgo. Tras asistir a la escuela secundaria, estudia en la Escuela de Artes y Oficios de Hamburgo (1888-1891) y en la Academia de Bellas Artes de Dresde (1891-1895). Ese mismo año, se traslada a París donde asiste durante un breve periodo de tiempo a la

⁸⁸⁹ Para un estudio aproximado de su trayectoria artística: DOPPELSTEIN, J. y STOCKHAUS, H., *Ernst Barlach. Mystiker der Moderne* [catálogo de exposición], Hamburgo, Hauptkirche St. Katharinen, 18 mayo-3 agosto 2003.

Academie Julien, sin que el arte francés logre influenciarle posteriormente en su estilo escultórico. Tras su vuelta a Alemania es contratado por su amigo Karl Garbers para decorar la fachada de los ayuntamientos de Hamburgo y Altona. Al mismo tiempo que realiza estos trabajos colabora también como ilustrador en la revista *Die Jugend*. En 1902, tras una temporada viviendo en Berlín, regresa a su ciudad natal donde se dedica a producir jarrones y vasijas para la fábrica de cerámica de Hermann y Richard Mutz en Altona.

Dos años más tarde se muda a Höhr donde es contratado como profesor de dibujo, pintura y modelado en la Escuela de Cerámica. En 1906 tiene lugar un hecho que resulta crucial para el desarrollo de su posterior carrera artística: entre agosto y septiembre viaja junto a uno de sus hermanos al sur de Rusia (actual territorio de Ucrania). El contacto con los campesinos y mendigos de la estepa le marcan tan profundamente que se convertirán, a partir de ese momento, en su principal fuente de inspiración para la creación de su obra escultórica. Realiza obras como *Mendiga ciega* y *Mendiga rusa con cuenco* que exhibe en la Secesión berlinesa (1907). En 1908 firma un contrato en exclusiva con el galerista Paul Cassirer que le proporciona la necesaria estabilidad económica para poder concentrarse plenamente en su actividad artística. A partir de 1910 se traslada a Güstrow donde establece su taller-residencia y donde permanecerá el resto de su vida. Ese mismo año, la Secesión berlinesa le reserva una sala individual en la que expone un conjunto de ocho esculturas y una veintena de dibujos.

Al inicio de la I Guerra Mundial, dejándose llevar por su fervor nacionalista, ve el conflicto bélico con optimismo, al igual que otros artistas alemanes, como una posibilidad de que el mundo mejorase. Fruto de esta circunstancia es su obra *El vengador* de la que realizara una versión tallada en madera en 1922. Sin embargo, esta inicial exaltación de la conflagración acaba deparando en una extremada desolación y pesimismo que se verán reflejados en sus memoriales dedicados a los caídos en la guerra⁸⁹⁰ que le valdrán con el paso de los años ser tachado de artista degenerado cuando los nacionalsocialistas entren en el poder en 1933.

En 1917 realiza su primera exposición individual en la galería de Paul Cassirer en Berlín, en la que exhibe un total de veinte esculturas y que le vale una importante consagración

⁸⁹⁰ En los que, lejos de la heroicidad que suele caracterizar este tipo de memoriales, refleja el patetismo, la crueldad y la miseria de la guerra.

crítica, la cual llega a su punto culminante al año siguiendo al ser nombrado miembro de la Academia Prusiana de las Bellas Artes. A partir de ese momento, su alta consideración por parte de la élite cultural del país le ayuda a recibir encargos importantes⁸⁹¹, especialmente los monumentos conmemorativos a los caídos en la Gran Guerra, de los que realiza un total de tres conjuntos para las ciudades de Kiel (1921), Magdeburgo⁸⁹² (1929) y Hamburgo (1931). Junto con estas empresas, destacan también sus encargos dedicados a la temática religiosa, como pueden ser el memorial para la Catedral de Güstrow⁸⁹³ (1927) y la serie conocida como *Comunidad de santos* (1929-1930) para la Katharinenkirche de Lübeck. Esta última obra fue un encargo de Carl Georg Heise, director del Museo de Bellas Artes de la ciudad, quien le encomendó realizar dieciséis figuras⁸⁹⁴ que debían llenar los nichos de la fachada oeste de la iglesia gótica.

En cuanto a su producción escultórica, hay que destacar que, junto con sus ya mencionados memoriales a los caídos en la guerra, sobresalen sus numerosas piezas en las que se dedica a representar a personajes humildes, marginados⁸⁹⁵, aquellos pobladores del sur de Rusia que pudo contemplar durante su viaje a la estepa meridional y que fueron fuente de inspiración constante durante su larga trayectoria. Son obras en las que el artista resuelve las figuras en torno a una marcada síntesis volumétrica donde las masas se

⁸⁹¹ También realiza en 1926 su segunda exposición individual en la galería de Paul Cassirer en la que expone 37 tallas en madera. Poco pudo el galerista que le apoyó desde el principio de su carrera, disfrutar del éxito alcanzado por su protegido, pues al poco tiempo de celebrarse la muestra se suicida de manera inesperada.

⁸⁹² Tres fotografías del monumento aparecen en la revista *Blanco y Negro* en su número correspondiente al 8 de diciembre de 1929. En el pie de foto se comenta: “He aquí un interesante grupo escultórico que, como recuerdo y síntesis de los horrores de la gran guerra, ha ejecutado Ernst Barlach para uno de los dos altares de la catedral de Magdeburgo, y a expensas del Estado. Fuerte, sencillo, moderno en sus líneas y de expresiva concepción [...]”: ANÓNIMO, *Blanco y Negro*, Madrid, 8-12-1929, p. 4.

⁸⁹³ Concebida como Monumento a los caídos, el escultor concibió una figura humana de tamaño natural suspendida en el aire horizontalmente sujetado por dos cadenas. La obra fue un obsequio del artista a la Catedral de Güstrow. En 1937, los nazis la dismantelaron fundiendo el bronce como chatarra. En 1942 se hizo un segundo bronce a partir del modelo original que se conserva actualmente en la *Antonitekirche* de Colonia.

⁸⁹⁴ El plan previsto por el artista era realizar dos versiones de cada figura, de manera que una de las dos pudiera venderse para así costear todos los gastos. De la llamada *Comunidad de santos* llegó a realizar tres esculturas: *El mendigo*, *El cantor* y *La mujer en el viento*. La venta de las versiones duplicadas provocó protestas airadas por parte del concejo, por lo que el proyecto quedó suspendido. El propio Barlach propuso que fuera el escultor Gerhard Marcks el encargado de continuar el proyecto, el cual completó años después tras finalizar la II Guerra Mundial, quedando finalmente reducido a un total de ocho figuras.

⁸⁹⁵ Aunque a veces los representa también en pareja, prefiere las composiciones de una sola figura en las que remarca una de las constantes de su obra, cual es reflejar la soledad existencial en la que se encuentra el ser humano, en un clima mundial de extrema miseria económica y corrupción moral. Asimismo, hay también que recalcar otra de las características esenciales de su producción artística: la elección de la talla en madera, la cual será siempre su material predilecto, aunque no exclusivo pues también realizará muchas versiones de sus obras en bronce. En este sentido, puede relacionarse con la obra del escultor gallego Santiago Bonome que, al igual que el escultor alemán, destacó por tallar sus obras en madera en torno a planos esquemáticos y por representar personajes de los estratos sociales más bajos de la sociedad compostelana.

construyen de una manera sólida y compacta reducidas a sus formas más esenciales⁸⁹⁶. Entre ellas, podemos enumerar, a modo de ejemplo, las siguientes: *El solitario* (1911), *El caminante* (1912), *El violinista del pueblo* (1914), *Chica congelada* (1916), *Mendigo velado* (1917), *Mujer llorando* (1923), *Mujer embarazada* (1924), *Hombre que canta* (1928) y *El flautista* (1936).

Pese a la posible influencia que pudo tener la obra de Barlach sobre ciertos escultores españoles, fueron muy escasos los artículos que la prensa gráfica madrileña dedicó al artista alemán. Concretamente, solo han sido dos los escritos monográficos que hemos podido documentar publicados en la capital española, a excepción de las referencias continuas que de su obra hace también la revista tinerfeña *Gaceta de Arte*, de la que hablaremos en las próximas páginas, al igual que de su fundador Eduardo Westerdahl.

La primera referencia aparece en *Cosmópolis*⁸⁹⁷ en un artículo escrito por Pablo Colín en el que diserta sobre las principales figuras del teatro alemán contemporáneo, entre las que incluye a Ernst Barlach, quien además de su faceta como escultor y grabador, también se unía la de dramaturgo, habiendo escrito un importante número de piezas teatrales. Además de enunciarlo como uno de los más importantes escultores alemanes, resalta la importancia que tuvo para el desarrollo de su obra, su viaje a Rusia y su encuentro con los habitantes humildes de aquella zona, a los que se dedicó a retratar con una profunda devoción, construyendo sus figuras en torno a planos amplios y sencillos:

“[...] Ernesto Barlach es uno de los principales escultores de la nueva Alemania y el más grande de la escuela monumental. Durante treinta y seis años (tiene hoy más de cincuenta) trabajó mucho, pero sin directivas y no halló su equilibrio hasta después de una larga permanencia en Rusia. Barlach que poseía un alma romántica en el sentido más completo de la palabra, queda profundamente impresionado por el espectáculo de la Rusia mística y por el trato con los artistas y los escritores eslavos. Volvió con una gran dosis de

⁸⁹⁶ Los volúmenes cúbicos de sus obras, así como la representación de personajes de las clases humildes pueden ponerse también en relación con las esculturas proto-cubistas realizadas por Alberto Sánchez y Pancho Lasso en la década de los años veinte. Esta analogía formal ha sido ya efectuada con anterioridad por Jaime Brihuega: “[...] El abanico de posibles referencias que pudo gravitar sobre estas esculturas es muy amplio. Para comprobarlo basta repasar, por ejemplo, en el parentesco que estas obras de Alberto (referidas a las presentadas en la SAI de 1925) guardan con algunas de Ernst Barlach; por ejemplo, con la titulada *El vengador* (1914). Este parentesco se hace más evidente aun cuando comparamos esa figura de Barlach con el *Monumento al mar* (1929) de Pancho Lasso, fiel seguidor del lenguaje de Alberto [...]”: BRIHUEGA, J., “Una estrella en el camino del arte español. Trayectoria de Alberto hasta la Guerra Civil”, en BRIHUEGA, J. y LOMBA, C. (com.), *Alberto 1895-1962* [catálogo de exposición], op. cit., p. 34.

⁸⁹⁷ COLÍN, P., “Letras extranjeras. El teatro alemán contemporáneo”, *Cosmópolis*, N.º 43, julio 1922, pp. 245-246. No viene acompañado de ninguna fotografía que reproduzca una obra suya.

sencillez y una filosofía espiritualista de solidez triunfante. Se apasionó por los miserables, en los que adornó con todas las virtudes y las que hizo víctimas de todas las fatalidades. Amplios planos y un andar pesado de bestia cazada: he aquí todas sus esculturas y todos sus dramas también [...].”

Nueve años más tarde aparece el segundo artículo monográfico dedicado al escultor de Wedel en *Blanco y Negro*⁸⁹⁸, escrito por Manuel Abril. Aparece acompañado de cuatro fotografías que reproducen esculturas suyas, siendo el reportaje gráfico más completo publicado en Madrid sobre su producción artística. Las obras que ilustran el artículo son las siguientes: *El vengador* (Fig. 86) (1914), *La mujer del bastón* (1913), *La Pensadora* (1910) y *Campesino ruso reclinado* (1908). Sin embargo, pese al interés de presentar algunas de sus obras más emblemáticas, el crítico no se dedica a realizar un comentario crítico sobre las mismas, sino que ofrece una reseña sobre su último drama escrito para teatro titulado *Boll, el Azul*:



Fig. 86. Ernst Barlach, *El vengador*, 1914.
Fotografía: *Blanco y Negro*, 6-12-1931

“[...] El teatro del Estado, de Berlín [...] ha puesto en escena una obra de Barlach, *Boll, el Azul*. Damos aquí la noticia y recogemos el hecho porque el autor es escultor y escultor de mucha fama. Por ser el autor quien es y por ser como es la obra, merece ser reseñada. La obra, según las referencias- lo único que de ella conocemos- es complicada y abstrusa:

⁸⁹⁸ ABRIL, M., “Un escultor dramaturgo”, *Blanco y Negro*, Madrid, 6-12-1931, pp. 52-54.

fuera de lo común, como las esculturas del autor, y tendiendo, como ellas, a lo gigantesco y lo sobrehumano; pero no exento de vigor y de grandeza [...]”.

Georg Kolbe (1877-1947)⁸⁹⁹. Nacido en Waldheim, se forma inicialmente como pintor⁹⁰⁰ y dibujante. Alrededor de 1900, durante una larga estancia en Roma, decide dedicarse de manera exclusiva a la escultura, considerando a ésta el campo ideal en el que poder expresar sus ideales estéticos. Allí aprende todos los secretos del oficio de la mano de los escultores Louis Tuaillon y August Gaul. En 1902 regresa a Alemania, estableciéndose en Leipzig, donde perfecciona sus conocimientos entrando en el taller del pintor y escultor Max Klinger. En 1905 gana el premio Villa Romana, gracias al cual reside durante un año en Florencia, dedicándose a estudiar la estatuaria clásico-renacentista. En 1909, realiza un viaje a París, en el que tiene la oportunidad de entablar contacto con Rodin y conocer la obra de Maillol, la cual influirá notablemente en su producción venidera, dedicada preferentemente al cultivo del desnudo femenino. Su primer éxito importante lo obtiene con su obra *Danzarina* (1912), siendo sumamente alabada por parte de la crítica especializada. A partir de este momento, su carrera no irá más que en ascenso, convirtiéndose en uno de los principales escultores alemanes representantes de la figuración moderna. En 1919 es nombrado miembro de la Academia Prusiana de Bellas Artes de Berlín.

Entre 1912 y 1930 puede situarse la parte más interesante de su producción, centrada, al igual que la inmensa mayoría de artistas circunscritos a la figuración renovada, en las tipologías tradicionales asociadas a la disciplina escultórica: el desnudo femenino y masculino, el retrato y, en menor medida el monumento público y el relieve. A partir de la década de los años treinta, su obra comienza a virar hacia la construcción de prototipos de hombres hercúleos, sanos y fuertes, muy en la línea de la ideología nacionalsocialista, que vio en el escultor un excelente representante de la supremacía de la raza aria. A pesar de esto, y pese a los privilegios, homenajes y condecoraciones que recibió por parte del

⁸⁹⁹ Para un estudio aproximado de su trayectoria vital y artística: BERGER, U., *Georg Kolbe, Leben und Werk, mit der Katalog der Kolbe-Plastiken im Georg Kolbe Museum*, Berlín, Mann Verlag, 1994 y WALLNER, J. et. al., *Georg Kolbe*, Berlín, Georg Kolbe Museum, 2017.

⁹⁰⁰ Formación en Dresde (1893-1894), Múnich (1895-1897) y París (1897-1897) donde estudia durante ese año en la *Academie Julien*.

III Reich, no es menos cierto que nunca llegó a simpatizar de manera clara con Adolf Hitler, de quien no llegó a realizar ningún retrato de su efigie⁹⁰¹.

Dentro de su producción artística, como ya hemos referido, ocupa un lugar predominante la figura humana⁹⁰², tanto femenina como masculina, preferentemente desnuda, la cual representa el escultor en torno a volúmenes y planos simplificados. Dentro de este género, presta una especial atención a la temática de la danza⁹⁰³, de la que ya hemos comentado el auge que estaba viviendo el ballet y los bailes modernos de la mano de artistas como Isadora Duncan y Vaslav Nijinski, de quien realiza una escultura en 1919. Además de la representación de la masa en movimiento, del dinamismo, también le interesa presentar a sus figuras en posiciones estables y serenas, ya sea erguidas, marcando una extremada verticalidad⁹⁰⁴, ya reclinadas en el suelo⁹⁰⁵. A partir de la década de los veinte, su estilo inicialmente vinculado a un clasicismo moderno de gusto francés, varía hacia un mayor expresionismo en el que sus figuras adquieren posturas más retorcidas⁹⁰⁶. Por último, en los años treinta su obra cae, como hemos referido, en una grandilocuencia y una retórica idealista acordes con la ideología nazi, representadas a través de desnudos masculinos de musculatura hercúlea⁹⁰⁷, aunque con una mayor entidad artística que los realizados por otro escultor contemporáneo suyo y el favorito de Adolf Hitler, Arno Breker.

⁹⁰¹ Aun así, no puede negarse que nunca se distanció de forma decidida del NSDAP. De quien sí llegó a realizar un busto fue del general Francisco Franco (1939-1940), encargo de Hitler quien quería ofrecérselo al caudillo tras su triunfo en la Guerra Civil española.

⁹⁰² Junto con la representación del desnudo femenino, el retrato fue la otra principal tipología cultivada por el escultor alemán. Entre ellos podemos destacar: *Retrato de Werner Hirschfeld* (1915), *Retrato de María Möller-Garny* (1921) y *Retrato de Max Friedländer* (1927).

⁹⁰³ Su principal interés fue siempre el de representar a la mujer joven, elegante, flexible, concentrada en el movimiento de la danza. Además de la escultura dedicada al *bailarín Nijinski* (1919), podemos destacar también otras como *Eslava* (1916) y, especialmente *Bailarina* (1912), obra con la que obtuvo la fama y que fue rápidamente adquirida por Ludwig Justi, director de la Nationalgalerie de Berlín, convirtiéndose en una de las primeras esculturas figurativas modernas en ingresar en la colección permanente del museo. Son esta serie de obras, las que, en nuestra opinión, pudieron ejercer cierto influjo entre algunos de nuestros escultores: *Danzarina negra* (1924), de Ángel Ferrant y *Danzarina* (1930-1931), de Vicente Beltrán.

⁹⁰⁴ *Resurrección* (1919-1920), *Asunción* (1919-1921) y *Mujer mirando hacia arriba* (1920). Además de la extremada estilización de su silueta, esta serie de figuras destacan por su rostro sereno, con los ojos cerrados, en una actitud de introspección que, por los títulos de las obras, pudiera sugerirse una manera de conectar con Dios. Mencionaremos que el Museo Georg Kolbe tiene en su página web un catálogo online en el que se pueden consultar fotografías de la práctica totalidad de su producción escultórica: [Suche|GKM Online Sammlung \(georg-kolbe-museum.de\)](http://Suche|GKMOnlineSammlung(georg-kolbe-museum.de)) (consultado el 7/2/2023).

⁹⁰⁵ *Japonesa* (1911), *Figura de la fuente* (1912-1919), *Mujer sentada* (1923), etc.

⁹⁰⁶ Además de figuras femeninas en posturas en completo escorzo, también destacan otras obras como *El despertar* (1922) y *Ángel* (1922) en los que el artista resuelve los volúmenes en torno a facetas geométricas, solución similar a la empleada por Alberto Sánchez en sus obras presentadas a la Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos de 1925.

⁹⁰⁷ *Elevación de Zarathustra IV* (1932-1947), *El Jinete de Dios* (1933), *Joven luchador* (1935) y *Joven en ascenso* (1935).

En cuanto a la recepción de su obra en España, solo hemos documentado un artículo monográfico publicado en *Arquitectura*⁹⁰⁸, escrito por el arquitecto alemán formado en la Bauhaus, Paul Linder⁹⁰⁹. Viene acompañado de ocho fotografías que reproducen algunas de sus obras⁹¹⁰, entre ellas su celebre *Amanecer*⁹¹¹ (Fig. 87) (1929), instalada en el Pabellón de Alemania de la Exposición Universal de Barcelona de 1929, diseñado por el arquitecto Mies Van der Rohe. Se trata de un escrito de contenido interesante en el que el autor reflexiona sobre la relación entre la arquitectura y la escultura, problemática tratada también por esos años por algunos críticos españoles, quienes continuaban viendo en la arquitectura el campo ideal de desarrollo del arte escultórico.

Comienza argumentando que la escultura, especialmente a principios del siglo XX, había tenido la necesidad de emanciparse de la arquitectura, teniendo en cuenta que ésta no había dado más que "decoraciones standard producidas en serie, con carencia absoluta de sentido, finalidad y medida para la vista, y que convirtieron poco a poco las calles en museos de monstruosidades. De esta manera, "se comprende que en una época así, tanto el escultor como el público creyesen que la plástica iba contra su propia vida si continuaba dentro del marco de la arquitectura". Concretamente, un artista como él, formado en el racionalismo de la Escuela de la Bauhaus, está refiriéndose a la estética del *Art Nouveau*, cuya arquitectura estaba basada en gran medida en un exceso de ornato escultórico que, en el pensamiento de muchos, había dañado seriamente a la disciplina.

⁹⁰⁸ LINDER, P., "Acerca de la plástica en arquitectura", *Arquitectura*, Madrid, N.º 167, 1933, pp. 80-84.

⁹⁰⁹ [Linder, Paul - Arquitectura PUCP](#) (consultado el 7/2/2023).

⁹¹⁰ Entre las que podemos destacar *Hombre Joven* (1926), *Mujer joven* (1926) y *Estatua de mujer II* (1929), instaladas en el jardín de su casa-estudio, actual sede del Museo Georg Kolbe, así como sus proyectos de fuentes: *Fuente en espiral* (1927-1930), diseñada también para el jardín de su vivienda y la *Fuente de Rathenau*, instalada en el *Volspark Rehberge* de Berlín.

⁹¹¹ El Pabellón alemán diseñado por Mies van der Rohe y Lilly Reich está considerado una de las más emblemáticas obras de la arquitectura moderna. En el interior del edificio, en un extremo del estanque pequeño, se situaba la escultura de Kolbe, cuyas líneas curvas contrastaban con la pureza geométrica del edificio. Fue desmontado en 1930 tras la clausura de la Exposición Universal y reconstruido en 1986 por los arquitectos Ignasi de Solà-Morales, Cristian Cirici y Fernando Ramos. Una versión en bronce de la escultura también puede visualizarse en la actualidad. Esta fue la única obra del escultor alemán que pudo verse en España, por lo que pudo influenciar en ciertas piezas de nuestros escultores, como es el caso de Antonio de la Cruz Collado, cuya obra *Desnudos*, premiada con primera medalla en la Exposición Nacional de 1934, guarda cierta analogía formal.

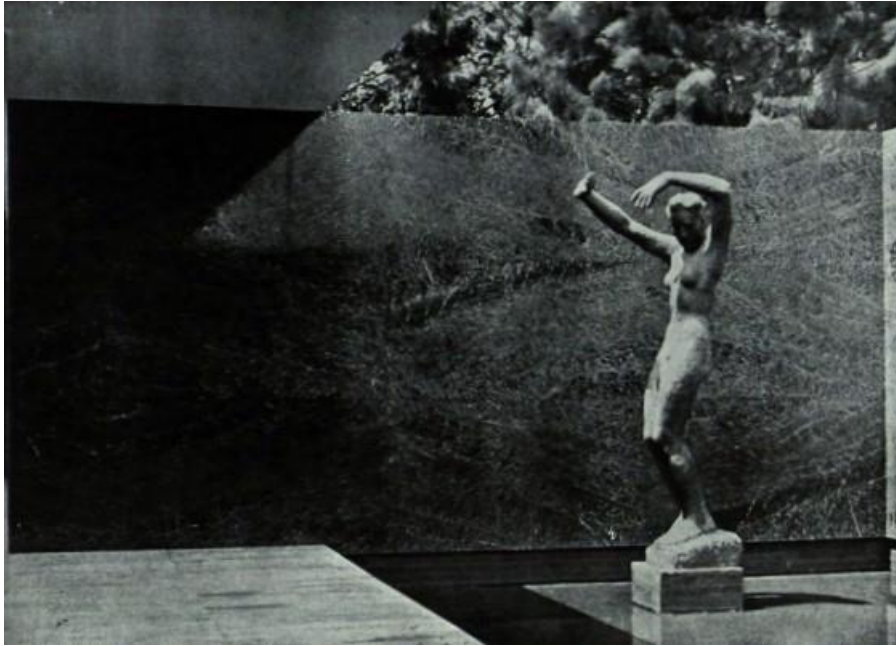


Fig. 87. Georg Kolbe, *Amanecer*, 1929. Fotografía: *Arquitectura*, N.º 167, 1933

Sin embargo, pese a esta valoración inicial de la necesaria separación entre ambas artes, comenta que después del interregno “de la superficie lisa”, con la que se refiere a la arquitectura racionalista, hay una nueva meta “la construcción concertada”, la cual “se ha de considerar no como una vuelta, sino como una nueva etapa de la evolución. Con el término “construcción concertada” se refiere a la adecuada integración y relación entre ambas disciplinas, de manera que se complementen y dialoguen entre sí de manera fluida, sin que ninguna quede subordinada:

“[...] Hay por lo pronto que librarse de la idea que exige a la escultura subordinación a la arquitectura. Nada hay para una y para otra tan penoso. Arquitecto y escultor han de encontrarse en la plataforma del arte con iguales derechos para entenderse en el tono fundamental dado. El escultor se encargará del tema plástico y el constructor del arquitectónico, y después vendrá el acuerdo sobre materiales y medidas para llegar a una compenetración exacta. Toda preponderancia es dañina [...]”.

Continúa incidiendo en que para una correcta adecuación de la escultura en el marco arquitectónico debe atenderse a cuestiones varias, como el material empleado, así como la escala en la que debe insertarse. Como ejemplo clarividente de la tesis expuesta menciona la obra de Georg Kolbe, *Amanecer* (1929) instalada en el Pabellón diseñado por Mies Van der Rohe para la Exposición Universal de Barcelona:

“[...] La escultura de Georg Kolbe en el pabellón alemán de la Exposición de Barcelona, cuyo arquitecto fue Mies Van der Rohe, es, en mi convencimiento, el prototipo del gran arte escultórico que corresponde al marco de la arquitectura actual. En ninguna otra parte puede controlarse mejor la tesis, ya que allí se reúnen en unidad superior y bellísima, la plástica y la construcción, no existiendo subordinación por ninguna de ambas partes, sino afirmación mutua, concorde y consciente. Por lo que toca a la planta, al alzado, a la escala y al material, se consiguió allí una óptima coordinación artística [...]”.

Además de esta obra, también incluye otros ejemplos de esculturas de Kolbe que logran esa perfecta adecuación a la construcción arquitectónica, como por ejemplo la *Estatua de mujer* (1929), instalada en el jardín de su casa-estudio de Berlín, cuya verticalidad le hace asemejarse al tronco de los árboles que la circundan:

“[...] Ocurre con frecuencia que un enlace de frívola formalidad entre escultura y arquitectura llega a hacer el efecto de una ideal y firmísima correspondencia. Así en el caso de la gran figura de mujer que se yergue como crecida del suelo ante los muros, y sin obligada relación, como un árbol más entre árboles. A pesar de lo lleno de vida y de fuerza que está por sí, los muros lisos, los cristales y la forma cúbica de la casa refuerzan aún su contenido artístico [...]”.

Por último, también tiene una mención especial para sus diseños de fuentes, uno de ellos realizado expresamente para su casa-estudio y el otro a la memoria de Walther Rethenau, erigido en el Volkspark Rehberge de Berlín, en los que apuesta por formas abstractas en espiral:

“[...] Kolbe no domina solamente la forma figurativa. Cuando se trata de realzar la intención del arquitecto con una abstracción, encuentra el escultor soluciones a mano [...] La muerta fotografía no da la menor idea de cómo lo ha conseguido con esta pequeña fuente de inerte forma espiral, y con su saltador, en un marco arquitectónico tan rigurosamente articulado [...] A la memoria de Walter Rathenau erigió la ciudad de Berlín esta fuente. Kolbe ideó esta pesada forma broncea, de línea atornillada, sobre la cual siempre fluye y gotea el agua de recuerdo. Al reflejo del agua que se retuerce parece que se remueve también el coloso entero. En un pendiente montículo, en medio de anchas y desnudas planicies, se alza esta plástica arquitectónica, como coronación paisajística, en el parque popular de Berlín”.

Junto con Juan de la Encina, otro de los principales críticos españoles que apostaron decididamente por una renovación y modernización del arte español, así como por la difusión y el conocimiento de la producción escultórica producida en los demás países europeos (entre ellos Alemania), fue Manuel Abril. Conocida es su faceta como animador de la escena artística española, especialmente gracias a su papel como uno de los organizadores de la llamada Sociedad de Artistas Ibéricos, la cual se encargó, junto con otras personalidades, de revitalizar durante el periodo de la II República⁹¹².

Su esmerada formación y su capacidad como escritor dedicado a la crítica artística, así como su conocimiento exhaustivo de los devenires del arte europeo contemporáneo, fue alabada ya dentro de su periodo vital por sus colegas de profesión, entre ellos el propio Juan de la Encina, quien le describe con estas palabras: “[...] Manuel Abril representa en la crítica española contemporánea un tipo distinguido de crítico moderno, bien preparado, bien sensible, de amplísimo criterio. Es uno de esos hombres beneméritos que, sin gestos y sin ruido, van poco a poco transformando el ambiente artístico español [...]”⁹¹³.

El pintor y escritor Gabriel García Maroto, en su libro titulado *La Nueva España* (1930), ofrecía de manera utópica una visión futura del país, en el que se asentaría un gobierno democrático, anticipando lo que sería el advenimiento de la II República. Centrado especialmente en trazar cual sería la política cultural de esa naciente república española, nos habla de una Comisaría General de Bellas Artes encargada de velar por el funcionamiento de todos los organismos y mecanismos de exhibición vinculados a la actividad artística. Dentro de la Comisaría, señala, a su vez, la existencia de un Comité de Acción Artística encargado de subsidiar y colaborar activamente con el gobierno en su tarea de renovación de la cultura nacional.

Una de las figuras pertenecientes a ese ficticio Comité de Acción Artística era Manuel Abril, encargado de ser el informador y comprador del arte extranjero para el Estado español. La elección de Maroto a la hora de nombrar a Manuel Abril como ocupante de ese puesto de importancia no es nada casual. Como ya hemos apuntado, en aquellos momentos su figura era vista por los principales miembros de la intelectualidad madrileña, como uno de los más notables conocedores del arte que se venía produciendo

⁹¹² Para una visión de las actividades realizadas por la SAI durante el periodo de la II República (1931-1936), consúltese: PÉREZ SEGURA, J., *Arte Moderno, Vanguardia y Estado. La Sociedad de Artistas Ibéricos y la República (1931-1936)*, op. cit.

⁹¹³ DE LA ENCINA, J., “Abril y su conferencia”, *La Voz*, Madrid, 27-4-1925, p. 1.

allende de nuestras fronteras: “[...] Tiene un observador, un informador del arte extranjero el Estado Español. Este observador, bien dotado, bien cultivado, experto y buen navegador por los mares diversos de la sensibilidad moderna, más cerca, como pide con razón su cargo, de las intenciones afortunadas que, de los aciertos reiterados, es, como se sabe, Manuel Abril [...]”⁹¹⁴.

Continúa mencionando que, recientemente, ha regresado de un viaje⁹¹⁵ de dos meses en los que ha visitado diversas exposiciones, tanto oficiales como particulares, en las ciudades de Berlín, Múnich y París, trayendo consigo un importante número de aguafuertes, litografías y fotografías que reproducen diversas piezas de pintura y escultura de algunos de los escultores más destacados de aquellos países, con anotaciones sobre los precios de las mismas, con el objeto de ver si el gobierno estaría interesado en su adquisición:

“[...] Abril acaba de llegar de un viaje largo: Berlín, Múnich, París. Sobre su mesa va apareciendo el fruto abundante de su vuelo: aguafuertes, litografías, fotografías y datos escritos: toda una información acerca de las recientes obras de los más significados artistas de nuestra hora [...] Dos meses de viaje. En ese tiempo, el compañero observador, el compañero informador visitó cuatro Exposiciones generales, veinte Exposiciones particulares, veinte estudios de artistas más o menos significados. De todo este mirar y ver ofrece Abril, como labor cernida, veinte aguafuertes y litografías, algunas con autorización para reproducir si el Comité lo acuerda; veinte fotografías de cuadros, de esculturas, con sus correspondientes anotaciones complementarias, con los precios a que sus autores las cederían en venta al Estado español [...]”⁹¹⁶.

Entre esas fotografías de esculturas y pinturas que menciona, pudieran encontrarse las mismas que aparecen reproducidas a lo largo de las páginas del libro. Entre ellas, se incluyen cuatro obras realizadas por algunos artistas alemanes: Edwin Scharff, Renée

⁹¹⁴ GARCÍA MAROTO, G., *La Nueva España 1930. Resumen de la vida artística española desde el año 1927 hasta hoy*, Madrid, Ediciones Biblos, 1927, p. 24. Mencionaremos que hemos consultado la edición facsímil publicada por la Editorial Tecnos en 1988. Para un análisis de los planteamientos político-culturales vertidos por Maroto en este libro, consúltese: BRIHUEGA, J., “Gabriel García Maroto y “La Nueva España 1930” que los españoles leyeron en 1927”, *Cuadernos de Estudios Manchegos*, N.º 19, 1989, pp. 263-276.

⁹¹⁵ Viaje del que no tenemos ninguna constancia documental. Con esta cuestión Maroto venía a recalcar el conocimiento notable que Manuel Abril tenía sobre el arte producido en los principales países europeos.

⁹¹⁶ GARCÍA MAROTO, G., *La Nueva España 1930. Resumen de la vida artística española desde el año 1927 hasta hoy*, op. cit., pp. 24 y 26.

Sintenis⁹¹⁷, Emy Roeder⁹¹⁸ y Wilhelm Lehmbruck. La inclusión de estos escultores nos da una idea precisa acerca del conocimiento que se tenía en los círculos artísticos madrileños sobre la estatuaria producida en Centroeuropa. Sin ir más lejos, el propio Gabriel García Maroto, en un artículo dedicado a su buen amigo el escultor Ángel Ferrant⁹¹⁹, con motivo de su triunfo en el Concurso Nacional de Escultura por su relieve *La escolar* (1926), menciona entre las posibles influencias que se dan en su plástica, la obra tanto de las civilizaciones arcaico-primitivas como de ciertos escultores modernos germánicos:

“[...] ¿Las influencias de Ferrant? Desde la egipcia portadora de ofrendas del Museo del Louvre hasta Hermann Haller, Renée Sintenis, Herbert Garbe, Emy Roeder, Archipenko, pasando nada menos que por las maravillas indias de Manallapuzana, Kumbanora y Madura [...]”⁹²⁰.

Remitiéndonos nuevamente a Manuel Abril, ya hemos visto cómo desde 1914 ya se muestra interesado en dar a conocer en Madrid la obra de Franz Metzner. Sin embargo, sorprende que, a pesar de su evidente conocimiento del arte alemán contemporáneo, no dedica prácticamente ninguna atención a los principales escultores de aquel país⁹²¹, a

⁹¹⁷ Renée Sintenis fue una de las principales escultoras alemanas de la década de los años veinte y treinta del siglo XX, siendo una de las predilectas de Alfred Flechtheim, en cuyas galerías expuso con regularidad sus obras, entre las que destacan, además de sus desnudos femeninos y masculinos, su dedicación a la escultura animalista y, especialmente a la temática deportiva, en la que realizó una serie de piezas interesantes tales como *El boxeador Erich Brandl* (1925), *El corredor Nurmi* (1926), *Futbolista* (1927) y *El boxeador Hartkopp* (1926). Para un estudio detallado sobre su producción artística, véase: BERGER, U. y LADWIG, G., *Renée Sintenis. Das plastische Werk* [catálogo de exposición], Berlín, Georg Kolbe Museum, 2017.

⁹¹⁸ Junto con Renée Sintenis, Emy Roeder fue otra de las principales escultoras de la Alemania de aquellas décadas. Dentro de su producción, destaca su estilo encaminado hacia una mayor depuración volumétrica y un influjo más que notable de la estatuaria primitiva que se refleja en algunas de sus obras como *Torso de niño* (1915), *Cabeza de negro* (1917) y *Movimiento* (1918). Para un análisis de su obra: HOLSING, H. y LAUTER, M. (ed.), *Emy Roeder. Bildhauerin und Zeichnerin. Das Kosmische allen seins* [catálogo de exposición], Berlín, Georg Kolbe Museum, 12 octubre 2019- 12 enero 2020.

⁹¹⁹ “[...] Ángel Ferrant. Tiene a su cargo la dirección de las Escuelas de Bellas Artes y de Bellos Oficios, así como la obligación de intervenir directamente en los Concursos de Escultura [...] Tarea delicada y abundante la de este camarada, tan urbanamente criado, tan mirado en su trato, tan exigente y afinado en su labor crítica [...]”: GARCÍA MAROTO, G., *La Nueva España 1930. Resumen de la vida artística española desde el año 1927 hasta hoy*, op. cit., p. 18.

⁹²⁰ GARCÍA MAROTO, G., “El Concurso Nacional de Escultura. Ángel Ferrant”, *Nuevo Mundo*, Madrid, 5-11-1926, p. 28.

⁹²¹ A excepción de algunas menciones de determinados nombres que hace en algunas de sus crónicas, como por ejemplo en esta dedicada al análisis de las obras exhibidas en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1934: “[...] La escultura señores, está exhausta... Pero, con todo, no está finiquita. Podíamos, en esta exposición, encontrar una Chana Orloff, **Fiori** o un **Lehmbruck**; no podríamos encontrar el torso de Brancusi, porque lo rechazaría el jurado de admisión, y lo mismo haría con Zadkine y Lipchitz y con casi todo **Belling**- no digamos con un Arp-; pero determinados Archipenkos podrían acaso intentarse, y, desde luego, algún **Barlach**, o, aunque fuera algunos **Metzner** [...]”: ABRIL, M., “Artes Plásticas. Escultura, dibujo, grabado”, *Luz*, Madrid, 13-6-1934, p. 9.

excepción de Ernst Barlach. Únicamente, hemos conseguido hallar un único artículo, publicado muy tardíamente (1936) en *Blanco y Negro*⁹²², donde analiza las líneas generales, los caracteres principales que definen la pintura y la escultura moderna alemana. Viene acompañado de cuatro fotografías que reproducen las siguientes obras escultóricas⁹²³: *Grupo escultórico*, de Fritz Behn, *Mendigo velado* (1917), de Ernst Barlach, *Relieve de la Weinhaus Rheingold* (1905-1907), de Franz Metzner y el *Monumento a Bismarck* (1902-1906) de Hugo Lederer.

En cuanto al escrito, incide en que el arte alemán estaba dominado por su tendencia expresionista que le lleva a representar a las figuras en posturas gesticulantes y retorcidas: “[...] El expresionismo todo representa en Alemania una interpretación exasperada de las expresiones humanas, como si una fuerza interna, convulsionaria y frenética retorciera los cuerpos humanos y las facciones humanas bajo el impulso vital que retuerce en ciertos árboles las ramas con atormentados escorzos [...]”. Esta propensión hacia el expresionismo es la que define el arte, según Manuel Abril, de pintores como Nolde, Pechstein, Schmidt-Rottluff, Kirchner, Beckmann, Grosz y Otto Dix y de muchos de los representantes de la escultura alemana⁹²⁴, dominada por una tendencia hacia la representación de la fuerza titánica fruto de su carácter dominador:

“[...] Lo cierto es que en los ejemplos que damos en estas páginas hay algo que es alemán y que solo es alemán [...] En ellos se da esa fuerza, esa propensión a lo ciclópeo y poderoso en sentido dimensional y en sentido de autoridad dominadora. Dentro de esta línea, incluye los nombres de Fritz Behn, Ernst Barlach, Franz Metzner y Hugo Lederer, representantes en su mayoría, según nuestra opinión de una estética un tanto obsoleta ya en aquellos años, lo que hace que el artículo dé una visión un tanto tergiversada y para nada completa de la riqueza y la modernidad de la escultura alemana de aquellas décadas:

⁹²² ABRIL, M., “El carácter de Alemania en sus obras de pintura y de escultura”, *Blanco y Negro*, op. cit., pp. 85-88.

⁹²³ Salvo en el caso de Ernst Barlach, el resto de escultores mostrados en las páginas del artículo se encontraban bastante pasados de moda en aquel momento. La no inclusión de otros escultores más avanzados en su lenguaje bien pudiera deberse no tanto al gusto de Manuel Abril sino a la línea editorial de la revista *Blanco y Negro*, bastante conservadora en todos sus ámbitos.

⁹²⁴ Cita también los nombres de otros escultores ya comentados como Georg Kolbe y Wilhelm Lehmbruck a los que no incluye como verdaderos representantes del carácter alemán, pues su obra está bastante influenciada por el gusto estético francés: “[...] Hay escultores- Kolbe, Hoetger, Klimsch, Haller, Lehmbruck- que no tienen el carácter que nosotros vamos a señalar aquí, siendo sin embargo alemanes [...]”: ABRIL, M., “El carácter de Alemania en sus obras de pintura y de escultura”, *Blanco y Negro*, op. cit., p. 88.

“[...] La obra de Fritz Behn es colosal y constituye un verdadero monumento al poderío biológico y la fuerza física y luchadora. Lo de Lederer, aunque reposado, es también colosal, guerrero y poderoso. Poderoso y atormentado; esclavo y no vencido, lo de Metzner; y lo de Barlach, poderoso, exasperado, y en lucha atormentada con algún poder, si aquí es espiritual, enemigo aquí lo mismo que en los casos compañeros de Metzner, Lederer y Behn [...]”.

Junto con Juan de la Encina y Manuel Abril, sobresale la figura de Ernesto Giménez Caballero⁹²⁵ como otro de los principales intelectuales activos en Madrid que tuvo un conocimiento más que notable del arte alemán contemporáneo. Pese a que su trayectoria es de sobra conocida por los especialistas en la materia, conviene recordar algunos aspectos de su biografía que nos ayudan a entender su interés por la cultura germánica. Estudió Filosofía y Letras en la Universidad Central de Madrid, donde tuvo entre sus profesores a José Ortega y Gasset⁹²⁶ y Américo Castro, quien le ofrece la oportunidad de viajar a Centroeuropa, concretamente a la ciudad de Estrasburgo en cuya Universidad trabajó (1920-1921) como colaborador del profesor Eugen Kohler, especialista en literatura española. Esta colaboración y su aprendizaje de la lengua alemana se vieron interrumpidos⁹²⁷ tras su llamada a filas para el servicio militar, durante el cual luchó en la guerra contra Marruecos.

En 1927, recogiendo el testigo dejado por el Ultraísmo⁹²⁸, funda la revista quincenal *La Gaceta Literaria*, una de las revistas más importantes de la vanguardia madrileña, en las que Gecé consiguió aglutinar a lo más granado de la intelectualidad de aquel momento⁹²⁹. En sus páginas desfilaron artículos dedicados a diversos campos de la cultura: literatura, arte, cinema, deporte. En el caso concreto de la actividad artística, se dedicaron escritos

⁹²⁵ Para un análisis de la relación entre Giménez Caballero y la cultura alemana, consúltese: HERVÁS y HERAS, J., “Un madrileño en la revista Bauhaus. Los carteles de Gecé”, *Archivo Español de Arte*, Madrid, enero-marzo 2021, pp. 69-84.

⁹²⁶ Giménez Caballero siempre le citó como uno de sus principales maestros. La figura del filósofo español tuvo una gran influencia entre sus discípulos, recomendándoles siempre un necesario salto a Europa, como manera de que la intelectualidad española despertase y se abriera a los avances que se venían produciendo en todos los campos de la cultura en los demás países, en especial Alemania, donde el mismo se había formado entre 1905-1907 en las ciudades de Leipzig, Núremberg, Colonia, Berlín y, especialmente Marburgo.

⁹²⁷ Brevemente vuelve a regresar a su puesto en Estrasburgo durante el año 1924.

⁹²⁸ Movimiento del que ya hemos tenido ocasión de hablar acerca de su fundamental papel a la hora de difundir el arte y la literatura de vanguardia europea y conectar a España con la modernidad y los avances que se venían produciendo en otros países como Italia, Francia y Alemania.

⁹²⁹ Véase la entrada que Juan Manuel Bonet dedica en su diccionario a la revista en la que da una información detallada sobre la misma: BONET, J.M., *Diccionario de las Vanguardias en España 1907-1936*, op. cit., pp. 261-263.

a la arquitectura racionalista de la Bauhaus, la moderna pintura española y europea asociada al poscubismo, surrealismo y realismo mágico y, en menor medida la escultura, la cual contó, como en la inmensa mayoría de publicaciones, con una atención infinitamente inferior, siendo prácticamente inexistentes los artículos monográficos que dedicaron a los principales escultores adscritos al arte de avanzada⁹³⁰.

Durante los años de existencia de la revista, también se difundió con especial interés el arte alemán contemporáneo. En la primavera de 1928, ya tuvimos ocasión de comentar que se celebró una Exposición Internacional, organizada por la Asociación de Pintores y Escultores, en la que intervinieron Francia, Italia y Alemania. Frente a los dos primeros que se enviaron obras artísticas a la muestra, Alemania solo estuvo presente a través de sus publicaciones bibliográficas⁹³¹. *La Gaceta Literaria* dedicó su número de mayo enteramente, aprovechando la coyuntura de la celebración de la Exposición del Libro Alemán, a la cultura de aquel país, incidiendo especialmente en el ámbito literario⁹³², aunque también se incluyó un artículo escrito por Gertrudis Richert, miembro del Comité alemán organizador del evento, dedicado a analizar las últimas tendencias del arte alemán⁹³³. Viene acompañado de cuatro fotografías que reproducen obras de Otto Dix, Moholy Nagy, Kurt Schmidt y del escultor berlinés Rudolf Belling⁹³⁴ (Fig. 88). En su escrito, viene a recalcar que el nuevo arte alemán, pese a la resistencia de algunos miembros activos del expresionismo, se caracteriza por una transición hacia formas más apacibles y serenas, adscritas a la Nueva Objetividad:

⁹³⁰ Consúltese el siguiente artículo en el que sus autores realizaron un vaciado de todos los artículos de crítica artística publicados en *La Gaceta Literaria* entre 1927-1932: GÓMEZ ALFEO, M. y GARCÍA RODRÍGUEZ, F., “Descripción y análisis de las críticas de arte publicadas por la Gaceta Literaria”, *Documentación de las Ciencias de la Información*, Madrid, 2009, pp. 25-50.

⁹³¹ “La Asociación de Pintores y Escultores acordó celebrar en el Palacio del Retiro una Exposición Internacional de primavera. A tal invitación internacional respondió gratamente Alemania, enviando sus libros de Arte, en vez de sus cuadros, por varias dificultades que representaba este último envío [...] La Exposición ofrecerá, como se sabe, dos secciones: Libros alemanes sobre España y libros de arte en general [...]”: ANÓNIMO, “Ante una Exposición. El libro alemán en España”, *La Gaceta Literaria*, Madrid, 1-5-1928, p. 1.

⁹³² Con artículos como “El libro alemán contemporáneo”, de Máximo José Kahn, “Últimas tendencias de la filosofía en Alemania”, de Edmundo Schramm y “Alemania. El último año literario”, de Otto Forst Bataglia. Asimismo, también se añadía en la página cuarta un índice de revistas alemanas, entre las que se encuentran las ya mencionadas *Deutsche Kunst Und Dekoration* y *Der Querschnitt*, lo cual nos ayuda a entrever que era más que posible que estas publicaciones fueran de sobra conocidas por ciertos artistas españoles.

⁹³³ RICHERT, G., “Notas. El nuevo arte alemán”, *La Gaceta Literaria*, Madrid, 1-5-1928, p. 3.

⁹³⁴ De quien se reproduce su obra *Cabeza en latón* (1925), la cual se reproducirá posteriormente en la revista, siendo el principal escultor alemán al que la revista madrileña presta su atención.



Fig. 88. Rudolf Belling, *Cabeza en latón*, 1925.
Fotografía: *La Gaceta Literaria*, 1-5-1928

“[...] Los expresionistas con su concepción personal, antirrealista, creando un mundo para sí, para dar forma visible a lo invisible, a la vida del alma, aún siguen con mucho vigor. Las obras de Schmidt Rottluff, Heckel o Barlach, por ejemplo, no han perdido nada de su fuerza brutal, pero llena de una energía ideal, de un espíritu alto y noble, de una voluntad casi religiosa, firme, mística, de influir en lo que tiene la humanidad de más sagrado. Pero la corriente artística más fuerte de nuestros días es un movimiento tranquilo, más sencillo y armonioso que el expresionismo, que suele llamarse de una manera no muy feliz el post-expresionismo o nuevo objetivismo. Es, indudablemente, hijo del expresionismo formado de su sangre, sólo dejando lo demasiado revolucionario, exagerado, abstracto, antirrealista, que se explicaba por el tiempo en que evolucionó, los años antes de la guerra, ya llenos de inquietudes y perturbaciones morales de toda índole, y los terribles y tristes años de la guerra misma. Lo que caracteriza al nuevo arte, ante todo, es que ha vuelto a la realidad, que es capaz de expresar sus ideas con las formas conocidas y de reconocer otra vez la hermosura, la belleza de la naturaleza [...]”.

Efectivamente, en el arte tanto alemán como europeo de posguerra se había dado una transición hacia lo que el crítico Franz Roh denominó como Realismo Mágico y que teorizó, como ya hemos referido en otro capítulo, en su libro *Realismo mágico post*

expresionismo: problemas de la pintura europea más reciente, publicado en Alemania en 1925 y traducido al castellano en 1927 por Fernando Vela, secretario de la *Revista de Occidente* de Ortega y Gasset, la cual editó la publicación, siendo uno de los libros de arte que más influyeron entre los pintores y escultores españoles.

En las 142 páginas que componen el manuscrito, lejos de querer marcar un texto programático⁹³⁵, el autor se dedica a realizar un análisis de la pintura europea, en la que denota una transición, una vuelta a la realidad figurativa, no en el sentido tradicional de copia mimética-fotográfica de la naturaleza circundante, sino una realidad marcada por un estilo sobrio, estático, frígido, inanimado, en el que pese a la alegría momentánea que provoca en el espectador el volver a reconocer los objetos representados, causa al mismo tiempo un sentimiento de misterio, estupor y extrañeza:

“[...] Pero bien mirado, este nuevo mundo de objetos sigue siendo ajeno al concepto corriente de realismo. ¡Cómo que provoca en los rezagados la máxima estupefacción, y casi les parece tan inadecuado como el mismo expresionismo! ¡Cómo que dispone de múltiples medios, herencia del anterior periodo, que confieren a todas las cosas una significación más honda y rozan misterios que están amenazando siempre la tranquila seguridad de los simples e ingenuos: cuerpos excesivamente grandes, yaciendo con pesadez de bloques⁹³⁶ sobre un raquítrico césped; objetos que no pretenden moverse lo más mínimo y que, sin embargo, resultan inauditamente reales, extraños esquemas misteriosos, y sin embargo, visibles hasta en sus ínfimos detalles! [...]”⁹³⁷.

⁹³⁵ Con el nombre Realismo Mágico no pretende el autor, ni mucho menos, indicar unas características estables que pueden ser aplicadas a un conjunto de artistas. De hecho, dentro de esta tendencia están presentes artistas de estilos muy variados, que comparten, eso sí, un nuevo interés por representar en sus obras aspectos y elementos del mundo circundante. En este sentido, el Realismo Mágico y la Nueva Objetividad alemana fueron dos movimientos muy vinculados a ese movimiento, sentimiento general que se dio en el arte europeo de entreguerras de un retorno al orden, a los valores del pasado clásico, sin olvidar ciertas conquistas formales cosechadas por los movimientos de vanguardia. El influjo que pudo tener entre nuestros escultores debe apreciarse como similar al de otros estilos u grupos como el *art déco* francés. Así como el Valori Plastici y el Novecento italiano.

⁹³⁶ Una de las características más notables de la pintura circunscrita al Realismo Mágico y la Nueva Objetividad es que construye sus figuras a partir de volúmenes sólidos, sobrios y planos, casi como si fueran cuerpos petrificados, asemejándose a esculturas talladas sobre el lienzo. En este sentido, deben leerse las producciones de artistas como Davringhausen, Schrimpf y Schlemmer, cuyas respectivas producciones pudieron también, ¿por qué no?, influir en las obras de nuestros escultores adscritos a la figuración renovada.

⁹³⁷ ROH, F., *Realismo Mágico. Post Expresionismo. Problemas de la pintura europea más reciente*, Madrid, Revista de Occidente, 1927, p. 37.

La recepción del libro de Franz Roh en España fue más que notable, siendo varias las reseñas⁹³⁸ dedicadas a su comentario y análisis, las cuales señalan en general su positivo interés y la riqueza metodológica con la que su autor analiza las líneas evolutivas de la pintura europea. Muchos de los jóvenes artistas que se encontraban en esos momentos en el inicio de sus respectivas carreras, encontraron en aquellas páginas una fuente interesante de información no solo textual, sino también gráfica⁹³⁹, que les sirvieron de inspiración para la creación de sus respectivas obras imbuidas de ese nuevo lenguaje propenso a la construcción de una figuración moderna⁹⁴⁰. Si bien es cierto que la práctica totalidad del texto está dedicado exclusivamente al análisis de la pintura, también hace una breve mención al posible influjo de la nueva estética en la producción escultórica: “[...] También en la estatuaria encontramos señales de la mutación. Sin embargo, no parece haber todavía un escultor que predomine y abra la marcha. De todos modos, no hay duda de que la escultura, por cuanto siga siendo representación del cuerpo humano, se desvía del abstracto Archipenko para orientarse más bien hacia Maillol [...]”⁹⁴¹.

A pesar de no haber encontrado ese escultor que “abra la marcha”, resulta innegable que algunos de los artistas que anteriormente hemos estudiado, tales como los hermanos Martel, Chana Orloff y Arturo Martini, pueden perfectamente ponerse en relación con el lenguaje del Realismo Mágico, pues sus obras participan de esa tendencia hacia la construcción de figuras dotadas de una volumetría sólida y sintética⁹⁴². Asimismo, una

⁹³⁸ DE LA ENCINA, J., “De Arte. Coloquios a la deriva. Visuales críticas”, *La Voz*, Madrid, 2-9-1927, p.1; “De Arte. Coloquios a la deriva. Menosprecio de nuestra época”, *La Voz*, Madrid, 14-9-1927, p. 1; “De Arte. Coloquios a la deriva. ¿Arte sin tradición?”, *La Voz*, Madrid, 28-9-1927, p.1; ABRIL, M., “Los libros. El realismo mágico”, *La Nación*, op. cit., p. 14; ALCÁNTARA, F., “La vida artística. Los libros de los artistas. “Realismo mágico”, por Franz Roh”, *El Sol*, Madrid, 2-11-1927, p. 2 y GASCH, S., “En torno al libro de Franz Roh. Panorama de la moderna pintura europea”, *La Gaceta Literaria*, Madrid, 1-2-1928, p. 4.

⁹³⁹ Compuesta por 92 fotografías que reproducen exclusivamente obras de pintura. Se trató en aquel momento de la mayor información gráfica que tuvieron a su disposición los artistas españoles a la hora de poder tener un conocimiento aproximado de la pintura europea. Habrían de esperar hasta 1931 para tener a su disposición otro libro de parecidas características: *Ismos* de Ramón Gómez de la Serna.

⁹⁴⁰ La escasa y lenta recepción de la vanguardia en Madrid, unida al mismo tiempo a la entrada de las diversas poéticas de la vuelta al orden: novo-clasicismo, *art déco*, Novecento y Realismo Mágico, provocó que una gran parte de los pintores y escultores españoles se decantaran por estos nuevos realismos como una estética válida para afirmarse en su condición de artistas imbuidos plenamente en los derroteros de la modernidad. La influencia del Realismo Mágico sobre artistas como Maruja Mallo, Ángeles Santos, Ponce de León, Francisco Pérez Mateo, entre otros, ha sido debidamente señalado anteriormente por Juan Manuel Bonet: BONET, J.M., “A propósito de algunos adeptos españoles del Realismo Mágico”, En PAZ, M. (com.), *Realismo Mágico: Franz Roh y la pintura europea 1917-1936* [catálogo de exposición], Las Palmas de Gran Canaria, 2 diciembre 1997-1 febrero 1998, pp. 65-73.

⁹⁴¹ ROH, F., *Realismo Mágico. Post Expresionismo. Problemas de la pintura europea más reciente*, op. cit., p. 120.

⁹⁴² La tendencia a la síntesis de los volúmenes y de los planos es una de las características generales del arte tanto europeo como español de la década de los años veinte. Así lo señala el escritor José Díaz Fernández

gran parte de nuestros escultores⁹⁴³ encuadrados en aquellas poéticas encaminadas hacia una renovación de la figuración, pueden también vincularse con el arte alemán, aunque según nuestra opinión, ciertamente guardan más débitos con el *art déco* y el clasicismo moderno francés, así como con la estética del Valori Plastici y el Novecento italiano.

Durante la segunda mitad del año 1928, Ernesto Giménez Caballero realiza un viaje por los principales países europeos⁹⁴⁴, entre ellos Alemania, con el objeto de dictar una serie de conferencias y de establecer contacto con los núcleos culturales vanguardistas de aquellas zonas. De esta manera, ponía en práctica esa ansia internacionalista de conectar la cultura española con la de las demás naciones europeas: “[...] Internacional para *La Gaceta Literaria* era la prosecución de ese ansia matriz- manifestada por los mejores espíritus españoles desde hace cincuenta años- de acercamiento al resto de países europeos, de intervención en sus culturas, de intercambio cultural- a la par- con ellos [...]”⁹⁴⁵.

A su estancia alemana dedica un par de crónicas publicadas en *La Gaceta Literaria*. En la primera de ellas se detiene a comentar su paso por la capital, Berlín. Aprovecha para apuntar, teniendo muy fresca seguramente la lectura del libro de Franz Roh, la transición que está viviendo la cultura germánica desde el expresionismo hacia la Nueva Objetividad, la cual empieza a denotarse en diferentes campos, entre ellos la literatura y, por supuesto las artes plásticas:

“[...] Claro que es difícil afirmar, para un rápido transeúnte, la solidificación restauradora de la Alemania presente. Habría que tener datos delicadísimos que solo se manejan en

en su libro *El Nuevo Romanticismo: polémica de arte, política y literatura* (1930) en el que también analiza y valora la aparición del libro de Franz Roh y la tendencia del arte hacia una restauración de la mimesis figurativa: “[...] Alguien pudiera entender que el cubismo es escuela de transición, cuando lo que significa es la vinculación del hombre moderno. Estilización- lo dijo Ortega y Gasset- que es síntesis. La síntesis es el estilo de nuestra época. Sin el cubismo no sería posible el “constructivismo que es la fusión en una sola expresión de la pintura, la estructura y la arquitectura. No sería posible el post-expresionismo con su “verismo” que vuelve al sentimiento del objeto, estilo al parecer, de un sistema social ya inminente [...]”:

DÍAZ FERNÁNDEZ, J., *El Nuevo Romanticismo: polémica de arte, política y literatura*, Madrid, Editorial Zeus, 1930, p. 112.

⁹⁴³ Entre los que podemos citar nombres como los de Ángel Ferrant, Josep Granyer, Martí LLauradó, Francisco Pérez Mateo, Emiliano Barral, José Planes, Francisco González Macías, Cristino Mallo, Antonio de la Cruz Collado, Santiago Almela y Manuel Pascual.

⁹⁴⁴ Además de Alemania, visita Portugal, Bélgica, Holanda e Italia, de la que ya tuvimos ocasión de comentar la fascinación que produjo la figura de Mussolini sobre el escritor, quien rápidamente se convertirá en uno de los principales difusores de la ideología fascista en España. Anteriormente, ya comentamos que todas las crónicas de este tour europeo publicadas en *La Gaceta Literaria*, fueron recogidas en su libro *Circuito Imperial* (1929).

⁹⁴⁵ GIMÉNEZ CABALLERO, E., “Europa: Conferencias: Raid. 12.302 Kms. Literatura”, *La Gaceta Literaria*, Madrid, 15-7-1928, p. 1.

cancillerías y altos organismos internacionales. Pero, ¿Qué más dato delicadísimo y auténtico que el arte en un país, su nueva literatura? Guía certera, norte selecto. ¿Cuál es la situación de las letras nuevas en Alemania? Tampoco es sencillo- ni mucho menos- responder a esa cuestión. Sin embargo, algo genérico se advierte: la reversión de la subversión. la tranquilización de ánimos. El conato de la sonrisa. El fenómeno dinámico y revolucionario, la “vanguardia” literaria alemana, se ve que ha ido quedando un poco lejos [...]”⁹⁴⁶.

A continuación, añade diversos ejemplos de pintores, escultores (cita a Rudolf Belling) y literatos, representantes de aquella Nueva Objetividad, ese nuevo estilo que aspira a una restauración de la figuración, dominada por un marcado carácter de quietud, serenidad y asepsia sentimental:

“[...] Si se va a la pintura, las telas de Schrimpf o un Mense no son las de un Metzinger o un Macke. Como las esculturas actuales de Rudolf Belling, en metal, o los constructivismos de la escuela abstracta de Hannover, y los trabajos de la Bauhaus de Dessau (arquitectura, teatro, fotografía) no tienen que ver gran cosa con fenómenos de arte de hace diez años. En literatura sucede igual. Libros como los de José Roth (un Jarnés alemán) o los de un Ulitz, van marcando con claridad la nueva tendencia alemana hacia eso que Eugenio d’Ors ha llamado “las formas que pesan”. Formas que, con más precisión, llaman los alemanes, la *neue Sachlichkeit*, la nueva objetividad. Un orden sin fiebre. Un orden sereno, clásico, frío [...]”.

La parte final del artículo, la dedica a comentar tanto su conferencia dictada en la Universidad de Berlín, la cual versó sobre la figura del pintor Francisco de Goya, como las personalidades que frecuentó durante su estancia en la capital alemana, destacando entre ellas, las del ya mencionado galerista Alfred Fletchtheim, quien pidió encarecidamente a Giménez Caballero que se escribiera en España una monografía dedicada a Juan Gris, uno de sus pintores predilectos:

“[...] Alfredo Fletcheim (sic) me llevó a su famosa Galería de Lützow Ufer. Con su español desfigurado por el francés y el portugués, su paso atareado y cargado de hombros, del que se ha echado encima la labor de sacar a flote la nueva pintura, fue mostrándome sus Grises, los Grises de su ídolo Juan Gris, del que me rogó hiciéramos los jóvenes

⁹⁴⁶ GIMÉNEZ CABALLERO, E., “12.302 Kms. Literatura. La etapa alemana”, *La Gaceta Literaria*, Madrid, 15-9-1928, p. 7.

españoles un libro: él lo protegería. Y sus Picassos, sus Lasernas. Sus Braque, Laurencin, Vlaminck... El cubismo y el poscubismo. Gran tarde en aquellas salas silenciosas y eléctricas bordeadas de un canal tranquilo y aristocrático, frondoso de árboles y de coches parados en puertas de palacios [...]

En el siguiente número de la revista, aparece publicada la segunda y última crónica de su etapa en Alemania. En este segundo escrito⁹⁴⁷, se centra fundamentalmente en su estancia en la ciudad de Hannover, donde había sido invitado expresamente por el llamado grupo de “Los abstractos”, fundado en 1927 por los artistas Kurt Schwitters y Friedrich Vondermberge-Gildewart: “[...] Mi estancia en Hannover tuvo carácter peregrino. En el doble sentido de santuario y singularidad. Invitado, desde hacía tiempo- cordialmente, por un grupo de artistas asociados, “Los abstractos”, tuve al fin ocasión de recalar en medio suyo [...]”. Entre ellos, destacan junto a su tendencia hacia una abstracción, marcada por el constructivismo ruso y el neoplasticismo holandés, su interés por lo matérico, cuestión en la que destaca Kurt Schwitters, conocido por sus collages u escultopinturas llamados “Merz”, en los que el artista introduce diversos elementos de desecho: trozos de periódico, boletos de ómnibus, pedazos de afiches, lana, botones, tela, etc.:

“[...] Además de lo abstracto, este grupo de artistas tiene la obsesión de lo materioso (más que de lo material). En su respeto a la forma, permite a la materia introducirse libremente en sus concepciones con desfachatez casi repugnante. El más materioso de ellos es, sin duda, Kurt Schwitters. Kurt Schwitters es un famoso local, lleno de genialidades, aplaudidas por sus amigos y por un vago grupo burgués, un tanto ocioso y distinguido de la industrial ciudad añooverana. Un niño terrible. Canta, recita poemas expresionistas [...] construye cuadros con billetes de tranvía, cultiva amistades internacionales, se gana un poco la vida proyectando muestras industriales, ondea su revista “Merz” y edifica una escultura piramidal, de madera, donde incrusta materiosidades de toda especie, desde el yeso hasta la orina [...]”.

La invitación del grupo abstracto de Hannover procedía del conocimiento previo que tenían de los carteles literarios⁹⁴⁸ realizados por Ernesto Giménez Caballero, quien

⁹⁴⁷ GIMÉNEZ CABALLERO, E., “12.302 Kms. Literatura. La etapa alemana”, *La Gaceta Literaria*, Madrid, 1-10-1928, p.7. Viene acompañado de una serie de fotografías que reproducen obras de Schwitters, Vordemberge y de Rudolf Belling, nuevamente su *Cabeza en latón* (1925).

⁹⁴⁸ Realizados entre 1925-1927 a base de recortes de prensa, estampas y sellos, mezclados con dibujos a mano alzada y su propia letra, representaban las principales personalidades de la intelectualidad madrileña de aquella época: Federico García Lorca, Rafael Alberti, Ramón Gómez de la Serna, José Ortega y Gasset, Gregorio Marañón, etc. Se expusieron en las salas de Ediciones Inchausti (Madrid) en 1927 y en enero de

adelanta que sus reflexiones acerca de esta serie de obras serán publicadas en la revista de la Bauhaus⁹⁴⁹:

“[...] Mi amistad con “los abstractos” procedía de la noticia anterior, que tenían de mis “Carteles literarios”. (Los habían presentado dentro de un círculo de preocupaciones suyas). Nada menos que una fiesta organizaron en mi honor en el palacete- (moderna arquitectura: muebles racionalistas)- de un rico y distinguido conciudadano, para que yo tuviera oportunidad de presentar mis muestras y mis teorías. Mis teorías- que próximamente publicará el Bauhaus, de Dessau, les hicieron constatar cómo, una vez más, inquietudes paralelas son aprehendidas por diferentes meridianos y cómo pueden llegarse a resultados congruentes sin la menor intercomunicación [...]”.

Tras su paso por Hannover, comenta también su estancia en Düsseldorf donde tiene la oportunidad de visitar la *Deutsche Kunst Ausstellung* (Exposición del arte alemán). Entre las obras pictóricas expuestas menciona a diversos autores, entre ellos Grosz, Dix, Kanoldt, Schrimpf, Davringhausen. Sin embargo, es el escultor berlinés Rudolf Belling quien capta mayormente su atención, dedicándole cálidos elogios: “[...] Pero lo que me hizo aportar mejor mis monedas adhesivas fueron las esculturas metálicas de ese gran fontanero que es Rodolfo Belling. En este paisaje ruhriano, renano- de metal, de grúa, de mina, de fuego-, sus juegos de color de oro y de agua y de carbón me parecieron magníficos [...]”. Esta era su tercera aparición en *La Gaceta Literaria*, lo que le convertían en uno de los escultores alemanes más reconocidos en los círculos artísticos de la capital española. Por esta cuestión, y por ser su figura escasamente conocida en nuestro país, creemos fundamental analizar las principales características que definen su arte.

Rudolf Belling (1886-1972)⁹⁵⁰. Nace en Berlín en el seno de una familia acomodada. Su padre era gerente comercial de la sucursal de Berlín de la fábrica de pianos Bach. En 1903 comienza estudios en comercio que abandona al segundo año. En 1905 realiza un programa de formación como modelador en Charlottenburg con el artesano Jean Renaud,

1928 en la galería Dalmau de Barcelona. Actualmente se conservan en la colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid: [Gecé \(Ernesto Giménez Caballero\) \(museoreinasofia.es\)](https://www.museoreinasofia.es/) (consultado el 12/2/2023).

⁹⁴⁹ Acabó publicándose su teoría sobre el cartel literario en el n.º 3 de la revista. Para más información sobre este tema vuelve a remitirme al siguiente artículo: HERVÁS Y HERAS, J., “Un madrileño en la revista Bauhaus. Los carteles de Gecé”, op. cit., pp 77-80.

⁹⁵⁰ Para un estudio de su trayectoria artística: SCHOLZ, D. y THOMSON, C. (eds.), *Rudolf Belling. Skulpturen und Architekturen* [catálogo de exposición], Berlín, Nationalgalerie, 8 abril-17 septiembre 2017.

al mismo tiempo que acude a las clases nocturnas del escultor Gottfried Sonnenfeld, quien le aconseja estudiar anatomía. Siguiendo sus indicaciones, asiste a las conferencias y clases de disección de Hans Virchow en la Facultad Veterinaria.

Entre 1908-1910, abre junto con su amigo Emil Kaselow un estudio en el que se dedican a diseñar escenografías y maquetas tridimensionales para las obras del dramaturgo Max Reinhardt. Tras su cierre, se inscribe en el Royal Arts College Koniglich, donde asiste entre 1911-1913 a las clases del escultor Peter Breuer. Por estas fechas, realiza varios viajes por diversos países europeos, entre ellos Bélgica, Holanda, Inglaterra y Francia, donde tiene ocasión de conocer en París a Pablo Picasso. Durante la Gran Guerra, combate en Macedonia, en el frente occidental. Tras finalizar el conflicto bélico se une al colectivo de artistas conocido como *Novembergruppe*⁹⁵¹, quienes seguían considerando la actividad plástica como un vehículo de cambio social, además de apoyar firmemente una colaboración activa y un diálogo abierto entre las distintas artes⁹⁵².

A partir de ese momento, su carrera comienza a tomar un gran impulso, realizando una serie de exposiciones importantes: Exposición en el salón de arte de Gurlitt (1919), exposición conjunta con el pintor Max Pechstein en la galería Goyert de Colonia (1921) y su exposición individual en la Nationalgalerie de Berlín⁹⁵³, primera exposición monográfica dedicada a un escultor alemán de estética vanguardista, en la que exhibe su obra *Dreiklang (Triada)*, pieza en la que roza prácticamente la abstracción y que a día de hoy, se considera como una de sus obras más representativas. Esta última exhibición supone su consagración crítica, convirtiéndole en uno de los escultores jóvenes alemanes más importantes y reconocidos del país. Toda esta serie de éxitos, le valen firmar en 1927

⁹⁵¹ Bajo sus filas aglutinaba a todos aquellos artistas que pretendían, en sus diversas obras sintetizar los diversos lenguajes de los movimientos de la vanguardia: Expresionismo, Futurismo, Cubismo y Constructivismo.

⁹⁵² Esta firme creencia en la interdisciplinaridad de las artes, le llevó a no basar meramente su campo de creación en la escultura, sino también en otras disciplinas tales como la escenografía teatral, diseño de maniqués para escaparates de tiendas de moda, diseño de fuentes con la colaboración de algunos arquitectos, etc.

⁹⁵³ Apoyada firmemente por su director, el historiador del arte Ludwig Justi, quien reservó la sede del *Kronprinzenpalais*, como lugar para albergar exposiciones dedicadas a artistas representantes de la modernidad. La muestra se acompañó de un pequeño folleto en el que se incluían textos de las firmas críticas más importantes de la cultura alemana de aquel momento: Carl Einstein, Paul Westheim y Alfred Kuhn. En 1924 y 1928, el museo adquirió sus obras *Triada* (1920) y *Cabeza en latón* (1925), las cuales siguen formando parte de su colección.

un contrato en exclusiva con el galerista Alfred Flechtheim⁹⁵⁴, en cuyas diversas salas de exposiciones estuvo representado el artista berlinés.

En marzo-abril de 1931 participa con seis de sus obras en la *Exposición de pintura y escultura alemanas* celebrada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York⁹⁵⁵. A partir del ascenso de los nacionalsocialistas al poder (1933) comienza a empeorar su situación, en gran parte debido a sus ideales políticos, cercanos al partido Socialdemócrata. Ese mismo año, se frena su nombramiento como profesor de la Escuela de Artes Aplicadas de Berlín. Finalmente, en 1937, decide exiliarse a Turquía, donde ejercerá como jefe del departamento de escultura de la Escuela de Bellas Artes de Estambul, ciudad en la que residirá hasta 1966, cuando regresa a Alemania, falleciendo en 1972.

En cuanto a su producción escultórica, debemos destacar que sobresale por su carácter multiforme que le lleva a asumir diversos estilos a lo largo de su carrera, desde el lenguaje de los diversos movimientos de vanguardia hasta los nuevos realismos asociados a la Nueva Objetividad. Dentro de su trayectoria, predomina un constante interés por expresar el movimiento, el dinamismo de los cuerpos, volúmenes expandidos sobre el espacio circundante. En este sentido, destaca una serie de piezas en las que el artista representa figuras que se retuercen formando escorzos muy pronunciados, en los que centra su mirada en aquellas disciplinas proclives a un ejercicio del cuerpo en movimiento⁹⁵⁶, tales como la danza y el boxeo⁹⁵⁷: *Mujer y hombre* (1915), *Bailarina* (1916), *La lucha* (1918), obra esta última en la que asume un lenguaje similar al de Alexander Archipenko, reduciendo a los dos pugiles en combate a sus volúmenes más esenciales. Esta transición hacia una mayor abstracción de la forma llega a su punto culminante con su obra *Triada* (1920), en la que integra todas las constantes que le interesa plasmar en su obra: ritmo, movimiento, masa y espacio. La interpretación iconográfica habitual, suele considerar

⁹⁵⁴ De quien realiza un retrato en 1927 en el que solo representa aquellos elementos más característicos de su fisonomía: cabello, su nariz prominente y sus labios gruesos.

⁹⁵⁵ En la web del museo puede descargarse el catálogo editado con motivo de la muestra: [German painting and sculpture : Museum of Modern Art, March 13-April 26, 1931, New York \(moma.org\)](https://www.moma.org/learn/moma-education/german-painting-and-sculpture) (consultado el 12/2/2023). Mencionaremos que durante 1935 el artista residió durante ocho meses en la ciudad, estancia que aprovechó para realizar una exposición de sus obras en el Rockefeller Center.

⁹⁵⁶ La Interrelación, el diálogo entre el volumen positivo y negativo, es decir, entre la masa corpórea y el espacio circundante, es una de las constantes que dominan la producción escultórica de Rudolf Belling. La yuxtaposición y la existencia de formas y direcciones opuestas: cóncavo-convexo, lleno-vacío, curvo-recto, horizontal-vertical. Es tal su interés por esta problemática que le dedica un ensayo titulado *Escultura y Espacio*, publicado en la revista *Der Futurismus*, en noviembre-diciembre de 1922.

⁹⁵⁷ Además de ser un gran aficionado de los bailes modernos, se mostraba también muy interesado por la práctica deportiva: esquiba, jugaba al tenis y practicaba boxeo, ganando varios campeonatos de lucha grecorromana.

que esta pieza representa de forma simbólica la unión, la conexión de las tres artes mayores⁹⁵⁸: arquitectura, escultura y pintura.

Junto con *Tríada*, destacan también otras obras donde el escultor se mueve entre el expresionismo (*Cabeza en caoba*, 1921) y el futurismo, en el que destacan sus piezas en las que reduce sus figuras a formas robóticas, manera de enfatizar la alianza hombre-máquina, tan pregonada por los vanguardistas italianos: *Formas orgánicas* (1921) y *Skulptur 23* (1923). A partir de este momento, su obra girará hacia una figuración moderna, de volúmenes sintéticos y formas sobrias, muy en la línea tanto de la Nueva Objetividad alemana como del *art déco* francés. Dentro de esta nueva fase creativa, sobresalen una serie de retratos, realizados por el artista en bronce dorado y plateado, así como latón, los cuales contribuyen a dotar a los perfiles de los efigiados una rigidez y brillantez metálica, así como una marcada estilización, muy en consonancia con el viraje del nuevo arte alemán. Entre ellos, podemos destacar: *Cabeza en latón* (1925), *Retrato de Richard Härtel* (1926), *Retrato de Friedrich Ebert* (1927), *Retrato del director de cine Josef Von Sternberg* (1930) y *Retrato del consejero Dr. Kerschensteiner* (1932).

Junto con su galería de retratos, también destacan otras esculturas en las que representa figuras autónomas, como *El boxeador Max Schmelling*⁹⁵⁹ (1929) (Fig. 89), obra encargada por su marchante Alfred Flechtheim, gran aficionado a este deporte⁹⁶⁰, así como *El minero* (1930), realizado por encargo del Sindicato para que decorase el

⁹⁵⁸ Muy en la línea de las ideas del *Novembergruppe* y, posteriormente de la Bauhaus, de la creación de una obra total, en la que todas las artes se unieran bajo las alas de una gran arquitectura.

⁹⁵⁹ Representa al boxeador alemán, campeón mundial de los pesos pesados en 1930, en posición erguida con los brazos en posición de combate. Posteriormente, su figura fue utilizada por Hitler y el Nazismo como propaganda de la superioridad de la raza aria, especialmente tras vencer el 19 de junio de 1936 al afroamericano Joe Louis. Esto explica que esta obra estuviera presente en la Exposición de Arte alemán celebrada en Múnich en 1937, mientras que otras como *Triada* y *Cabeza en latón* fueron expuestas al mismo tiempo en la Exposición de arte degenerado.

⁹⁶⁰ A lo largo de todos los números de su revista *Der Querschnitt*, pueden visualizarse numerosos artículos dedicados a este deporte, así como también obras dedicadas a esta temática, como la realizada por Rudolf Belling (aparecida en el número de 1929), así como otras de Renée Sintenis y Ernesto de Fiori, quien también representa al *boxeador Max Schmelling* (1928). Mencionaremos que también en España hubo un especial interés hacia el deporte del boxeo, entre los círculos vanguardistas de la capital. Ejemplo de ello, es el libro de Ernesto Giménez Caballero titulado, *Hércules jugando a los dados* (1928), cuyo capítulo tercero *Vertical del boxeo*, lo dedica a glosar este deporte desde una línea teórica alejada de la mera crónica informativa. Asimismo, con anterioridad ya reseñamos que hubo artistas interesados en plasmar su interés por este deporte: es el caso de Francisco Pérez Mateo y su grupo *Boxeadores y árbitro* (1930). Asimismo, puede destacarse una obra poco conocida de Jorge Oteyza de su primer periodo: *Retrato de Paulino Uzcudun* (1935) realizada en cemento. En ella, representa la efigie del boxeador vasco, tres veces campeón de Europa (1926, 1928 y 1933) y una de las grandes figuras del deporte español de aquellas décadas.

vestíbulo de su sede central, en el que presenta la figura del trabajador de forma heroica, muy en consonancia con el realismo épico del belga Constantin Meunier.



Fig. 89. Rudolf Belling, *Max Schmelling*, 1929, bronce. Nationalgalerie, Berlín

Desde la segunda mitad de los años veinte, se convirtió en uno de los principales escultores que trabajaron para los principales sindicatos surgidos al calor de la República de Weimar, cuestión, que como ya indicamos, le costó ser repudiado por los nacionalsocialistas tras su entrada al poder. Además de la figura de *El minero* (1930), así como los *retratos de Richard Härtel*⁹⁶¹ (1926) y *Friedrich Ebert*⁹⁶² (1927), debemos destacar los murales que realizó para la sede del sindicato alemán del transporte, edificio diseñado por el arquitecto Bruno Taut (1927-1932), en los que representaba actividades relacionadas con el transporte, comercio y tráfico.

⁹⁶¹ En 1926 realizó una serie de obras para la sede del sindicato alemán de impresores, diseñada por el arquitecto Max Taut, entre ellas el retrato de *Richard Härtel* (1926), fundador del sindicato, el cual presidía la pared frontal de la sala de conferencias del edificio.

⁹⁶² Retrato del dirigente socialdemócrata y primer presidente de la República de Weimar (1919-1925) que presidía la entrada de la sala de reuniones que el partido tenía en el Ayuntamiento de Berlín.

Junto con todas sus obras escultóricas, deben también destacarse sus diversas colaboraciones con arquitectos, algunos de ellos miembros también del Novembergruppe, quienes abogaban por una colaboración entre las diversas artes. Entre estas intervenciones podemos destacar el diseño de las paredes, techo y la fuente central del casino de baile y restaurante Scala de Berlín (1920), obra del arquitecto Walter Wurzbach, así como el diseño de la fuente cinética de corte constructivista (1922) que realizó expresamente para la villa del abogado Ismar Goldstein, diseñada por el arquitecto Arthur Korn. Por último, también reseñaremos que su interés por reflejar el dinamismo-movimiento en sus obras le llevó a realizar proyectos relativos al automóvil que durante la década de los años veinte comienza a adquirir un papel cada vez más importante. En 1921 se inauguró en Berlín la carretera de tráfico y ejercicio de automóviles (UVUS), prototipo de las futuras autopistas de Alemania. En él, diseñó junto con los hermanos Luckhardt, un plástico publicitario para la marca de neumáticos Pneumatik Harburg-Vienna, el cual se instaló en la curva sur del circuito en forma de una figura de 7 metros de altura que representaba un piloto de carreras⁹⁶³ con sus atributos característicos (gafa y casco).

Por último, junto con las personalidades de Juan de la Encina, Manuel Abril y Ernesto Giménez Caballero, conviene también reseñar la figura del crítico de arte y escritor tinerfeño Eduardo Westerdahl⁹⁶⁴, sin lugar a duda una de las principales figuras de la intelectualidad española que se preocupó en sus respectivos escritos y publicaciones en dar a conocer la moderna pintura y escultura alemana. Hijo de padre sueco y de madre tinerfeña, estudió peritaje comercial y posteriormente trabajó como administrativo en una entidad bancaria. En 1922, comienza a publicar en la revista *Letras*, a la que siguen, años más tarde, otras colaboraciones en algunos diarios locales como *El Progreso*, *La Prensa* y *La Tarde*, así como en las revistas de sello vanguardista *Hespérides* (1926-1928) y *La Rosa de los Vientos*. En 1928 publica su único libro de creación titulado *Poemas del sol lleno*, con cubiertas e ilustraciones de Pedro de Guezala. Entre agosto y octubre de 1931,

⁹⁶³ El creciente interés que despertaron el automovilismo y el motociclismo deben ponerse en relación con la importancia que adquirió durante los años veinte y treinta el deporte en Europa como una de las más características señas de identidad de la cultura popular de aquel momento. Es por ello, por lo que la temática deportiva se convirtió en una tipología novedosa que ciertos escultores cultivaron con el objeto de renovar su arte y acercarlo hacia la modernidad. En este sentido, mencionaremos nuevamente, *El motociclista*, obra del escultor Manuel Pascual, la cual realizó durante su pensionado en Roma y que presentó a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1934.

⁹⁶⁴ Para un estudio aproximado de la figura de Eduardo Westerdahl: SÁNCHEZ ORTIZ, E., *Eduardo Westerdahl, g.a., la era de gaceta de arte*, Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes, 1992 y CARREÑO CORBELL, P., *Eduardo Westerdahl. La aventura de mirar*. Valladolid, Museo Patio Herreriano, 2005.

con el objeto de ampliar su conocimiento sobre la cultura y el arte europeo, realiza un viaje por diversos países, entre ellos Alemania⁹⁶⁵, durante el cual visita las ciudades de Düsseldorf, Francfort, Stuttgart, Lübeck, Hamburgo, Berlín, Dessau, etc.

Durante su periplo por Centroeuropa, tiene la oportunidad de ir ampliando su conocimiento sobre el arte europeo⁹⁶⁶, tomando especial interés por la arquitectura racionalista de Le Corbusier y de los arquitectos de la Escuela de la Bauhaus de Dessau, la cual tuvo la oportunidad de conocer de primera mano. Asimismo, y como resultado de sus diversas visitas a los museos y galerías de arte⁹⁶⁷ de las distintas ciudades alemanas, publica un total de once crónicas⁹⁶⁸, en las que da cuenta sobre la nueva arquitectura, el cine, el teatro y la pintura alemana.

Es a partir de este viaje cuando toma la decisión de crear una nueva revista que, basada en los principios de *La Gaceta Literaria* de Madrid, conectara la Islas Canarias y, concretamente, Santa Cruz de Tenerife con los movimientos artístico-culturales de la vanguardia europea. Con este propósito, nace el 1 de febrero de 1932 *Gaceta de Arte*⁹⁶⁹, órgano de expresión contemporánea de la sección de literatura del Círculo de Bellas Artes. Tuvo una duración total de cuatro años (1932-1936), durante los cuales vieron la luz un total de 38 números. Entre los colaboradores de la revista se encontraban, además de Eduardo Westerdahl, que ejercía como director, los redactores Domingo Pérez Minik, Domingo López Torres, Óscar Pestana Ramos, Francisco Aguilar y Paz, José Arozena Paredes y, como secretario, Pedro García Cabrera. En cuanto a su línea estética, hay que destacar que sigue una tendencia conciliadora muy del gusto de su director, por lo que en sus páginas aparecerán conjuntamente referencias a la arquitectura funcionalista⁹⁷⁰, el arte

⁹⁶⁵ En el momento de su partida, trabajaba en la empresa comercial de Jacob Ahlers, Cónsul general de Alemania, quien quería ayudarle en su proyecto de aprender el idioma alemán, el cual nunca llegó a hablar con fluidez. Para un conocimiento exhaustivo de su viaje europeo: CARREÑO CORBELLA, P., *Viaje a Europa. Eduardo Westerdahl*, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, 1996. Además de Alemania, visita también Holanda, Francia y la antigua Checoslovaquia.

⁹⁶⁶ Trayéndose a su vuelta a Tenerife consigo una serie de libros, revistas y estampitas con reproducciones de cuadros.

⁹⁶⁷ Visita la Galería Nacional de Berlín, el *Deutsches Museum* de Múnich, Galería Flechtheim de Berlín y la *Kunsthalle* de Hamburgo.

⁹⁶⁸ Dos de ellas publicadas en *La Gaceta Literaria*: WESTERDAHL, E., “Últimas rutas de la pintura. Berlín, 1931- Exposición Schloss Bellevue”, *La Gaceta Literaria*, Madrid, 15-9-1931, p. 10 y “Ensayo sobre las líneas racionalistas. Checoslovaquia-Arquitectura: Adolf Loos”, *La Gaceta Literaria*, Madrid, 15-11-1931, p. 10. El resto los publica en el diario tinerfeño *La Tarde*. Las once crónicas están completamente transcritas en CARREÑO CORBELLA, P., *Viaje a Europa. Eduardo Westerdahl*, op. cit., pp. 53-87.

⁹⁶⁹ GUIGON, E. (com.), *Gaceta de Arte y su época, 1932-1936* [catálogo de exposición], Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, 18 febrero-20 abril 1997.

⁹⁷⁰ De los que la revista llegó a publicar hasta cinco manifiestos, escritos por el propio Westerdahl, muy en la línea de los suscritos por los miembros del GATEPAC.

abstracto, el surrealismo⁹⁷¹ y las figuraciones asociadas al Expresionismo y el Realismo Mágico, mostrando el compromiso que siempre sostuvo por situar a Canarias como epicentro español de la vanguardia europea.

Sin embargo, y al igual que la gran parte de los escritores asociados al arte de avanzada, muestra un mayor interés por la arquitectura y la pintura, frente a la escultura a la que dedica una atención menor, cuestión que no excluye para que promocioe a ciertos artistas plásticos, principalmente aquellos vinculados al movimiento surrealista, como es el caso del franco-alemán Jean Arp y el español Alberto Sánchez⁹⁷². En el caso del arte alemán, además de la difusión de la arquitectura diseñada por la Bauhaus, divulga también la obra de ciertos pintores alemanes, especialmente la de Willi Baumeister⁹⁷³, cuya producción artística aparecerá reproducida en diversos números de la revista tinerfeña. En cuanto a la escultura, la revista también publica fotografías que reproducen obras de algunos de los principales representantes de la plástica germana ya estudiados anteriormente: Ernst Barlach⁹⁷⁴, Georg Kolbe⁹⁷⁵ (Fig. 90), Hermann Haller⁹⁷⁶ (Fig. 91) y Rudolf Belling⁹⁷⁷.

Además de la reproducción de imágenes escultóricas, también dedica la revista dos artículos al comentario crítico de diversos escultores alemanes, escritos ambos por

⁹⁷¹ En 1935, la revista organizó la Exposición Surrealista, celebrada en el Ateneo de Santa Cruz de Tenerife, entre el 11 y el 21 de mayo. Se exhibieron un total de 67 obras (pinturas, collages, esculturas y fotografías) de Pablo Picasso, Joan Miró, Salvador Dalí, Giorgio de Chirico, Marcel Duchamp, Max Ernst, René Magritte, Alberto Giacometti, Jean Arp, Man Ray, Yves Tanguy, Dora Maar, Oscar Domínguez, entre otros. Para un conocimiento más amplio sobre el tema: CARREÑO CORBELLA, P., *Los Surrealistas en Tenerife*, Las Palmas de Gran Canaria, Gobierno de Canarias, 2015.

⁹⁷² WESTERDAHL, E., “El escultor Alberto”, *Gaceta de Arte*, Santa Cruz de Tenerife, N.º 30, septiembre-octubre 1934, p. 1. Viene acompañado de dos fotografías que reproducen sus obras *Tres formas femeninas para arroyos de junco* y *Escultura de horizonte*.

⁹⁷³ Eduardo Westerdahl escribe una monografía sobre Willy Baumeister publicada en 1934 en las ediciones de *Gaceta de Arte*.

⁹⁷⁴ *Busto en bronce*. Cliché de la revista *Ómnibus*, editada por la Galería Flechtheim. El resto de las obras reproducidas en la revista proceden de la misma revista, la cual fue editada por el galerista Alfred Flechtheim tras la desaparición de su anterior rotativo *Der Querschnitt*. Aparece reproducida en el N.º 9, octubre 1932, p. 1. En el N.º 13, mayo 1933, p. 1 aparece también su obra *Campesina* (talla en madera).

⁹⁷⁵ *Mujer sentada* (bronce). *Art Institute Detroit*. Reproducida en N.º 9, octubre 1932, p. 2.

⁹⁷⁶ *Mujer llorando* (bronce). Museo de Düsseldorf. Reproducida en el N.º 10, 1-11-1932, p. 2.

⁹⁷⁷ *Formas orgánicas* (bronce), reproducida en el N.º 10, 1-11-1932, p. 2 y *Retrato de Josef Von Sternberg*, reproducido en el N.º 20, 1-10-1933, p. 2.



Fig. 90. Georg Kolbe, *Mujer sentada*, s/f, bronce. Fotografía: *Gaceta de Arte*, N.º 9, octubre 1932

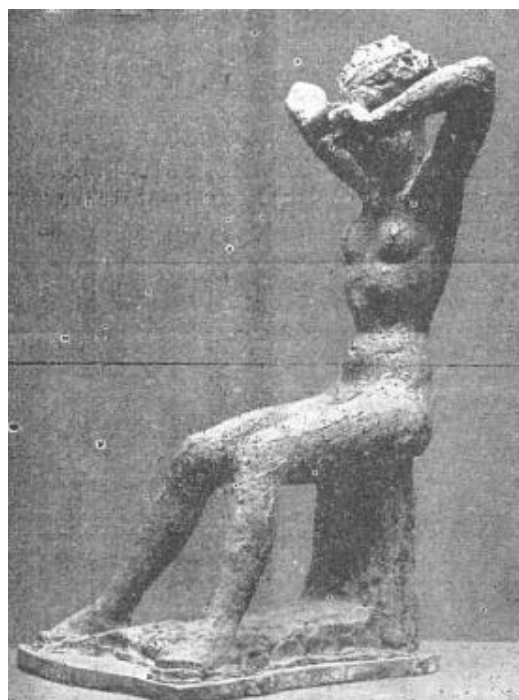


Fig. 91. Hermann Haller, *Mujer llorando*, s/f, bronce. Fotografía: *Gaceta de Arte*, N.º 10, noviembre 1932

Eduardo Westerdahl. En el primero de ellos⁹⁷⁸, se centra en realizar una analogía entre la arquitectura racionalista y la escultura moderna. Comienza el escrito recalcando cómo es la arquitectura, dentro de las artes, la que da una imagen más fidedigna del momento histórico actual y del porvenir futuro:

“Para un orden actual del mundo, para fijar de manera clara un arquetipo de época, tenemos que recurrir como realidad, como manifestación plástica, a la arquitectura. En ninguna otra forma se manifiesta de modo tan preciso y poderoso, no ya este espíritu de actualidad de un periodo histórico, sino un futuro inmediato, es decir, un desenvolvimiento estético que ya no puede ser de otra manera, cuando las otras artes no buscan un apoyo, una contaminación en el hecho arquitectónico [...]”.

De este modo, el escritor tinerfeño, contagiado por las ideas de la Bauhaus, considera que la escultura debe tener su desenvolvimiento natural dentro de su colaboración fluida con la arquitectura para, de este modo, crear una obra de arte total y armónica, en el que todas

⁹⁷⁸ WESTERDAHL, E., “La arquitectura y sus afinidades tranquilas”, *Gaceta de Arte*, Santa Cruz de Tenerife, N.º 4, 1-5-1932, p. 3

las manifestaciones (arquitectura, pintura y escultura) dialoguen entre sí sin que ninguna ocupe un lugar predominante.

Sin embargo, frente a la pintura, el arte escultórico es el que ha sabido asemejarse a ese poso tranquilo y reposado que manifiesta la arquitectura contemporánea. En este sentido, destaca la obra de una serie de escultores alemanes: Georg Kolbe, Renée Sintenis, Ernst Barlach y Wilhelm Lehmbruck:

“[...] La escultura, después de Rodin, ha interpretado las formas con objetividad, con cierta tranquilidad, que le aproximan a la arquitectura [...]. En Kolbe aparece la forma rítmica y graciosa. En Sintenis aparece la forma rítmica, pero ya descompuesta con intención sarcástica. En Barlach aparece el sarcasmo, el sentido monstruoso de la época, pero con expresión de volumen tranquilo, que pesa. Y en Lehmbruck aparece esta tranquilidad, en la que se ha visto un nuevo goticismo, que no es una elaboración objetiva de formas de un ritmo abstracto- como en Archipenko- sino una nueva comunicación apacible, -religiosa- con la persona. Aquí, este volumen tranquilo, no pesa, asciende [...]”.

En su segundo artículo⁹⁷⁹, publicado unos meses más tarde, realiza una panorámica en la que se dedica a comentar la situación actual de la escultura moderna, mencionando, entre otros nombres, los de los escultores alemanes Haller, Kolbe y Lehmbruck. En su análisis, llega a la conclusión de que la disciplina, por muchas innovaciones que haya conseguido, llegando en algunos casos, como el de Brancusi, a la abstracción pura, sigue manteniendo su condición de volumen erguido que pesa y que se mantiene estático sobre el suelo, valores de los que difícilmente puede desprenderse, pues son prácticamente inseparables de su primigenia condición:

“[...] En la escultura, Haller, como Kolbe, como otro de los grandes maestros, Lehmbruck, el expresionismo, esa íntima fuerza de creación, de indagación contra estados anteriores de simple sometimiento a la realidad, solo logra, o crecer en elegantes desproporciones (Lehmbruck) o intenta apoderarse de un movimiento, de una dinámica, sin olvidarse de la eterna médula de la escultura, de esa espina dorsal que la mantiene enhiesta: la estática. Ni las danzarinas veloces y figuras en múltiples escorzos, de Kolbe, se pueden apartar por un momento de ese destino tranquilo al que parece destinada la escultura. Aun el mismo Lehmbruck, afilando la delicadeza y la melancolía de sus formas

⁹⁷⁹ WESTERDAHL, E., “La escultura y sus expresiones veloces”, *Gaceta de Arte*, Santa Cruz de Tenerife, N.º 10, 1-11-1932, p. 2.

góticas, hacia la altura, en las máximas verticales realistas. Aun el mismo Brancusi en su aproximación a la nada (Dreyfus), dentro de abstracciones geométricas, no se aparta de ese peso de la escultura, de esa gravedad inmóvil que la mantiene con tranquilidad a través del espacio y del tiempo [...]”.

Por su importancia y por la enorme difusión que tuvo su obra en la prensa gráfica madrileña, hemos decidido reservar la parte última de este capítulo a analizar la figura del escultor croata Iván Mestrovic, cuya producción junto con la del francés Bourdelle fue la que tuvo una aceptación más entusiasta por parte de la crítica afincada en la capital española.

Iván Mestrovic (1883-1962)⁹⁸⁰. Nace en la localidad de Vrpolje en el antiguo reino de Croacia-Eslovenia. Al poco tiempo, su familia se traslada a la pequeña ciudad de Otavice, donde pasa la mayor parte de su infancia y adolescencia. Su padre se dedicaba a la agricultura y a otros oficios como la carpintería y la cantería, estos dos últimos oficios artesanos que inculcó a su hijo y despertaron en él interés por dedicarse a la actividad artística. Hasta los dieciséis años se dedica a la actividad del pastoreo, la cual compagina con la realización de pequeñas tallas en madera y en piedra que comienzan a llamar la atención de los principales conciudadanos de su villa, entre ellos el alcalde de Drnis, Nikola Adziga, y el arqueólogo de Knin, Fray Lujo Marun, quienes se preocupan por orientar su educación.

Al no poder matricularse en la Escuela de Artes y Oficios de Zagreb, ya que había superado el límite de edad permitido para su ingreso, entra como aprendiz en el taller del cantero Pavle Bilinic, donde trabajó durante un año aprendiendo los rudimentos básicos del oficio escultórico. En 1900, gracias al apoyo económico de Alexander Konig, un rico austriaco, se traslada a Viena ingresando en la Academia de Bellas Artes. Asiste a la misma durante cuatro años (1900-1904) en los que recibe clases de los escultores Edmund Heller y Hans Bitterlich.

Durante su periodo como estudiante, no recibe demasiada influencia de sus profesores muy apegados a los métodos pedagógicos académicos y tradicionalistas. Por el contrario, siente desde un primer momento, un fuerte influjo del movimiento de la Secesión vienesa

⁹⁸⁰ Para un estudio aproximado de su trayectoria artística: KECKEMET, D., *Iván Mestrovic*, Nolit, Belgrado, 1983 y KRSTULOVIC, A. y CHEVILLOT, C. (com.), *Iván Mestrovic chez Rodin. L'expression croate* [catálogo de exposición], París, Museo Rodin, 18 septiembre 2012-6 enero 2013.

liderado por el arquitecto Otto Wagner, en cuyas filas comienza a exponer con regularidad entre 1906 y 1910. Junto con el débito hacia el estilo *Jugendstil*, hay que destacar también su admiración por la obra del escultor francés Auguste Rodin⁹⁸¹, la cual tiene la oportunidad de conocer personalmente en una exposición dedicada al maestro en Viena en 1902. En 1907 establece su residencia en París, donde tiene oportunidad de seguir fortaleciendo su amistad con el artista de Meudon, la cual mantendrá hasta su muerte en 1917⁹⁸², así como de conocer la obra de uno de sus más importantes seguidores, Émile-Antoine Bourdelle, la cual guarda bastantes concomitancias⁹⁸³ con las del escultor croata. Asimismo, también se dedica con gran entusiasmo a estudiar la colección de escultura de las salas de antigüedades del Museo del Louvre, empapándose del lenguaje artístico de las civilizaciones de la Antigüedad: Asiria, Egipto y la Grecia arcaica. Durante este tiempo, además de exhibir sus esculturas en el Salón de Otoño y en el Salón Nacional de Artistas Franceses, se dedica a trabajar en una de sus obras más importantes, el conocido como *Ciclo de Kosovo* (1909-1912), conformado por multitud de figuras de héroes, esfinges y viudas concebidas para ser instaladas en el *Templo de Vidovdan*⁹⁸⁴. El propósito de esta magna empresa era el de rememorar la batalla que tuvo lugar en 1389 en la llanura de Kosovo en el día de San Vito (Vidovdan) en la que los turcos sometieron a la mayoría de los pueblos eslavos del sur⁹⁸⁵.

En 1909 expone más de una cincuentena de obras, la mayoría de ellas relativas al *Ciclo de Kosovo*, en la exposición de la Secesión Vienesa, recibiendo una alta consideración por parte de la crítica artística. Dos años más tarde, también participa con toda esta serie de obras en la *Exposición Internacional de Roma*, donde recibe el gran premio de

⁹⁸¹Su influencia puede percibirse especialmente en algunas de sus primeras obras como el *monumento a Luka Botic* en Split (1905) y *La Fuente de la Vida* (1905) en Zagreb.

⁹⁸² Era tal su admiración por el artista croata que llegó a confesar que su obra era el fenómeno más importante de la escultura europea del momento.

⁹⁸³ Sus respectivas producciones apuestan decididamente por la creación de obras caracterizadas por su afán de monumentalidad, así como por una estilización volumétrica muy apropiada para ser aplicada como ornato del marco arquitectónico.

⁹⁸⁴ Obra de clara reivindicación nacionalista con la que pretendía representar la gran epopeya nacional del pueblo serbio-croata y de los héroes que dieron su vida en la defensa de la independencia de su nación frente al invasor turco. La construcción arquitectónica, de la cual solo llegó a proyectarse una maqueta en madera, se basaba en el prototipo de mausoleo funerario conmemorativo, resuelto en torno a una planta de cruz latina cubierta con una gran cúpula central. Bajo la misma, se situaría la estatua ecuestre de Marko Krajelvic, principal líder de la lucha armada frente a los otomanos.

⁹⁸⁵ Cuestión histórica que seguía en aquel momento de plena actualidad, ya que el Imperio Austro-Húngaro había anexionado recientemente (1900) Bosnia-Herzegovina a su territorio. Por ello, el artista vio la necesidad de narrar en toda la serie de figuras que conforman el *Ciclo de Kosovo*, la necesidad de independencia de un pueblo que durante siglos ha vivido sometido a los designios de imperios extranjeros. Mencionaremos que todas estas obras fueron donadas por el artista al antiguo Estado de Yugoslavia, formando parte actualmente de la colección del Museo Nacional de Belgrado.

escultura, convirtiéndose en el escultor europeo más afamado de aquel momento. Su consagración llega a su punto culminante en 1915 cuando el Victoria and Albert Museum de Londres, le dedica una exposición monográfica, hecho insólito, pues hasta ese momento la institución museística no había dedicado ninguna a un artista vivo. A partir de la década de los años veinte, se establece en Zagreb donde se convierte en director de la Academia de Bellas Artes, formando a toda una generación de jóvenes escultores croatas. Asimismo, sigue exponiendo con regularidad tanto en Europa (París, 1933) como en los Estados Unidos donde realiza entre 1924-1925 una gira expositiva por diversas ciudades: Nueva York (Brooklyn Museum), Chicago (Art Institute), Buffalo, Detroit, etc. Es por ello, por lo que su estilo escultórico, todavía a las alturas de la década de los años treinta, era considerado por la crítica artística de corte más conservador-moderado como un modelo vigente perfectamente asumible para que lo siguiesen con atención nuestros escultores.

Como hemos advertido con anterioridad, la obra de Iván Mestrovic tuvo, como tendremos ocasión de analizar en las siguientes páginas, una difusión sin igual, en la prensa gráfica editada en la capital española, solo parangonable con la del escultor francés Émile-Antoine Bourdelle. Por esta razón, su producción artística tuvo un notable influjo en la obra de muchos de nuestros escultores⁹⁸⁶. En cuanto a la misma, esta destaca principalmente por su dedicación a un tipo de escultura tendente a la monumentalidad⁹⁸⁷ y al ornato arquitectónico, una estatuaria basada fundamentalmente en un realismo de corte épico y de reivindicación nacionalista que tiene su punto culminante en el *Ciclo de Kosovo* (1909-1912), compuesto por un importante conjunto de esculturas⁹⁸⁸, las cuales

⁹⁸⁶ ARA FERNÁNDEZ, A. y BAZÁN DE HUERTA, M., “Fortuna crítica e influencias del escultor Iván Mestrovic en España”, *De Arte: revista de historia del arte*, Universidad de León, N.º 9, 2010, pp. 183-200. Mencionaremos que este estudio nos ha servido de gran ayuda, pues contiene valiosa información acerca de la fortuna crítica que el escultor croata tuvo en los medios informativos madrileños. Asimismo, también establece interesantes analogías formales entre el escultor centroeuropeo y algunos de nuestros artistas como Victorio Macho, José Capuz, Moisés de Huerta, Juan Adsuara, Eulogio Blasco y Marga Gil Röesset.

⁹⁸⁷ Durante su larga trayectoria fue autor de diversos monumentos públicos entre los que podemos destacar los siguientes: *Marko Marulic* en Split (1924), *J.J. Strossmayer* en Zagreb (1926), *Monumento a los indios* de Chicago (1928) y *Monumento de Gratitud a Francia* (1930) en Belgrado.

⁹⁸⁸ Entre las que merecen destacarse sus diversas cabezas de héroes, como las de *Sergio* y *Marko Kraljevic*, ambas de una gran rotundidad y potencia volumétrica, las cuales pudieron perfectamente servir de inspiración a Emiliano Barral para la realización de su Cabeza de Pablo Iglesias, la cual presidía el desgraciadamente desaparecido Monumento a Pablo Iglesias del Parque del Oeste: GUERRERO SERRANO, V., “Monumento a Pablo Iglesias del Parque del Oeste: visión de una obra desaparecida”, en CHAVES MARTÍN, M.A., GARCÍA GARCÍA, I. y GARCÍA CARRIZO, J. (coord.), *AC-RESEARCH/2022. Plataforma digital de difusión para Jóvenes Investigadores*, Madrid, Grupo de Investigación Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea, Universidad Complutense,

son consideradas a día de hoy como las obras más emblemáticas de toda su trayectoria. Asimismo, junto a su obra de más marcado acento monumental, también sobresale su atención hacia aquellas tipologías tradicionales asociadas a la disciplina escultórica: retrato, figura autónoma⁹⁸⁹ (especialmente, el desnudo femenino) y el relieve aplicado a la ornamentación arquitectónica, entre los que destacan especialmente los dedicados a la temática religiosa⁹⁹⁰, a la cual prestó una atención especial a partir del final de la I Guerra Mundial. Tras la masacre producida por el conflicto bélico, el artista croata decidió dirigir su mirada hacia el misticismo inherente en la religiosidad a la búsqueda de una obra que ahondara en el misticismo y la paz del espíritu. Entre estas, podemos destacar algunos relieves ejecutados en madera de gran síntesis volumétrica y estilización geométrica, tales como *Tentación* (1917), *Descendimiento* (1917), *Anunciación* (1927) y *Jesús y la Samaritana* (1927).

El primer artículo monográfico dedicado al escultor croata en la prensa madrileña fue publicado en la revista *España* en 1915. Su autor, José Plá, aprovecha la celebración de su exposición individual en el Victoria and Albert Museum como telón de fondo para realizar una alabanza crítica de la obra del artista, de la cual destaca su ferviente nacionalismo, su canto al pasado glorioso de su tierra, ejemplarizado en el *Ciclo de Kosovo*, así como su inspiración en las obras de las civilizaciones arcaicas (griega, egipcia y asiria):

2022, pp. 95-119. Asimismo, también destacan sus obras dedicadas a la maternidad: *Viuda con hijo* (1908) y *Madre con hijo* (1908), las cuales tuvieron cierto eco en obras dedicadas a la misma tipología por algunos de los escultores españoles que más se especializaron en el cultivo de esta temática como el propio Emiliano Barral, así como Juan Adsuara.

⁹⁸⁹ Entre las que podemos destacar sus obras dedicadas a figuras femeninas tocando instrumentos musicales, ya sea en bulto redondo como *Acordes lejanos* (1918) y *Mujer con laúd* (1927), así como en formato de relieve: *Mujer con arpa* y *Mujer con laúd* (1924), piezas estas últimas que destacan por su marcada estilización geométrica afín al *art déco*. La solución de construir el cabello de las mujeres a base de líneas paralelas estriadas es un elemento formal que tuvo gran predicamento entre los escultores que trabajaban en la capital española: Victorio Macho: relieves del *Monumento a Cajal* del Parque del Retiro (1926), así como el *Monumento a Elcano* de Guetaria (1925); Juan Adsuara: *El Arte y La Ciencia* (1929) con las que ganó en 1929 el Concurso Nacional de Escultura; Emiliano Barral: su relieve titulado *Esfuerzo victorioso*, el cual decora el Mausoleo a Pablo Iglesias (1930) del Cementerio Civil de Madrid. Para todo lo relativo a la decoración escultórica del monumento funerario dedicado al fundador y líder del Partido Socialista: GUERRERO SERRANO, V., “Emiliano Barral-Pablo Iglesias. Análisis del Mausoleo erigido en memoria”, *Ars Longa: cuadernos de arte*, Universidad de Valencia, N.º 31, 2022, pp. 237-247.

⁹⁹⁰ Además de su conjunto de relieves en madera, también ejecuta numerosas figuras en bulto redondo dedicadas a la temática religiosa entre las que podemos destacar: *Piedad* (1914), *Crucificado* (1916), *Virgen con el niño* (1917) y *Descendimiento* (1931). Este conjunto de obras puede ponerse en relación con todas aquellas esculturas asociadas a ese resurgimiento y revalorización de la talla policromada realizadas por artistas como Victorio Macho, José Capuz y Juan Adsuara.

“Enorme interés ha despertado en Londres el arte del escultor Iván Mestrovic, cuyas obras se han expuesto hace poco en el Museo de Victoria y Alberto [...] La virtud específica de Iván Mestrovic radica en haber conseguido expresar magistralmente los padecimientos y las ansias de su doliente patria; en haber contado en piedra, con singular fuerza de comprensión y entusiasmo, el espíritu animador de los héroes que, hace cinco siglos, cayeron en los campos de Kosovo y que aún perdura hoy en los defensores de la independencia serbia. Pero lo substantivo, lo que en esas rocas talladas nos conmueve profundamente; lo que en ellas nos habla a todos, no es su intenso nacionalismo, sino su desbordante humanidad; no lo anecdótico, fácil de explicar, sino algo desesperante que ha escapado y fatalmente escapará siempre a toda explicación. Mestrovic, como tantos otros grandes artistas, ha expresado ese algo que él mismo quizá no sabe lo que es. A costa de desvelos y dolores, impelido por un avasallador deseo, trabajó con el cincel el bloque hasta que, sin saber lo que era, el sosiego de su alma artista le dijo que ya estaba. Esta virtud peregrina de saber dejar el cincel precisamente cuando la obra está realizada, enlaza a Mestrovic, a través de las centurias, con los escultores griegos del periodo arcaico, con sus inspiradores los egipcios, y, por fin, con aquellos sublimes magos que supieron extraer de las canteras de Asiria la ignota esencia que permea los mundos [...]”⁹⁹¹.

Ese mismo año, también le dedica un artículo Manuel Abril en *La Ilustración Española y Americana*. Aprovecha la celebración de su exposición londinense para realizar una semblanza crítica de su obra, en la cual, además de su acentuado nacionalismo, sobresalen características como la tendencia hacia la monumentalidad y el gigantismo, el vigor hercúleo a la hora de representar la musculatura, un expresionismo muy latente y una influencia muy marcada tanto de Rodin y Miguel Ángel, como del arte de civilizaciones pasadas (griega, egipcia, asiria y bizantina):

“[...] El hecho es que, por raza, por circunstancialidades históricas o educativas, por tendencia especial de su temperamento o por lo que se quiera, ve el universo Mestrovic como un gigantesco y obstinado esfuerzo contra masas superiores e inertes [...] El universo entero es para Mestrovic un gigante hercúleo destinado a sostener una mole que abrumba sin aplastar. De aquí las características de su obra: primero, la fuerza, la energía, la violencia inclusive; segundo la tensión, el esfuerzo sostenido; tercero, la opresión, la

⁹⁹¹ PLA, J., “Figuras contemporáneas. Iván Mestrovic”, *España*, Madrid, 16-7-1915, p. 5. Viene acompañado de una fotografía que reproduce su obra *Autorretrato*.

angustia; cuarto, la tenacidad huraña [...] Todo esto, traducido al arte plástico, trae por siguiente primero, musculatura, exacerbación del vigor físico; segundo, pasión por el escorzo; tercero, rudeza y simplicidad bárbara; cuarto, terquedad ruda en la factura. En resumen: barroquismo y arcaísmo épico.

Para buscarle, pues la filiación, no basta con descubrir en sus primeras obras cierta admiración no disimulada por el Rodin de la tercera época; ni basta pensar en el potente Miguel Ángel, harto clásico y harto armónico para ser maestro de este artista incurso en barbarismo. Hay que buscar en las épocas primitivas de rudeza y vigor. No hay tendencia incipiente primitiva que no haya dejado en él huella; en determinados bajorrelieves se manifiesta el arte asirio; en cierta rigidez hierática, el arte egipcio informó; en otras, en cambio, el arte griego arcaico; en algunos, como el Descendimiento, la estilización bizantina y la tosquedad medieval; todo ello siempre marcado con sus características de inconfundible personalidad violenta y fogosa [...]”⁹⁹².

Antes de que finalice el año, Margarita Nelken le dedica también un artículo publicado en *Summa*, el cual viene acompañado de cinco fotografías que reproducen las siguientes obras: *Viuda*, *Inocencia* (Fig. 92), *Dos Viudas*, *Fragmento del Templo de Kosovo* y *Dibujo*. Comienza su escrito, recalcando, según la línea habitual de la crítica, cómo la escultura había caído desde el final del Renacimiento en la más absoluta degradación estética, crisis de la que pudo salir a finales del siglo XIX y principios del siglo XX gracias a las contribuciones de artistas como Constantin Meunier, Albert Bartholomé y, especialmente Auguste Rodin, quien según su opinión, fue el verdadero iniciador de la renovación y revitalización de la disciplina escultórica, la cual ha sido continuada con acusada personalidad por Iván Mestrovic:

“En el intermedio transcurrido desde los renacentistas hasta la aparición de Rodin, la escultura descendió a un academicismo casi maquinal [...] Llegó Rodin; paralelamente a su obra se manifestaron las obras de Meunier y Bartholomé; y la escultura conoció un nuevo renacimiento tan considerable como el que iniciaron Siena y Florencia, o como el que levantó las catedrales. Cualquier obra de estos tres artistas puede por su fuerza

⁹⁹² ABRIL, M., “Bellas Artes. Los maestros extranjeros. Iván Mestrovic”, *Ilustración Española y Americana*, Madrid, 8-9-1915, pp. 15-16. Viene acompañado de seis fotografías que reproducen las siguientes obras suyas: *Retrato*, *Sergio (fragmento del Templo de Kosovo)*, *Cabeza de muchacha*, *Cabeza de mujer*, *Mi madre* y *Autorretrato*. Mencionaremos que el crítico vuelve a dedicarle un segundo artículo monográfico publicado en *Gaceta de Bellas Artes* (diciembre 1925, pp. 5-6), en el cual repite exactamente las mismas argumentaciones referidas en su primer escrito.

parangonarse con cualquier obra de los otros dos; pero el que ha alcanzado más fuerza en la totalidad de su producción, por la influencia que esa producción ha ejercido y ejerce, es indiscutiblemente Augusto Rodin [...] Una escultura para ser obra de nuestro tiempo necesita recibir su impulso de la vida que nosotros vivimos y no de la que vivieron pueblos ya muertos; y esta escultura tiene que fatalmente proceder de Rodin, puesto que Rodin es el iniciador de la estatuaria moderna. Pero el creador de esta escultura deberá tener una personalidad bastante potente y original para volver a crear sin servilismo la creación del maestro. Aquí es donde fracasan la mayor parte de los escultores contemporáneos, que no pasan de imitadores o de discípulos; y aquí es donde triunfa Iván Mestrovic que sabe continuar los principios rodinianos y hacer a un tiempo obra por sí mismo y obra nacional [...]”.



Fig. 92. Iván Mestrovic, *Inocencia*, 1910-1915. Fotografía: *Summa*, 1-12-1915

A continuación, en la línea habitual de los escritos monográficos de la época, realiza una síntesis biográfica de la vida del artista, recalcando como sus orígenes humildes y su dedicación al pastoreo, resultaron fundamentales para la creación de una obra que destaca por estar vinculada intrínsecamente a su tierra, a su pueblo, el cual se dedica a glorificar y cantar en el ciclo dedicado a conmemorar la batalla de Kosovo:

“[...] Iván Mestrovic nació en Dalmacia, de origen serbio, hace unos treinta años, y es su obra serbia por excelencia [...] Todo su arte viene del mismo fondo, es producto de la misma esencia, y, más que inspirado por una idea, parece salir de la idea misma, ser una encarnación visible de un espíritu único [...] Hijo de pastores fue pastor también. No de estos pastores educados, de occidente, sino de aquellos pastores salvajes que visten las pieles de los animales que mataron y viven semanas y semanas solo con sus rebaños en la cumbre de un monte. Siendo pastor ya esculpía. Con un cuchillo tallaba en los troncos caídos las figuras legendarias de los héroes populares; sin saber siquiera leer ni dibujar, ya era el Mestrovic que más tarde destinaría toda su obra a un templo, glorificando la epopeya de una raza en la batalla de Kosovo. La generosidad de un protector culto le llevó a Viena y le permitió disciplinar y fecundar su fuerza creadora. Viena fue la que le hizo un artista del pastor casi salvaje; y en las obras de Mestrovic, junto a la influencia de Rodin, se adivina algo de los secesionistas vieneses [...]”.

Tras esto, subdivide su producción escultórica en torno a tres grupos principales: obras realistas, idealistas y decorativas, entre las que destaca su conjunto de viudas de los héroes caídos en la batalla de Kosovo, las cuales reflejan la desesperación y tragedia de un pueblo que se ha visto sometido durante muchos siglos por fuerzas extranjeras:

“[...] Su obra [...] puede subdividirse en tres grupos: el primero abarca las esculturas realistas; el segundo las esculturas idealistas, y el tercero las esculturas decorativas. El primer grupo es un estudio atento y fervoroso de la naturaleza; es la parte de su arte que muestra con qué disciplina y con qué conciencia Mestrovic se ha enterado. Este grupo, que podríamos llamar la base de toda su producción, comprende algunos bustos y un estupendo desnudo de mujer vieja [...] las esculturas del segundo grupo se podrían llamar esculturas apasionadas. Son todas esas mujeres, las viudas e hijas de los héroes de Kosovo, en las cuales Mestrovic parece haber encarnado todo el dolor, toda la resignación y toda la rebeldía del mundo. Esta “*Viuda*” que aprieta su hijo en su regazo; estas “*Dos Viudas*” que se sostienen en un abrazo desesperado; esta otra obra que se vuelve con un gesto de amenaza; aquella que se inclina hacia la tierra, todas ellas, postradas y doloridas,

o amenazadoras y rebeldes, encarnan el espíritu ardiente del artista y el espíritu ardiente de las luchas de su raza.

El arte de Mestrovic es un arte trágico, mejor dicho, un arte de tragedia. Tragedia, sí; pero no melodrama. En estas estatuas no hay gritos ni gestos de imprecación; su dolor tiene el silencio angustioso de los grandes dolores, y en todas ellas hay un llanto continuo, un llanto que gime en todos sus miembros y en todas sus actitudes; que las penetra todas e iguala sus movimientos distintos en un solo ritmo [...] Y lo es hasta en las figuras estilizadas del tercer grupo. Son estas figuras de este último grupo la síntesis natural, el resultado inevitable de los dos grupos primeros. En ella ha puesto Mestrovic todo su estudio consciente, toda su pasión razonada, y además lo que sólo en ellas podía poner: la liberación completa del ideal [...].”

Por último, para finalizar su escrito, siguiendo el criterio estético tradicional que caracterizaba, como hemos tenido ocasión de estudiar, a la crítica artística española, considera que la escultura debe mantener siempre vigente su concepto de masa compacta y bloque unitario, así como la utilización de aquellos materiales característicos de la disciplina como pueden ser la piedra y la madera, valores que Iván Mestrovic mantiene en la totalidad de su producción artística:

“[...] La escultura no debe tener huecos. El hueco es el enemigo de la masa, y la estatua, ante todo, debe ser masa, debe ser bloque; sino su vida se desparrama y hace gestos en vez de movimientos. Las obras de Mestrovic son bloque; su vida se multiplica al estar concentrada, y así parecen estas figuras haber nacido enteras, haberse separado enteras de la montaña [...] No podrían estas obras realizarse en bronce; necesita Mestrovic materias duras, materias fuertes; duras y fuertes como las raíces de su inspiración; necesita el mármol, acaso la madera. El mármol y la madera que directamente salen de la montaña; esa montaña que se estremeció con toda la epopeya de su patria; que es su patria entera, y que es todo el espíritu del artista”⁹⁹³.

Habrá que esperar tres años para volver a encontrar una noticia alusiva al artista centroeuropeo. Se trata de un artículo monográfico escrito por José Francés en *La Esfera*, el cual sobresale por ser uno de los que más profusión de imágenes contiene, tratándose por lo tanto de una importante referencia visual para todos aquellos jóvenes escultores que por aquellos años se encontraban trabajando en la capital española. La crónica viene

⁹⁹³ NELKEN, M., “El Arte Balcánico. Iván Mestrovic”, *Summa*, Barcelona, 1-12-1915, pp. 10-14.

acompañada de un un total de siete fotografías que reproducen las siguientes esculturas: *La viuda* (Fig. 93), *La esfinge*, *Las dos viudas*, *El esclavo*, *Mi madre*, *Sergio*, *el héroe* y *Cabeza de idólatra*.



Fig. 93. Iván Mestrovic, *La viuda*, 1909-1912. Fotografía: *La Esfera*, 28-9-1918

Comienza el artículo aludiendo al artículo escrito por el escultor José María Perdigón en el periódico *La Acción*⁹⁹⁴, en el que comenta la posibilidad de que Iván Mestrovic pueda celebrar una muestra individual en la capital española, petición que expresa a Mariano Benlliure, que en aquellos momentos ocupaba el cargo de director de Bellas Artes. José Francés, se adhiere a la petición de Perdigón, considerando más que necesaria la celebración de una exposición del escultor croata, al cual considera como uno de los principales escultores modernos del momento:

“José María Perdigón, un notable escultor que publica comentarios y críticas de arte en *La Acción*, ha insinuado el otro día en ese periódico la posibilidad de que Iván Mestrovic exponga sus obras en España. El gran artista eslavo reside actualmente en Roma y desde allí pregunta si sería factible e interesante una exhibición suya en Madrid. Más que

⁹⁹⁴ PERDIGÓN, J.M., “Acontecimiento artístico. Iván Mestrovic quiere venir a España”, *La Acción*, Madrid, 9-9-1918, p. 3.

factible, necesaria; más que interesante, oportunísima para fijar un poco el sentido verdadero de la escultura que empiezan a encontrar los modernos escultores después de tantos siglos de obsesión grecolatina. El Sr. Perdigón se dirige a Mariano Benlliure, solicitando su apoyo moral y material para esa exposición de Iván Mestrovic [...] Yo hago mía la suplica que Perdigón dirigía al director de Bellas Artes en nombre de los jóvenes escultores españoles. Y tengo la seguridad de que mis compañeros de crítica mostrarán igual deseo frente a esta posibilidad de un acontecimiento artístico [...].”

A continuación, y en una línea similar a la planteada por Margarita Nelken, considera que, tras la muerte de Auguste Rodin, Mestrovic es el escultor europeo más importante de aquel momento. Tras ello, ofrece una breve síntesis biográfica, recalando su origen humilde como pastor y su posterior formación académica en Viena donde su obra alcanza una mayor madurez y una influencia más que notable del movimiento de la Secesión:

“[...] Entre el pastor de los montes dináricos y el alumno de la Academia de Bellas Artes de Viena media un breve lapso de tiempo pasado en Sebenico, donde empieza a desbastar la escultura ideal de su alma y a educar lo instintivo de su visión y de su manualidad. Aprovecha del vienismo renaciente de los austriacos la simplificación decorativa, el buen concepto de asimilación escultórica del reposo de las masas arquitectónicas, pero contempla los ejemplos de Rodin y escucha, mientras todo ello, cantar dentro de sí las voces dolientes de su raza atormentada y fatalmente sometida [...].”

Dentro de su producción escultórica y, al igual que el resto de críticos españoles que se dedican a comentar su obra, destaca especialmente su conjunto de cien esculturas dedicadas a conmemorar la batalla de Kosovo, verdadero himno pétreo de claro sabor nacionalista, elaborado en un momento de alta tensión política tras la anexión de Bosnia-Herzegovina al Imperio Austro Húngaro en 1908. Esta serie de obras supusieron su verdadera consagración artística y crítica, primero en la Exposición Internacional de Roma de 1911 y, posteriormente, en su exposición individual celebrada en el Victoria and Albert Museum de Londres en 1915:

“[...] Coincide este momento con la anexión de Bosnia-Herzegovina al Imperio austriaco. Iván Mestrovic va a cumplir veinticinco años. Frente a la impuesta sumisión del yugo austriaco, empieza entonces a concebir el pétreo himno del heroísmo serbio contra Turquía. En un lapso de tiempo de dos años modela más de cien esculturas que llevan latentes la musculosa tensión de los guerreros, la amarga laxitud de las madres, la curva

aspiración tumbal de los esclavos inclinándose hacia la tierra, la resignada y conmovedora tristeza de las viudas, el hieratismo inquietante de las esfinges. Se siente en las figuras de ese periodo mestroviano como si la piedra deseara ya crispase en la violencia áspera del héroe nacional, de Marco Kraljevic, que años después había de representar el artista desnudo sobre un caballo, que es como carne de su carne misma, en una moderna reencarnación centáurica; como si todos los rostros viriles tuvieran ese avance ceñudo que luego había de tener el perfil de Sergio, que mataba seis turcos de una lanzada en la batalla de Kosovo. Y ya el retroceso ascendente a los antiguos cánones escultóricos más allá de Grecia, más allá de Roma, mucho más allá de los renacentismos italianos, hacia el abuelo Egipto, se inicia [...]”.

Precisamente, comenta cómo fue en el marco de la Exposición Internacional de Roma de 1911, en la que Mestrovic consiguió el Gran Premio de Escultura, donde algunos escultores españoles que se encontraban becados en la capital italiana (José Capuz y Moisés de Huerta, entre otros), tuvieron oportunidad de contemplar las diversas obras del artista croata, especialmente el conjunto de obras que componen el ciclo de Kosovo del que hace el crítico una descripción pormenorizada. Sobre el posible influjo de la obra mestroviciana en la producción artística de los escultores españoles se muestra bastante disconforme, señalando la disparidad que separa el carácter español del de los pueblos eslavos:

“Fue en la Exposición Internacional de Roma de 1911 donde pudo verse lo más característico de la obra total de Iván Mestrovic. Donde le vieron demasiado algunos jóvenes escultores españoles, atacados luego de un mestrovicismo absurdo⁹⁹⁵, teniendo en cuenta que las enormes diferencias étnicas que del maestro eslavo nos separan. Allí estaban las figuras y relieves del templo de Kosovo: la *estatua ecuestre de Marko Kraljevic*, las *Ccariátides*, la *Esfinge*, la *Viuda* con el huérfano en sus brazos, las cabezas de los héroes, las dos viudas, los idólatras absortos en su fanatismo que les convulsiona el rostro; el esclavo manco que parece agobiado por el peso del carro triunfal del vencedor

⁹⁹⁵ Este será un tema recurrente en las críticas de José Francés, hasta el punto de tener una polémica con el escultor valenciano José Capuz a quien acusa de haber sido el causante de introducir la estética del escultor croata en el seno de la estatuaria española. Aprovechando un comentario sobre la participación de Mateo Inurria y Josep Clará en la Exposición Nacional, reseña como “ninguna de ellas conduce a aquel absurdo mestrovicismo- en pugna con todas las características españolas- importado por el Sr. Capuz como una lamentable adherencia de su periodo de pensión en Roma. Sobre algún que otro artista todavía no salido del anonimato o condenado ya a volver a él, esta Exposición señala ya el olvido del mestrovicismo... a través del capucismo [...]”: FRANCÉS, J., “La Exposición Nacional. La escultura”, *La Esfera*, Madrid, 5-6-1920, p. 10.

pasando sobre sus espaldas. Allí también estaba el portentoso retrato de la madre del artista, que tiene la serenidad sobria y el reposo arquitectónico de las nórdicas estatuas medievales; allí la ingenuidad femenina de Inocencia y el surgimiento viril de Milos Obilic que se adelanta en una tensión muscular fraterna de los mayores aciertos de Augusto Rodin; allí el autorretrato, de una elocuencia formal y de una extraña elegancia melancólica después de tanto bárbaro dolor como constituye la tragedia pétrea de este hombre y la tragedia histórica de este pueblo [...]”⁹⁹⁶.

Unos días más tarde, Mariano Benlliure responde a la petición efectuada tanto por José María Perdigón como por José Francés. En una carta enviada a este segundo y publicada en *La Esfera*, el escultor valenciano se muestra receptivo ante la posibilidad de que pueda llegar a celebrarse una exposición del artista croata, del que afirma conocer en parte su producción escultórica. Asimismo, aprovecha para realizar un balance de la labor que está llevando a cabo a través de la dirección de Bellas Artes, entre las que destaca la organización de la Exposición Francesa celebrada en Madrid en 1918 y la Exposición Española en París (1919), así como una reforma de las salas expositivas del palacio de Bibliotecas y Museos (sede del museo de Arte Moderno de Madrid). Aun así, también incide en los problemas presupuestarios con los que tiene que lidiar, circunstancia que le hace ser cauto ante la posible celebración de la muestra del escultor⁹⁹⁷ centroeuropeo, la cual habría que estudiar con cautela, ya que un artista de su categoría merece una exhibición acorde con su rango artístico:

“[...] Cuando usted quiera, yo tendré mucho gusto de enseñarle el arreglo e instalaciones que estoy haciendo en el Museo de Arte Moderno, y que no van con la rapidez que yo desearía por las dificultades que encuentro en el ministerio para alcanzar los medios necesarios, a pesar de ser estos muy modestos, y por otra parte el local no se presta, puesto que usted sabe que son edificios hechos para un fin y después se habilitan para otro. Como esta Exposición que me indican ustedes hay que hacerla con todos los honores que merece tan gran escultor, habrá que estudiarlo bien y encontrar antes lo necesario para su realización; nadie más que yo sé el Calvario que he sufrido para conseguir lo que hacía

⁹⁹⁶ FRANCÉS, J., “Un gran escultor moderno ¿Viene Mestrovic a España?”, *La Esfera*, Madrid, 28-9-1918, pp. 19-20.

⁹⁹⁷ La Exposición de Madrid no llegó a celebrarse. Por el contrario, el artista croata expondría posteriormente dos veces en Barcelona: una primera en el marco de la Exposición Internacional de Barcelona (1929) y otra en una Exposición celebrada junto a su esposa y condiscípula Ruza Mestrovic en las Galerías Layetanas de Barcelona.

falta para la realización de la Exposición Francesa. Gracias que, tanto el Comité como el personal que en todo ello intervino (elegido por mi), me ayudaron eficazmente”⁹⁹⁸.

Dos años más tarde, vuelve a dedicarle su atención Margarita Nelken, publicando un artículo en el diario *El Fígaro*, en el que reitera cómo tras Rodin, Mestrovic se ha situado indiscutiblemente como el principal escultor moderno europeo. Sin embargo, también aprovecha para señalar la evolución seguida por el artista desde un expresionismo y un monumentalismo épico hacia una mayor espiritualidad y misticismo, muy latente en su serie de obras de temática religiosa realizadas tras el final de la I Guerra Mundial:

“[...] Después de la iniciación hecha por Rodin y Meunier, la más alta manifestación de este principio que en otro tiempo creó catedrales, es incontestablemente la obra del serbio Iván Mestrovic, que, a pesar de su educación cosmopolita, ha hecho de su obra la más viva encarnación de la raza [...] Más desechemos desde un principio la puerilidad “chauvinista”, que al estudiar la obra de Mestrovic hace olvidar a muchos los años de aprendizaje del escultor en Viena. La influencia de las “Secessions” en el artista espontáneo e independiente es palpable, y no puede olvidarse bajo ningún pretexto; por muy racional que sea el sentimiento que impulsa sus obras- que son, efectivamente, la expresión más grandiosa que los tiempos modernos hayan permitido al ideal rebelde de un pueblo-, el modo en que este ideal ha tomado cuerpo tiene [...] un algo indefinible, pero muy patente. Y aquí está, precisamente, la evolución realizada en Mestrovic por la impresión de estos últimos años: su rebeldía se ha ido serenando, se ha ido alejando cada vez más de la exasperación, para inclinarse, cada vez más, hacia el dolor purificado; sin cuidar de la sugestión inmediata de las formas, su “*Cristo en la cruz*”, su “*Pietá*”, son una ascensión hacia la emoción concentrada, hacia la perfecta vida interior [...]”⁹⁹⁹.

Como indicamos líneas más arriba, la presencia física de obra del escultor centroeuropeo en España no tuvo lugar hasta 1929-1930 cuando el artista expone doblemente en Barcelona. Primeramente, participa en la Exposición Internacional (1929), exponiendo

⁹⁹⁸ BENLLIURE, M., “Una carta del director general de Bellas Artes. La Exposición Mestrovic en España”, *La Esfera*, Madrid, 12-10-1918, p. 13. Viene acompañado de una fotografía que reproduce la *Estatua ecuestre del héroe serbio Marko Kraljevic*, la cual presidía la parte central del *tempo de Vidovdan*. Destacaremos que esta obra pudo servir de inspiración a Alberto Sánchez a la hora de ejecutar su escultura *Cid a caballo* (1926).

⁹⁹⁹ NELKEN, M., “De Arte. El Renacimiento artístico de Europa. Las últimas obras de Mestrovic”, *El Fígaro*, Madrid, 16-1-1920, p. 4. Es tal el interés de la crítica española por la obra del escultor croata que le dedica también una conferencia dictada en el Ateneo el 19-2-1920: “En el Ateneo. La obra del escultor Mestrovic”, *El Fígaro*, Madrid, 20-2-1920, p. 5.

en el Pabellón Yugoslavo cinco esculturas, entre las que destacan *Contemplación*, *La bailarina* y el relieve en granito negro *Madonna*. Concretamente, *La bailarina* (Fig. 94) fue adquirida por el Estado, pasando a formar parte de la colección permanente del Museo Nacional de Arte Moderno de Madrid. El propio José Francés informa de que la estatua había sido colocada en el patio central donde pasa totalmente inadvertida: “[...] Y aludo concretamente a la *Danzarina*, de Mestrovic, que ha sido llevada al patio central de escultura, en un rincón de último término, cuando todos sabemos la importancia y categoría de Mestrovic en el arte contemporáneo, y lo que supone para nuestro Museo poseer una obra del gran escultor eslavo [...]”¹⁰⁰⁰.



Fig. 94. Iván Mestrovic, *La bailarina*, 1929.
Fotografía: *Nuevo Mundo*, 27-3-1931

¹⁰⁰⁰ FRANCÉS, J. “Nuevas aportaciones extranjeras al Museo de Arte Moderno”, *Nuevo Mundo*, op. cit., p. 7.

En segundo lugar, tras su triunfo en la Exposición Internacional en la que consigue una medalla de oro, aprovecha también su estancia en Barcelona para celebrar una exposición a inicios de 1930 en las Galerías Layetanas¹⁰⁰¹, en la que expuso junto con su esposa y condiscípula Ruza Mestrovic. El eco de la muestra Barcelona llegó hasta Madrid, siendo hasta dos los artículos que dedicaron tanto José Francés como Germán Gómez de la Mata al comentario crítico de la exposición del escultor croata. En cuanto a la crónica de José Francés, publicada en *La Nación*, el crítico madrileño incide en los elogios que venía manteniendo con respecto a su obra desde 1918, congratulándose de que por fin hayan podido verse sus obras en suelo español, las cuales destacan por su carácter multiforme, que le llevan por igual a realizar obras de corte heroico y monumental, así como otras dedicadas tanto a la temática religiosa como a la realización de figuras femeninas de canon estilizado que suelen tejer diversos instrumentos musicales:

“[...] Desde el mármol blanco del coloso femenino y el mármol negro de la virgen cristiana que hay en el Palacio de Arte Moderno, hasta los pequeños bronce de estatuillas, en las que el genio se divierte como un tanagrense frívolo de la Grecia remota, se pueden hallar suficientes elementos de juicio para contrastar ese valor seguro y sin eclipses. Hallamos, por ejemplo, al Mestrovic arcaizante y al Mestrovic de pureza recién brotada al margen de estilos pretéritos. Al Mestrovic que recreó el dolor femenino y el heroísmo viril para monumentos de toda una raza mecida por el bucolismo agrario y sacudida por la epopeya bélica. Al Mestrovic lírico, de emociones sencillas y androgínias pubescentes. Porque a Mestrovic- que tiene detrás de sí una extensa bibliografía crítica y aun atuendo acaso excesivo de exégesis pluralizadas en larga serie de factores homogéneos- es fácil clasificarle para no disentir de la opinión ya formada con palabras de todos los idiomas. Pero Mestrovic se escapa de esa clasificación. Proteico, multiforme, polifacético, no está solo en los relieves y en las estatuas del templo de Kosovo, o en esas síntesis de muchachas, prolongación de los instrumentos músicos invisibles, que les hacen estremecer como un esposo juvenil. Mestrovic talla monolíticamente y cincela con minucia refinada de orfebre. Golpea el cincel y acaricia las materias blandas encalidecidas al contacto sabio de los dedos. De este modo su aparición en España [...] enseña a no clasificarle demasiado dentro del cauce ajeno [...]”¹⁰⁰².

¹⁰⁰¹ No tenemos constancia de que se conserve un catálogo con el listado de obras expuestas en la muestra, por lo que desconocemos que esculturas fueron las que específicamente fueron exhibidas en la exposición.

¹⁰⁰² FRANCÉS, J., “El Arte al día. Mestrovic en España”, *La Nación*, Madrid, 11-1-1930, p. 5. Viene acompañado de dos fotografías que reproducen sus obras *El ángel de la flauta* y *Magdalena*. Unos días

Junto con José Francés, Germán Gómez de la Mata le dedica también una reseña crítica en *Crónica* (Fig. 95). En la misma, incide en que, a pesar de que el arte de Mestrovic es un arte que forma ya parte del pasado, aún posee interés y originalidad, siendo ésta una oportunidad única de poder por primera vez admirar en España un importante conjunto de su obra escultórica, la cual destaca por su carácter místico y lírico, tendente cada vez más a las formas simplificadas y estáticas, las cuales le separan del que es continuamente considerado por la crítica española como su antecesor, el escultor francés, Auguste Rodin:

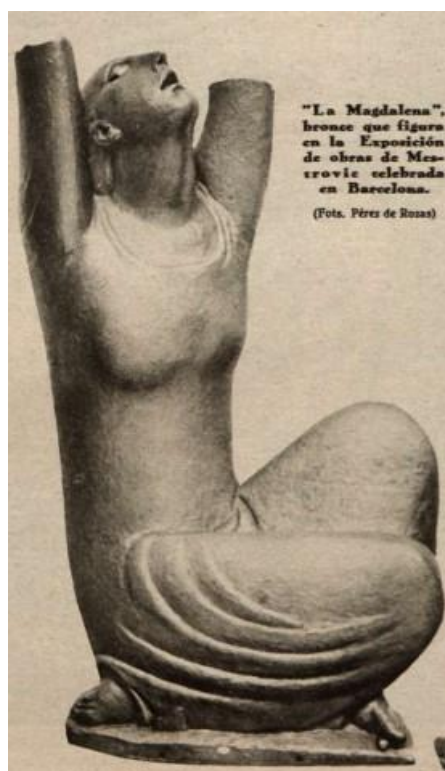


Fig. 95. Iván Mestrovic, *Magdalena*, 1929-1930. Fotografía: *Crónica*, 12-1-1930

“Desde hace veinte años, el nombre de Iván Mestrovic comporta por doquiera un concepto original de la escultura y de la arquitectura. Claro que en estos veinte años la arquitectura y la escultura han evolucionado mucho; pero aun así, continúa resultando original este arquitecto y escultor que tuvo y tiene su aureola de profeta, mientras no cesa de alabarle la epifanía unánime, puesto que, si ya no asombra, admira siempre [...]

Ante todo, la estatuaria de Mestrovic supone fuga lírica y credo místico, suscitando estatuas de poeta informadas por un sentido litúrgico. Estas formas tienden al cielo y

antes, también le dedicó otro artículo al comentario de la muestra en *Nuevo Mundo*, cuyo texto se trata prácticamente de una copia literal al que ya publicó en 1918 en *La Esfera*: FRANCÉS, J., “El perfil de los días. Iván Mestrovic, el artista”, *Nuevo Mundo*, Madrid, 3-1-1930, p. 14.

cantan salmos impalpables, vibran al igual de arpas y sueñan con paraísos ultrahumanos; preside tales figuras un ritmo simple, más difícil de comprender en su belleza íntegra, y las ilumina una llama férvida. Aquí denota su profundo propósito el creador, de modo que la creación se nos antoja venida de muy lejos y abrasada de alma. Quizá tamaña inquietud trasponga las limitaciones escultóricas, conforme las traspuso ayer, en distinto orden ideológico, la convulsionaria inquietud de Rodin, quien dejó tambaleándose la escultura, arte estática.

Sin embargo, hemos acatado los excesos del escultor francés, que practicaba sus derechos geniales, y no procede negar idénticos derechos al escultor yugoeslavo, en caso de excederse, hipótesis discutible. Porque, a nuestro juicio, nunca se extralimita Mestrovic, cuyo alto valor espiritual, siquiera inquieto, cabe perfectamente dentro de la espiritualidad que cumple a las artes todas; jamás se extralimita el escultor, aparte de no convulsionarse nunca su probable inquietud ideológica tampoco. Además, juzgamos escultóricos de firme su anhelo de armonía, su simplificación de planos, su ciencia de los volúmenes. Rodin esculpió pensamientos que le llevaron a atropellar normas eternas; Mestrovic esculpe poemas hieráticos que no le llevan a atropellar nada [...]”¹⁰⁰³.

Dos años más tarde, el escultor realizó una exposición retrospectiva en el Museo Jeu de Paume de París, la cual contó con una excelente fortuna crítica. La prensa madrileña le dedicó un par de reseñas críticas firmadas por Luis Gil Fillol y Francisco Pompey y publicadas en *Ahora* y *La Libertad* respectivamente. En cuanto al primer artículo monográfico, incide en que junto a Mestrovic, Rodin y Bourdelle componen la triada de los principales escultores modernos que han contribuido a una renovación de la estatuaria europea. En lo referente al escultor croata, comenta cómo esta muestra individual es la más importante que se la dedicado en París desde aquella Exposición de Artistas Yugoslavos celebrada en 1919 en el Petit Palais. En esta exposición del Jeu de Paume, puede verse una importante selección de la producción escultórica realizada por el artista croata durante toda su trayectoria artística, la cual destaca especialmente por su carácter multiforme que le lleva a realizar desde obras de un fuerte contenido heroico-nacional hacia otras donde apuesta por la búsqueda de un mayor misticismo religioso o por reflejar la sensualidad del cuerpo femenino desnudo:

¹⁰⁰³ GÓMEZ DE LA MATA, G., “Iván Mestrovic, el gran escultor croata y su esposa y discípula, Ruza Mestrovic, exponen sus obras en Barcelona”, *Crónica*, Madrid, 12-1-1930, p. 11. Viene acompañado de tres fotografías que reproducen sus obras *El ángel de la flauta*, *Magdalena* y *El Arcángel Gabriel*.

“[...] La Exposición actual, donde se presentan reunidas, hábilmente seleccionadas, obras representativas de todos los periodos del artista serbio, creo que por primera vez en calidad y cantidad tan importantes, permite estudiar no solo la significación del gran escultor, sino la huella que han dejado en su espíritu las vicisitudes de su vida azarosa y aun los mismos hechos históricos de que ha sido actor apasionado o espectador curioso [...] El sentimiento nacional, con un inefable acento religioso, infunde a esta obra variada un sello personalísimo, inconfundible. Mestrovic, lírico en sus primeros trabajos de exaltación rural; hombre de acción, esforzado militante político en las horas angustiosas de la guerra; realista riguroso cuando ejecuta el retrato de su padre con turbante y manto o el de su madre encapuchada; patético en las tablas del Descendimiento, en las estelas funerarias y en los grupos de las Piedades; apasionado cuando modela desnudos femeninos; violento en las múltiples interpretaciones del Moisés; sobrio hasta la simplicidad en las tallas decorativas; barroco en las composiciones bélicas; clásico en la estatuas paganas; extravagante en los caprichos ultramodernos... posee, en el fondo, un gran sentido religioso. De toda la obra heterogénea de Mestrovic, algo hay que resume y condensa su capacidad de creador: “La mujer croata”. Es una síntesis también, de su efusión nacionalista y religiosa [...]”¹⁰⁰⁴.

En cuanto a la crónica de Francisco Pompey, señala cómo la exposición celebrada en el Museo Jeu de Paume ha supuesto una oportunidad magnífica para poder realizar un repaso de la trayectoria artística de Mestrovic y estudiar las diversas influencias en las que el artista croata se ha inspirado para la creación de sus obras: Secesión vienesa, Miguel Ángel, Rodin, Bourdelle, escultura arcaica, etc. Asimismo, destaca, como es costumbre en el resto de las reseñas ya comentadas, el afán nacionalista y el marcado acento político que caracteriza la obra primeriza del artista, quien en aquellos momentos se encontraba muy vinculado al movimiento interesado en la unificación de los países eslavos del sur. En cuanto a las ineludibles analogías formales y posibles concomitancias estilísticas con otros artistas, el crítico señala que es lógico que cualquier artista busque inspiración en las obras de otros escultores de cara a la creación de obras que, como las de Mestrovic acusan una marcada personalidad y originalidad, situándole como uno de los cuatro principales escultores europeos de aquel momento:

¹⁰⁰⁴ GIL FILLOL, L., “París ante la obra de Iván Mestrovic, el escultor dalmata, genio del dinamismo y de la energía”, *Ahora*, Madrid, 9-4-1933, pp. 28-29. Viene acompañado de seis fotografías que reproducen sus obras: *Piedad*, *Cabeza de Moisés*, *Autorretrato*, *La historia croata*, *La joven de la guitarra* y *Espera*.

“[...] En la línea recta que este singular artista fue trazando en su carrera de estatuario hay una indudable acción dramática, idealista y soñadora, que justifica su noble pretensión política. Todo el mundo sabe el papel importante que en los sucesos políticos de su país ha representado siempre la vigorosa actitud de Mestrovic; es un gran poeta, que ha sabido cantar en sus obras su doctrina política. La labor fecunda y variada de este gran escultor es un canto y emocionante espectáculo de una gran creación, en la que se respira una ardiente atmósfera de inspiración nacional y patriótica: cada obra es un canto a su país; cada etapa de su vida es una protesta, una esperanza, un símbolo. Se ha dicho que esa su concepción inicial de un arte de afirmación nacional, que ha hecho fijar en él la atención extranjera, ha dañado a su creación y a su reputación artística; pero eso, que podía ser de gran importancia en un hombre de poco temperamento, en Mestrovic ha sido un fuerte estímulo para sacar de sus nervios grandes y potentes energías de creador y de genial intérprete de las horas dramáticas y del ideal de su pueblo [...]

Mucho se ha discutido sobre las influencias de otros artistas y de otras épocas en las obras de Mestrovic: fue perseguido y criticado sin consideración; hoy mismo, que ya es reconocido en todo el mundo como el más grande escultor de la Europa central, y uno de los tres o cuatro escultores más importantes del mundo artístico, no ha fallado la crítica del frío erudito, a la manera del jesuita que fabrica su crítica de una forma libresca, para recordar que Mestrovic se mostró discípulo y casi plagiarlo de una plasticidad que pertenece a la llamada “Secession” (sic) vienesa- aquellas del profesor Metzner, de la Academia de Viena-, y se ha llegado a dudar de la originalidad y legitimidad de sus obras y de sus héroes [...] La obra de Mestrovic tiene, indudablemente, como la de todos los grandes maestros, influencias, marcadas influencias; pero cuando estas obras fueron sometidas al temperamento y a la disciplina de un estilo, no queda sino el deber de reconocer que las influencias no son en el genio sino un precioso material del cual se sirve para enriquecer sus producciones y para alimentar su cultura y sensibilidad [...]”¹⁰⁰⁵.

¹⁰⁰⁵ POMPEY, F., “El mundo del arte. La escultura de Iván Mestrovic”, *La Libertad*, Madrid, 2-6-1933, p. 9. Viene acompañado de su obra *Autorretrato*.

5. CRONOLOGÍA RAZONADA DE LAS EXPOSICIONES DE ESCULTURA CELEBRADAS EN MADRID ENTRE 1919-1936:

En los anteriores capítulos, hemos podido estudiar dos de las cuestiones esenciales que nos ayudan a entender por qué la escultura española del primer tercio del siglo XX sufrió una evolución lenta, siempre dentro del campo de la figuración y de una modernidad marcadamente templada. En primer lugar, una crítica artística, por lo general, de corte moderado-conservador, la cual, al mismo tiempo que rechaza con contundencia los diversos lenguajes artísticos de las vanguardias, se dedica a difundir y aprobar positivamente un tipo de estatuaria que apueste por una modernización de la disciplina dentro de la vía del novo clasicismo o, en el mejor de los casos, dentro de las distintas corrientes asociadas al retorno al orden, tales como el *art déco*, el Novecento italiano y el realismo mágico alemán. En segundo lugar, y muy asociado a este primer asunto, hemos podido documentar ampliamente cómo, frente a la escasa penetración que tuvieron los escultores asociados al cubismo, futurismo, expresionismo y surrealismo, fueron numerosos los artículos monográficos, publicados en la prensa gráfica editada en la capital, dedicados a aquellos artistas franceses, italianos y alemanes, cuyas respectivas producciones escultóricas apostaban por una renovación de su plástica dentro de los márgenes de la legibilidad de los asuntos representados.

Una vez estudiados con amplitud estos dos bloques temáticos, hemos considerado oportuno dedicar un tercer capítulo a realizar un análisis de las exposiciones tanto individuales como colectivas celebradas en Madrid en la cronología marcada en nuestra investigación. Como ya indicamos en el apartado introductorio de la tesis, hemos realizado un vaciado exhaustivo de la práctica totalidad de publicaciones, tanto periódicos como revistas gráficas, editadas en la capital española entre 1919-1936, cuya lectura y análisis nos ha permitido poder documentar con rigor todas las muestras escultóricas celebradas durante ese periodo.

Destacaremos que han sido sesenta y siete exposiciones de escultura las que hemos podido documentar a raíz del estudio de la prensa de aquellas décadas, de las cuales cuarenta y nueve son exposiciones individuales y dieciocho colectivas. Todas ellas están incluidas en el listado que añadimos en el anexo documental de este trabajo. Entre las muestras que vamos a estudiar, no están las exhibiciones de tipo oficial (Exposiciones

Nacionales, Salones de Otoño¹⁰⁰⁶ y Concursos Nacionales), ya que existen estudios monográficos que se han encargado del estudio de la fortuna crítica de los escultores participantes en dichos certámenes. Asimismo, dentro de las exposiciones colectivas localizadas, las muestras de arte italiano y arte francés, celebradas en 1928 y 1933 respectivamente, ya han sido estudiadas previamente en los capítulos dedicados al estudio de la recepción de la escultura foránea en la prensa española, por lo que también nos abstendremos de analizarlas en este capítulo.

1919:

Nuestro recorrido cronológico comienza en 1919, por ser este el año en el que expone por primera y única vez el artista tarraconense Julio Antonio¹⁰⁰⁷, considerado ampliamente por parte de la historiografía del arte español contemporáneo¹⁰⁰⁸ cómo el primer escultor que inició una modernización de nuestra plástica, anclada hasta ese momento en una importante crisis estética. Durante el mes de enero, exhibe en el Salón de la Sociedad de Amigos del Arte (Palacio de Bibliotecas y Museos) el *Sepulcro Lemonier* (Fig. 96), obra que supone su consagración tanto popular como crítica, pese a que ya desde hacía años estaba considerado por los principales cronistas artísticos como el escultor más importante que trabajaba por aquellos años en la capital. Diariamente, frente al monumento funerario, se agolpaba una multitud de personas, quienes se sobrecogían ante el grupo que representa al adolescente muerto, cuya cabeza reposa sobre el regazo de su madre, quien se muestra en actitud de resignación y dolor:

“[...] Todos estos días se observa un raro espectáculo en el paseo de Recoletos: muchedumbre española que va de prisa. La muchedumbre española no va de prisa sino a los toros. En Recoletos se pasea, se gallardea, se doña y se galantea, formas todas ellas de actividad vagorosa (sic) y dilatada. Nunca se va de prisa por Recoletos. ¿Pues qué sucede ahora para que la gente precipite el paso, como acezada por un anhelo perentorio? Vemos que toda esa gente lleva el mismo derrotero y concluye apelmazándose al pie de

¹⁰⁰⁶ Con la excepción de las salas individuales dedicadas en los Salones de Otoño de 1929 y 1931 a los escultores José Capuz y José Planes, las cuales gozaron de una importante atención crítica y, por lo tanto, deben ser analizadas posteriormente.

¹⁰⁰⁷ Quien, de hecho, no pudo asistir a la exposición, ya que se encontraba gravemente enfermo e ingresado en el Hospital Villa Luz de Madrid, muriendo a los pocos días, el 15 de febrero de 1919.

¹⁰⁰⁸ SALCEDO MILIANI, A., *Julio Antonio (1889-1919). Escultor*, Barcelona, Ambit Serveis Editorials, 1997 y FERNÁNDEZ APARICIO, C., (com.), *Julio Antonio. Obras de la colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía* [catálogo de exposición], Ciudad Real, Fundación Gregorio Prieto, Museo de Valdepeñas, 8 septiembre-10 noviembre 2002.

la Biblioteca Nacional. ¿Es que a los moradores de Madrid les ha acometido la irrefrenable comezón de leer y estudiar? No: es que en los bajos del palacio tiene su domicilio la Sociedad Española de Amigos del Arte, y en uno de los aposentos se muestra una estatua de Julio Antonio. La gente se arremolina, se estruja por penetrar hasta la famosa estatua [...]”¹⁰⁰⁹.



Fig. 96. Julio Antonio, *Sepulcro Lemonier*, 1916-1919, bronce y mármol. Fotografía: *La Esfera*, 15-2-1919

Pese a que, en líneas generales, la crítica¹⁰¹⁰ coincide en señalar el grupo escultórico como una verdadera obra maestra de la estatuaria española contemporánea y una excelente reinterpretación en clave moderna del eterno tema de la Piedad, también hay algunos que, como José Francés, señalan el perjuicio que supone para su correcta contemplación, su instalación en una cámara fúnebre iluminada por una luz dañina que, pese a que impide que pueda ser valorada la belleza intrínseca de los materiales empleados (mármol y bronce), juega un papel fundamental a la hora de haber conseguido la atención generalizada del pueblo madrileño:

¹⁰⁰⁹ PÉREZ DE AYALA, R., “Apostillas. Una estatua de Julio Antonio”, *El Sol*, Madrid, 31-1-1919, p. 1.

¹⁰¹⁰ ALCÁNTARA, F., “La vida artística. En el Salón de Amigos del Arte. Un grupo escultórico de Julio Antonio”, *El Sol*, Madrid, 28-1-1919, p. 2; BALLESTEROS DE MARTOS, A., “Notas de arte. La obra de Julio Antonio”, *La Mañana*, Madrid, 8-2-1919, p. 9; BLANCO CORIS, J., “Arte y artistas. Una joya de la escultura contemporánea”, *Heraldo de Madrid*, 22-1-1919, p. 3; DE LA ENCINA, J., “Semana artística. Una obra maestra de Julio Antonio”, *España*, op. cit., p. 10-11; PÉREZ DE AYALA, R., “La última obra de Julio Antonio”, *Arte Español*, Madrid, I semestre 1919, pp. 233-236; POMPEY, F., “Julio Antonio. El arte hispano”, *El Día*, Madrid, 1-2-1919, p. 8 y VEGUE y GOLDONI, A., “Crónica de arte. Julio Antonio y el renacimiento de la escultura española”, *El Imparcial*, Madrid, 27-1-1919, p. 2.

“Teatralmente- con una teatralidad coaccional (sic) para dotar de sentimiento y de opinión al público inadecuado y frívolo- ha expuesto Julio Antonio el grupo funerario hecho por encargo de los señores Lemonier en memoria de su hijo, muerto adolescente. Desde la luz fría, de una brillantez nivosa, que tienen estas tardes soleadas de enero, entramos bruscamente a la penumbra escenográfica donde se exhibe la obra entre cortinajes negros, bajo el techo achatado, e iluminada con un fulgor lívido y mortecino. No solo daña este aparato tenebrario a la sencillez austera, a la pureza expresiva que debe tener el artista en general, sino perjudica indudablemente a la obra misma, esfumándola, despojándola y escamoteando gran parte de sus bellezas. A una luz más franca, la nueva obra de Julio Antonio- que no necesita como las damas crepusculares, de una complicidad umbrátil para triunfar por admirable- sería menos alabada por ministros, damiselas y niños bien; pero tendría todo su positivo valor [...]”¹⁰¹¹.

Aun así, y pese a las reticencias en cuanto a la puesta en escena del monumento funerario, valora especialmente la figura del adolescente muerto, ejecutado en mármol, cuyo estudio anatómico idealizado entronca con la estatuaria clásico-renacentista tan del gusto del crítico madrileño:

“La estatua yacente del hijo de los señores Lemonier es, desde luego una de las más bellas esculturas de Julio Antonio [...] Esta moderna Pietá, que resume, como otras obras de Julio Antonio, italianismos y españolismos, pero que además posee suntuaria riqueza e inédita euritmia decorativa [...] Julio Antonio ha interpretado así esta muerte del adolescente, no posado transversal y rígido sobre los muslos maternos, como en las Piedades tradicionales, sino suavemente acostado delante de la madre que alza los ojos al cielo, sin trágica desesperación, como interrogándole humilde sobre la cruel certeza que el cuerpo todavía tibio parece desmentir. Bellísimo poema de líneas externas y de interna emoción forma este cuerpo del mancebo recién muerto. El mármol, finamente, delicadamente trabajado, cubierto de una hábil pátina que duplica su finura, parece alabastro y parece carne juvenil. Tenue cendal cubre parte del cuerpo y lo insinúa con esa transparencia de los miembros a través de la tela, que fue la más hermosa cualidad del arte griego [...]”¹⁰¹².

¹⁰¹¹ LAGO, S., “Un suceso artístico. La estatua yacente de Lemonier”, *La Esfera*, Madrid, 15-2-1919, pp. 12-13.

¹⁰¹² *Ibidem*.

Asimismo, tal y como ya indicamos en el capítulo referente al estudio de la crítica artística de aquel periodo, esta obra de Julio Antonio fue vista como un perfecto ejemplo de conjunción de ese dualismo entre el clasicismo asociado a lo mediterráneo-catalán y el barroco a la tradición castellana. Este es el caso de Juan de la Encina y de Margarita Nelken, quien, en su artículo publicado en *El Fígaro*, incide en la idea de considerarle como el escultor español por antonomasia, ya que ha sabido conjugar en su producción escultórica las dos características esenciales que definen el espíritu nacional:

“[...] Este monumento tiene para nosotros, ante todo, el interés de ofrecernos, fundidos en una exaltación definitiva, los dos sentimientos ejes de toda la producción de Julio Antonio; el sentimiento que, a través de la influencia de su origen tarraconense, remonta hasta el más puro aticismo, y el sentimiento que, a través de las catedrales y de nuestro arte medieval, busca su fuente en las entrañas mismas de Castilla; el patetismo más torturado, fundido en la serenidad más elevada, o mejor dicho, el dolor aceptado en su más desgarradora intensidad, y aceptado gracias a la dominación del ritmo [...] Julio Antonio se afirma categóricamente, no solo como un gran escultor español, sino el escultor español por excelencia, el que ha de resumir por sí solo todo el espíritu que debe ser el de la escultura española [...] El espíritu español, en la unidad que encierra todas sus complejidades, acusa dos características netamente definidas: la castellana y la mediterránea [...]”¹⁰¹³.

Tres meses más tarde, concretamente el 7 de abril, se inaugura en la sala de exposiciones del Teatro Real¹⁰¹⁴, una nueva muestra de Julio Antonio, en este caso retrospectiva, en la que se exhibían un total de veintidós obras, entre las que destacaba su serie de *Bustos de la Raza*¹⁰¹⁵ (Fig. 97) realizados entre 1908-1918, así como otras más adscritas a la corriente del mediterraneísmo catalán, entre las que destaca *Venus Mediterránea*. La exhibición volvió a contar, al igual que la del *Sepulcro Lemonier*, con una excelente

¹⁰¹³ NELKEN, M., “La Sociedad de Amigos del Arte. El monumento de Julio Antonio”, *El Fígaro*, Madrid, 6-2-1919, p. 2.

¹⁰¹⁴ La muestra fue organizada por una comisión formada por Julio Romero de Torres, Julián Cañedo, Gregorio Martínez Sierra, Luis Bagaría, Enrique de Mesa, Ramón Pérez de Ayala y Antonio de Hoyos, bajo la dirección de Lorenzo Salazar y Antonio Flores.

¹⁰¹⁵ A través de la lectura de las diversas reseñas críticas de la exposición, podemos documentar que fueron expuestas los siguientes bustos-retratos: *María la gitana* (1908), *Rosa María* (1909), *Ventero de Peñalsordo* (1909), *Minera de Puertollano* (1909), *Mujer de Castilla* (1909), *Hombre de La Mancha* (1910), *Minero de Almadén* (1910), *Mujer de la Mantilla* (1912), *El Novicio* (1914), *Cabrero de tierras de Zamora* (1914), *Ávila de los Caballeros* (1914), *Moza de Aldea del Rey* (1914), *Julián Cañedo* (1918), *Castor Cañedo* (1918) y *Jimena Menéndez-Pidal* (1918).

acogida por parte tanto del público¹⁰¹⁶, como de la crítica, la cual dedicó varios artículos al comentario de la exposición¹⁰¹⁷.

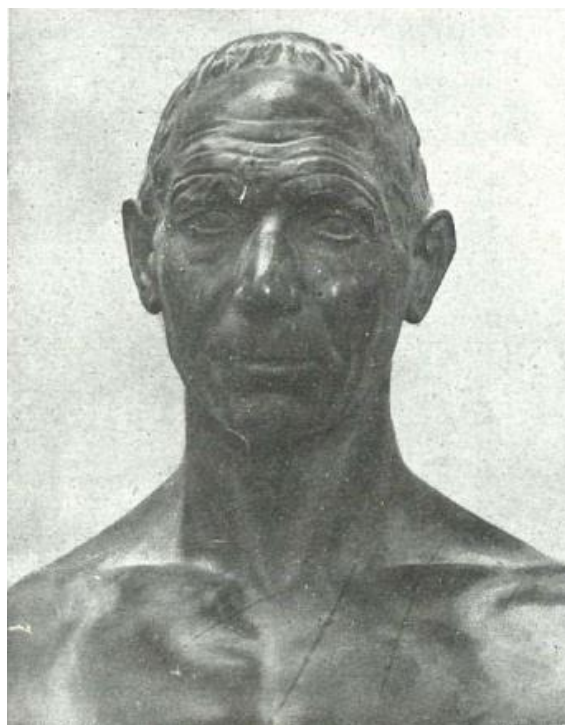


Fig. 97. Julio Antonio, *Cabrero de Tierras de Zamora*, 1914, bronce. Fotografía: *La Esfera*, 15-2-1919

Juan de la Encina, en su artículo publicado en el semanario *España*, menciona que la exposición de Julio Antonio ha sido organizada con el fin de, por un lado, dar a conocer al gran público la producción más notable salida de las manos del escultor tarraconense y, por otro, intentar que la práctica colección de los Bustos de la Raza pase a formar parte de la colección permanente del Museo de Arte Moderno de Madrid. Sin embargo, también refiere toda la serie de intrigas que está llevando a cabo Mariano Benlliure, en aquellos momentos director general de Bellas Artes, para que aquellas obras no sean compradas por la institución, llevado por su incomprensión y envidia ante el genio y la personalidad del artista tarraconense:

¹⁰¹⁶ El Rey Alfonso XIII visitó la exposición el 8 de abril. Puede verse una fotografía en la que se le ve observando una de las obras expuestas en la portada del diario *La Mañana* con fecha del 9-4-1919.

¹⁰¹⁷ A.G., “Los bustos de la raza”, de Julio Antonio”, *El Día*, Madrid, 12-4-1919, p. 8; CEREZEDA, “Revista de arte. Exposición de los bustos de la Raza de Julio Antonio”, *El Correo Español*, Madrid, 5-5-1919, p. 4; LAGO, S., “La vida artística. Exposiciones en Madrid”, *La Esfera*, Madrid, 3-5-1919, pp. 7-8 y VAQUER, E., “Notas de arte. Julio Antonio. Los bustos de la raza”, *La Época*, Madrid, 12-4-1919, p. 1.

“[...] Ni que decir tiene que el Sr. director general de Bellas Artes, D. Mariano Benlliure, no comparte la opinión que tenemos los amigos de Julio Antonio acerca del mérito de sus obras; y, según todos los indicios, ha declarado guerra sin cuartel a estos bustos admirables y a toda la obra de su autor. Según es costumbre en el escultor del disparatado *monumento a Castelar*, no pudo ver con tranquilidad que un artista joven y de gran talento fuera reconocido espontáneamente por la gran masa del público y los finos conocedores del arte; y así como en toda ocasión trató de interponerse en la marcha de Julio Antonio, porque en sus obras austeramente labradas veía tal vez la condenación enérgica del industrialismo artístico que él cultiva con tanto provecho, del mismo modo intenta ahora con pequeñas habilidades evitar que se cumpla el proyecto de establecer en el Museo de Arte Moderno una salita dedicada al autor de los *bustos de la Raza* [...]”¹⁰¹⁸.

En cuanto a la valoración crítica de los bustos de Julio Antonio, comenta Ángel Vegue y Goldoni en *El Imparcial*, como la producción del artista catalán se sitúa como principal eje de renovación frente a la estatuaría del academicismo y del realismo decimonónico, la cual se había encargado de llenar de monumentos pseudo artísticos las principales capitales del país. Frente a esa degradación en la que se estaba viendo sumida la disciplina, Julio Antonio centra su atención en fijar en su arte, los seres prototípicos representantes genuinos de la raza y el espíritu nacional:

“En España, donde se ha labrado mucho mármol y se ha fundido mucho bronce con destino a los certámenes nacionales, no preocupó gran cosa a los escultores la representación de ciertos ejemplares en que los caracteres de raza se acusasen resumidos de manera clara y vigorosa [...]

Hubo, sin embargo, algunos hombres que enfrente de la corriente dominante, comprendieron la necesidad de un cambio y empezaron por enterarse de lo que son las tierras y las gentes españolas. Más que colmada la curiosidad, con caprichosas peregrinaciones y errabundeos (sic), descubrieron inagotables tesoros de emoción en paisajes y tipos, lo que a la postre fue el mayor estímulo para su labor artística [...] Julio Antonio, una de las rarísimas personalidades que a los ojos de la crítica documentada significa hoy entre nosotros, y confiamos que significará, un creciente valor positivo, ha

¹⁰¹⁸ DE LA ENCINA, J., “Semana artística. Una Exposición y varias intrigas”, *España*, Madrid, 17-4-1919, p. 10. A pesar de la presunta oposición por parte de Mariano Benlliure a la hora de que las obras de Julio Antonio pasaran a formar parte de la colección del Museo de Arte Moderno, finalmente ingresaron por R.O. del 16-9-1919 como donación del Conde de Abásolo, quien previamente había comprado la totalidad de los *Bustos de la Raza*.

muerto cuando comenzaba a despuntar la aurora de su triunfo [...] Los “*bustos de la Raza*” constituyen en la breve carrera del que los ejecutó la afirmación terminante de un temperamento artístico extraordinario [...] Admirables por los primores de estilo, valen todavía más como individualizaciones francamente concretadas. Y siéndolo, no obstante, ascienden a la categoría de seres representativos, sin perder los peculiares y originarios rasgos fisionómicos [...]”¹⁰¹⁹.

1921:

El 20 de enero se inaugura en uno de los amplios patios de la planta baja de la Biblioteca Nacional, sede entonces del Museo de Arte Moderno de Madrid¹⁰²⁰, la primera exposición antológica del escultor valentino Victorio Macho¹⁰²¹, en la cual presentaba un conjunto importante de obras realizadas durante un largo periodo de diez años, en los cuales el artista había trabajado de manera silenciosa, apartado del bullicio de los certámenes oficiales. Entre las esculturas expuestas se encontraban numerosos bustos-retratos (Fig. 98) realizados en diferentes materias (piedra, madera, bronce), los cuales destacaban por su carácter sobrio y austero y por representar, al igual que las obras de Julio Antonio, seres representativos de la raza española¹⁰²², así como personas vinculadas a su entorno más íntimo y familiar¹⁰²³. Asimismo, junto con toda esta serie de efigiados, destacaron especialmente piezas como *La estela funeraria del Mausoleo del Dr. Llorente* (1916), *La Piedad* (1917) y *El sepulcro del hermano Marcelo* (1920), las cuales tienen como punto en común el tratar el eterno tema de la muerte, tan asociado a la tradición artística nacional. Precisamente, gran parte de la crítica¹⁰²⁴ que dedicó su atención a la exposición,

¹⁰¹⁹ VEGUE Y GOLDONI, A., “Crónica de arte. Los bustos de la raza”, *El Imparcial*, Madrid, 2-5-1919, p. 2.

¹⁰²⁰ Su amistad personal con Mariano Benlliure influyó notablemente a la hora de que la Exposición pudiese celebrarse en el Museo de Arte Moderno, ya que el escultor valenciano, además de director general de Bellas Artes, era en aquellos momentos también la máxima autoridad de la institución museística.

¹⁰²¹ Para un análisis de su producción escultórica: BRASAS EGIDO, J. C., *Victorio Macho. Vida, arte y obra*, Diputación Provincial de Palencia, 1998 (2ª edición); CARROBLES, J. y PALOMERO, S. (com.), *Victorio Macho. La mirada*, [catálogo de exposición], op. cit. y VALERO MATAS, J. A. (coord.), *Victorio Macho. Retrospectiva de su obra en el cincuentenario de su muerte*, op. cit.

¹⁰²² *El tuerto de Béjar* (1904), *Marinero vasco* (1916), *Niña vasca* (1916), *Niño castellano* (1916). Asimismo, también presentó su serie de *Dibujos de la Raza*, de trazo vigoroso cuasi escultórico, realizados entre 1910-1915, como esbozos de las gentes que había ido conociendo fruto de sus viajes por las distintas regiones de Castilla y del Norte de España. Entre ellos, pueden destacarse *El hermano del obispo*, *El sembrador*, *El alcalde Teso Augusto* y *Pastor de Alba de Tormes*.

¹⁰²³ *Busto del pintor Aurelio Arteta* (1916), *Cabeza del pintor Francisco Iturrino* (1916), *Cabeza del pintor Anselmo Miguel Nieto* (1916), *Busto del escritor Emiliano Ramírez Ángel* (1918), *Busto del poeta Tomás Morales* (1920), *Retrato de mi madre* (1918) y *Retrato de su primera esposa, doña María Martínez Romarete* (1919).

¹⁰²⁴ ALCÁNTARA, F., “La vida artística. Exposición de Victorio Macho en el Palacio de Bibliotecas y Museos”, *El Sol*, Madrid, 26-1-1921, p. 2; BLANCO CORIS, J., “Arte y artistas. Exposición de Victorio

centró su mirada en esta serie de obras, las cuales, bajo su punto de vista, permitían adscribir a Victorio Macho como el escultor más reciamente español y el que mejor estaba sabiendo dotar de un lenguaje modernizado y actualizado, al arte del Siglo de Oro, el de los imagineros castellanos del siglo XVI-XVII.



Fig. 98. Victorio Macho, *Marinero vasco*, 1916, bronce. Fotografía: *La Esfera*, 14-6-1919

Este es el caso, por ejemplo, de Ballesteros de Martos, quien, en su artículo, además de *La Piedad* y el *Sepulcro de su hermano Marcelo*, toma como referencia el *mausoleo del Dr. Llorente* como la obra que mejor ejemplifica el carácter español de la obra de Victorio Macho, una pieza que, por su carácter austero y su intensidad expresiva, cabe relacionarlo con la obra de los escultores más importantes de nuestro glorioso pasado nacional, entre ellos, principalmente, su paisano Alonso Berruguete:

“[...] El *mausoleo del Dr. Llorente*, ante el cual sí que hubiese sido lógico pensar en el españolismo. Severo y sencillo, intenso y dramático, parece la obra de un Alonso

Macho”, *Heraldo de Madrid*, 25-1-1921, p. 2; DE LA ENCINA, J., “Crítica de arte. Victorio Macho I”, *La Voz*, Madrid, 14-2-1921, p. 4 y FRANCÉS, J., “Un escultor español. Victorio Macho”, *La Esfera*, op. cit., pp. 10-11.

Berruguete que hubiera nacido hoy. Aquel coloso del siglo XVI, dentro de nuestra época, no hubiera concebido ni realizado de otro modo semejante estela fúnebre. Hondura en el pensamiento, claridad en la exposición, intensidad en la expresión, sobriedad en los elementos compositivos, justeza en los detalles y fuerza arrebatadora en el conjunto, de unidad indestructible [...] Esta obra, que es completamente original, que no recuerda a griegos ni romanos, a bizantinos ni etruscos, a italianos ni franceses y que por su diafanidad, por su puro dramatismo y su ingenua y fuerte composición se entronca directamente con el arte del renacimiento español, representado por Doncel Berruguete y Becerra [...]”¹⁰²⁵.

Aun así, la obra que despertó más vivas emociones entre el público asistente a la muestra y en el seno de la crítica madrileña fue el *Sepulcro de su hermano Marcelo* (Fig. 99) (1920), estatua yacente vestida con sayal franciscano como era tradición en las poblaciones castellanas y que tenía como nota característica la bicromía con la que estaba ejecutado: granito gris del Guadarrama para el hábito, y mármol patinado para la cabeza y los pies del finado, que más que muerto parece como estar sumido en un profundo y dulce sueño. Al igual que el *Sepulcro Lemonier* de Julio Antonio, la obra fue expuesta en una sala especial, aislada del resto de esculturas, tapizada por cortinajes morados de terciopelo.

Del mismo modo que Ballesteros de Martos, Ángel Vegue y Goldoni califica a Victorio Macho como “el último en fecha de los grandes imagineros españoles”, reservando gran parte de su artículo al análisis del *Sepulcro de su hermano Marcelo*, la cual considera como la gran obra maestra del escultor palentino:

“[...] Ni actitudes violentas, ni sangre, ni ojos de cristal, ni nada de cuanto se utiliza con objeto de recargar las acentuaciones ha necesitado Victorio Macho; al proscribir semejantes elementos acreditaba y patentizaba su exquisito gusto. A un patetismo desbordado en trágicas contorsiones y anatomías tumefactas, con que teatrales declamadores del arte disfrazaron y aún disfrazan la figura humana, opone Victorio Macho un patetismo refrenado, interno, religioso. El doncel Marcelo, merced a esta virtud, guarda el aspecto de un San Francisco que durmiera para siempre trasluciendo en su rostro una blanda y bondadosa resignación. Contrasta sobremanera el suave dejo de

¹⁰²⁵ BALLESTEROS DE MARTOS, A., “Victorio Macho, el escultor del sentimiento”, op. cit., pp. 299-236.

melancolía que asoma a la faz ya cérea, con el duro ceño que en la del cardenal Tavera exaltó dramáticamente el genio de Alonso Berruguete. Por su tonalidad sentimental, la fisionomía de Marcelo evoca en nosotros la de los San Franciscos pintados por el Greco; feliz conjunción de las visiones místicas con un trabajado ascetismo [...]”¹⁰²⁶.



Fig. 99. *Sepulchro de su hermano Marcelo*, 1920, granito gris y mármol. Fotografía: *Arte Español*, I Semestre, 1921

Sin embargo y, pese a que como referimos, esta obra fue sin lugar a dudas la que más interés suscitó entre la práctica mayoría de cronistas artísticos, no resultó del agrado de Juan de la Encina, ya que la consideraba como una pieza que buscaba el sentimentalismo de las muchedumbres, dejando de lado los valores más puramente plásticos, prefiriendo de toda su producción su serie de bustos y, particularmente los dedicados a los pintores vascos Aurelio Arteta y Francisco Iturrino:

“[...] No participo en el entusiasmo de buena parte del público y la crítica por el monumento sepulcral a su hermano Marcelo. Lo que preferimos de él es la combinación-bicromía de las piedras. El concepto excesivamente realista no entra dentro de nuestras predilecciones. Por lo demás, tampoco nos parece la obra más lograda de su autor, aunque sí la más efectista. Este género de arte “emocionante” es peligrosísimo para un artista. El público se entusiasmará con él; pero a fuerza de querer poner emoción en la obra, ¿no caerá en el riesgo del melodrama y del falso sentimiento ascético? [...] De las obras que

¹⁰²⁶ VEGUE Y GOLDONI, A., “El arte de Victorio Macho. Un escultor honra de España”, *El Imparcial*, op. cit., pp. 7-9.

expone, las que más nos gustan son los bustos, y de éstos, los retratos de los pintores Arteta y Francisco Iturrino. El primero tiene evidente sabor florentino, y el otro, con tener el mismo dejo noble, recuerda no poco a los bustos romanos de la decadencia [...]”¹⁰²⁷.

El 26 de marzo se inaugura¹⁰²⁸, nuevamente en el Museo de Arte Moderno, la exposición del matrimonio artístico conformado por el pintor Daniel Vázquez Díaz y la escultora danesa Eva Aggerholm¹⁰²⁹, a quien había conocido en París hacia 1908-1909 cuando se encontraba estudiando en el taller del escultor francés Émile-Antoine Bourdelle. Esta muestra, la cual gozó de una relativa fortuna crítica, destaca por ser la primera exhibición documentada de una mujer escultora en Madrid, con excepción de la de la artista francesa Martha Spitzer celebrada en el Salón Lacoste en 1917. Entre las obras¹⁰³⁰, destacaron especialmente su *Monumento a los Padres*, pieza que ya había expuesto en la Nacional de Bellas Artes de 1920 y el relieve *El ángel del dolor* (Fig. 100), las cuales sobresalen por estar construidas en torno a volúmenes depurados y por su marcado arcaísmo, donde se denota el influjo de su maestro Bourdelle, quien se mostraba muy interesado por la estatuaría de las civilizaciones antiguas (Egipto, Asiria y Grecia).

José Francés le dedica un artículo monográfico en *La Esfera* en el que incluye sendas fotografías con reproducciones de las dos obras referidas. En el mismo, comenta cómo su producción escultórica destaca por su carácter sereno, austero, con un fondo de misticismo muy deudor de sus orígenes nórdicos. Asimismo, incide en la influencia ejercida por su maestro Bourdelle, la cual le lleva a la creación de obras que sobresalen por su clasicismo moderno y su marcada tendencia hacia formas arquitecturales:

¹⁰²⁷ DE LA ENCINA, J., “Crítica de arte. Victorio Macho II”, *La Voz*, Madrid, 19-2-1921, p. 3.

¹⁰²⁸ La muestra permaneció abierta hasta el 21 de abril de 1921. Destacaremos que el catálogo-prólogo de la exposición fue escrito por el poeta onubense Juan Ramón Jiménez bajo el título de “(*Ideas para un*) /Prólogo/ (*urgente*)”.

¹⁰²⁹ Para un estudio aproximado de su trayectoria artística: BARBA ROBLES, J. (com.), *Daniel Vázquez Díaz y Eva Aggerholm en las colecciones del Reina Sofía de Madrid*, Centro de Arte Moderno y Contemporáneo Daniel Vázquez Díaz, Nerva (Huelva), 2000. Asimismo, mencionaremos la investigación de Isabel Rodrigo Villena, la cual se centra en el estudio de la recepción crítica de las mujeres artistas que expusieron en el Museo de Arte Moderno de Madrid entre 1900-1936, entre ellas Eva Aggerholm: RODRIGO VILLENA, I., “Pintoras y escultoras en el Museo de Arte Moderno de Madrid. sus exposiciones entre 1898 y 1936”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Vol. 32, 2020, pp. 97-122.

¹⁰³⁰ Además de las dos obras señaladas, fueron también expuestas, que tengamos constancia documental, *Rafaelito (retrato de su hijo)*, *Magdalena*, *Cleopatra* y *Pureza*.



Fig. 100. Eva Aggerholm, *El ángel del dolor*, s/f. Fotografía: *La Esfera*, 7-5-1921

“[...] Eva Aggerholm no es el tumulto polifónico, el espectáculo de majestuosidad desencadenada, la brumazón ampulosa de las olas en el asalto de los acantilados. No. Es reposo, éxtasis, ternura y dolor, sencillamente entregados a su emotividad. Las esculturas de Eva Aggerholm fijan estados anímicos con una calma fervorosa de oración y con esa fuerza latente y quieta de los verdaderos trozos arquitectónicos. Se piensa en una poetisa que modelara sus estrofas sobre el papel transparente y duro de los arquitectos y que luego esas estrofas se hacían piedra, bronce, sin perder el sentido íntimo ni la simple energía constructiva de su externidad (sic).

Eva Aggerholm ha venido a España luego de pasar por París y conocer el brío estético del bourdellismo. Su infancia, su adolescencia en las tierras nórdicas, tibiamente hundida en las influencias ancestrales de sucesivas generaciones donde todos los hombres eran pastores evangélicos, hacen lógico éste fondo propulsor de misticismo, de austeridad tranquila y sonriente paz que luego pasa a ser la atmósfera de su escultura [...] Un arte noble, hondo y armonioso que va creando una mujer de extraordinaria sensibilidad, como

si compusiera versos, como si imaginara edificios para la meditación, el éxtasis y el amor reflexivo”¹⁰³¹.

Anteriormente, mencionamos que la exposición gozó de una relativa fortuna crítica. Hay que tener en cuenta que, en un ambiente artístico tan raquítrico y recalcitrante como el madrileño, donde hemos podido estudiar que abundaba una crítica artística de tono claramente conservador en lo estético, las obras de Vázquez Díaz y Eva Aggerholm no gozaron de toda la debida atención que merecían. Así lo recalca Margarita Nelken en su artículo publicado en *Cosmópolis*, en el que elogia a la escultora danesa, señalando que hubiera resaltado más su valía artística si hubiera realizado una exposición en solitario, apartada de la labor de su marido con el que, lejos de tener una relación de subordinación, mantiene intercambios que hacen que sus respectivas producciones se enriquezcan mutuamente. Asimismo, y pese a que la escritora y, posteriormente, miembro del Partido Socialista, fue una activa militante feminista, resulta interesante ver cómo se deja contagiar por los tópicos sexistas de la época, señalando que la obra de Eva Aggerholm, por su fuerza y por su energía, bien pudiera ser la obra de un hombre:

“Creemos que- fuera del admirable y entregado Prólogo que ha hecho para su catálogo Juan Ramón Jiménez- nadie se ha dado cuenta exacta de lo que significa entre nosotros esta exposición de Daniel Vázquez Díaz y Eva Aggerholm, nadie, o, en todo caso, poquísimas y muy elegidas excepciones [...]

De haber hecho sola su exposición, Eva Aggerholm se nos aparecería como una de los escultores más importantes llegados a nosotros en estos últimos años; pero raros son los que han percibido la unión y el intercambio que pueda haber entre sus obras y las de Vázquez Díaz. Y, sin embargo, lo menos que puede decirse de Eva Aggerholm es que su escultura, por su integridad y su energía, es, a pesar de la ternura de su meditación, obra de hombre”¹⁰³².

Tras la muerte prematura, a los treinta y tres años, del escultor coruñés Emilio de Madariaga, los hermanos del artista decidieron organizar una exposición de toda su producción con el objeto de, por un lado, rendirle un homenaje póstumo y, por otro, dar a conocer al público y a la crítica especializada la totalidad de su obra. La muestra fue

¹⁰³¹ LAGO, S., “Una escultora danesa. Eva Aggerholm”, *La Esfera*, Madrid, 7-5-1921, p. 6.

¹⁰³² NELKEN, M., “Artistas modernos. Daniel Vázquez Díaz y Eva Aggerholm”, *Cosmópolis*, Madrid, N.º 31, 7-1921, pp. 500-503.

inaugurada el 27 de noviembre en el Museo de Arte Moderno con la asistencia del ministro, subsecretario y director general de Bellas Artes. En la misma, se exhibían una veintena de piezas, entre las que hemos podido documentar: *Dolor*, *Alma castellana*, *Ingenuidad*, *Dama Eslava*, *Retrato de Joaquín Curvo*, *Retrato de Hilario*, *Retrato de su hermano*, *Salvador de Madariaga*, *Amor místico* y *Cristo*.

En cuanto al éxito de la exposición, hay que destacar que contó con una notable atención por parte de la crítica artística¹⁰³³, la cual se detuvo a comentar particularmente su obra *Amor místico*, la cual representa a Santa Teresa de Jesús en estado de trance y éxtasis ante su encuentro-unión con Dios y que formaba parte de una trilogía compuesta por otras dos obras inacabadas tituladas *Amor sensual* y *Amor materno*. En cuanto a la obra *Amor Místico* (Fig. 101), también titulada *Amor divino* por parte de algunos medios, gran parte de los cronistas, entre ellos José Francés, veían en ella un perfecto ejemplo de una sabia conjugación entre la tradición de la imaginería religiosa castellana y la modernidad de las nuevas tendencias escultóricas, reflejada en la simplificación formal del cuerpo de la santa, prácticamente reducido a un bloque ejecutado en piedra arenisca policromada y construido en torno a planos lisos y esquemáticos:

“[...] Moderna castellanía injertada en la antigua, en la ejemplaría eterna de un Berruguete o de un Juni. Moderna en lo que tiene de sintética y estilizante (sic), en lo que significa de atormentada intelectualidad; pero de una tradición indudable en lo que supone de fervor místico lindante con el sensualismo, tal y como el arte cristiano español en todas las épocas. Pocas obras conozco más irradiantes de pasión que esta rígida y contenida palpitación de Santa Teresa. Pocas tan religiosamente españolas, también, sin sangre trágica, sin monjil dulzonería, sin repelente realismo ascético. Española religiosidad de mujer morena, fuerte y juvenil, sumiéndose orante en la hoguera de sol de Castilla [...]”¹⁰³⁴.

Del mismo modo opina Juan de la Encina, quien además añade una reflexión interesante, cual es relacionar esta obra con la estatuaria egipcia cuya influencia es perceptible no solo

¹⁰³³ ALCÁNTARA, F., “La vida artística. En el Salón de Bibliotecas y Museos. La obra escultórica de Emilio de Madariaga”, *El Sol*, Madrid, 29-11-1921, p. 2; ALCÁNTARA, F., “La vida artística. Las esculturas de Emilio de Madariaga en el Palacio de Bibliotecas y Museos”, *El Sol*, Madrid, 14-12-1921, p. 7; BLANCO CORIS, J., “Arte y artistas. Exposición Madariaga”, *Heraldo de Madrid*, 28-11-1921, p. 3; DE LA ENCINA, J., “Crítica de arte. Exposición Madariaga I”, *La Voz*, Madrid, 26-11-1921, p. 1 y DE LA ENCINA, J., “Crítica de arte. Exposición Madariaga II”, *La Voz*, Madrid, 30-11-1921, p. 1.

¹⁰³⁴ FRANCÉS, J., “Una Exposición póstuma. El arte de Emilio Madariaga”, *La Esfera*, Madrid, 28-11-1921, pp. 12-13.



Fig. 101. Emilio Madariaga, *Amor Místico*, 1919-1921, piedra policromada.
Fotografía: *La Esfera*, 28-1-1922

en el negro hábito que porta la santa, el cual pudiera relacionarse con el hábito, sino también el carácter de bloque compacto, sintético y hierático que caracteriza a la figura:

“[...] El concepto general de su forma tiene más íntima relación con el concepto egipcio. La negrura del hábito hace pensar en el basalto. El bloque compacto, sin ningún resquicio, sin parte saliente y desligada que irrumpa en el espacio, el bloque ondulante y estremecido, claro y lógico, con su arquitectura bien asentada, ¿no pertenece a la especie escultural que los egipcios trajeron a la vida del arte, pero con el añadido español-tradicional español- del estremecimiento, ardor y desmayo voluptuosos del amor a lo divino? ¿No corre por este bloque, serenado por la solemnidad egipcia, la llama

incorpórea y vivamente coloreada y matizada de equívocos sensuales del viejo lirismo místico nacional?”¹⁰³⁵.

Asimismo, junto con esta obra destaca el *Retrato de Salvador de Madariaga*, la cual no duda en calificar como una de las obras más importantes producidas por la moderna estatuaría española:

“[...] El busto-retrato de Salvador de Madariaga [...] es para nuestro gusto la obra mejor y más perfecta del escultor cuya obra vamos comentando. Es quizá también una de las más exquisitas y fuertes producciones de la escultura española contemporánea. Sutil en el modelado, amplia y precisa en el desarrollo del carácter, compleja en la emoción, pasan por ella efluvios de lo más delicado y firme de la escultura de todos los tiempos. Moderna por la sensibilidad y la expresión, y antigua por su reposo [...]”¹⁰³⁶.

1922:

El 20 de febrero se inaugura la *Exposición de bustos policromados*, celebrada en tres salas expositivas ubicadas en la planta baja del edificio-sede de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. La muestra fue organizada por un Patronato conformado por un conjunto de personas notables¹⁰³⁷ vinculadas a la aristocracia, la política y el arte, con el objeto de resucitar la olvidada técnica de la policromía de la talla en madera, uno de los principales caracteres que definieron a la imaginería religiosa española del siglo XVI y XVII. Con este propósito, abrieron un concurso al que podían inscribirse todos los artistas que estuvieran interesados, siendo los propios miembros del Comité los encargados de

¹⁰³⁵ DE LA ENCINA, J., “Crítica de arte. Exposición Madariaga III”, *La Voz*, 3-12-1921, p. 1. El posible influjo de la estatuaría egipcia que apunta Juan de la Encina resulta más que probable siendo, bajo nuestro punto de vista, la pieza titulada *El Sacerdote de Cádiz* (S. VI a.C.), conservada en el Museo Arqueológico Nacional, una obra que guarda bastantes concomitancias estilísticas con la escultura de Emilio de Madariaga.

¹⁰³⁶ *Ibidem*. La misma opinión tiene de esta obra el crítico Ángel Vegue y Goldoni, quien, en su artículo publicado en *El Imparcial*, incide en el carácter antiguo a la par que contemporáneo del busto-retrato, en el que el artista ha sabido captar de manera magistral la personalidad reflexiva e intelectual de su hermano Salvador: “[...] Diputamos al retrato en busto del escritor Salvador de Madariaga, una creación personal lograda con indiscutible fortuna. ¡Cuánto carácter! ¡Qué hondura psicológica la que en él late el clásico y contemporáneo a la par, revela al hombre de agudeza intelectual, que cultiva en sus meditaciones la flor agri dulce de la ironía! Un punto más, y el grave gesto se despejará al brote de sagaz sonrisa volteriana. En una galería de filósofos de todos los tiempos y países, reconoceríamos en sujeto tal un alma preocupada por problemas actuales [...]”: VEGUE Y GOLDONI, A., “Un escultor malogrado. Emilio Madariaga”, *El Imparcial*, Madrid, 8-1-1922, p. 7. Viene acompañado de tres fotografías que reproducen sus obras: *Amor místico*, *Retrato de D. Joaquín Curvo* (bronce) y *Retrato de Hilario* (escayola).

¹⁰³⁷ El Comité del Patronato estaba formado por la princesa de Hohenlohe, el ex ministro Luis Silvela, la Marquesa de Comillas, Marqueses de la Torre Cilla y de Santa Cruz, Mariano Benlliure, José Moreno Carbonero, entre otros.

contribuir económicamente para la ejecución de las piezas destinadas a ser expuestas en la muestra. En la misma, según consta en varios artículos consultados, fueron expuestas un total de setenta y nueve obras, entre las que hemos podido documentar: *Retrato de niña* (Fig. 102) (madera), de José Planes; *Gitana* (cerámica), de Ángel Ferrant; *María de los Ángeles* (mármol), de José Pinazo; *Inspiración*, *Bilbaína*, *Cabeza de navarro* (mármol), *Aitona* y *Cargador de Bilbao* (madera), de Quintín de Torre; *Retrato del conde de Güell* (madera), de Vicente Navarro; *Retrato de la señorita de Güell* (madera), de Julio Vicent; *Retrato* (bronce), de Pedro Torre Isunza; *María* (madera), de Eva Aggerholm y *Retrato de niño* (madera), de Juan Cristóbal.



Fig. 102. José Planes, *Retrato de niña*, 1922, madera policromada. Fotografía: *La Esfera*, 18-3-1922

En cuanto a los críticos que comentaron el certamen¹⁰³⁸, hay que destacar que, en líneas generales, reflejaron su descontento o rechazo, pese a las buenas intenciones de sus organizadores de rescatar la olvidada técnica de la policromía, ya que los resultados obtenidos distaban mucho del entusiasmo que estos habían puesto en tal empresa. Este es

¹⁰³⁸ DE LA ENCINA, J., “Crítica de arte. Exposición de bustos policromados”, *La Voz*, Madrid, 24-2-1922, p. 1; KHIEL, E.C., “De arte. Primera Exposición de bustos policromados”, *El Liberal*, Madrid, 28-2-1922, p. 2.

el caso de José Francés, quien, pese a que como hemos estudiado anteriormente se mostró como un defensor acérrimo del resurgimiento de la talla en madera, expresaba su total desavenencia con la exposición a la cual no encontraba justificación alguna:

“He aquí una Exposición lamentable e innecesaria. Ni en las Nacionales, ni siquiera en esos desdichados Salones de otoño, que suponemos habrán servido para arrepentirse a la Asociación de Pintores y Escultores de sus erróneos propósitos, recordamos haber visto tal número de esculturas desgraciadas. No nos explicamos la razón de este concurso, aunque se diga en el Catálogo que significa “el noble anhelo de resucitar un arte olvidado ya, como tantos otros: el de la policromía”. No ha representado tampoco un mecanismo productivo ni satisfactorio para los artistas [...] Sin beneficio para nadie, se ha llevado a unos cuantos artistas de mérito a una empresa de antemano inútil y a una exhibición desfavorable. La escultura española que, indudablemente, ostenta cualidades de excelencia, pruebas de selección y conscientes demostraciones de evolutiva belleza plástica, se desvirtúa, se descaracteriza, se envilece en este conjunto desdichadísimo de muñecos pintados, donde no hay normas tradicionales ni sugerencias inéditas [...]”¹⁰³⁹.

Aun así y, pese a que valora que el certamen ha sido, como hemos visto, un fracaso total, considera que dentro del mismo han participado algunos escultores y escultoras como Quintín de Torre y Eva Aggerholm, cuyas respectivas obras marcan, según su criterio, lo más destacable y lo prácticamente salvable de esta exposición:

“[...] Quintín de Torre presenta cinco cabezas en mármol y un busto en madera, policromados. Es, desde luego, el envío más considerable, el que no debió ser repartido y desintegrado entre las obras ajenas [...] Las cabezas marmóreas, policromadas de una manera suave, que diríamos tibiamente melancólica, muestran esa vida interior, profunda, de verdadero poder anímico que tiene siempre el arte del maestro vasco, un arte que rara vez sonríe, pero que nunca deja de atraer la reflexiva inquietud. En cuanto a la talla Aitona, recia y ampliamente tallada, con estofado y policromía de rancia prosapia, hace pensar en el tradicional ímpetu de los imagineros del Renacimiento italiano.

¹⁰³⁹ LAGO, S., “Vida artística. Exposición de bustos policromados”, *La Esfera*, Madrid, 18-3-1922, pp. 17-18. Viene acompañado de diez fotografías que reproducen las siguientes obras expuestas en la muestra: *Retrato de niña* (madera), de José Planes; *Gitana* (cerámica), de Ángel Ferrant; *María de los Ángeles* (mármol), de José Pinazo; *Cabeza de navarro* (mármol), de Quintín de Torre; *Retrato del conde de Güell* (madera), de Vicente Navarro; *Retrato de la señorita de Güell* (madera), de Julio Vicent; *Retrato* (bronce), de Pedro Torre Isunza; *María* (madera), de Eva Aggerholm y *Retrato de niño* (madera), de Juan Cristóbal.

Más remotamente hacia ayer o hacia mañana hay que ir para encontrar la semejanza formal y espiritual de Eva Aggerholm, la admirable escultora danesa, esposa del pintor Vázquez Díaz. Su *Virgen María* es acaso la más bella, la más fervorosa, la más delicadamente sugeridora de todas las figuras de esta Exposición. Tiene un valor rítmico de línea, una ponderación exacta de colorido, una ingenua unción mística, muy de ayer o muy de mañana. En ese retorno de las ideas y de las normas, Eva Aggerholm se rezaga y se anticipa voluntariamente para dar la sensación justa, como concepto y como resultado [...]"¹⁰⁴⁰.

1923:

El 2 de noviembre se inaugura en el Salón de la Sociedad de Amigos del Arte (Palacio de Bibliotecas y Museos), la exposición del escultor vasco Quintín de Torre¹⁰⁴¹. Asisten al acto el señor Pérez Nieva, ministro de Instrucción Pública, el Sr. Día y Más, director general de Bellas Artes, así como diversos políticos, escritores y artistas, entre los que cabe mencionar a Indalecio Prieto, Juan de Echevarría, Victorio Macho, Enrique Díez-Canedo y Teodoro Anasagasti. La muestra se compone de veintiocho esculturas, la mayoría de ellas consistentes en bustos-retratos realizados en madera y mármol policromado, en los que el artista representa a las gentes humildes que habitan las diversas regiones castellanas, buscando en ellas, tal y como también habían hecho Julio Antonio y Victorio Macho, los rasgos raciales característicos del alma española. De todas las obras exhibidas, hemos podido documentar las siguientes: *Aitona* (madera), *Castellana* (mármol), *Dolorosa* (Fig. 103) (alabastro), *Desencanto* (mármol), *La Verónica* (madera), *Niña pasiega* (mármol), *San Juan* (madera) y *San Pedro* (madera).

En cuanto a la fortuna que tuvo la exposición, hay que destacar que tuvo un notable éxito tanto de asistencia como de crítica, siendo varios los artículos monográficos¹⁰⁴² dedicados al comentario de la muestra. En el primer capítulo, tuvimos ocasión de comentar detenidamente algunas de estas reseñas, como la de Ángel Vegue y Goldoni¹⁰⁴³, quien

¹⁰⁴⁰ *Ibidem*.

¹⁰⁴¹ Para un estudio de su trayectoria vital y artística: LÓPEZ ECHEVARRIETA, A., *Quintín de Torre, el último imaginero*, Bilbao, Muelle de Uribitarte Editores, 2008.

¹⁰⁴² ALCÁNTARA, F., "La vida artística. Las esculturas de Quintín de Torre en el Salón de los Amigos del Arte", *El Sol*, Madrid, 3-11-1923, p. 4; ALCÁNTARA, F., "La vida artística. La escultura pintada de Quintín de Torre", *El Sol*, op. cit.; LAGO, S., "En los Amigos del Arte. Quintín de Torre, *La Esfera*", Madrid, op. cit. y MARQUINA, R., "Las Exposiciones de Bellas Artes. Esculturas policromadas de Quintín de Torre", *Heraldo de Madrid*, 8-11-1923, p. 3.

¹⁰⁴³ VEGUE Y GOLDONI, "El escultor imaginero Quintín de Torre", *El Imparcial*, op. cit.

veía en las obras del escultor bilbaíno una constatación de su convicción acerca de la posibilidad de realizar dentro del arte escultórico una reinterpretación moderna de la tradición artística nacional, así como Juan de la Encina¹⁰⁴⁴ que, a pesar de valorar la maestría del artista a la hora de tallar y policromar la madera, destacaba el enorme peligro que entrañaba esta tendencia neo tradicionalista a la hora de convertirse en una labor de mero remedo-plagio de la obra de los maestros imagineros del pasado.



Fig. 103. Quintín de Torre, *Dolorosa*, 1923, alabastro policromado. Fotografía: *Gaceta de Bellas Artes*, 15-12-1923

En su crónica para *Blanco y Negro*, Antonio Méndez Casal destaca el resurgimiento de la talla policromada, tan consustancial con nuestra tradición artística, tras siglos en los que el imperio de la Academia había provocado que esta técnica fuera completamente olvidada. Dentro de la revitalización de esta tendencia, juega un papel primordial el

¹⁰⁴⁴ DE LA ENCINA, J., “De arte. Exposición Quintín de Torre I”, *La Voz*, op. cit. y DE LA ENCINA, J., “Crítica de arte. Exposición Quintín de Torre”, *La Voz*, op. cit. Asimismo, opinaba que la policromía aplicada al mármol le hacía perder a este material sus cualidades intrínsecas, opinión compartida también por Bernardino de Pantorba: DE PANTORBA, B., “Artistas españoles. Quintín de Torre”, *Gaceta de Bellas Artes*, op. cit., pp. 10-12.

escultor vasco Quintín de Torre, quien destaca precisamente por haber estudiado concienzudamente el arte de policromar y estofar imágenes tanto en madera como en mármol, siendo, según la opinión del crítico, su obra titulada *Dolorosa*, la gran obra maestra realizada por el artista que resume por sí sola su criterio estético:

“La escultura policromada o imaginería vuelve a despertar la atención de las gentes cultas. Tiempo hubo, y no lejano, en el cual policromar una talla equivalía a cometer un grave delito contra la estética. En periodos neoclásicos, cuando a la línea se rendía un culto fanático, pretendiendo desligarla de toda idea de color, la imaginería antigua española suscitaba el mayor desprecio [...]

Lo característico de esta Exposición es la policromía de las esculturas. Quintín de Torre no ha empleado un sistema uniforme. Si esto ha obedecido a un estado de ensayo técnico o a exigencias de las distintas obras, él es quien puede decirlo. Hay figuras ligeramente teñidas que conservan ricas transparencias de alabastro en las que el artista parece haberse detenido ante el temor de destruir un bello efecto casualmente logrado cuando quizá se encaminaba a la conquista de un brioso realismo. Hay esculturas tratadas a la manera de un imaginero castellano del siglo XVII, tan sordamente pintadas, que semejan barro cocidos, como el bello *San Pedro* [...]

Hay una obra que por sí sola justifica la Exposición. Representa una *Dolorosa*, y constituye un gran triunfo estético. El alabastro tiene blanduras de carne macerada, de músculos cansados, agotados por una tortura moral inmensa. Quintín de Torre ha sabido inyectar a esta imagen una altísima espiritualidad, una gran emoción. Esta figura- y algunas otras- marca el rumbo certero que, tras las naturales vacilaciones o ensayos, logró encontrar el artista. Y yo, por mi parte, estimo que no navega mal orientado”¹⁰⁴⁵.

1924:

Aproximadamente, a inicios de enero, fue inaugurada la muestra individual del escultor navarro Fructuoso Orduna¹⁰⁴⁶ en el Museo de Arte Moderno de Madrid. En ella, el artista exhibía un total de seis obras realizadas en materiales diversos: *Bronce conmemorativo de Julián Gayarre* (relieve), *Banco decorativo* (escayola), *Cabeza de niña* (bronce), *Crucificado* (Fig. 104) (mármol y piedra), *Mi padre* (retrato en bronce) y *Post Nubila*

¹⁰⁴⁵ MÉNDEZ CASAL, A., “Crítica de arte. El artista imaginero Quintín de Torre”, *Blanco y Negro*, Madrid, 2-12-1923, pp. 40-42.

¹⁰⁴⁶ ARAHUETES, C., *El escultor Fructuoso Orduna*, op. cit.

Foebus, grupo de dos desnudos que realizó durante su estancia como becado en Roma y que le valió una primera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1922.

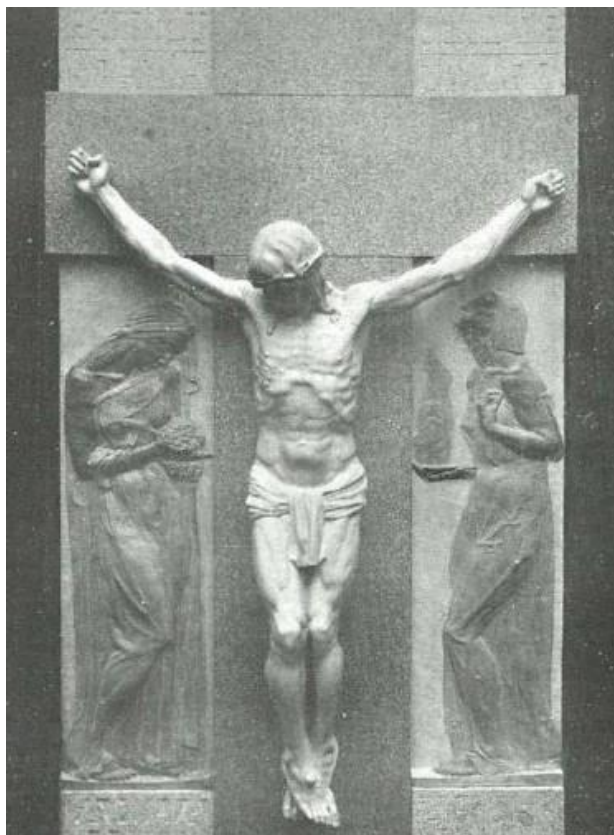


Fig. 104. Fructuoso Orduna, *Crucificado*, 1924, mármol y piedra. Fotografía: *La Esfera*, 19-1-1924

En lo concerniente a la fortuna crítica, hay que reseñar que la muestra apenas contó con atención mediática¹⁰⁴⁷, siendo solo tres los artículos que hemos documentado que realizan un comentario de las obras expuestas. Entre ellos, podemos destacar el que le dedica José Francés en *La Esfera*. Comienza su escrito, recalcando que la estatuaría española se encuentra en un momento de total revitalización gracias a la incorporación de nuevos artistas que con sus obras están contribuyendo al renacimiento de la disciplina, entre los que se encuentra el escultor navarro:

“[...] A los valores ya consolidados de la escultura española se vienen agregando otros nuevos con las mismas características bien definidas y aquellas seguras cualidades que

¹⁰⁴⁷ DE PANTORBA, B., “Exposición Orduna”, *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, 15-1-1924, pp. 6-8 y MÉNDEZ CASAL, A., “Crítica de arte. El escultor navarro Fructuoso Orduna”, *Blanco y Negro*, Madrid, 3-2-1924, pp. 42-43.

acusan virtualidad positiva. Puede asegurarse que la plástica moderna tiene ya en nuestra patria el acento propio integrado de las fuertes acentuaciones regionales [...] De este modo, la escultura española moderna está capacitada para las más opuestas expresiones de la belleza. Es elocuente y sobria, recogida y pomposa, con orientales reminiscencias o con esa fuerza áspera de profunda energía que la hace netamente española desde el otro lado de los tópicos frívolos o sensibleros. ¿A qué citar nombres? En la memoria de todos están. Los que deberán olvidarse y los que serán siempre evocados. Los que malogró el Destino y los que están en la madurez bien lograda. Entre los que se incorporan a los valores ya consolidados figura Fructuoso Orduna que acaba de exponer varias obras suyas en el Museo de Arte Moderno [...]”.

Continúa apreciando que el artista navarro haya decidido realizar una muestra de pocas obras, ya que esto invita al visitante a una observación relajada. Asimismo, comenta el carácter versátil del artista que le hace presentar piezas en las que abarca las principales tipologías asociadas al arte escultórico, así como su capacidad a la hora de trabajar diversos materiales, entre ellos el bronce, la piedra y el mármol:

“[...] Pocas. No es preciso causar fatiga por el número cuando se busca el legítimo tributo de la contemplación reposada. Así Fructuoso Orduna ha preferido dar a su reciente Exposición aspecto de sencillez simpática. Fructuoso Orduna ha elegido bien las muestras de su capacidad espiritual y técnica: un monumento funerario, una placa conmemorativa, dos retratos, un banco decorativo y un grupo realista. Diríase que allí están contenidas todas las aplicaciones que de su arte y de su inteligencia puede escoger un escultor contemporáneo. Diversidad de materiales también. El bronce, la piedra, el mármol y aun el odioso y desvirtuador yeso. Y por la virtud de selección y tal deseo de ser juzgado en calidades antagónicas, la obra de Orduna se totaliza expresiva y plenamente [...]”

Finaliza la crónica, realizando un comentario somero de las obras presentadas en la muestra, entre las que destaca la *placa conmemorativa de Julián Gayarre*, el *Cristo Crucificado* que preside el monumento funerario, así como los dos bustos-retratos que representan a una niña y al padre del artista, ambos dotados de una sobriedad y de una serenidad clásica:

“[...] *La placa de Julián Gayarre* es un acierto de composición, de reparto de líneas, de serenidad constructiva. Encontramos además en ella una admirable figura de mujer navarra, de la roncalesa nacida en la misma tierra que el artista. En el monumento

funerario, el sentimiento religioso se desdobra en el viril realismo del *Cristo*, vigorosamente modelado, con una amplia grandeza anatómica, y en la estilización simbolista de los dos relieves pétreos. Y, por último, las dos testas- dulce, amable, fragante de juvenilia (sic), el mármol de la muchacha: robusto, de empaque clásico, como una evocación romana, el bronce del navarro- acreditan la pericia y el sensible conocimiento factual (sic) del artista”¹⁰⁴⁸.

En el mismo mes, el 23 de enero se inaugura la exposición individual del escultor valenciano José Capuz¹⁰⁴⁹ en el Salón de la Sociedad de Amigos del Arte. Al acto de apertura, asistieron numerosas personalidades de la sociedad artística, entre los que cabe mencionar a Mariano Benlliure, Miguel Blay, Julio Vicent, Valentín de Zubiaurre, Teodoro Anasagasti, etc. En la muestra presenta un total de treinta y dos obras (Fig. 105)¹⁰⁵⁰ realizadas en diversos materiales (mármol, piedra y bronce), las cuales destacan por su carácter ecléctico-heterogéneo, en el que el artista sabe conjugar la tradición de la imaginería barroca y la estética clasicista muy deudora de la plástica de los escultores franceses de la generación post-rodiniana, así como de los artistas vinculados al mediterraneísmo catalán. En cuanto a la recepción crítica, hay que destacar que constituyó un total éxito, siendo numerosos los artículos monográficos¹⁰⁵¹ dedicados a la exhibición. En líneas generales, todos los comentaristas coinciden en señalar que la producción escultórica de José Capuz es el perfecto ejemplo de un arte que sabe mantenerse en un punto de equilibrio, equidistante tanto del academicismo pueril como de la vanguardia ortodoxa.

¹⁰⁴⁸ LAGO, S., “Un escultor navarro. Fructuoso Orduna”, *La Esfera*, Madrid, 19-1-1924, p. 15.

¹⁰⁴⁹ Para un estudio detallado de su trayectoria vital y artística: DE LAS HERAS ESTEBAN, H., *José Capuz. Escultor del clasicismo moderno. Una muestra de su legado artístico* [catálogo de exposición], Museo de Bellas Artes de Valencia, 1 julio-12 septiembre 2021.

¹⁰⁵⁰ A través de la lectura de los artículos monográficos dedicados a la exposición, hemos podido documentar las siguientes obras exhibidas en la muestra: *Piedad* (madera), *Desnudo* (bronce), *La Virgen con el niño* (bronce), *Retrato de Alicia* (bronce), *Retrato de Helena Sorolla* (mármol), *Torso* (bronce), *El ídolo* (bronce), *Ariana* (madera), *Maternidad* (mármol), *El arquero* (bronce), *Lápida funeraria*, *Elviruccia*, *Retrato de Joaquín Sorolla* (bronce), *Retrato de su majestad, el Rey Alfonso XIII* (madera) *Retrato del pintor Muñoz Degraín* y *Retrato de las hijas del Marqués de Urquijo*.

¹⁰⁵¹ ALCÁNTARA, F., “La vida artística. Las esculturas de Capuz en los Salones de los Amigos del Arte”, *El Sol*, Madrid, 29-1-1924, p. 8; CAMIO, P., “Exposición José Capuz”, *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, 1-2-1924, pp. 6-8; DE LA ENCINA, J., “Crítica de arte. Las esculturas de José Capuz”, *La Voz*, op. cit; DE LA ENCINA, J., “De arte. Las esculturas de José Capuz II”, *La Voz*, Madrid, 12-2-1924, p. 1; FRANCÉS, J., “Vida artística. El escultor José Capuz”, *La Esfera*, op. cit., pp. 12-13; MARQUINA, R., “Bellas Artes. Las Exposiciones. José Capuz”, *Heraldo de Madrid*, 7-2-1924, p. 1; MÉNDEZ CASAL, A., “Crítica de arte. Las esculturas de José Capuz”, *Blanco y Negro*, 23-3-1924, pp. 40-42. y PÉREZ BUENO, L., “Crónica de arte. La Exposición de esculturas de José Capuz”, *El Liberal*, Madrid, 7-2-1924, p. 2.



Fig. 105. José Capuz, *Ariana*, 1924, madera, paradero desconocido. Fotografía: Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España

En este sentido, Antonio Espina en su reseña crítica publicada en el semanario *España*, incide en señalar que las obras presentadas por Capuz en el Salón de Amigos del Arte, pese a su carácter heterogéneo, sobresalen por su filiación y respeto por la tradición clásica, las cuales no se han dejado contagiar por las formas del arte nuevo, señalando que el máximo influjo que se intuye dentro de su plástica es el de aquellos maestros que como Rodin y Mestrovic apuestan por una modernización ponderada del lenguaje escultórico:

“[...] Obra de plenitud en el total ejercicio de sus poderosas facultades es la obra de Capuz [...] Un aire clásico envuelve las figuras en serenidad pagana. El concepto, la manera inicial de sentir el desnudo, persiguiendo más el ritmo exterior de la carne que las trazas del alma, son de filiación clásica [...] También, podría añadirse, analizando con cuidado los elementos que integran la compleja personalidad de José Capuz, que existe, allá en su fondo, como resonancia perdida en las primicias del gusto y de la educación plástica, cierto sabor imaginero, de nuestra vieja imaginería española. Las formas nuevas son las que, a decir verdad, no se advierten gran cosa en este artista. Su temperamento equitativo,

lleno de ponderación y de justo aprecio por la realidad, no se deja llevar por ninguna de esas hipérboles audaces de que está repleto y fatigado el arte moderno. Rodin y Mestrovic, con ser ya figuras pasadas de moda y clásicos [...] son los reflejos más cercanos que han rozado el estilo de Capuz [...]”¹⁰⁵².

En cuanto a las obras expuestas en la muestra, además de elogiar su serie de retratos y sus desnudos femeninos, destacan especialmente, *La piedad* (Fig. 106)¹⁰⁵³, pieza ejecutada en madera, la cual Ángel Vegue y Goldoni valora como ejemplo ideal de una escultura que ha sabido reinterpretar en clave moderna la tradición de la imaginería religiosa y que, por su calidad estética, podría perfectamente figurar en el Museo de Escultura de Valladolid al lado de las grandes estatuas maestras de artistas como Alonso Berruguete, Juan de Juni y Gregorio Fernández:



Fig. 106. José Capuz, *La piedad*, 1924, madera. Fotografía: Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España

¹⁰⁵² ESPINA, A., “Esculturas de José Capuz”, *España*, Madrid, 9-2-1924, pp. 8-9.

¹⁰⁵³ También Rafael Marquina en su artículo publicado en *Heraldo de Madrid*, resalta *La Piedad* como una de las obras más sobresalientes y logradas de la exposición: “[...] Acaso la obra en que esto se deja ver con mayor claridad, entre todas las que actualmente tiene expuestas Capuz, es su *Piedad* en madera [...] En ella esa fusión feliz ha logrado un acierto completo y se hace más patente, no solo por la calidad del material, sino por la índole misma del asunto, en la que el escultor ha interpretado a su modo la expresión de los sentimientos, sin poder recurrir a los cánones clásicos [...]”: MARQUINA, R., “Bellas Artes. Las Exposiciones. José Capuz”, op. cit, p. 1.

“[...] José Capuz es en efecto de los que dan espíritu al leño, privilegio reservado a pocos. Intenso sentimiento hay en el grupo de *la Piedad* o *Quinta angustia*. Una mano estremecida, impulsando a la gubia, ha llegado a contagiar de religioso temblor al material de suyo inerte. El goticismo y el renacentismo (sic) nutren, sí, la esencia conceptual de la obra; mas no se traslucen en meras formas de arcaización (sic). La dicción pertenece al escultor; por lo tanto, será difícil señalar tal o cual trozo que denuncie manipulaciones torpes o descaradas a costa de trasuntos históricos. Nosotros no dudáramos en llevar *la Piedad* para que figurase en el Museo de Valladolid [...]”¹⁰⁵⁴.

El 4 de diciembre se inaugura en el Salón de la Galería Nancy (Carrera de San Jerónimo, 40), la exposición de la escultora y pintora chilena Laura Rodig¹⁰⁵⁵, quien se encontraba residiendo en Madrid desde el mes de junio. Al acto de apertura, asistieron, entre otras personalidades vinculadas a la sociedad política y cultural latinoamericana y española: el director general de Bellas Artes, Sr. Pérez Nieva, el Embajador en España de la República Argentina, doctor Estrada, el ministro de México en España, Sr. González Martínez, el encargado de Negocios de Chile, el primer secretario de la República Argentina, Sr. Acuña de Leguizamón, Gabriela Mistral, José Ortega y Gasset, Eugenio d’Ors, Victorio Macho, María de Maeztu, Ernestina de Champourcín, etc.

En la muestra, la artista exhibe un conjunto de dibujos, apuntes de trazo simplificado, en los que representa las impresiones y emociones que le causaron la contemplación de los paisajes y los tipos populares de las diversas regiones mexicanas, las cuales pudo visitar durante su estancia de dos años en el país, al cual acudió en calidad de secretaria y compañera íntima de la poetisa y pedagoga chilena, Gabriela Mistral¹⁰⁵⁶: Cuernavaca, Michoacán, Puebla, Veracruz y Jalisco. Asimismo, también expone cinco esculturas (Fig. 107 y 108)¹⁰⁵⁷, las cuales destacan por su sobriedad volumétrica y su marcado influjo primitivista, en este caso con un claro matiz de reivindicación de la mujer indígena.

¹⁰⁵⁴ VEGUE Y GOLDONI, A., “José Capuz y sus esculturas”, *El Imparcial*, Madrid, 3-2-1924, p. 7.

¹⁰⁵⁵ Para un estudio actualizado de su trayectoria artística: VALDEBENITO CARRASCO, Y., “Laura Rodig Pizarro: un caso de estudio en la historiografía del arte chileno desde un enfoque de género”, *Anales de historia del arte*, Universidad Complutense de Madrid, N.º 28, 2018, pp. 225-245 y CORTÉS ALIAGA, G. (com.), *Laura Rodig. Lo que el alma hace al cuerpo, el artista hace al pueblo*, [catálogo de exposición], Santiago de Chile, Museo Nacional de Bellas Artes, 15 enero- 26 abril 2020.

¹⁰⁵⁶ Acudieron a Punta Arenas, con el objeto de supervisar la creación de una escuela, vinculada al proyecto cultural y pedagógico auspiciado por la secretaría de Educación Pública, presidida por José de Vasconcelos.

¹⁰⁵⁷ *India Mexicana, Mujer triste, dos Maternidades* y el *retrato del secretario de Educación Pública de México, José de Vasconcelos*. Destacaremos que su obra *India Mexicana* fue adquirida por el Museo de Arte Moderno de Madrid, conservándose en la actualidad en la colección del Museo Reina Sofía, siendo en

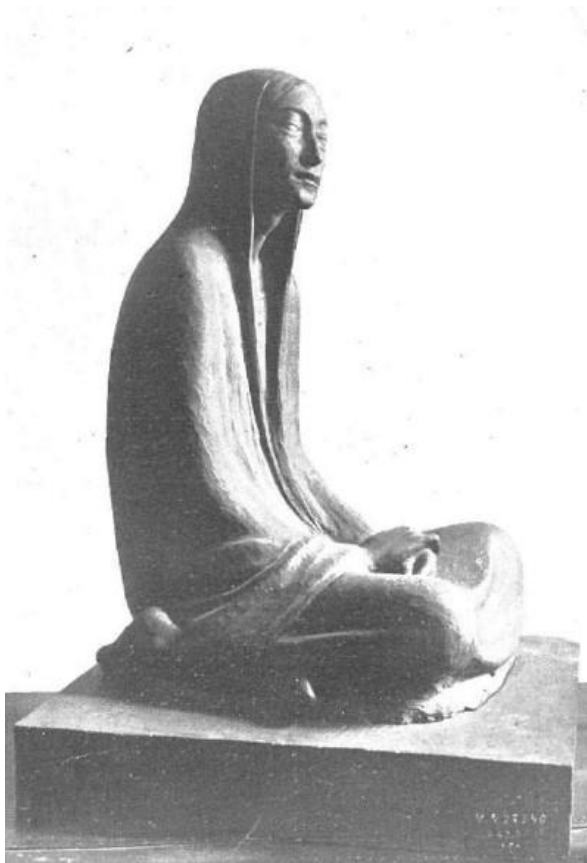


Fig. 107. Laura Rodig, *India Mexicana*, 1924, bronce. Fotografía: *La Esfera*, 27-12-1924



Fig. 108. Laura Rodig, *Mujer triste*, 1924. Fotografía: *La Esfera*, 27-12-1924

En cuanto a la recepción crítica, la muestra gozó de una excelente atención por parte de los principales medios informativos¹⁰⁵⁸, tanto periódicos como revistas de prensa gráfica. En lo referente a su serie de dibujos de paisajes y tipos mexicanos, Luis Calvo Nieto, comenta en su artículo publicado en *Castilla Gráfica*, la depuración, el carácter sumamente estilizado con que logra conferirles un aire de suma modernidad sin caer en la radicalización propia de las vanguardias, mencionando expresamente el movimiento futurista que, como vimos anteriormente, fue uno de los movimientos que mayor difusión tuvieron en España:

“[...] Laura Rodig ha llegado a una tal perfección simplificada en el dibujo, que sugiere la idea de que los hace con extraordinaria rapidez, y tratando siempre de conservar el

su momento la primera obra de una mujer latinoamericana en ingresar en la colección del museo madrileño: [Laura Rodig Pizarro - India mexicana \(museoreinasofia.es\)](http://museoreinasofia.es) (consultado el 15/7/2023).

¹⁰⁵⁸ ALCÁNTARA, F., “La vida artística. Las obras de Laura Rodig en la Galería Nancy”, *El Sol*, Madrid, 19-12-1924, p. 4; PÉREZ BUENO, L., “Crónica de arte. Laura Rodig en el Salón Nancy”, *El Liberal*, 11-12-1924, p. 2 y VEGUE Y GOLDONI, A., “En las galerías Nancy. Exposición Laura Rodig”, *El Imparcial*, Madrid, 5-12-1924, p. 3.

carácter y de estilizarlo. Este acopio de dibujos de un impresionismo maravilloso tan simplificado que cada raya, cada sombra son absolutamente indispensables, están además exactamente valorizados. Dibujos de impresión, decimos, pero no vayamos a confundirlos con la descomposición que muchos artistas han dado en llamar futurismo y que, por regla general no suelen sino disimular su falta de idea y su pobreza técnica [...]”¹⁰⁵⁹.

En cuanto a su obra escultórica, críticos como Rafael Marquina en *Heraldo de Madrid* y José Francés en *La Esfera*, destacan que sus obras estatuarias saben mantenerse en una modernización ponderada de su lenguaje, en la que dominan caracteres tradicionales asociados al clasicismo como la serenidad y el concepto de masa sólida y compacta, los cuales permiten asociarlas con artistas como Rodin y Mestrovic, cuyas respectivas producciones sobresalen por la búsqueda de una modernización de la disciplina siempre dentro de la vía de la tradición. Asimismo, también señala, en este caso José Francés, el influjo del arte oriental-indígena en las piezas ejecutadas por la artista chilena, que se pueden intuir a la hora de emplear ciertas soluciones formales como los ojos almendrados o el hieratismo latente en la composición de las figuras:

“[...] Exhibe también Laura Rodig en el mismo discreto, atinado y perfecto Salón de la Casa Nancy, en que exhibe sus apuntes pictóricos, unas esculturas de recia y sólida belleza. La gravedad parece ser para esta artista la primera condición estatuaria. En este sentido, sus obras tienen el reposo definitivo de las cosas fijadas para siempre y en la sempiterna imperturbabilidad de sus esculturas se diría que tras el emocionado temblor de la creación ha puesto al arte una serenidad magnífica. Todo lo que en las pinturas es inquietud y renovación [...] es aquí, en las esculturas- rítmicamente también- permanencia, fijeza, sobriedad; obediencia, en suma, a la ley inmutable de las tres dimensiones. Por ello, Laura Rodig, escultora, si está lejos de Archipenko en cuanto a la línea, quizá se le acerca en cuanto a densidad y su arte parece orientarse hacia un terreno intermedio donde, entre los cipreses italianos, se yerguen mármoles de Rodin y de Mestrovic [...]”¹⁰⁶⁰.

“[...] Laura Rodig es una excelente promesa, un entusiasta fervor juvenil que empieza a plasmarse en bellas tentativas escultóricas y en lindos cromatismos candorosos. Sus

¹⁰⁵⁹ CALVO NIETO, L., “La Exposición chilena Laura Rodig en el Salón Nancy”, *Castilla Gráfica*, Madrid, 14-12-1924, pp. 12-13.

¹⁰⁶⁰ MARQUINA, R., “Bellas Artes. Exposición Rodig”, *Heraldo de Madrid*, 18-12-1924, p. 5.

figuras de indias melancólicas y reflexivas retrotraen-precisamente por la sinceridad expresiva que les dio forma estatuarial- remanentes atisbos del arte oriental [...] Ciertamente, esta mirada enigmática de los ojos almendrados, esa misteriosa tristeza de los semblantes angulosos, esa “bruma de sonrisa” que apenas roza sus labios, esa actitud de fatal resignación, de estático reposo son tan profundamente asiáticas, cual las de los tilcareños (¿) de los cuadros de Terry¹⁰⁶¹ [...]”¹⁰⁶².

Asimismo, conviene señalar cómo, dentro de esta positiva valoración crítica de sus obras escultóricas, tienen también cabida una serie de prejuicios y estereotipos de género, muy habituales entre los comentaristas, a la hora de referirse a la labor de una mujer que se dedica a esta disciplina artística. Este es el caso de Huberto Pérez de la Ossa, quien, en su profusamente ilustrada crónica, publicada en la revista Coruñesa *Alfar*, refiere cómo en el arte de Laura Rodig no hay ningún atisbo de dulzura o delicadeza, conceptos asociados a la feminidad, sino que están presididas por una fortaleza y una reciedumbre, que hacen pensar al visitante que se encuentran ante piezas realizadas por un hombre:

“[...] Ella, joven y delicada, ha dominado la pesadez de la materia y ha conseguido la obra recia, fuerte, por el camino de la gracia. Nada de frivolidad, nada de afeminamiento en su labor. Laura Rodig siente la escultura con toda la dignidad de la fuerza interna, con el grávido reposo de las masas potentes. La materia y el volumen tienen su verdadero sentido siempre; por eso los que no conciben la fuerza femenina (el poder de las mujeres fuertes, muy distinto de la virilidad), ante las estatuas de Laura Rodig creen hallarse frente a la obra de un hombre. Pero mal podía un hombre sentir el misterio de la maternidad con la enorme fuerza que pone en esta emoción la joven artista chilena; en dos estatuas, en multitud de apuntes, ha desarrollado este tema Laura; es más, el sentido de la maternidad informa toda la labor que hemos visto en su exposición de Madrid [...]”¹⁰⁶³.

Solo unos días más tarde, el 9 de diciembre, aprovechando que se había dado a conocer en la capital a partir de su participación en la Nacional de Bellas Artes y en el Salón de Otoño de 1924, Santiago Bonome¹⁰⁶⁴ inaugura su primera exposición individual en el

¹⁰⁶¹ Se refiere al pintor argentino José Antonio Terry, quien se encontraba exponiendo al mismo tiempo que Laura Rodig en el mismo Salón de la Casa Nancy.

¹⁰⁶² FRANCÉS, J., “En el Salón Nancy. Dos artistas hispanoamericanos”, *La Esfera*, Madrid, 27-12-1924, pp. 21-22.

¹⁰⁶³ PÉREZ DE LA OSSA, H., “Una exposición de Méjico en Madrid. Laura Rodig”, *Alfar*, La Coruña, N.º 47, febrero 1925, pp. 311-318.

¹⁰⁶⁴ Para un análisis de su producción escultórica: SÁNCHEZ, M., *Bonome*, Madrid, Zoila Ascasíbar, 1929 y ESTÉVEZ ORTEGA, E., *Arte Gallego*, Barcelona, Editorial Luz, 1930, pp. 87-90.

Centro de Galicia. El acto fue presidido por el subsecretario de Instrucción Pública, el Sr. García de Leániz, acompañado del director general de Bellas Artes, Sr Pérez Nieva; del director del Museo del Prado, Sr. Álvarez de Sotomayor, y de numerosas personalidades del mundo artístico madrileño.

En la misma, presenta un conjunto de obras (Fig. 109 y 110)¹⁰⁶⁵, todas ellas talladas en madera en torno a planos muy sintéticos, en las que se erige como el glosador plástico de las gentes humildes de su tierra natal. Pese a que la temática de sus esculturas está muy anclada en la estética regionalista, su estilo y su técnica basada en dar golpes de gubia certeros sobre el leño, les confiere a sus piezas un cierto aire primitivo y brutal que nos hace pensar, aunque sea levemente, en las obras escultóricas de los artistas alemanes asociados al grupo Die Brücke: Kirchner, Heckel y Scherer.



Fig. 109. Santiago Bonome, *De romería*, 1924, madera policromada. Fotografía: *La Esfera*, 14-3-1925



Fig. 110. Santiago Bonome, *Ante el altar*, 1924, madera. Fotografía: *La Esfera*, 14-3-1925

¹⁰⁶⁵ No sabemos con exactitud el número total de obras que exhibió en su muestra individual. A través de la lectura de los distintos artículos dedicados a la exposición, hemos podido documentar las siguientes diez esculturas: *Ex Compostela Domu*, *Malpocado*, *busto del poeta Goy de Silva*, *De romería*, *Festerías*, *Ante el altar*, *Lembranza*, *Rapaz*, *Mociña* y *Enterro*.

En cuanto a la atención mediática que tuvo la exposición, hay que destacar, en primer lugar, que, debido a su éxito de asistencia, la muestra que en un principio iba a clausurarse el día 15, fue prorrogada finalmente hasta el 30. Asimismo, en lo referente a su fortuna crítica¹⁰⁶⁶, recibió una atención notable por parte de los principales críticos¹⁰⁶⁷. La mayoría de ellos coincidía en valorar sus obras talladas en madera, en las que destacaban la deformación grotesca, satírica, que les confería el artista, quien se caracteriza por ser un magnífico intérprete del alma y de las costumbres asociadas a la cultura gallega:

“[...] El alma gallega se refleja en una serie de figurillas, pequeñas en su mayoría por sus dimensiones reales, pero grandes por el espíritu que en cada una de ellas palpita. El caso de Bonome se presta a muchas consideraciones. Procede de un ambiente artístico rico en modalidades sentimentales y con amplia variedad de colorido típico, y, sin tradición, parece el término de un movimiento tradicional. Diferente en cuanto al tratamiento de la forma que su paisano Asorey, busca los rasgos fundamentales de sus personajes para acentuarlos, labrando la madera a planos sintéticos y animándolos por medio del elemento color. La talla, empleada a secos y sabios golpes de gubia, responde a una visión aguda y penetrante. La noción de lo pintoresco nos lleva a un concepto de lo humorístico, cuando no de lo sentimental, que nos descubre la existencia del motivo étnico con matices inconfundibles. Bonome es, en opinión nuestra, un excelente costumbrista gallego, que no se contenta con lo externo y superficial, sino que aspira a traducir lo íntimo y emotivo de su tierra natal [...]”¹⁰⁶⁸.

1925:

El 6 de abril, con el objeto de dar a conocer su obra en la capital española, inaugura su exposición el escultor argentino José Fioravanti¹⁰⁶⁹ en el Salón del Museo de Arte Moderno. Al acto de apertura asistieron el embajador de la República Argentina en España, el director general de Bellas Artes, Sr. Pérez Nieva, el director del Museo de Arte

¹⁰⁶⁶ ALCÁNTARA, F., “La vida artística. Las esculturas de Bonome en la Casa de Galicia”, *El Sol*, Madrid, 25-12-1924, p. 6; DE LA ENCINA, J., “De arte. Las tallas de Bonome”, *La Voz*, op. cit; FRANCÉS, J., “Los modernos artistas gallegos. Santiago Bonome”, *La Esfera*, op. cit., pp. 23-24 y J.R., “Bellas Artes. Las esculturas de Bonome”, *Heraldo de Madrid*, 6-1-1925, p. 5.

¹⁰⁶⁷ En el primer capítulo de la tesis dedicado al estudio de la crítica artística madrileña ya tuvimos ocasión de comentar el interés que la obra de Santiago Bonome despertó en Juan de la Encina y, especialmente en José Francés, quien siempre se distinguió por ser uno de los principales valedores en la capital de su producción escultórica.

¹⁰⁶⁸ VEGUE Y GOLDONI, A., “En el Centro de Galicia. Exposición Bonome”, *El Imparcial*, Madrid, 14-12-1924, p. 3.

¹⁰⁶⁹ Para un análisis de su producción escultórica: MARTÍNEZ QUIJANO, A., *José Fioravanti. Clasicismo y modernidad*, Buenos Aires, Ediciones Casa Museo Magda Frank, 2019.

Moderno de Madrid, Mariano Benlliure, así como numerosas personalidades artísticas. En la muestra expone un conjunto conformado por veinte obras, realizadas entre 1919-1925, la mayoría de ellas bustos-retratos (Fig. 111)¹⁰⁷⁰ ejecutados en mármol y bronce, así como cuatro figuras completas, vaciados en yeso de originales realizados en mármol: *Ariel caído para el Mausoleo del Dr. Raúl Colombres* en Tucumán, *Resurrexit*, *Mi Tributo* y *Mi hermana María*.



Fig. 111. José Fioravanti, *Elena*, 1925, bronce.
Fotografía: *Gaceta de Bellas Artes*, 15-5-1925

La exposición tuvo una excelente acogida por parte de la crítica madrileña¹⁰⁷¹, siendo un total de nueve los artículos monográficos que hemos documentado que dedican su

¹⁰⁷⁰ Entre los que hemos podido documentar: *Chela*, *Elena*, *Retrato del doctor Allende*, *Retrato del doctor Padilla*, *Cabeza de vieja argentina*, *Retrato del pintor Antonio Pedome*, *Retrato del poeta Alfredo Bufano*, *Retrato de Ernesto de la Cárcova* y *Retrato de Walter de Navazio*.

¹⁰⁷¹ ANÓNIMO, “Nuestras páginas artísticas. El notable escultor argentino Fioravanti”, *Revista hispanoamericana de ciencias, letras y artes*, Madrid, N.º 25, 5-1925, p. 12; CAMIO, P., “Arte argentino. Exposición José Fioravanti”, *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, 15-5-1925, pp. 6-8; DE LEZAMA, A., “De arte. Las esculturas de Fioravanti”, *La Libertad*, Madrid, 10-5-1925, p. 5; FRANCÉS, J., “Un escultor argentino. José Fioravanti”, *La Esfera*, Madrid, 23-5-1925, pp. 16-17 y MARQUINA, R., “Bellas Artes. Exposición Fioravanti”, *Heraldo de Madrid*, 12-5-1925, p. 5.

atención al comentario de la obra del escultor argentino. En líneas generales, los cronistas coinciden en celebrar que diversos artistas latinoamericanos, entre ellos José Fioravanti, hayan decidido en los últimos años dar a conocer su obra en la capital como manera de buscar su consagración artística en España y, por ende, en Europa.

Ahora bien, algunos críticos que comentaron la exposición, entre los que sobresale Juan de la Encina, pese a que considera la muestra como una de las exhibiciones escultóricas más interesantes que se han celebrado en Madrid, señala que la plástica de los argentinos carece de una tradición artística nacional, por lo que una de sus señas de identidad es su carácter cosmopolita que le lleva a estudiar y buscar sus fuentes de inspiración en el arte moderno europeo:

“[...] De muy tarde en tarde [...] hay ocasión en Madrid de ver una colección de esculturas modernas, tan distinguidas, tan armoniosas, tan delicadas y noblemente realizadas, como ésta del escultor argentino Fioravanti. La Argentina comienza- a su vez- a enviarnos sus hombres. En las artes, que es lo que me compete comentar aquí, ha ido creciendo de día en día la calidad y rango natural de los artistas argentinos que discurren por Madrid. hoy se habla ya de arte argentino... No sé si ha llegado ya la hora de atribuirle un carácter marcadamente nacional, aunque creo que no. El arte argentino- juzgando simplemente por las muestras que conozco- no ha tenido aun tiempo de adquirir semejante carácter nacional. Está en plena formación, y acaso en los últimos años su fermentación formadora se ha agudizado con tumultuoso ardor. Los artistas argentinos se forman en Europa o cara a Europa, y llevan a su país- casi sin tradiciones artísticas- todo género y linaje de simientes estéticas [...]”¹⁰⁷².

En cuanto a la obra escultórica de José Fioravanti, la enmarca dentro de un clasicismo moderno, intermedio entre el naturalismo expresionista de Rodin y los diversos movimientos de vanguardia. Dentro de la misma, destaca especialmente su conjunto de bustos-retratos, los cuales, a pesar de estar dotados de sobriedad y carácter, considera que están profusamente pulidos, dándoles una sensación final de excesivo preciosismo que les perjudica en algunas ocasiones:

“[...] El escultor José Fioravanti es ejemplo de producto de ese ambiente. No ha necesitado salir de su país para formarse. Desde las orillas del Plata ha oteado el panorama de la escultura. Su concepto es bien preciso. Ni disolver la forma escultural en especie de

¹⁰⁷² DE LA ENCINA, J., “De arte. La Exposición Fioravanti”, *La Voz*, Madrid, 9-5-1925, p. 1.

nubes movedizas- algunas obras de Rodin [...] ni tampoco reducirla a puras abstracciones arquitectónicas. Ni música ni arquitectura. Simplemente escultura [...] Su sangre, en parte italiana, lleva a Fioravanti suave y capciosamente hacia modos italianos. Su colección de bustos-retratos- sobre todo- indica, por la suavidad de la factura, la presencia de una mano italiana. La aspereza impetuosa que corre por los temperamentos artísticos genuinamente españoles apenas roza a este escultor argentino. En cambio, el primor y la delicadeza italianos están acaso patentes en todos los momentos de su obra. Es probable que de ese punto parta y tome origen alguna de sus flaquezas. Se advierte en algunos de sus bustos un prurito excesivo de acabamiento y perfección minuciosa que les resta convicción y fuerza expresiva, poniendo en alguna ocasión, a éste o al otro, en trance de alcanzar la linde de lo bonito. Evítale la caída en tan peligroso vicio [...] su permanente voluntad de lograr conjuntos armónicos y su visión precisa del carácter de las formas [...]”¹⁰⁷³.

Junto con su serie de bustos-retratos, las obras que mayormente captaron el interés de los críticos fueron el *Monumento al Dr. Raúl Colombres* (Fig. 112) y *El Tributo*, las cuales prosiguen esa línea ya señalada en el caso de Julio Antonio, Victorio Macho y Quintín de Torre, de reinterpretar en clave moderna la temática religiosa, en este caso *La Piedad*, para así conectar la estatuaría contemporánea con las esculturas de los grandes imagineros de nuestro pasado nacional:

“[...] Los dos grupos, magníficamente sometidos a ese ritmo lento y grave con que el dolor de los mártires y sobre todo el del mártir Salvador se desenvuelve en el arte religioso europeo desde la primitiva Edad Media hasta el XVII, y aquí culmina en las obras de Gregorio Fernández, Martínez Montañés y Mena, son variaciones sobre el asunto de la Mater Dolorosa. En ambos, el hombre del sacrificio por el bien de los demás, el hombre de ciencia o el apóstol, vuelven en su hora postrera al regazo de la mujer. En el grupo del *mausoleo del doctor Raúl Colombres*, Tucumán, cristo yacente de la ciencia recibe en su sien helada el ósculo de la matrona simbólica, en los umbrales de la eternidad. En el *Tributo* (yeso), mármol en la Facultad de Medicina de Rosario, parece ser la madre quien acoge el cuerpo juvenil rendido por la muerte. Como ignoro los temas concretos de ambos

¹⁰⁷³ DE LA ENCINA, J., “De arte. La Exposición Fioravanti”, *La Voz*, Madrid, 13-5-1925, p. 1.

asuntos, los interpreto libremente, pero acusando la hondura y la amplitud que en ambos campea [...]”¹⁰⁷⁴.

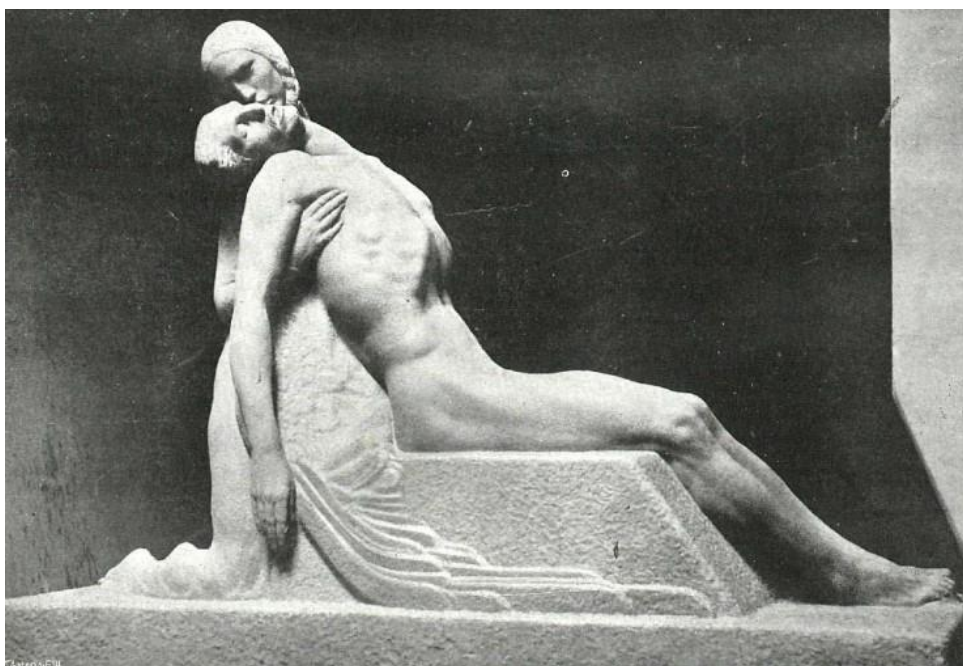


Fig. 112. José Fioravanti, *Monumento al Dr. Raúl Colombres*, 1925, mármol. Fotografía: *La Esfera*, 23-5-1925

El 28 de mayo se celebra en el Palacio de Exposiciones del Retiro, la inauguración de la primera muestra de la Sociedad de Artistas Ibéricos¹⁰⁷⁵, de la cual hemos hablado ya en varias ocasiones a lo largo de este estudio, a la hora de destacarla como la primera exhibición colectiva en la que artistas y críticos de arte habían unido sus fuerzas con el objeto de buscar una renovación profunda del arte español, todavía muy desconectado de la modernidad europea. En la misma, fueron expuestos varios centenares de obras, entre ellas veintitrés esculturas¹⁰⁷⁶, presentadas por Juan Adsuara, Emiliano Barral, José Capuz,

¹⁰⁷⁴ ALCÁNTARA, F., “La vida artística. Las esculturas de Fioravanti”, *El Sol*, Madrid, 9-5-1925, p. 4

¹⁰⁷⁵ Para un estudio en profundidad de la Sociedad de Artistas Ibéricos, nos remitimos a los trabajos ya citados en otros capítulos: BRIHUEGA, J. y LOMBA, C. (com.), *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el Arte Español de 1925*, op. cit; PÉREZ SEGURA, J., *La Sociedad de Artistas Ibéricos (1920-1936)*, op. cit. y PÉREZ SEGURA, J., *Arte Moderno, Vanguardia y Estado. La Sociedad de Artistas Ibéricos y la República (1931-1936)*, op. cit.

¹⁰⁷⁶ *Fuente de la Vida* (fragmento del monumento a Cajal) (piedra), *Cabeza de Cajal* (bronce), *Sepulcro del Poeta Tomás Morales* (piedra), *Boceto para la Victoria del monumento a Elcano*, de Victorio Macho; *Desnudo* (ébano) y *Desnudo*, de Ángel Ferrant; *Desnudo, Desnudo, Desnudo y Mujer*, de Juan Adsuara; *Desnudo*, de José Capuz; *Cabeza de mujer*, de Quintín de Torre; *Relieves*, de Valentín Dueñas, *Cabeza de mujer*, de José Planes; *Retrato*, de Emiliano Barral; *Ingenuidad, Maternidad, Obrero vasco, Ciego de la*

Quintín de Torre, Valentín Dueñas, Ángel Ferrant, Victorio Macho, José Planes y Alberto Sánchez. Anteriormente, a la hora de estudiar la figura de Manuel Abril, comentamos su papel a la hora de organizar y seleccionar las obras exhibidas en la muestra de la Sociedad de Artistas Ibéricos, en las que primaba, ante todo, la importancia de la forma plástica por encima del asunto-anécdota representada. En este sentido, las esculturas presentes en la muestra, destacan todas por su sobriedad y su tendencia a la depuración volumétrica, para así despojarlas de todo detalle superfluo e innecesario que impidiera su correcta visualización. Entre ellas, destacaron especialmente las obras de Ángel Ferrant y Alberto Sánchez, que, como ya señalamos, mostraban dos de las opciones escultóricas más avanzadas hasta ese momento en nuestro país: el *art déco* y el poscubismo, las cuales fueron elogiadas ampliamente por la crítica, ya que, pese a su innovación, seguían manteniéndose en los cauces de la mimesis figurativa.

Sin embargo, el gran triunfador de la exposición y quien recibió una mayor fortuna crítica¹⁰⁷⁷ fue el escultor palentino Victorio Macho, que venía siendo considerado desde su exposición individual en el Museo de Arte Moderno en 1921 como uno de los escultores modernos españoles más importantes. En sus obras presentadas en la ESAI, entre las que destacaban el *Sepulcro del Poeta Tomás Morales* (Fig. 113), el *Boceto de la Victoria para el Monumento a Elcano* y el *fragmento de relieve para el Monumento a Cajal*, su estilo registra un cambio sustancial desde una estética llamémosle neo tradicionalista hacia otra más en consonancia con el clasicismo moderno francés y el *art déco*, dando lugar a piezas de un gran sentido arquitectural, construidas en torno a grandes planos lisos y aristas cortantes.

Dentro de los críticos que dedicaron comentarios elogiosos hacia sus obras exhibidas, sobresale Juan de la Encina, quien le escribe un artículo monográfico en *La Voz*, en el que destaca como en la producción escultórica de Victorio Macho entronca perfectamente su carácter español con las influencias recibidas por parte de la estatuaría moderna europea, resultando un ejemplo del ideario estético del escritor vasco quien proponía una

bandurria, Campesino castellano, Retrato del pintor Rafael Barradas, Buey, Guerrero del siglo XII y Mujer de Castilla, de Alberto Sánchez.

¹⁰⁷⁷ La crítica valoró sus cuatro obras presentadas en la exposición, como una línea intermedia, equilibrada entre el academicismo y la vanguardia, la cual debía ser el modelo a seguir por parte de los jóvenes escultores. Para un estudio en profundidad sobre su fortuna crítica en la ESAI nos remitimos nuevamente al estudio de Javier Pérez Segura: PÉREZ SEGURA, J., “Victorio Macho, protagonista de la renovación de la escultura española durante los primeros años veinte”, en VALERO-MATAS, J. (coord.), *Victorio Macho. Retrospectiva de su obra en el cincuentenario de su muerte*, op. cit., pp. 58-77.



Fig. 113. Victorio Macho, *Sepulcro del poeta Tomás Morales*, 1923-1925.
Fotografía: *Alfar*, N.º 51, julio 1925

modernización del arte español en el que tradicionalismo-nacionalismo podían perfectamente conjugarse con el internacionalismo-europeísmo, muy en la línea del pensamiento de Miguel de Unamuno y José Ortega y Gasset:

“[...] Al orientarse hacia las formas más vigentes en la escultura actual, no ha perdido ninguna de estas cualidades, antes, al contrario, las ha reforzado, sometiéndolas a cuadros de mayor complejidad. Su nacionalismo no brota, pues, de un deliberado y teórico propósito de españolidad, sino de algo bastante más hondo, cuál es su propio temperamento. Siguiendo las orientaciones de la escultura arquitectónica actual, es tan español o más como pudiera serlo cuando se le veía más directamente influido por cierta propensión a construir escultura de tipo clásico nacional. Al europeizarse, por decirlo así, se han afirmado y confirmado sus características nacionales [...]”¹⁰⁷⁸.

¹⁰⁷⁸ DE LA ENCINA, J., “Crítica de arte. Victorio Macho”, *La Voz*, op. cit.

En cuanto a las obras exhibidas en la muestra, destaca su *Busto de Cajal*, el cual considera como una de las obras más notables de la estatuaría española contemporánea, en la que se compendian perfectamente el lenguaje artístico de la tradición clásica con la modernidad artística. Asimismo, dedica elogios hacia el *Sepulcro del poeta Tomás Morales* y el *Boceto para la Victoria del monumento a Elcano*, donde el escultor palentino toma, según sus palabras, una franca dirección arquitectural, en la que son más que visibles las huellas de la producción del escultor francés Émile-Antoine Bourdelle:

“[...] Véase como claro ejemplo ese magnífico retrato de Cajal. Casi nos atreveríamos a decir que tiene ya el sabor y el aroma de lo que el tiempo hará clásico. Para nuestro gusto, es una de las obras más bellas del arte español contemporáneo. Sólidamente construida, amplia, sobria y precisa de factura, tiene no sé qué aire mixto de fuerza arcaica y de refinamiento psicológico moderno. Su estructura es armoniosa y fuerte, y todas sus partes se traban entre sí con enérgica unidad. Una cabeza mitad fauno, mitad filósofo. Serena, silenciosa, concentrada la expresión en la faz [...] Verdaderamente, un hermoso trozo de escultura.

En el *sepulcro de Tomás Morales* toma Victorio Macho franca dirección arquitectural. La forma humana casi se desvanece totalmente y da paso a planos y masas arquitectónicas. Pero ¡qué ritmo y qué emoción! La figura aparece como un fantasma. Se dijera que tiene los movimientos lentos y rítmicos del cabeceo de un ciprés. Macho ha sabido entrar por las avenidas de la “escultura abstracta” con grandeza de ritmo y de emoción [...]

El *boceto de la Victoria* es una hermosa pieza. Robusta y llena de fuga en el movimiento [...] Alguien señalará en esta obra, como en la anterior, acaso algún concepto bourdelliano. Pero todos los hombres y nuestras obras pertenecemos a algún círculo de cultura; ¿Cómo concebir a Bourdelle sin los arcaicos griegos, sin Rude, sin Rodin y tantos otros? Por eso no deja de ser personal. Lo mismo Victorio Macho. Quien quiera hallar influjos de artistas modernos y antiguos en las obras no encontrará grandes dificultades en ello. Pero tampoco, si no es ciego, dejará de descubrir la fuerte personalidad de este escultor español [...]”¹⁰⁷⁹.

Junto con Victorio Macho, José Capuz es el otro escultor expositor de la ESAI al que se le dedica un artículo monográfico, escrito por Ramón Pulido y publicado en *La Correspondencia de España*. En él, incide en que la producción del artista valenciano es

¹⁰⁷⁹ *Ibidem*.

un perfecto ejemplo de alguien que busca la modernización de su lenguaje, siempre dentro de una vía ponderada, que busca su inspiración en la tradición tanto de la estatuaría griega como de otras civilizaciones antiguas, al igual que Iván Mestrovic, a quien considera como el principal maestro de Capuz:

“[...] Es seguro que el motivo de que figure en el grupo de los avanzados Capuz es por entender los que le han invitado a ello que este escultor procede con un sentido innovador en las modernas corrientes del arte. Es indudable que, si hay algo que pueda considerarse nuevo en arte dentro de la escultura, cosa que dudo, José Capuz lo es; pero en una forma tan juiciosa, comedida y admirablemente orientada, que por esta causa merece ser felicitado y que se le dé alientos para que persevere en el camino emprendido [...]

Es Capuz escultor sólido, en lo que a la forma y la estructura de la obra se refiere; fácil en la técnica y personal en los motivos inspiradores. Siente aversión por lo que en escultura es menudo y complicado; sueña, y este sueño procura que sea realidad, en buscar a sus estatuas silueta grandiosa, llena de placidez y que responda en todo momento a una finalidad decorativa en sus plegados, en las articulaciones, en todo aquello que tiende a la agrupación de la figura; evita los oscuros exagerados, que es algo de taladro, que da a la obra barroquismos de mal gusto. Hay en la obra un alejamiento de todo lo que puedan ser inspiraciones serviles italianas y francesas, y como su ídolo, Mestrovic, vuelve la vista a esas épocas lejanas en que la escultura se nutría de la arquitectura, para, unida a ella, formar un conjunto armonioso en todas sus partes [...]”¹⁰⁸⁰.

El 2 de noviembre se inaugura en el Salón del Museo de Arte Moderno la exposición del escultor tarraconense Santiago Costa¹⁰⁸¹, quien además de primo de Julio Antonio, había sido durante varios años colaborador suyo en su taller hasta el fallecimiento prematuro del artista. Después de un periplo por tierras americanas (Argentina, Brasil y Uruguay), regresa a la capital española con el objetivo de celebrar una muestra individual que le dé a conocer y que le consagre. En la misma, presenta un conjunto de obras, realizadas en piedra, mármol y bronce, entre las que destacan un conjunto de bustos-retratos¹⁰⁸², así

¹⁰⁸⁰ PULIDO, R., “El escultor José Capuz en la Exposición de artistas ibéricos”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 19-6-1925, p. 10.

¹⁰⁸¹ Para un estudio de su trayectoria artística: RICOMÀ VENDRELL, F.J. y RICOMÀ VALLHONRAT, R.M., *Santiago Costa i Vaqué. Catàleg d’escultura, dibuix i pintura*, Diputació de Tarragona, 1988 y MEIX I BOIRA, L., *Santiago Costa, escultor (1895-1984)*, Centre d’Estudis de la Ribera d’Ebre, 2015.

¹⁰⁸² Rosa María (busto), Alavés (retrato), Margarita (busto), *Sensualidad* (busto).

como figuras autónomas (Fig. 114)¹⁰⁸³, donde ocupa un lugar predominante el desnudo femenino.



Fig. 114. Santiago Costa, *Sensualidad*, 1925, bronce. Fotografía: *La Esfera*, 5-12-1925

En cuanto a la recepción crítica de la exposición, hay que reseñar que ésta tuvo un limitado éxito¹⁰⁸⁴, siendo no demasiados los cronistas que dedicaron su atención hacia la obra escultórica del artista tarraconense. José Francés le dedica en *La Esfera* uno de los artículos más extensos y más lujosamente ilustrados, en el que lo define como un estatuario clásico, cuyas piezas destacan por seguir las normas tradicionales asociadas a la disciplina, tales como la serenidad, el equilibrio y la búsqueda de la belleza armónica, tanto en sus obras dedicadas al eterno tema del desnudo femenino, como en otras como *Dolor*, en las que, a pesar de ser una obra adscrita a la temática religiosa (representa el Descendimiento de Cristo), se caracteriza por su contención expresiva:

¹⁰⁸³ Dolor, Amor, Ninfa, Diosa del oro y Minerva.

¹⁰⁸⁴ BARBERÁN, J.L., "La Exposición Costa", *Alrededor del Mundo*, Madrid, 31-10-1925, pp. 420-421; MARQUINA, R., "Bellas Artes. Exposición Santiago Costa", *Heraldo de Madrid*, 3-11-1925, p. 5 y PÉREZ BUENO, L., "Exposiciones de Arte. Esculturas de Santiago Costa", *El Liberal*, Madrid, 10-11-1925, p. 3.

“[...] Su Exposición actual señala ante todo una firmeza de criterio esencialmente orientado hacia el reposo y la serenidad. Enseguida se advierte el sentido decorativista, la convicción creciente de crear obras armónicas y bellas, la preferencia por el modelo femenino, los ritmos suaves y tranquilos que incluso dulcifican patéticas composiciones, como *Dolor*. Finalmente, Santiago Costa cuida de que haya por dentro de ese valor estático de su escultura poderosa sugestión anímica, el dinamismo latente que nos atrae con su encanto de vida interior ávida de elocuencia extrema. Dentro de esa condición general de su arte, la obra que le resume en mayores dimensiones y en más prurito monumental es *Dolor*, que con un tema y una agrupación de repetidas reminiscencias señala una sensibilidad modernamente educada. También, las mismas cualidades encontramos en la *Minerva* y en algunas de las figuritas *Primavera*, *Diosa del oro* y *Ninfa*. Pero esta última es además un acierto de sonriente gracia y de escrúpulo realista que no excluye el valor decorativo [...]”¹⁰⁸⁵.

Precisamente, es esta obra (Fig. 115) en la que el artista prosigue esa línea neo tradicionalista que, como hemos tenido ocasión de estudiar, fue defendida por un amplio sector de la crítica española como la línea a seguir por parte de nuestros jóvenes escultores, la que tuvo una mayor repercusión crítica, siendo especialmente alabada por Francisco Alcántara, quien veía en la misma un magnífico ejemplo de una moderna estatuaría aplicada al asunto religioso, del que deberían tomar nota las autoridades religiosas que se dedicaban a decorar sus templos con imágenes carentes de belleza estética:

“[...] El grupo *Dolor* merece atención especial. Los que presenciamos sin esperanza de remedio la liquidación de nuestras riquezas artísticas y como se desnaturalizan los antiguos templos españoles con infames esculturas y altares y muebles indignos, tenemos que ver con simpatía los esfuerzos de algunos escultores jóvenes por conseguir un arte respetuoso de la gloriosa tradición cristiana que pueda decorosamente sustituir el que arranca de los viejos altares la codicia o aniquila el tiempo [...] Puede ser que falte a este grupo de Costa [...] algo del fuego de la divina emoción de los grandes imagineros antiguos; pero ¡Cuánto talento y dominio de la técnica puestos al servicio de un deseo vehemente de mostrarse digno del grande asunto! Tan honda y sincera expresión de reverencia ante un arte que no es posible igualar constituye una forma de sentimiento

¹⁰⁸⁵ FRANCÉS, J., “Vida artística. El escultor Santiago Costa”, *La Esfera*, Madrid, 5-12-1925, pp. 16-17.

religioso, según demuestra Costa en este admirable grupo, y bien merece que le tributemos unos instantes de efusiva simpatía”¹⁰⁸⁶.

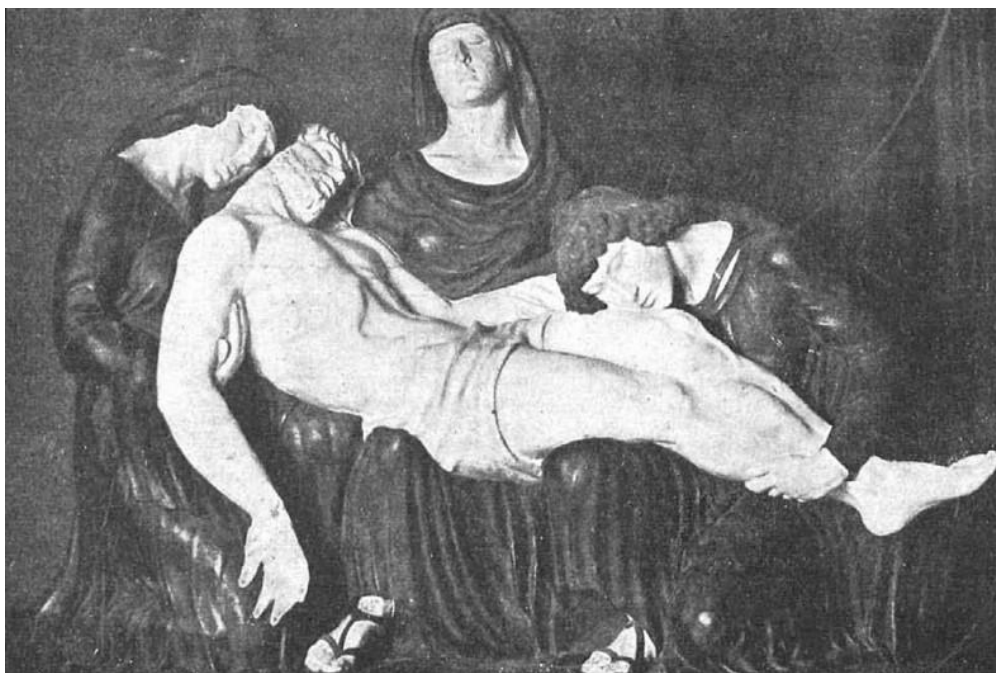


Fig. 115. Santiago Costa, *Dolor*, 1925, mármol. Fotografía: *La Esfera*, 5-12-1925

Antes de regresar a México tras su periodo como becado en España, el escultor Guillermo Ruíz Reyes¹⁰⁸⁷ realiza una exposición conjunta de su producción junto con la del pintor peruano Carlos Quizpez Asín en el Salón del Ateneo de Madrid, celebrada del 5 al 20 de diciembre de 1925 donde expone un total de once obras¹⁰⁸⁸, tres figuras en bulto redondo, un bajorrelieve y siete retratos. Entre ellas, sobresalen en especial algunas como *Chelista* (Fig. 116) y *Retrato del pintor Quizpez Asín* (Fig. 117) en las que sigue una línea proto-cubista afín al estridentismo, y otras como *Cabeza de joven* y *Cabeza de mujer* (1925), en las que, apuesta por una estética más marcadamente indigenista. A pesar de que la

¹⁰⁸⁶ ALCÁNTARA, F., “La vida artística. La obra escultórica de Costa en el Salón del Museo Moderno”, *El Sol*, Madrid, 7-11-1925, p. 8.

¹⁰⁸⁷ Para un análisis de su producción escultórica: ESTELA DUARTE, M.E. et. al. *Guillermo Ruíz Reyes y la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa*, Ciudad de México, Museo Casa-Estudio Diego Rivera Frida Kahlo, 2010.

¹⁰⁸⁸ Entre las que hemos podido documentar: *Retrato del pintor Quíspez Asín*, *Pureza* (Antonieta Rivas Mercado), *Juventud*, *Chelista*, *Mujer* (bajorrelieve), *Hombre con gafas* (retrato), *Cabeza de joven* y *Cabeza de mujer* y *Retrato del poeta González Martínez*.

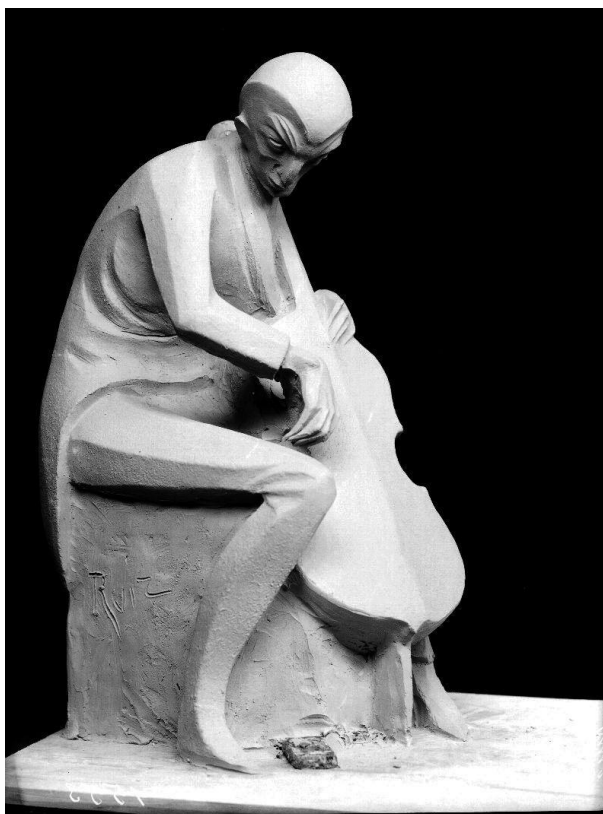


Fig. 116. Guillermo Ruíz Reyes, *Chelista*, 1923-1925, paradero desconocido. Fotografía: Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España

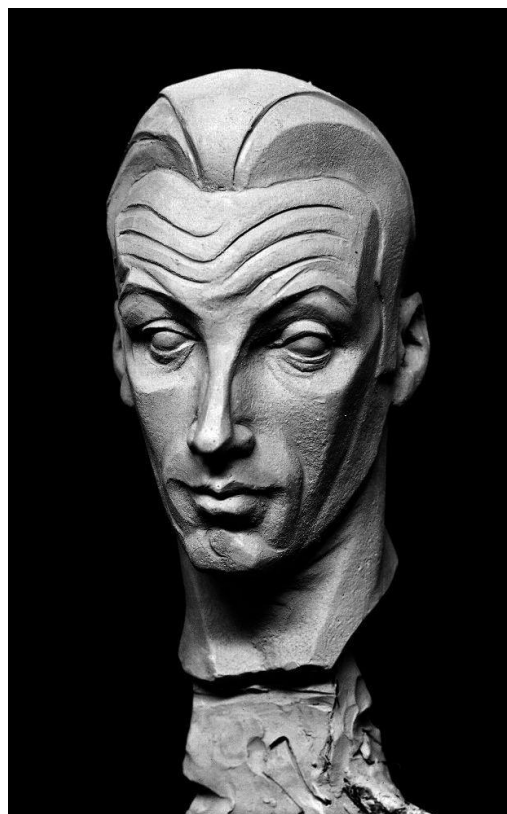


Fig. 117. Guillermo Ruíz Reyes, *Retrato del Quizpez Asín*, 1923-1925, paradero desconocido. Fotografía: Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España

muestra gozó de una considerable atención por parte de la crítica madrileña¹⁰⁸⁹, fue escasamente visitada por el público de la capital¹⁰⁹⁰. En cuanto a las esculturas exhibidas por Guillermo Ruíz, todos coinciden, entre ellos Juan de la Encina, en señalar y valorar esa simbiosis perfecta que se da en su arte, a medio camino entre el influjo del arte europeo y el arte precortesiano:

“[...] Quien más interesa es el escultor. De México ha venido, pensionado por su Gobierno, a Madrid. Su arte indica que en México hay gran inquietud artística. Se siguen allí atentamente los movimientos de Europa; y al mismo tiempo se busca en el arte colonial y en el precolombino terreno en que poder alumbrar una fontana de tradición

¹⁰⁸⁹ CARRATALÁ GUILLOT, J., “Crónica de arte. Exposiciones de pintura y escultura”, *La Montaña*, Santander, 30-12-1925, p. 6

¹⁰⁹⁰ “[...] Ni uno ni otro y menos los dos juntos merecen la relativa y lamentable soledad en que se suelen ver sus obras en los saloncitos del Ateneo”: ALCÁNTARA, F., “La vida artística. La escultura de Guillermo Ruíz”, *El Sol*, Madrid, 21-12-1925, p. 4.

[...] El mexicano viaja también, corre mundo, sigue todas las corrientes; pero al volver al hogar, al terruño sobre el que inevitablemente hay que construir, lo siente poblado de historia y piensa en continuarla, en reanudar el hilo de la tradición, no ya solamente colonial, sino también anterior a la conquista española [...]"¹⁰⁹¹.

En cuanto a las obras exhibidas en la muestra, señala cómo algunas de sus obras, especialmente sus cabezas-retratos tienen una marcada influencia del arte prehispánico, mientras que en otras como *Pureza* (que él titula *Desnudo*) y *La Maternidad*, se ve claramente el débito que el artista mexicano mantiene con las formas de Iván Mestrovic, de quien hemos tenido ocasión de estudiar anteriormente la enorme difusión que tuvo su producción escultórica en el seno de la prensa gráfica española:

"[...] En las esculturas se transparenta que le preocupan los mismos problemas que a los escultores europeos contemporáneos- sin duda puede advertirse, entre otras influencias, la del serbio Iván Mestrovic-, y que, al mismo tiempo, va buscando un elemento diferencial frente a la escultura europea. Véanse, si no, la cabeza de indio- excelente trozo de escultura- y aquellas dos cabezas de mujer [...] que parecen ídolos indios.

Este joven escultor posee gran sentido de la plástica, de la armonía expresiva de los volúmenes, y cuando quiere, sabe hacer cantar a la línea con gracia serena y serpentina. Véase el desnudo de mujer, tan suave, tan armonioso, sólido y sensual. En el grupo titulado *La madre* hay una especie de alianza- de esas alianzas sincretistas en las que es gran maestro Mestrovic- de goticismo, clasicismo y elementos orientales o americanos, que le da gran sabor y monumentalidad [...]"¹⁰⁹².

Precisamente es su obra *Maternidad* (Fig. 118) la que mayor atención despierta entre los comentaristas de la muestra, entre los que destaca José Francés, quien no duda en calificarla como una de las esculturas más bellas realizadas hasta el momento por el artista mexicano: "[...] Testimonio elocuente *La madre* acaso la mejor de todas las esculturas hechas hasta hoy. El sentimiento y el ritmo surgen, se desenvuelven y culminan acordes. Es algo que conmueve y que sujeta nuestros pensamientos para la sensación mística, para

¹⁰⁹¹ DE LA ENCINA, J., "De arte. En el Salón del Ateneo", *La Voz*, Madrid, 30-12-1925, p. 1.

¹⁰⁹² *Ibidem*.

la ternura filial, adormecida en todo hombre como una rosa inmarchitable que refloreciera lozana por el conjuro del buen arte [...]”¹⁰⁹³.



Fig. 118. Guillermo Ruíz Reyes, *Maternidad*, 1925. Fotografía: Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España

Asimismo, y como perfecto ejemplo del conservadurismo estético en el que estaba sumida gran parte de la crítica artística que trabajaba por aquellos años en la capital española, es la valoración negativa que tienen con respecto a una de sus obras expuestas que mayor relación tenía con una renovación más audaz de su lenguaje, como es el caso del *Chelista*, pieza resuelta en torno a una estilización geométrica de los volúmenes, muy propia de la estética proto-cubista que el escultor mexicano practicó durante su periodo ligado al movimiento estridentista (1921-1924):

“[...] Sólo hay un momento en el que este artista, buscando únicamente dar la sensación de una nota, dejó expresado el movimiento sin detallar la forma y adentrándose en las

¹⁰⁹³ FRANCÉS, J., “Vida artística. Cuatro artistas hispanoamericanos”, *La Esfera*, Madrid, 20-2-1926, pp. 22-23.

tendencias evolutivas de su compañero (está refiriéndose al pintor peruano Quíspez Asin). *El Chelista* tiene indudablemente la expresión deseada; la nota briosa, aguda, de su violonchelo, vibra, se pierde en el espacio; pero tiene también la figura esa rigidez, algo de muñeco de madera, que le quita cierta gracia rítmica al movimiento [...]”¹⁰⁹⁴.

El mismo 5 de diciembre, inaugura su exposición en el Salón de la Sociedad de Amigos del Arte, el escultor catalán Josep Clará¹⁰⁹⁵, quien recientemente había sido galardonado, junto con Mateo Hernández, con la medalla de oro de escultura en la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París. Aprovechando que se encontraba en la capital, ya que iba a ser próximamente nombrado académico¹⁰⁹⁶ de la de Bellas Artes de San Fernando, decidió celebrar, al mismo tiempo, una muestra retrospectiva, primera que organizaba en España tras muchos años de residencia en Francia. En ella, el artista exhibía un total de treinta y dos esculturas (Fig. 119)¹⁰⁹⁷ realizadas en mármol, bronce y terracota, así como una serie de dibujos, entre los que destacan sus apuntes de la bailarina norteamericana Isadora Duncan. Pese a la magnitud del evento artístico, sorprende que no fueran demasiados los críticos que dedicaran un artículo al análisis de las obras expuestas en la muestra. En el capítulo dedicado al estudio de la crítica de arte española, ya referimos cómo Juan de la Encina¹⁰⁹⁸ y Rafael Marquina¹⁰⁹⁹ valoraron la producción escultórica de Josep Clará como un perfecto ejemplo de que uno de los caminos más viables para la renovación del lenguaje plástico español es el de la revitalización del arte arcaico, especialmente el helénico.

Esta misma línea es la que siguen otros críticos como Antonio Méndez Casal¹¹⁰⁰, Antonio Marichalar¹¹⁰¹ y Bernardino de Pantorba, quien escribe una de las crónicas más completas

¹⁰⁹⁴ HESPERIA, “Arte y artistas”, *Gran Vida*, Madrid, 1-12-1925, pp. 413-414.

¹⁰⁹⁵ Para un estudio detallado de su trayectoria vital y artística: DOÑATE, M., *Clarà. Catàleg del Fons d’escultura*, Museu Nacional d’Art de Catalunya, 1997.

¹⁰⁹⁶ La sesión de su nombramiento como académico de San Fernando tuvo lugar el 13 de diciembre de 1925, en la que el escultor catalán ofrece un discurso que es contestado por el crítico José Francés, el cual ya reseñamos en el capítulo dedicado al estudio de la crítica de arte española, en el que elogiaba su obra como un claro ejemplo de su tesis acerca de que la modernización de la estatuaría española debía emprenderse dentro de las vías de la revitalización del arte clásico.

¹⁰⁹⁷ Consultando los diversos artículos dedicados a la muestra, hemos podido documentar las siguientes obras expuestas: *Ritmo*, *Libertad*, *Danzarina*, *Ternura* (bronce), *Esfinge* (bronce), *Enigma*, *Cabeza de mujer* (mármol), *Juventud* (busto en mármol) y *Cabeza de niña* (tierra cocida).

¹⁰⁹⁸ DE LA ENCINA, J., “Crítica de arte. José Clará. Notas al paso”, *La Voz*, op. cit.

¹⁰⁹⁹ MARQUINA, R., “Exposición Clará”, *Heraldo de Madrid*, op. cit.

¹¹⁰⁰ MÉNDEZ CASAL, A., “Crítica de arte. La Exposición de esculturas de José Clará”, *Blanco y Negro*, Madrid, 10-1-1926, pp. 3-7.

¹¹⁰¹ MARICHALAR, A., “Normas del momento. Márgenes a Clará”, *Arte Español*, Madrid, I semestre 1926, pp. 26-30.

sobre la muestra en *Gaceta de Bellas Artes*. En la misma, además de realizar una síntesis biográfica del artista, comienza incidiendo en la habitual referencia a la influencia que los

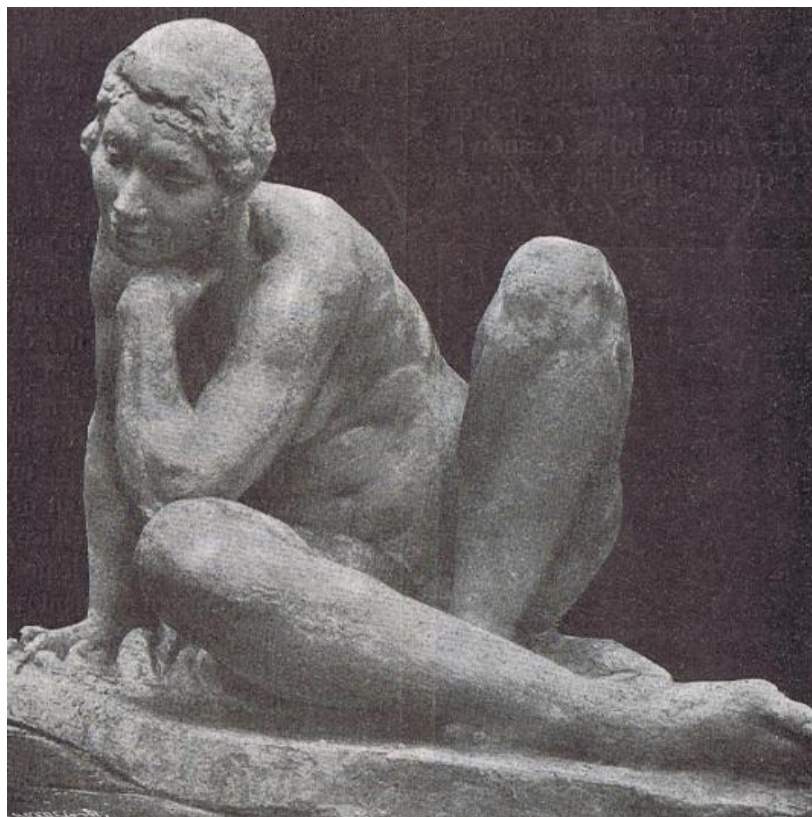


Fig. 119. Josep Clarà, *Divinidad*, s/f, mármol.
Fotografía: *Gaceta de Bellas Artes*, enero 1926

maestros franceses post rodinianos, particularmente Maillol, ejercían en la obra del escultor catalán, así como también la de la estatuaria de las civilizaciones arcaico-primitivas:

“[...] En su estudio de París, Clarà ve pasar sus días sin perder el culto al Arte, ni el amor al trabajo, ni el entusiasmo, ni la inquietud. Su labor va recibiendo, lógicamente, las influencias antiguas predominantes en la escultura moderna, cuya curva sigue él con atenta mirada. Hoy el estilo de Clarà tiene personal acento, dentro de la corriente post-rodiniana. Sus afinidades hay que buscarlas, principalmente, en Francia. Bien podemos colocarle junto a Bernard, a Bourdelle, a Maillol... Con los escultores españoles, ya consagrados, apenas tiene entronque [...]”¹¹⁰².

¹¹⁰² DE PANTORBA, B., “Artistas españoles. José Clarà”, *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, 1-1926, pp. 2-4.

En cuanto a las obras exhibidas en la muestra, el crítico destaca la extremada sencillez, la simplificación volumétrica que aplica especialmente a su serie de bustos-retratos, tipología predominante dentro de la exposición, en los que se denota perfectamente el estilo tendente a la búsqueda de la armonía y del equilibrio característicos, no ya solo del arte griego que el escultor catalán pretende reincorporar al arte contemporáneo, sino también del realizado en el Antiguo Egipto:

“[...] El modelado de Clará tiende a las claras síntesis. Después de haber analizado porfiadamente las formas [...] el maestro se incorpora al grupo de los artistas que interpretan el natural con la máxima sencillez. Lo que más nos place de su labor, es precisamente lo que pertenece a ese aspecto. Señalemos las cuatro o cinco cabezas de barro cocido [...] que, en la primera salita de la Exposición, nos hablan armoniosamente al espíritu, con la simplicidad de sus líneas y la amplitud de su modelado. Son rostros que reflejan una gran paz interior; ojos fijos y labios sellados como los que dan, a las esfinges del Egipto, tan honda belleza. Esta serenidad de las almas y este ritmo suave de las formas extremas, que fueron los ideales de la escultura arcaica, vuelven hoy al mundo, vivos otra vez, en las manos de los escultores que- como José Clará- honran a nuestra época”¹¹⁰³.

1926:

El 16 de enero se inaugura en el Salón del Círculo de Bellas Artes la Exposición de Arte Catalán Moderno, organizada por el periódico *Heraldo de Madrid*, bajo la dirección de su redactor jefe y crítico de arte, Rafael Marquina¹¹⁰⁴. Con la celebración de esta muestra, se proponían mostrar en Madrid las diversas tendencias artísticas, sin excluir ninguna, que caracterizaban en aquel momento a la pintura y la escultura realizadas en Cataluña: “[...] En esta Exposición de arte catalán moderno ofrecemos un notabilísimo y expresivo conjunto de los pintores y escultores jóvenes que en la Cataluña de hoy- tan fértil en toda manifestación pura de la sensibilidad moderna- representan las nuevas tendencias del arte, sin que haya regido en nuestro criterio [...] ninguna especie de exclusivismos partidistas [...]”¹¹⁰⁵.

¹¹⁰³ *Ibidem*.

¹¹⁰⁴ Posteriormente, bajo la dirección también de Rafael Marquina, el periódico madrileño organizará la Exposición de Arte Gallego, celebrada en junio de 1928, la cual tendremos ocasión de comentar más adelante.

¹¹⁰⁵ ANÓNIMO, “Exposiciones de Arte de Heraldo de Madrid. el Arte Catalán Moderno”, *Heraldo de Madrid*, 2-1-1926, p. 1.

En la Exposición se exhibieron un total de setenta y dos obras, pertenecientes a treinta y cuatro pintores¹¹⁰⁶ y cinco escultores¹¹⁰⁷, entre los que se encontraban Josep Dunyac, Josep Granyer, Federico Marés, Joan Rebull y Josep Viladomat, cuyas respectivas piezas marcaban las diversas líneas estilísticas que caracterizaban en ese momento al arte plástico catalán: la corriente neo helénica adscrita al *noucentisme* o mediterraneísmo, así como la tendencia hacia un mayor influjo de la estatuaria perteneciente a las civilizaciones arcaico-primitivas, muy presente especialmente en las obras presentadas por Joan Rebull.

Pese a la importancia del evento y la calidad de las obras expuestas, entre las que se encontraban pinturas de artistas que pronto adquirirán una dimensión plenamente internacional- casos de Salvador Dalí y Joan Miró- lo cierto es que la muestra recibió una atención crítica bastante tímida, siendo no demasiados los artículos documentados que realicen un comentario y análisis de la exhibición.

Entre ellos, destacan las crónicas firmadas por José Francés, Antonio Méndez Casal¹¹⁰⁸ y Ángel Vegue y Goldoni¹¹⁰⁹, quienes coinciden en elogiar la labor emprendida por *Heraldo de Madrid*, que, como veremos más adelante, siempre se distinguió por ser un periódico progresista y profundamente interesado en el devenir del arte, hasta el punto de que acabó abriendo un salón de exposiciones en el que siempre procuraron dar cobijo a aquellos jóvenes pintores y escultores que se distinguían por perseguir en sus respectivas producciones una renovación de su lenguaje mucho más decididamente moderna:

“[...] Laudable empeño este de *Heraldo de Madrid* al organizar la exposición de arte catalán moderno en el Salón del Círculo, y como una consecuencia simpática de su ecléctico amor a las libres expresiones intelectuales y estéticas de nuestro tiempo. Porque distingue, ciertamente, al *Heraldo* la despierta atención que presta a figuras y temas

¹¹⁰⁶ Ricardo Canals, Francisco Camps, Carles Domingo, Fernando Callicó, Salvador Dalí, Rafael Durancamps, Mariano Espinal, José Gausachs, Ignacio Genover, Jaime Guardia, Manuel Humbert, Pedro Isern, Juan Junyer, Olegario Junyent, Francisco Labarta, Mariano Llavenera, José María Marqués-Puig, Jaime Mercadé, Joan Miró, José Mompou, Joaquín Mombrú, Jacinto Olivé, Ivo Pascual, Juan Poscas, José Pujol, José F. Rafols, Enrique C. Ricart, Ernesto Santasusagna, Juan Serra, Alfredo Sisquella, Ramón Soler, Pedro Torné-Esquius, Francisco Vayreda.

¹¹⁰⁷ Hemos podido documentar tres de las esculturas expuestas en la muestra: *Torso de mujer* (mármol), de Federico Marés; *Cabeza* (talla en piedra), de Joan Rebull y *Maternidad*, de Josep Viladomat.

¹¹⁰⁸ MÉNDEZ CASAL, A., “Crítica de Arte. En el Círculo de Bellas Artes. Cataluña y su arte contemporáneo”, *Blanco y Negro*, Madrid, 7-2-1926, pp. 9-13.

¹¹⁰⁹ “Hemos de agradecer al querido colega *Heraldo de Madrid*, y en especial a su redactor jefe, nuestro excelente compañero Rafael Marquina, el acontecimiento artístico que desde hace varios días ha venido a remover el mundillo artístico madrileño. Una Exposición de arte catalán moderno, traída al público en el Salón del Círculo de Bellas Artes, es cosa que merece la simpatía de todo el que tenga una sensibilidad no embotada por la rutina [...]”: VEGUE Y GOLDONI, A., “Exposiciones artísticas. Arte catalán moderno. Las nuevas tendencias”, *El Imparcial*, Madrid, 29-1-1926, p. 3.

habitualmente desdeñados como asunto periodístico en otros diarios. Esa afable y amplia acogida que encuentran en sus páginas los motivos literarios y artísticos debe relevarse por buen síntoma y en calidad de ejemplar estímulo. Ahora ha logrado reunir hasta ochenta obras expresivas del actual dinamismo plástico de Cataluña [...]”¹¹¹⁰.

En cuanto al análisis de las obras expuestas, hay que destacar que los críticos dedicaron la práctica totalidad de sus reseñas al comentario de la sección de pintura, reservando a la escultura apenas unas cuantas líneas en las que meramente se dedican a hacer una enumeración de las obras expuestas: “[...] La escultura acusa idéntica diversidad. Y en ella preferimos los desnudos de Dunyach; la *Maternidad*, de José Viladomat; y las testas pétreas de Juan Rebull [...]”¹¹¹¹.

“[...] Las esculturas de José Dunyach, dos desnudos femeninos, son obras más sólidas que atrayentes. Un *torso de mujer*- mármol-, de Federico Marés, nos muestra a un escultor bien dotado, y una figura titulada *Maternidad*, de José Viladomat, evoca el barroquismo muy movido de final del siglo XVIII [...]”¹¹¹².

Por el contrario, *Heraldo de Madrid*, al ser el organizador de la Exposición de Arte Catalán Moderno, sí que dedica algunos comentarios críticos a ciertas esculturas exhibidas en la muestra. El primero de ellos, de firma anónima, aunque imaginamos que debió de escribirlo el crítico habitual del rotativo, Rafael Marquina, está centrado en la *Cabeza* (Fig. 120), talla en piedra, obra de Joan Rebull, la cual se caracteriza por su esquematismo de líneas y su marcada depuración volumétrica, en la cual se intuye la influencia de la estatuaria arcaica, la cual le sirve como punto de enlace a la hora de buscar una renovación del arte:

“La escultura de Rebull- de la que *Heraldo de Madrid* ha tenido la fortuna de poder exhibir dos vigorosas muestras en la actual Exposición- es fuerte, robusta, y llena de carácter, como las grandes esculturas de la Antigüedad. Hay, en efecto, en el arte de Rebull como una precisa, firme y bien construida evocación- cuajada en piedra- de las viejas civilizaciones gloriosas; pero al mismo tiempo- milagro de la técnica y de la sabiduría- una afirmación, una espiritualidad que afirman su modernismo. La pureza no estorba a la gracia, y en la solidez arquitectónica halla expresión la sutilidad. Rebull, es tanto como

¹¹¹⁰ FRANCÉS, J., “Vida artística. Una Exposición de Artistas Catalanes”, *La Esfera*, op. cit., pp. 16-17.

¹¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹¹² MÉNDEZ CASAL, A., “Crítica de arte. En el Círculo de Bellas Artes. Cataluña y su arte contemporáneo”, *Blanco y Negro*, op. cit., p. 13.

una realidad, la esperanza de un arte, que sin abandono de lo clásico sea renovación de lo eterno”¹¹¹³.



Fig. 120. Joan Rebull, *Cabeza de mujer*, 1920, piedra. Fotografía: *Heraldo de Madrid*, 19-1-1926

El segundo de ellos, también de autoría anónima, se centra en comentar el *Torso de mujer*, obra en mármol, realizada por Federico Marés, la cual destaca, frente a la *Cabeza* de Joan Rebull, por su mayor conservadurismo y dependencia con respecto a los cánones del mediterraneísmo catalán. De ella, el crítico valora especialmente la serenidad y el equilibrio que el artista ha sabido dotar a su obra, lo que permite poder emparentarla con la estatuaria helénica:

“Hay en este mármol tan audazmente realizado, la serenidad de las obras clásicas. Su joven autor- Federico Marés, una de las más granadas esperanzas de la escultura catalana- siente, como se ve, las normas eternas que rigen el arte estatuario, y concede a la escultura toda su dignidad. Al mismo tiempo, la pericia técnica, la voluntad consciente, la devoción fervorosa y una como suavidad serena de pensamiento- procuran un máximo interés a la personalidad de este artista, que, con manifiesto y rápido progreso, va día tras día

¹¹¹³ ANÓNIMO, “Cabeza, piedra, por Juan Rebull”, *Heraldo de Madrid*, 19-1-1926, p. 1.

asegurando con mayor robustez su significación. Marés ha obtenido con su *Torso de mujer* en la Exposición actual un legítimo triunfo”¹¹¹⁴.

El 10 de febrero se inaugura¹¹¹⁵ en el Salón de la Sociedad de Amigos del Arte la Exposición de Arte Argentino. La muestra fue organizada por la Universidad de La Plata, la cual, desde noviembre de 1925, por iniciativa de su Rector, Benito A. Nazar Anchorena, había proyectado la creación de un Salón anual de pintura y escultura que tenía por objeto realizar una exhibición ambulante por diversas capitales europeas (Madrid, Londres, Venecia y Roma) con el objeto de dar a conocer las diversas manifestaciones plásticas que definían al arte contemporáneo argentino.

Al acto de apertura asistió la Infanta Doña Isabel, que fue recibida por el ministro de Instrucción Pública, Sr. Calleja; el embajador de Argentina, Sr. Estrada; el señor Nicolás Benio y Moreno, vicepresidente de la Universidad de la Plata y presidente de la Comisión organizadora y el director de Bellas Artes, conde de las Infantas, entre otras autoridades de la alta sociedad e intelectualidad de la capital española. La muestra, que fue clausurada el día 24, contaba con un total de ciento ochenta y siete obras, de las cuales ciento sesenta y siete¹¹¹⁶ son pinturas-grabados y veinte esculturas¹¹¹⁷. Los escultores que enviaron obras al certamen fueron: Alfredo Bigatti, Hernán Cullen, Luis Falcini, Antonio Gargiullo, Luis Perlotti, Agustín Riganelli, Luis Rovatti y Ernesto Soto Avedaño.

La exposición gozó de una notable fortuna crítica por parte de los medios informativos madrileños, tanto periódicos como revistas de prensa gráfica. En cuanto a la valoración que hicieron sobre la muestra de arte argentino, hay que resaltar que, pese a que en líneas

¹¹¹⁴ ANÓNIMO, “Torso de mujer, por Federico Marés”, *Heraldo de Madrid*, 21-1-1926, p. 1.

¹¹¹⁵ ANÓNIMO, “En la Sociedad de Amigos del Arte. Inauguración de la Exposición de Arte Argentino”, *La Época*, 11-2-1926, p. 2.

¹¹¹⁶ Hemos podido documentar un total de cuarenta y seis pintores participantes en la muestra: Antonio Alice, Juan Carlos Alonso, Emilia Bartolé, Héctor Basaldúa, Antonio Bermúdez Franco, Jorge Bermúdez, Francisco Bernareggi, Italo Botti, Fray Guillermo Buttler, Horacio Buttler, Emilio Centurión, Cleto Ciochini, Tito Cittadini, Luis Cordiviola, Lía Correa Morales, Enrique de Larrañaga, Ernesto de la Cárcova, Fernando Fader, Rodolfo Franco, Lorenzo Gigli, Alfredo Gramajo Gutiérrez, Alfredo Guttero, Alfredo Guido, Jorge Larco, Próspero López Buchardo, José Malanca, Benedicto Masino, Atilio Malinverno, Augusto Marterau, José Martorell, Manuel Musto, Héctor Nava, Américo Pavozzi, Adán L. Pedemonte, Emilio Pettoruti, Octavio Pinto, Ernesto Riccio, Alberto Rossi, Juan Tapia, José Antonio Terry, Eduardo Tartaglione, Luis Tessandori, Valentín Thibón de Libián, Ángel D. Vena, Miguel Victórica y Ana Weiss de Rossi.

¹¹¹⁷ De la veintena de esculturas expuestas, hemos documentado las trece siguientes: *Rebelde*, de Alfredo Bigatti; *La madre y Retrato del pintor Domingo Bazurro*, de Luis Falcini; *Hierro viejo*, de Antonio Gargiullo; *Salcapuma*, *Niño del Cuzco* y *Viejo del altiplano* de Luis Perlotti; *Buey*, *Cabeza de mujer* (bronce), *Pocho* y *Retrato de la Señora de Casares* (madera) de Agustín Riganelli; *Fragmento*, de Luis Rovatti y *Apóstol* de Ernesto Soto Avedaño.

generales destacaron la excelente iniciativa de la Universidad de la Plata a la hora de organizar un certamen que diera cuenta en España sobre los avances de las artes plásticas del país latinoamericano, la exhibición adolecía de importantes ausencias, ya que eran muchos los artistas consagrados que faltaban, así como el número excesivo de piezas expuestas dejaba mucho que desear:

“[...] No sé si la Universidad de La Plata ha hecho bien o mal en enviar a Europa la colección de pinturas, esculturas y grabados que expone estos días en el Salón de Amigos del Arte; pero de lo que sí estoy seguro es que esta Exposición ha debido de provocar unas cuantas desilusiones. Los artistas argentinos que anteriormente habían discurrido por Madrid hacían esperar que al aparecer en grupo y patrocinados por un importante organismo oficial argentino, cual es la Universidad de La Plata, presentaran un conjunto de obras de más alta calidad y rango de los que, en términos generales, pueden asignarse a las obras expuestas en el Salón de Amigos del Arte. No he estado nunca en la Argentina, ni conozco más arte argentino que el que he visto desfilar por Madrid; pero un buen amigo, argentino de nación, me asegura que la Exposición de la Universidad de la Plata no da la medida, ni mucho menos, de lo que actualmente significa el arte argentino [...] Bien pudiera ser que el criterio inspirador y rector de esta Exposición pertenezca al consolidado oficial, y de ahí sus desigualdades, sus achaques y sus quiebras. Por lo menos, creo que puede asegurarse que no ha sido un criterio de selección rigurosa quien ha presidido su formación. De haber acontecido así, la Exposición de la Universidad de La Plata, se hubiera reducido a una simple sala, y con ello, dicho sea, con franqueza, poco o nada tendría que perder. Se reduciría la cantidad considerablemente; pero la calidad ganaría al perder el cortejo de tanta mediocridad [...]”¹¹¹⁸.

En cuanto a las esculturas expuestas en la exposición, las cuales no superaban la veintena, apenas recibieron atención por parte de los críticos, dedicándole breves reseñas frente a las largas páginas que si dedicaron al análisis de las obras pictóricas. Aun así, conviene señalar que, dentro de los escultores participantes en la exhibición de arte argentino, Agustín Riganelli fue quien recibió mayores elogios, destacando su conjunto de bustos-

¹¹¹⁸ DE LA ENCINA, J., “De arte. Exposición argentina”, *La Voz*, Madrid, 25-2-1926, p. 1.

retratos (Fig. 121) realizados en bronce y madera, los cuales destacaban por su sobriedad y su marcada depuración volumétrica, muy en la línea de José Fioravanti¹¹¹⁹:

“[...] Las obras escultóricas expuestas no pasan de veinte. Son, casi todas, cabezas. Desde luego, las de Agustín Riganelli nos parecen las mejores. Riganelli modela con sobria firmeza y da a sus rostros una honda y serena espiritualidad. Véanse su “*Cabeza de mujer*”, en bronce, dulcemente melancólica; su encantadora testa infantil- “*Pocho*”-, su retrato en madera de la señora de Casares, extraordinariamente fino, y esa robusta, justísima cabeza de viejo que el autor titula “*Buey*” [...]”¹¹²⁰.

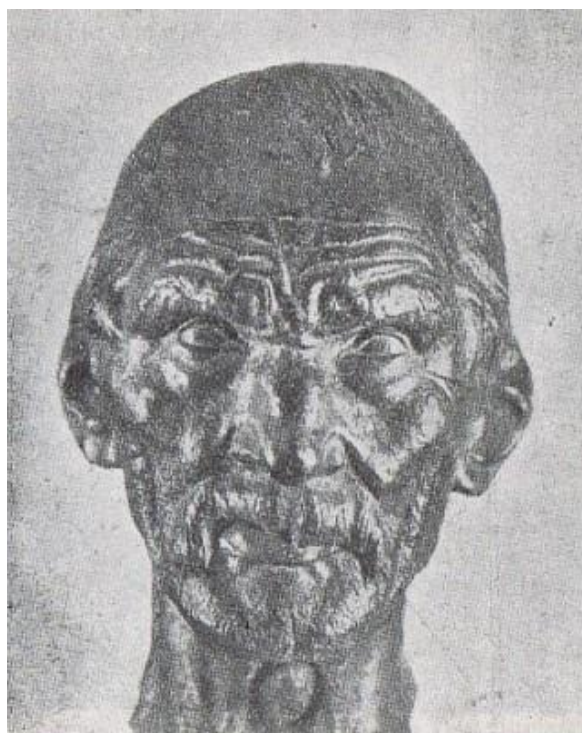


Fig. 121. Agustín Riganelli, *Buey*, 1926, bronce.
Fotografía: *Gaceta de Bellas Artes*, 15-2-1926

El 16 de noviembre se celebra en el recién inaugurado Salón de Exposiciones del Lyceum Club Femenino, la exposición de las hijas del pintor valenciano Joaquín Sorolla, María (pintora) y Elena (escultora). En la misma, la primera exhibe treinta y tres pinturas y la segunda un total de once esculturas (Fig. 122 y 123)¹¹²¹, entre las que presenta tanto una

¹¹¹⁹ “[...] Riganelli. Algo nos recuerda a Fioravanti. Trabaja con cuidado y fineza. Acaso con demasiada fineza y solicitud, pues sus bustos, tan graciosos y nobles de forma, a las veces presentan una materia algo almibarada [...]”: DE LA ENCINA, J., “De arte. Exposición argentina”, op. cit., p. 1.

¹¹²⁰ DE PANTORBA, B., “Exposición de Arte Argentino”, *Gaceta de Bellas Artes*, 15-2-1926, pp. 2-17.

¹¹²¹ De las once esculturas expuestas por Elena Sorolla, hemos documentado las siguientes cuatro: *Desnudo de mujer* (1919), *Mujer sentada* (1919), *Saeta* (1919) y *Gitana* (1916).

serie de bustos-retratos como desnudos femeninos realizados en mármol y bronce. En cuanto a la recepción crítica de la muestra, no contó con demasiada atención por parte de los medios informativos, siendo solo un par de artículos monográficos los que hemos podido documentar que dediquen un análisis detenido de la obra presentada por Elena Sorolla¹¹²².



Fig. 122. Elena Sorolla, *Desnudo de mujer*, 1920-1922, mármol. Fotografía: *La Esfera*, 18-12-1926



Fig. 123. Elena Sorolla, *Desnudo de mujer*, 1919, bronce. Fotografía: *La Esfera*, 18-12-1926

El primero de ellos, escrito por Bernardino de Pantorba y publicado en *Gaceta de Bellas Artes*, insiste en los habituales tópicos sexistas a la hora de hablar de la “virilidad” de Elena Sorolla, para de esta manera justificar su dedicación a un arte como el escultórico

¹¹²² Para un análisis de su trayectoria vital y artística: ALMARZA, F., *Pieza del mes. Helena Sorolla García*, Madrid, Museo Sorolla, junio 2013. Puede consultarse el PDF online: [helena-sorolla-garc-a--escultora.pdf](https://culturaydeporte.gob.es/helena-sorolla-garc-a--escultora.pdf) (culturaydeporte.gob.es) (consultado el 18/7/2023).

que requiere una alta capacidad física. Junto con esto, destaca cómo su producción escultórica se basa en una renuncia a destacar los pormenores, los detalles superfluos, para así concentrarse en construir las figuras humanas en torno a formas sintéticas en las que se haya eliminado cualquier aditamento que impida una visión equilibrada, serena y limpia de la estatuaria:

“[...] Más viril que su hermana, Elena Sorolla trabaja la escultura con mano firme. Las once obras que expone lo confirman. El dibujo está en ellas apresado sin escamoteos ni blanduras; las formas nos dan su valor expresivo. En esta “*Gitana*”, por ejemplo, alienta un espíritu; el modelado es sobrio y denso; las calidades, jugosas. Lejos del detallismo profuso y hueco y del mal gusto de esos escultores “consagrados” y “laureados” que aquí seguimos padeciendo; lejos también de los que, iniciando un movimiento de reacción, nos ofrecen “síntesis” de formas que no han sabido analizar. Elena Sorolla estudia a conciencia, dibuja y modela apretadamente y prescinde de todo aquello que no le ofrece un valor vivo [...]”¹¹²³.

El segundo artículo monográfico lo escribe José Francés en *La Esfera*. En él, a la hora de comentar las esculturas expuestas por Elena Sorolla, comenta cómo pese a sus pequeñas dimensiones, no pueden ser consideradas como meros bibelots, ya que son piezas que gozan de carácter y valor artísticos. Entre ellas, además de sus bustos-retratos, destaca su conjunto de desnudos femeninos, en los cuales la artista se concentra en realizar un análisis de la forma escultórica, los cuales sobresalen por su gracia y serenidad de débitos clasicistas evidentes:

“[...] Elena Sorolla, acaso más hábil en el sentido factual (sic) de su arte, es también afable expresión de veracidad estética, muestra espontánea de interpretación, sin postizos ajenos de la vida misma. En sus desnudos bronceos de parco tamaño, el concepto de bibelot no puede suponerse, y, en cambio, tampoco el de la estatua que aspira al monumento. Es lo que le importa ser: la síntesis palpitante de la gracia femenina. En la actitud y en el sentimiento. En el ritmo y en la sugestión que de él emana. Luego al ampliarse las dimensiones y el propósito- *Estudio de desnudo* (bronce), *Estudio de desnudo* (mármol)-, sin perder su intrínseca calidad, se magnifica naturalmente. Sobre todo, el Estudio en bronce, la deliciosa figura de mujer sentada que ya elogí en otra ocasión. De las cabezas- y acaso de todo el conjunto- resalta la *Gitana* [...] Es un

¹¹²³ DE PANTORBA, B., “María y Elena Sorolla”, *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, 15-12-1926, pp. 2-3.

inquietante prodigio de expresión y de arte, una pieza de museo que no dejará nunca de decir, con su lenguaje de la forma bella y de la emoción interior [...]”¹¹²⁴.

1927:

Después del triunfo de Mateo Hernández¹¹²⁵ en la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París de 1925, el Duque de Alba inició gestiones para tantear la posibilidad de celebrar la primera retrospectiva del escultor salmantino en la capital española. Finalmente, la exposición¹¹²⁶ se inauguró el 15 de enero en el Salón de la Sociedad de Amigos del Arte. Al acto de apertura asistieron el Rey Alfonso XIII, el ministro de Instrucción Pública, el alcalde de Madrid, así como un importante número de artistas, diplomáticos y aristócratas. La muestra estuvo conformada por un total de treinta y siete esculturas, resumen de toda su trayectoria artística. Dentro de esta selección, ocupaban un lugar predominante la temática animalista¹¹²⁷ (24), especialidad del artista, junto con once bustos-retratos¹¹²⁸ y dos figuras autónomas, entre las que destacaba su *Gran Bañista* (Fig. 124). Todas ellas destacaban por estar talladas directamente en distintos tipos de piedra: principalmente granito y diorita, así como pórfido, esquisto y piedra calcárea.

Pese a que la exposición gozó de un excelente éxito tanto de público como de crítica, el escultor salmantino no consiguió vender ninguna de las obras, en gran parte debido a los elevados precios que ponía a las mismas, puesto que tanto el Rey Alfonso XIII como el Duque de Alba mostraron interés en adquirir ciertas estatuas animalistas. Aun así, sin lugar a dudas, la exposición de Mateo Hernández debe considerarse como una de las muestras escultóricas que mayor expectación generó entre los comentaristas artísticos de los principales periódicos y revistas editados en la capital, siendo un elevado número de

¹¹²⁴ LAGO, S., “De la vida artística. María y Elena Sorolla o la fraterna sonrisa melancólica sobre el arte”, *La Esfera*, Madrid, 18-12-1926, pp. 18-19.

¹¹²⁵ Para un estudio de la producción escultórica del artista salmantino: BRASAS EGIDO, J. C. y BERNÁLDEZ VILLARROEL, L., *Mateo Hernández (1884-1949). Un escultor español en París*, op. cit. y CABAÑAS BRAVO, M., *Mateo Hernández*, op. cit.

¹¹²⁶ Formaron parte de la Comisión organizadora de la exposición, el Duque de Alba, los marqueses de Pons y el de la Montera, Julio Cavestany y Luis Blanco Soler.

¹¹²⁷ Entre las que hemos podido documentar: *Grupo de Cangüros* (ébano), *Cierva de la India* (granito negro), *Otaria* (granito negro), *Cabras de Marruecos* (relieve), *Grulla coronada*, *Pantera de Java* (granito negro), *Hipopótamo* (granito negro) y *Chimpancé* (granito negro).

¹¹²⁸ Entre los bustos-retratos expuestos en la muestra destacaron el *Retrato de Ventura García Calderón*, *Retrato de Oliverio Gironde*, *Retrato de la pintora portuguesa Sara Alfonso* (diorita) y *Retrato de la bailaora gitana, María del Albaicín*.

artículos monográficos¹¹²⁹ los que hemos podido documentar que realizan un análisis detallado de la obra del artista bejarano.

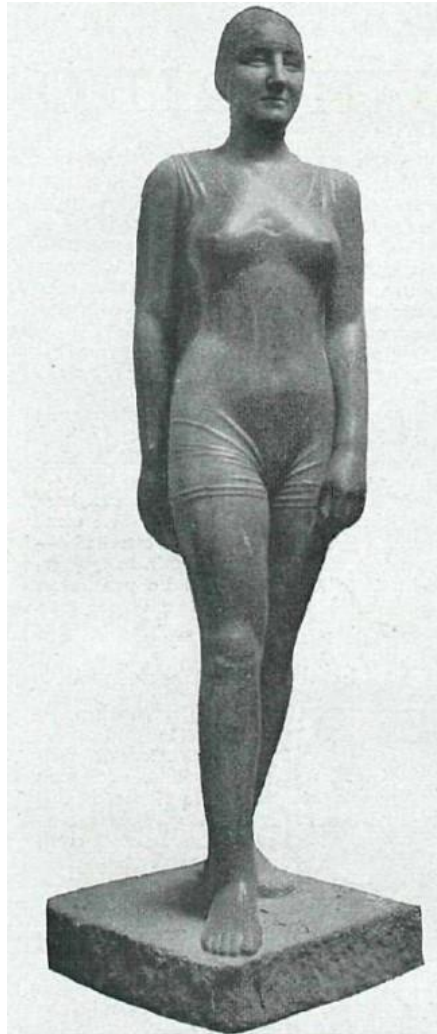


Fig. 124. Mateo Hernández, *Gran bañista*, 1925, granito coral de Finlandia. Fotografía: *La Esfera*, 28-4-1928

Tal y como ya expresamos en el capítulo dedicado al estudio de la crítica artística española, se generó un debate en torno a la importancia de la talla directa en la estatuaria de Mateo Hernández, dividiéndose los críticos entre los que consideraban, como José Francés¹¹³⁰ y Antonio Méndez Casal¹¹³¹, que era un mero procedimiento técnico al que no se le podía conceder exclusivamente el verdadero valor artístico de la obra y los que,

¹¹²⁹ CORTEZO, G., “El escultor Mateo Hernández y la exposición de sus obras”, *Arte Español*, Madrid, I semestre 1927, pp. 198-199; GARCÍA MAROTO, G., “Crónica de Arte. Las esculturas de Mateo Hernández”, *Nuevo Mundo*, Madrid, 11-2-1927, p. 14 y POMPEY, F., “Los escultores triunfantes en el extranjero”, *Unión Patriótica*, Madrid, 1-2-1927, pp. 16-19.

¹¹³⁰ FRANCÉS, J., “Vida artística. Mateo Hernández”, *La Esfera*, Madrid, 5-2-1927, op. cit., pp. 13-15.

¹¹³¹ MÉNDEZ CASAL, A., “La obra del escultor Mateo Hernández”, *Blanco y Negro*, op. cit., pp. 3-6.

como Bernardino de Pantorba¹¹³² y Emiliano Aguilera, consideraban la importancia de la reivindicación del oficio artesano, frente a la falsedad de los escultores modeladores que dejaban que manos mercenarias (sacadores de puntos) pasasen la escultura a materia definitiva:

“[...] En nuestras filas obreristas hay un sector que, desde luego, si acude a la Exposición de Mateo Hernández, sabrá apreciar a este artista. Me refiero a los camaradas canteros. Ellos saben muy bien delimitar el arte del escultor; ellos saben lo que es luchar con la diorita; ellos saben lo cómodo que es hacer una “maqueta” y lo penoso que es traducirla en los materiales definitivos. Por todo ello, dichos compañeros están perfectamente preparados para enjuiciar acerca de las aptitudes de Hernández. Mateo Hernández posee una indiscutible genialidad para concebir bellísimas composiciones escultóricas, para adivinar la gracia y la armonía de ciertos motivos, y además de todo esto, la viril voluntad y la habilidad del buen cantero. Con genial intuición percibe cuando el modelo ha adoptado una bella postura, una hermosa actitud, y con arte extraordinario, excepcional, consigue plasmarla en la diorita, en los granitos, en los materiales más duros y más ingratos, en aquellos materiales que sólo el buen cantero sabe dominar [...]”¹¹³³.

Junto con el debate en torno a la talla directa, la inmensa mayoría de los críticos que comentan la muestra coinciden en que el escultor salmantino se distingue mayormente por ser un gran intérprete de los animales, considerando que estas piezas son superiores a sus obras dedicadas a la interpretación de la figura humana. Ahora bien, algunos cronistas como Antonio Espina, pensaban que esta especialización de Mateo Hernández era una limitación, puesto que el arte escultórico debe también atender a la realización de figuras antropomórficas. Asimismo, también se suma a todos aquellos que valoran la talla directa como una mera técnica más, la cual no puede sostener en sí misma el valor estético de sus esculturas:

“[...] El arte de Mateo Hernández concierne a única y peculiar especialidad: la escultura de animales. También produce obras de referencia humana. Pero sus principales modelos son zoológicos [...] Ya se entiende que al hablar de “especialidad” hablo también de “limitación”. Quien especializa limita. Y al limitarse, se ahorra, por de pronto, todos esos problemas de lo extenso y lo general que integran el heterogéneo complejismo (sic) de lo

¹¹³² DE PANTORBA, B., “Artistas españoles. Mateo Hernández”, *Gaceta de Bellas Artes*, op. cit., pp. 2-5.

¹¹³³ AGUILERA, E., “Notas de arte. Mateo Hernández”, *El Socialista*, Madrid, 27-1-1927, p. 2.

diverso [...] En arte, la universalidad humanotípica (sic) es el primer valor conceptual y técnicamente. Valor que hemos de restar casi por completo de la obra de Mateo Hernández. Dedicado a la producción formal de la fauna viva, el escultor elimina gran parte de los problemas que ofrecen las otras esculturas; la escultura humana y la escultura arquitectónica [...]

En cambio, otras virtudes- menores- de orden casi siempre técnico- se hacen más ostensibles en tales trabajos [...] Hay que tener en cuenta que las materias en que labra Mateo Hernández favorecen grandemente la plasticidad de las figuras [...] Otra cosa a la que estimo que se le ha dado excesiva importancia es el procedimiento de la talla directa. La talla directa supone un alarde extraordinario de escrupulosidad obrera, pero en cuanto a magnitud conceptual, significa muy poco. Digan lo que quieran los boquiabiertos, en una pequeña maqueta, cabe expresar un concepto enorme, y en un ingente bloque de piedra, puede desarrollarse un concepto chiquitín [...]”¹¹³⁴.

En cuanto a su estilo escultórico, la crítica señala el carácter robusto, sobrio, monumental, tendente a una marcada estilización volumétrica, que le emparentan con la estatuaria de las civilizaciones arcaicas, especialmente la egipcia y mesopotámica, las cuales tenía ocasión de contemplar en sus visitas a la sala de antigüedades del Museo del Louvre:

“[...] Para hallar a los maestros de este escultor, a los que han orientado estética y técnicamente su camino, hay que remontarse lejos... Existe en el Museo del Louvre una colección inapreciable de esculturas egipcias y asirias; maravillosos animales esculpidos en las piedras más resistentes que la mano del hombre puede castigar; estatuas y relieves colosales prodigiosamente arrancados a la diorita, al granito, al basalto, al pórfido... Aquellos lejanos maestros del oriente, gloria del Arte universal, muestran con esas obras sus dos valores culminantes en los que han sido y son insuperados: el sentido monumental y la sintetización (sic) de las formas. Los mismos valores advertimos en el estilo de Mateo Hernández; es, por lo tanto, el suyo un estilo aprendido en las remotas fuentes de los

¹¹³⁴ ESPINA, A., “Arte. Esculturas de Mateo Hernández”, *La Gaceta Literaria*, Madrid, 1-2-1927, p. 5. Aunque, ciertamente, las obras de temática animalista son las que ocupan un lugar predominante de su producción, no es menos cierto que el conjunto de retratos que expuso, así como la figura de la *Gran Bañista*, señalan que era también un escultor que sabía perfectamente representar la figura humana. Aun así, sorprende que prácticamente ningún crítico muestre interés por esta última escultura, a excepción de José Francés, quien comenta lo siguiente: “[...] y en medio, la *Bañista*, la mujer desnuda bajo la modeladora tela que ciñe su torso y deja libre los miembros y la cabeza altiva. La mujer en granito rosa entre las bestias negras, avanzando con un ímpetu sano, una robustez voluntariosa y una gracia infinitas que nada deben al canon estúpido de las febles y andróginas mujeres ultracivilizadas de las urbes modernas [...]”: FRANCÉS, J., “Vida artística. Mateo Hernández”, *La Esfera*, op. cit., p. 17.

estatuarios orientales. Sus producciones, dotadas de un sereno equilibrio, llenas de energía y delicadeza, cortan el espacio con líneas amplias y expresivas y ponen ante nuestros ojos formas estilizadas [...]”¹¹³⁵.

Nada más iniciarse el nuevo año, acontece un suceso artístico que tiene bastante resonancia en la prensa escrita de la capital. El escultor gallego Francisco Vázquez Díaz “Compostela”¹¹³⁶, al no encontrar ningún local expositivo en el que mostrar sus obras, decide exponerlas en las escalinatas del Congreso de los Diputados¹¹³⁷, siendo a los pocos minutos desalojado por la Guardia Civil encargada de la seguridad del recinto. Unos días más tarde, el crítico del diario *La Libertad*, Antonio de Lezama, además de dar cuenta de la noticia, invita a que alguien ayude al joven escultor a que pueda exponer toda su producción escultórica en algún espacio propicio para ello:

“[...] Quiero terminar este artículo, largo en demasía, llamando la atención del público para que se fije en un artista humilde, en el escultor Francisco Vázquez Díaz, “Compostela”, que pictórico de entusiasmos y creyendo ciegamente en su arte, no se resigna a pasar desapercibido, y como no tiene lugar donde exponer sus estatuas, sus bustos y relieves, quiso hacer de la escalinata del Congreso, escaparate de su producción artística, tropezando con la tenaz resistencia de la Guardia Civil que custodia el Palacio de las leyes. “Compostela”, artista por temperamento y por convicción, quiere un lugar en que presentar a público y crítica su obra escultórica. ¿No habrá quien pueda satisfacer tan noble anhelo? *La Libertad*, el periódico de los humildes, de los pobres, de los que sueñan y se afanan por llegar y vencer, lo pide en su nombre, y si alguien se acerca al estudio del escultor [...] y le ayuda a salir del anonimato [...] ¡Quién sabe si el día de mañana se podrá jactar de haber sido el mecenas de un gran artista! [...]”¹¹³⁸.

Finalmente, el escultor gallego consigue mostrar toda su obra en el Salón de la Casa Lizárraga (Carrera de San Jerónimo, 39), donde inaugura su exposición el 22 de enero. En ella, expone un conjunto de veintitrés obras (Fig. 125), todas ellas realizadas mediante la talla directa en madera, entre las que destacan especialmente sus esculturas dedicadas

¹¹³⁵ DE PANTORBA, B., “Artistas españoles. Mateo Hernández”, *Gaceta de Bellas Artes*, op. cit., pp. 4-5.

¹¹³⁶ Para un estudio actualizado de su producción artística: VÁZQUEZ ARCE, C. (coord.), *Compostela. Escultor*, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 2015.

¹¹³⁷ ANÓNIMO, “Un escultor intenta exponer en las escaleras del Congreso y la Guardia Civil lo impide”, *Heraldo de Madrid*, 1-1-1927, p. 2.

¹¹³⁸ DE LEZAMA, A., “De arte. Los artistas humildes”, *La Libertad*, Madrid, 7-1-1927, p. 5.

a la temática animalista¹¹³⁹, género en el que se especializa el artista. La exhibición gozó de una notable atención por parte de la crítica, siendo varios los artículos monográficos¹¹⁴⁰ que dedicaron un comentario al análisis de las esculturas expuestas.

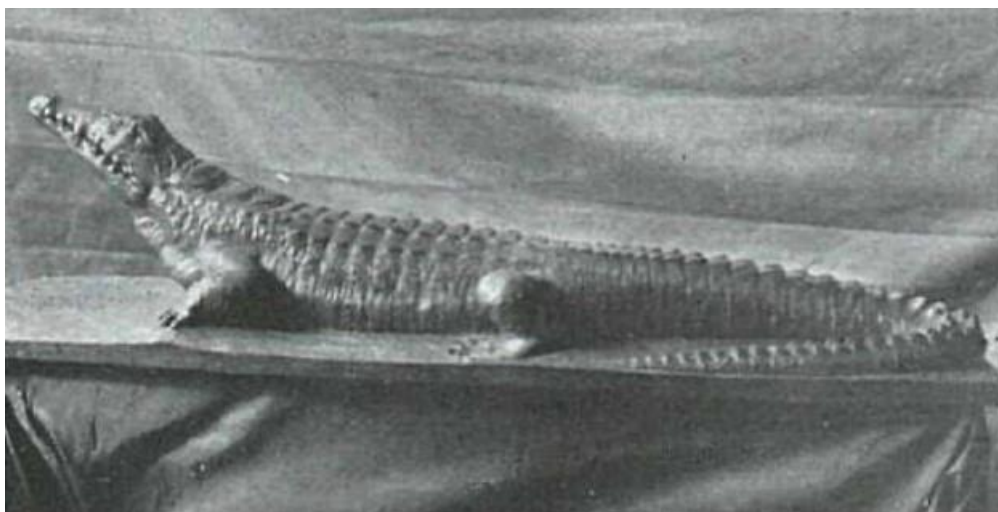


Fig. 125. Francisco Vázquez Díaz “Compostela”, *Cocodrilo del barco*, 1927, madera. Fotografía: *La Esfera*, 12-3-1927

En líneas generales, destacan su dedicación a la talla en madera, característica que le emparenta con otros escultores gallegos ya reconocidos en el ambiente artístico madrileño, tales como Francisco Asorey y Santiago Bonome. Asimismo, también valoran especialmente su conjunto de esculturas en las que representa a diversos ejemplares de la fauna, a las que el artista añade notas de color sumamente austeras, tal y como señala Emiliano Aguilera en su crónica publicada en *El Socialista*:

“[...] Francisco Vázquez Díaz posee una técnica perfecta, y ello le pone en ventajósísimas condiciones para hacer surgir de la madera bellas imágenes, las bellas imágenes que él concibe con selecto gusto. Como otros tallistas de su país, gusta “Compostela” de dar color a las esculturas que crea, y a nosotros, que hace muy poco discutíamos sobre la

¹¹³⁹ Entre las que hemos podido documentar: *Iguana común*, *Cocodrilo del Barco*, *Pavo común*, *Maternidad*, *Pájaro bobo*, *Marabú*, *Garza* y *Camello*. Asimismo, también expone tres bustos-retratos: *Retrato de Ignacio Bolívar*, director del Museo de Ciencias Naturales, *Retrato de Cándido Sánchez* y *Retrato del Sr. Freije*.

¹¹⁴⁰ ALCÁNTARA, F., “La vida artística. En la Casa Lissarraga. Las tallas de “Compostela”, *El Sol*, Madrid, 28-1-1927, p. 2; FRANCÉS, J., “vida artística. Exposiciones en Madrid”, *La Esfera*, op. cit., pp. 9-11 y HESPERIA, “Arte y artistas”, *Gran Vida*, Madrid, 1-3-1927, pp. 94-95.

policromía en la escultura en la Revista Popular, donde reconocíamos el valor negado por muchos de los escultores policromistas (sic), nos parece bien que tinte de cromógenos las superficies de sus tallas directas, sobre todo si lo hace con la discreción que en la mayoría de los casos informa esta labor de Francisco Vázquez Díaz [...]”¹¹⁴¹.

Junto con el artículo de Emiliano Aguilera, destaca el que escribe Antonio de Lezama en *La Libertad*. En él, refiere el entusiasmo que le ha causado el éxito de la exposición del escultor gallego. En cuanto a su estilo, destaca especialmente la extraordinaria técnica que posee el escultor a la hora de tallar la madera, cuestión que le emparenta con sus paisanos, Francisco Asorey y Santiago Bonome. Asimismo, su producción artística sobresale por su dedicación preferente a la temática animalista, aunque también reseña su especial talento a la hora de realizar retratos, entre los que destaca el del director del Museo de Ciencias Naturales, Ignacio Bolívar:

“[...] En manos de este joven escultor, la madera tiene suavidades insospechadas, y la labor toda de “Compostela”, es de una calidad y de una espiritualidad encantadora, porque además de ser un fiel trasunto de la naturaleza, esta es realizada por su alma soñadora de artista gallego. “Compostela”, ahora como antes Asorey y Bonome, viene a afirmar con incontrastable empuje el arte celta, bravo, enjundioso, poético y realista al mismo tiempo.

Humildades personales y un gran amor a la vida, un sentimiento primitivo, llevan a “Compostela” a realizar su obra escultórica, tomando como modelos los animales, sin que eso quiera decir que no lleve a efectos retratos, pues los tiene tan bellos como el del doctor Ignacio Bolívar, digno de ser adquirido por el Museo de Ciencias Naturales, que está bajo su sabia dirección y los de D. Cándido Sánchez, su protector y amigo, y el Sr. Freije, de excelente factura. En las figuras de animales, verdadera especialidad de “Compostela”, las tallas, hechas directamente del natural, son un primor de gracia, de arte y de humorismo. Dos tallas de gran tamaño, un cocodrilo y una iguana; unos pájaros bobos, un rumiante del Far West, un marabú, garzas, pavos, flamencos, galgos, un grupo de monos, peces, caracoles, toda una fauna bellísima y decorativa ha salido de las manos de “Compostela”, cuya gubia da formas palpitantes a la materia [...]”¹¹⁴².

¹¹⁴¹ AGUILERA, E., “Notas de arte. El tallista Vázquez Díaz”, *El Socialista*, Madrid, 29-1-1927, p. 4.

¹¹⁴² DE LEZAMA; A., “Notas de arte. Los escultores de animales. La talla directa”, *La Libertad*, Madrid, 16-2-1927, p. 3.

El 9 de mayo se inaugura en el Salón del Círculo de Bellas Artes una nueva exposición del escultor vasco Quintín de Torre en la que presenta un conjunto de cinco figuras, tallas policromadas, pertenecientes al paso del Descendimiento de Cristo, obra encargada por la Diputación de Bilbao para las procesiones de Semana Santa. Asimismo, también exhibe un *San Juan* y un *San Pedro* con destino a otro paso procesional, así como una serie de bustos-retratos: *Esclavo* (busto en madera policromada) y *Primavera* (busto en mármol negro). Aunque en líneas generales, la muestra no contó con una gran repercusión crítica, sí que hubo ciertos comentaristas, entre los que destacan Francisco Alcántara¹¹⁴³ y Ángel Vegue y Goldoni, quienes, en su línea habitual de defender una estatuaría neo tradicionalista, pregonan la obra de aquellos artistas que, como Quintín de Torre, pretenden la creación de una escultura que rescate y revalorice el arte de los grandes maestros imagineros del siglo XVII:

“[...] Hay que celebrar que, frente a la estúpida invasión de los templos por la imaginaria de fábrica, los artistas de verdad acometen la empresa de ejemplarizar con su arte la devoción popular. Macho, Capuz, Juan Cristóbal, Higuera y algunos más son los llamados, como antes Benlliure y Blay, a rescatar de manos pecadoras y adocenadas las gubias de nuestros viejos maestros. Todo depende de quien encomiende los encargos y a quienes se adjudiquen. Quintín de Torre ha respondido digna y bellamente al requerimiento de su ciudad natal. ¡Qué mejor lección para clérigos y beatas, de gusto entregado por la moda del cartón piedra y el merengue de los colores! La reacción en contra de semejantes desafueros no se ha hecho esperar. Quintín de Torre es uno de los nuevos paladines de esta cruzada en nombre de la belleza al servicio de la religión con acentos nacionales [...]”¹¹⁴⁴.

1928:

El 12 de enero se inaugura en el Salón de la Galería Vilches la exposición conjunta del pintor vasco Valentín de Zubiaurre y del escultor gallego Santiago Bonome. En la muestra, exhibe diecinueve obras¹¹⁴⁵, todas ellas tallas directas en madera, principalmente caoba. Entre ellas, destaca, además de una serie de bustos-retratos y figuras autónomas,

¹¹⁴³ ALCÁNTARA, F., “Vida artística. Las esculturas de Quintín de Torre”, *El Sol*, Madrid, 19-5-1927, p. 5.

¹¹⁴⁴ VEGUE Y GOLDONI, A., “Bellas Artes. Las esculturas policromadas de Quintín de Torre”, *El Imparcial*, Madrid, 19-5-1927, p. 3.

¹¹⁴⁵ De las que hemos podido documentar las siguientes doce esculturas: *Hidalgo Campesino* (retrato), *Cariátide*, *Salomé*, *Trono infantil*, *Carretero* (retrato), *Retrato de Ofelia Nieto*, *Retrato de Carmiña G. del Rivero*, *Retrato del Excmo. Sr. D.M. Portela Valladares*, *Recordo* (retrato), *Plañidera*, *Beata* y *Energía*.

la pieza titulada *Trono infantil* (Fig. 126), que José Francés, uno de los máximos apologistas de la obra del artista santiagués, no duda en catalogar como una de las obras maestras de la estatuaria moderna española:



Fig. 126. Santiago Bonome, *Trono infantil*, 1928, madera. Fotografía: *La Esfera*, 11-2-1928

“[...] *Trono infantil* no es sólo la mejor de cuantas obras viene produciendo este animador sensible de la madera [...] No es únicamente un hito estético en el camino que comenzó a recorrer adolescente, sin esas vacilaciones influenciadas que son la ganga ocultadora del entrañable fulgor destinado a los cimientos futuros. Es una de las más hermosas y positivas creaciones de la moderna estatuaria española, tan floreciente y polifacética en nuestro tiempo [...]”¹¹⁴⁶.

¹¹⁴⁶ FRANCÉS, J., “Vida artística. Bonome, el animador de la madera”, *La Esfera*, op. cit., pp. 33-34.

En conjunto, la crítica artística¹¹⁴⁷ valoró muy positivamente la muestra del escultor gallego, en la que volvían a destacar especialmente su cultivo de la talla en madera policromada, característica que distinguía a la escultura española del Siglo de Oro y que un conjunto de artistas, entre los que destacan especialmente los gallegos Francisco Asorey, “Compostela” y Santiago Bonome, pretende revitalizar, conjugándola con las formas de la estatuaria moderna:

“Claro y titánico linaje, tocado de misticismo, esta escuela galaica de artistas que, tallando y policromando la madera, cierran paréntesis secular y aciago de una escultura fríamente académica, torpemente pseudo clásica, y reanudan lo más neto de la historia de la escultura española. Temple esforzado y devoto el de estos Asorey y Bonome-no cito sino a los paladines, que la legión es nutrida-, adentrados en el bosque empuñando el hacha, que, en sus manos, no es Parca cegadora de las fuentes vitales en los añosos troncos, sino instrumentos para este trance entre todos maravilloso: el de cortar la madera que ha de ser luego acariciada o tundida por la gubia y ha de verse animada, infundida de palpitación y cadencia humanas bajo el soplo espiritual del artista.

Santiago Bonome, juvenil maestro en este arte de renacimiento, celebra ahora en Madrid una Exposición de sus últimas obras. Es Bonome en España uno de los posibles campeones en grande de esa ínclita causa [...] que se llama talla directa. Singular ufanía para nuestro blasón nacional representa el caso, no esporádico, ni casual, en efecto, de que sean españoles varios de los grandes titanes del esfuerzo [...] que supone imponer, contra los terribles prejuicios del modelado, la áspera técnica de la talla directa [...] ¡Adelante, magníficos y soñadores tallistas galaicos! En vuestras manos anda algo más que la gubia hechicera y graciosa que da forma, y con la forma, vida, a la materia: en vuestras manos saltan las posibilidades de un impulso formidable, que es, cabalmente el que late en la técnica de la talla directa [...]”¹¹⁴⁸.

Asimismo, junto a esta reivindicación del procedimiento técnico de la talla en madera policromada, los comentaristas también coincidieron a la hora de valorar el giro estilístico

¹¹⁴⁷ AGUILERA, E., “Notas de arte. Notas de Arte. Las tallas de Santiago P. Bonome”, *El Socialista*, Madrid, 22-1-1928, p. 4; FRANCÉS, J., “Las esculturas de Santiago Bonome. El animador de la madera o Dafne desencantada”, *España Forestal*, Madrid, 1-1928, pp. 9-14; DE LEZAMA, A., “Notas de arte. Santiago Bonome y Valentín Zubiaurre, en el Salón Vilches”, *La Libertad*, Madrid, 21-1-1928, p. 3; GIL FILLOL, L., “Arte. Las tallas de Santiago Bonome en las Galerías Vilches”, *Estampa*, Madrid, 24-1-1928, pp. 10-11.

¹¹⁴⁸ DE GALINSOGA, L., “Otras Exposiciones. El arte de Bonome, que anima y hechiza la madera”, *Blanco y Negro*, Madrid, 29-1-1928, pp. 12-15.

de las obras presentadas por el escultor gallego, las cuales, con respecto a su anterior producción dotada de una mayor gestualidad expresiva y síntesis volumétrica, destacan por su mayor gracia, solidez constructiva y serenidad compositiva:

“[...] Nadie reconocería en las esculturas del Salón Vilches al jovenzuelo que acudía a las Exposiciones Nacionales con caricaturas de frailes y beatas, talladas de una manera tosca e inexpresiva. La vocación por la caricatura, aun cuando tiende a la genialidad, suele ser deficiencia de medios. Algún dibujante se convierte en caricaturista por no aprender a dibujar. Ante Bonome pensábamos eso. No sabe modelar, y quiere hacernos creer que desmodela (sic) intencionadamente. Hoy, ya no. Bonome concibe la figura en toda la plenitud del modelado. Después la estiliza. Construye primero para luego suprimir lo superfluo [...] Cuando se llega a eso, a fundir, de manera tan prodigiosa líneas y masas, bien pueden disculparse otros defectos de técnica que la práctica corrige [...]”¹¹⁴⁹.

El 18 de febrero se inaugura en el Salón del Círculo de Bellas Artes la Exposición de Arte Moderno Belga, organizada por un Comité conformado por el comisario del gobierno, M. Paul Lambotte, junto con una serie de críticos, pintores y escultores. Al acto de apertura acudieron los Reyes de España, quienes fueron recibidos por el jefe de Gobierno, los embajadores de Bélgica, el presidente del Círculo de Bellas Artes, con varios miembros de la directiva, Mariano Benlliure y diversas personalidades de la intelectualidad artística de la capital española. En la muestra se exhibieron noventa y cinco obras, de las cuales setenta y seis eran pinturas y diecinueve esculturas¹¹⁵⁰.

En cuanto a la recepción que tuvo la exposición, hay que destacar que gozó de una notable atención por parte de los principales medios informativos de la capital. En líneas generales, los comentaristas de la muestra coincidían en valorar la modernidad templada del arte belga, que, tal y como pregonaban, como hemos visto, los principales críticos, se basaba fundamentalmente en una renovación del lenguaje escultórico desde la máxima del respeto por la tradición clásica, desechando por completo las innovaciones conseguidas por los principales movimientos de la vanguardia: “[...] El actual arte belga camina en parte a la realización de ideales estéticos avanzados; pero lo hace noblemente

¹¹⁴⁹ GIL FILLOL, L., “De Bellas Artes. La Exposición del Salón Vilches. Valentín Zubiaurre y Santiago Bonome”, *El Imparcial*, Madrid, 18-1-1928, p. 3.

¹¹⁵⁰ De las cuales hemos podido documentar las siguientes doce esculturas: *Águila*, *Leona rugiendo* y *Antílope Axis huyendo*, de Alberic Collin; *La madre y el hijo* y *bailarina*, de Paul Dubois; *Victoria*, de Marnix d’Havaloose; *Maternidad*, de Jules Lagae; *Madre e hijo muerto*, de Georges Minne; *Crepúsculo*, de Egide Rombaux; *La mujer de la Rosa* y *Bailarina*, de Ernest Wynants.

y con la discreción necesaria para no acoger lo falso como bueno ni tomar lo extravagante como innovación redentora [...]”¹¹⁵¹.

En cuanto a la sección de escultura, ésta refleja cómo el comité organizador se encargó de seleccionar las obras de aquellos artistas que se encuentran insertos en un estilo tendente a la gracilidad y amabilidad decorativa, muy en la línea del clasicismo moderno francés y el *art déco*. La mayoría de piezas están dedicadas a las tipologías tradicionales asociadas a la disciplina, principalmente el busto-retrato y la figura autónoma, primando las representaciones de figuras femeninas (maternidades, bailarinas, desnudos). José Francés, en su artículo monográfico dedicado a la estatuaria belga, señala cómo algunos quizás se quejarán de la falta de importantes escultores adscritos a los movimientos de avanzada, pero rápidamente, y en clara sintonía con lo expuesto, advierte que la sección de escultura está debidamente representada:

“[...] Pudiera, acaso, un intransigente partidario de las modernas tendencias de última hora lamentar la ausencia de algunos otros pertenecientes a las avanzadas juveniles que equilibrasen, a juicio suyo, el testimonio tradicionalista aportado con laudable propósito. Pero importa añadir que tal y como se ha acompañado al conjunto esencial de la Exposición la pintura, no queda injusta, por olvidadiza o demasiado incompleta, la sección de escultura [...]”¹¹⁵².

De las esculturas expuestas en la exhibición, muestra su preferencia por la *Maternidad* de Jules Lagae, la cual considera como la pieza más interesante de la sección, aconsejando al Museo de Arte Moderno que la adquiriera para su colección, así como la *Victoria* de Marnix d'Havaloose (Fig. 127), media figura femenina desnuda en la que el artista asume el lenguaje clásico desde una perspectiva moderna tendente a lo decorativo:

“[...] De Julio Lagae [...] se exhibe una obra encantadora y considerable: *Maternidad*. Tiene la ternura sosegada y honesta del apelativo. Es un cabal acierto de expresión y de armonía. Tal vez ese grupo admirable sea [...] lo más bello del envío de escultura. Obra digna de un museo, y que, ciertamente, el nuestro moderno no debía dejar volver a Bélgica [...]

¹¹⁵¹ PÉREZ BUENO, L., “Exposición de Arte Belga Moderno”, *El Liberal*, Madrid, 8-3-1928, p. 5.

¹¹⁵² FRANCÉS, J., “La Exposición de Arte Belga. Escultores y grabadores”, *La Esfera*, Madrid, 24-3-1928, pp. 40-41.



Fig. 127. Marnix d'Havaloose, *Victoria*, s/f. Fotografía: *La Esfera*, 24-3-1928

Arrogancia de estilo y de idea tiene la *Victoria*, de Marnix d'Havaloose, que se ha puesto a la entrada de la Exposición. Es una media figura femenina, creada con ímpetu seguro, y una sabia recordación de elementos clásicos. Mezcla con gracia formal un sentido arcaizante y un sentido moderno y, desde luego, revela a un estatuario capacitado para grandes empeños decorativos [...]"¹¹⁵³.

Nuevamente, y al igual que ya hicieran con la exposición de arte catalán moderno, Rafael Marquina, en nombre de *Heraldo de Madrid*, organiza la Exposición de Arte Gallego, la cual se inaugura el 7 de junio en el Palacio de Exposiciones del Retiro, permaneciendo abierta hasta mediados del mes de julio. En el acto de apertura, Rafael Marquina, auspiciador de la muestra, dio un discurso, seguido de otro de Basilio Álvarez, director de la Casa de Galicia. Durante el transcurso de la exhibición se pronunciaron diversas

¹¹⁵³ *Ibidem*.

conferencias¹¹⁵⁴ que versaban sobre temáticas relativas a la cultura artística y popular galaica. En la muestra se expusieron un importante conjunto de obras pertenecientes a diversas disciplinas (pintura, escultura, cerámica, orfebrería) que pretendían dar una visión amplia y panorámica del arte gallego contemporáneo. Dentro de la sección de escultura¹¹⁵⁵ participaron los siguientes artistas: José María Acuña, Ángel Alen, Juan Balas, Enrique Barros, Santiago Bonome, Francisco Campos, “Compostela”, Indalecio Díaz Balino, Joaquín Gil Armada, José Juan González, José Núñez, Daniel Piñeiro, Francisco Río, Julio Rodríguez y Eugenio Souto.

En cuanto a la fortuna crítica del certamen, hay que reseñar que la exposición gozó de una notable atención por parte de los rotativos editados en la capital española. En lo concerniente a la estatuaría gallega, cronistas como Luis de Galinsoga y José Francés vuelven a reiterar la importancia de la técnica de la talla en madera policromada, principal seña de identidad de los artistas plásticos galaicos, encabezados por Francisco Asorey, quien, según la mayoría de comentaristas, no se encuentra bien representando en la muestra, seguido de cerca por Santiago Bonome y Francisco Vázquez Díaz “Compostela”:

“[...] Otro renacentista del arte gallego- no solo en escultura, sino en todo el ámbito artístico- es Francisco Asorey. El realismo en que parece definirse el renacimiento de Galicia tiene en la gubia prodigiosa del escultor compostelano uno de sus atributos más característicos y genuinos. Y si en este certamen Asorey apenas se limitó a enviarnos su tarjeta para que figurase en el catálogo su nombre- sólo hay en él la lápida sencilla para el monumento a Concepción Arenal- toda la parte de escultura de la Exposición está proclamando, no la influencia, sino el magisterio sugestionador del arte de Asorey. La talla, el secreto de infundir alma a la madera, adquiere en estos artistas galaicos su primigenio prestigio, más el que ellos saben atribuirle con la unción de la modernidad y

¹¹⁵⁴ *La canción popular de Galicia* (13-6-1928), por Álvaro de las Casas, director de la Biblioteca de Estudios Gallegos; *Galicia canta y Castilla cuenta* (14-6-1928), por el escritor Victoriano García Martí; *Estampas del verano coruñés* (18-6-1928), por el periodista Jenaro González Catoyra; *La humanitaria labor de Concepción Arenal y el monumento en Madrid a la genial pensadora gallega* (25-6-1928), por el periodista de *El Liberal*, Alfonso Ayensa y *El Santo Grial del Cebrero y el camino francés de las peregrinaciones compostelanas*, por Ángel del Castillo, director del Museo de Bellas Artes de La Coruña.

¹¹⁵⁵ No sabemos cuál fue la cifra exacta de esculturas expuestas. Hemos podido documentar las siguientes: *Lápida para el monumento a Concepción Arenal*, de Francisco Asorey; *Dor*, *Carretero*, *Retrato de Ofelia Nieto*, *Retrato de Manuel Portela*, *Retrato de Antonio Palacios*, *Retrato de José Francés*, *Hidalgo campesino*, *Cariátide*, *Energía* y *Boceto de la Estatua yacente para el mausoleo de Pérez Lugin*, de Santiago Bonome; *Jirafas*, *Maternidad*, *Cocodrilo*, *Canguro de Australia*, *Conejo del país* y *Retrato de Mariano Benlliure*, de Francisco Vázquez Díaz “Compostela” y *Cristo yacente*, de José Núñez.

de los originalísimos sagaces atisbos que impresionan la sensibilidad de nuestro tiempo. No ha traído Asorey su Dolorosa magnífica que está tallando con destino a Bilbao. Pero la legión de los tallistas que Asorey empujó con su genial timidez a penetrar en el bosque para arrancar del bosque una fauna nueva de almas por obra del arte; la legión de los escultores de Galicia está ahí en brillante gran parada [...]”¹¹⁵⁶.

“[...] El ejemplo de Asorey y de Bonome, seguido de cerca y con carácter propio por Compostela, no ha dejado de influir en los escultores gallegos. Nos encontramos, pues, en esta Exposición con demasiadas tallas en madera que pretenden acercarse a las sendas orientaciones tan bellamente acusadas por Francisco Asorey y Santiago Bonome. No todas ellas afortunadas y muchas recusables [...]”¹¹⁵⁷.

Dentro de los escultores que participaron en la exposición fue, sin lugar a dudas, Santiago Bonome quien recibió una mayor atención, en gran parte por ser su obra altamente conocida entre los círculos artísticos de la capital tras sus dos muestras individuales celebradas en 1924 y en 1928. Los críticos, en su línea habitual, valoran la maestría técnica del escultor santiagués a la hora de tallar la madera, quien expone un total de 15 obras ejecutadas en madera, tanto figuras autónomas como bustos-retratos, muchos de ellos ya mostrados en sus anteriores exhibiciones:

“[...] Santiago Bonome- cuyo éxito reciente en Madrid nos excusa de largas perífrasis- aportó un envío copioso y notabilísimo. El arte de Bonome está hecho de fervor y de inspiración. Su gubia, que talla vigorosamente la realidad y la esculpe y la define, le da también no sé qué cierto idealismo místico que tiende a transustanciación. Es la materia en el divino minuto de transformarse en eternidad. Es la plástica del tránsito. El momento definitivo en que el arte cuaja su presencia en la realidad del mundo. Y sabe Bonome realizar este prodigio con tal maestría técnica y con tanta interior devoción encendida y magnífica, que su arte emana un cálido contagio sugeridor y dominante. Sus retratos y sus grupos, sus figuras y sus evocaciones, tienen una fuerza difícilmente superable [...]”¹¹⁵⁸.

¹¹⁵⁶ DE GALINSOGA, L., “Otras Exposiciones. El Salón de Artistas Gallegos en el Palacio del Retiro”, *Blanco y Negro*, Madrid, 24-6-1928, pp. 31-36.

¹¹⁵⁷ FRANCÉS, J., “Una Exposición importante. Los Artistas Gallegos”, *La Esfera*, op. cit., p. 40.

¹¹⁵⁸ MARQUINA, R., “La Exposición de Arte Gallego. Comentarios y pretextos”, *Heraldo de Madrid*, 22-6-1928, p. 12.

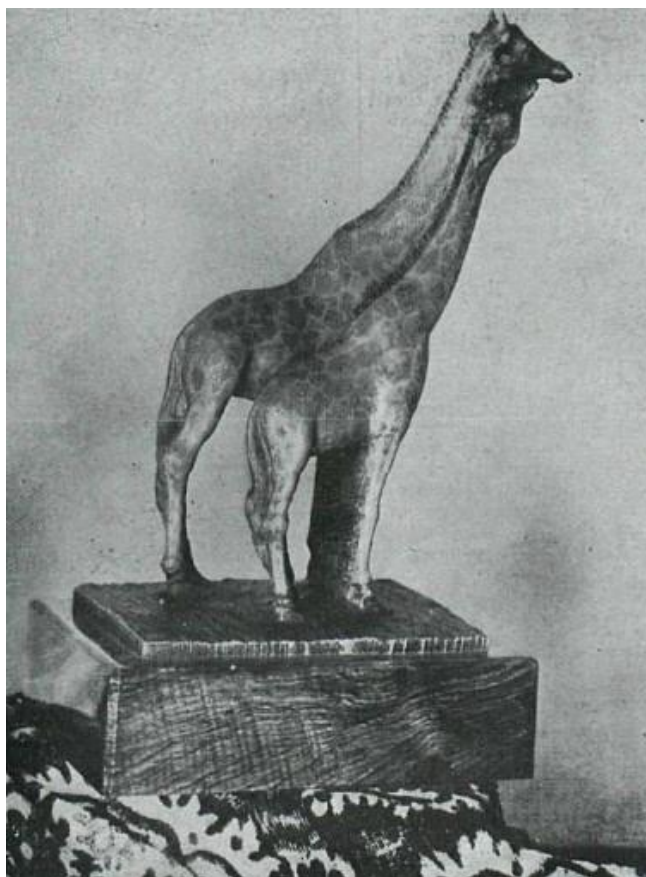


Fig. 128. Francisco Vázquez Díaz “Compostela”, *Jirafas*, 1928, madera. Fotografía: *La Esfera*, 28-7-1928

Junto con Santiago Bonome, destacan las obras (Fig. 128) de Francisco Vázquez Díaz, “Compostela”, quien además de distinguirse por ser también un cultivador de la talla en madera, así como de la estatuaria animalista, sobresale por sus magníficas dotes a la hora de realizar bustos-retratos, como el del escultor Mariano Benlliure que presenta en la Exposición:

“[...] Francisco Vázquez Díaz, “Compostela”, es un escultor animalista, no al modo de Mateo Hernández, sino respetando la realidad, estilizando muy concienzudamente y buscando en esa realidad toda la poesía que la realidad puede tener. “Compostela” pasa largas horas en nuestro parque zoológico del Retiro, y allí observa aquellas actitudes y aquellas escenas que componen los animales, dignas de ser reflejadas por el artista. Ahora expone “*Maternidad*”, un delicioso grupo de monos, y “*Jirafas*”, otro grupo encantador, que patentizan la ternura y los sentimientos cordiales de algunas bestias. Ambas obras son gratas a la vista, llaman dulcemente al corazón y están donosamente ejecutadas. Tallas también muy admirables son “*Canguro de Australia*” y “*Conejo del país*”. Francisco

Vázquez es mejor autor de retratos que Bonome, acaso porque cuida escrupulosamente la elección de modelos. El busto de Benlliure actualmente, como en otras ocasiones otros bustos, proclama esa aptitud de “Compostela”, uno de los maestros más jóvenes de la talla de la madera [...]”¹¹⁵⁹.

El 18 de noviembre se inaugura en el Salón del Círculo de Bellas Artes la exposición de los pintores Pedro Muñoz Condado y Antonio Alix y del escultor Francisco Pérez Mateo¹¹⁶⁰. Dentro de las obras presentadas por los tres jóvenes artistas, llama la atención de la crítica, la interpretación que todos hacen de la figura de *Cristo crucificado*, de la cual valoraron la intencionalidad a la hora de buscar un realismo crudo y veraz, pese a que los resultados obtenidos dejaran mucho que desear: “[...] Coinciden en tratar de manera análoga el Cristo arcaico de sabor bizantino y los felicitamos por el atrevimiento, aunque la monotonía del tema y de la “manera” tengan poco de plausible [...]”¹¹⁶¹.

Destacar que la muestra tuvo una discreta fortuna crítica, siendo no demasiados los artículos monográficos¹¹⁶² referidos a la misma. En líneas generales, los comentaristas, a pesar de que también dedican espacio al análisis de las pinturas de Pedro Muñoz Condado y Antonio Alix, muestran su preferencia por las esculturas de Francisco Pérez Mateo, quien ya empezaba a ser conocido en el mundo artístico de la capital, puesto que unos meses antes, en mayo de 1928, había conseguido el primer premio en el Concurso Nacional de Escultura por su proyecto *Fuente-banco*. Exhibía trece obras (Fig. 129 y 130)¹¹⁶³, las cuales destacaban, además de por estar ejecutadas mediante la talla directa en piedra, por su rotundidad, esquematismo y síntesis volumétrica, que la emparentan con la estatuaria arcaico-primitiva:

¹¹⁵⁹ AGUILERA, E., “Notas de Arte. Los tallistas en la Exposición de Arte Gallego”, *El Socialista*, Madrid, 24-6-1928, p. 4.

¹¹⁶⁰ Para un estudio panorámico de su producción escultórica: ALIX TRUEBA, J. (com.), *Dos escultores. Emiliano Barral-Francisco Pérez Mateo*, [catálogo de exposición], Aula de Artes Plásticas, Universidad Complutense de Madrid, 1982 y ALIX TRUEBA, J. (com.), *Francisco Pérez Mateo. Escultor (1903-1936)*, [catálogo de exposición], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 21 junio-18 agosto 2002.

¹¹⁶¹ ALCÁNTARA, F., “La vida artística. Las Exposiciones en el Círculo de Bellas Artes”, *El Sol*, Madrid, 18-10-1928, p. 4.

¹¹⁶² AGUILERA, E., “Notas de arte. Los nuevos valores: Francisco Pérez Mateo”, *El Socialista*, Madrid, 4-11-1928, p. 2; FRANCÉS, J., “Arte y letras. Tres artistas jóvenes”, *La Nación*, op. cit., pp. 1-2; GIL FILLOL, L., “Arte. Pérez Mateo, Muñoz Condado y Antonio Alix”, *Estampa*, Madrid, 13-11-1928, pp. 30-31 y HESPERIA, “Arte en el Palacio del Círculo de Bellas Artes”, *Alrededor del Mundo*, op. cit., pp. 12-13.

¹¹⁶³ Entre las que hemos podido documentar: *Cristo Crucificado*, *Fuente-Banco*, *Niño arquero*, *Mujer dormida*, *Retrato de Berta Singerman*, *Retrato del Dr. Carlos Ribera Sanchís*, *Retrato de José Rigol y Retrato de su padre*, *Vicente Pérez Mateo*.



Fig. 129. Francisco Pérez Mateo, *Mestiza*, 1926, piedra, paradero desconocido. Fotografía: Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España

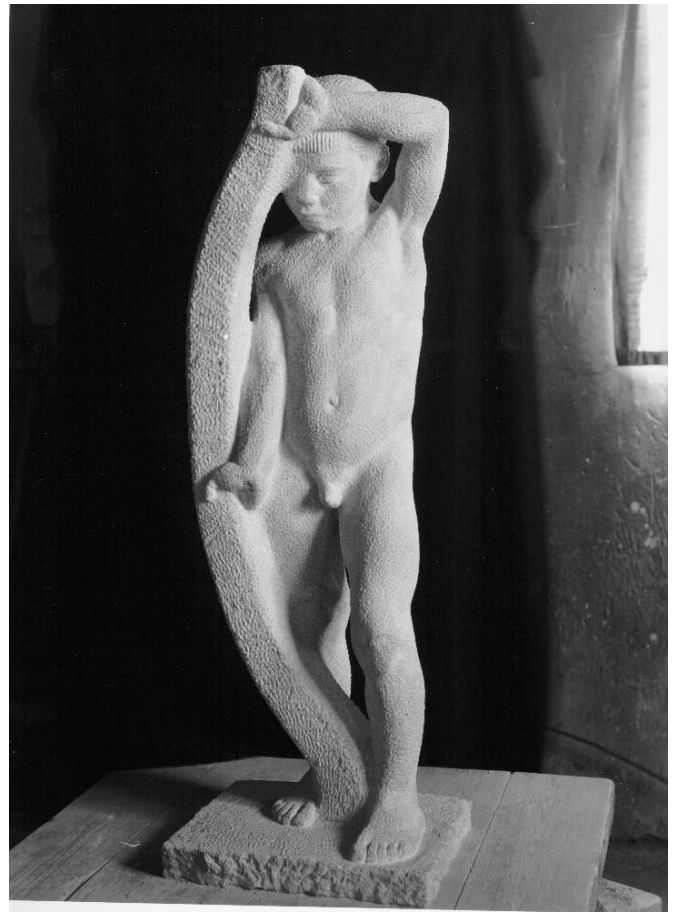


Fig. 130. Francisco Pérez Mateo, *Niño arquero*, 1926, piedra, paradero desconocido. Fotografía: Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España

“[...] El dueño de mayores posibilidades y el que manifiesta ya una personalidad más lograda, me parece el escultor Francisco Pérez Mateo. Algunas de sus obras expuestas en las Exposiciones Nacionales llamaron mi atención por su acertado concepto de lo monumental. Escultor de grandes masas, de planos sin desbatar, logra con su fuerte concepto plástico resultados muy dignos de tenerse en cuenta. Sus obras de construcción rápida y simplista, que señalan en la materia apenas los trazos indispensables para obtener la impresión de la forma, producen un efecto de fuerte estructura. Se ve que le preocupa con exceso la nota arcaizante y que a veces le perjudica de modo bien notorio como en el *Cristo Crucificado* que expone, resultado poco feliz de una mezcla de elementos actuales con los románicos y bizantinos. Un buen acierto me parece, en cambio, su sobria fuente banco, premiada en el Concurso Nacional de Escultura de 1928. Algunas cabezas, como

la de Berta Singerman, por ejemplo, revelan un escultor de temperamento abierto a las mejores promesas [...]”¹¹⁶⁴.

1929:

El 18 de mayo se inaugura en el Salón de la Sociedad de Amigos del Arte la exposición del escultor segoviano Emiliano Barral¹¹⁶⁵ en la que expone un total de veintisiete esculturas¹¹⁶⁶, resumen de toda su trayectoria artística (1919-1929), realizadas todas en materia definitiva: mármol, piedra, microgranito, alabastro, basalto, bronce y madera. La muestra gozó de una excelente acogida por parte tanto del público como de la crítica¹¹⁶⁷, la cual dedicó numerosos elogios a las obras presentadas. Los principales comentaristas valoraban su producción artística como perfecta representante de esa figuración renovada en la que, sin abandonar los principios clásicos, apuesta por crear piezas que, sin llegar a ser rompedoras, destacan por su rotundidad, sobriedad y depuración volumétrica: “[...] Los cánones y los dogmas, en su gracia pétrea y permanente, se afirman con rotundidad. Reposo, serenidad, equilibrio. Masas y volúmenes ponderados. Gravedad. Peso. Medida. Las leyes inmutables de la escultura y- en gracia a la intención monumental- con ciertos felices modos arquitectónicos que en su día serán aciertos precisos en el acierto total [...]”¹¹⁶⁸.

Dentro de las esculturas expuestas en la muestra, sobresalen por su número elevado, su serie de bustos-retratos, verdadera especialidad dentro de la producción artística de

¹¹⁶⁴ DE VALDEAVELLANO, L.G., “Las Exposiciones. Pérez Mateo, Muñoz Condado y Alix”, *La Época*, 7-11-1928, p. 1.

¹¹⁶⁵ Para un análisis de su trayectoria vital y artística: SANTAMARÍA, J.M., *Emiliano Barral*, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1986; VILCHES CRESPO, S. y MARTÍNEZ CABALLERO, S. (coord.), *Emiliano Barral. El animador de la piedra*, Museo de Segovia, 2017 y LINAGE CONDE, J.A., *Emiliano Barral y sus hermanos. Entre las promesas y las realidades*, Madrid, VeoVeo Ediciones, 2019.

¹¹⁶⁶ Las obras expuestas fueron las siguientes: *Retrato de Julián M. Otero* (madera), *Retrato de Eugenio Torre* (bronce), *Retrato de Antonio Machado* (piedra), *María* (piedra), *Mi madre* (piedra), *Retrato de J. Tudela* (piedra), *Una niña* (alabastro), *Retrato de Ignacio Carral* (piedra), *Retrato de la señora de M.A. Cerón* (basalto), *Retrato de Benito Zambrano* (microgranito), *Cabeza yacente de Pablo Iglesias* (mármol), *Retrato de Luis Quintanilla* (bronce), *Retrato de Alfredo Guido* (bronce), *Retrato de J. Winthuysen* (piedra), *Retrato del Dr. Guedan* (bronce), *Retrato de la Señora de Chacón Enríquez* (basalto), *Retrato de mi mujer* (alabastro), *Retrato de Manuel Chaves Nogales* (mármol), *Zoe* (mármol), *Retrato del Dr. Blanc Fortacin* (mármol), *Desnudo humorístico para un jardín* (piedra), *Boceto de maternidad* (tres versiones en piedra, bronce y terracota), *Pingüino* (piedra), *Garza* (madera).

¹¹⁶⁷ ABRIL, M., “Exposición Barral”, *Revista de las Españas*, op. cit., pp. 199-200; CARRAL, I., “La Exposición de esculturas de Barral en el Salón de Amigos del Arte”, *Heraldo de Madrid*, 29-5-1929, p. 13; DE LA ENCINA, J., “De arte. La Exposición Barral”, *La Voz*, op. cit., p. 1; DE LEZAMA, A., “Notas de arte. Emiliano Barral y sus esculturas”, *La Libertad*, Madrid, 21-6-1929, p. 5; DE VALDEAVELLANO, L.G., “Crónicas de arte. Emiliano Barral”, *La Época*, 15-6-1929, pp. 5-6 y GIL FILLÓL, L., “Arte. El sentimiento escultórico”, *Estampa*, Madrid, 18-6-1929, p. 15.

¹¹⁶⁸ MARQUINA, R., “De Arte. Exposición Barral”, *Atlántico*, Madrid, 5-6-1929, p. 58.

Emiliano Barral, los cuales destacan por mostrar su evolución desde una marcada gestualidad expresiva (muy presente en sus primeras creaciones), donde la huella de Rodin resulta evidente, hacia una mayor sobriedad sintética y serenidad clásica: “[...] Casi todas las obras que Barral nos ofrece son retratos; retratos fuertes y sobrios. En el juego de sus formas, hondamente estudiadas, late una fina sensibilidad. Vemos, hermanadas, como en los grandes maestros clásicos, la delicadeza y la energía [...] Frente a tantos bustos de frialdad fotográfica o de escamoteo modernista como lanza por ahí la fecundidad artística del siglo, éstos de Barral saben profundizar en nuestro espíritu [...]”¹¹⁶⁹.



Fig. 131. Emiliano Barral, *Cabeza yacente de Pablo Iglesias*, 1926, mármol. Fotografía: *La Esfera*, 15-6-1929

Entre los bustos-retratos, llamaron especialmente la atención, además del dedicado al periodista Chaves Nogales, la *Cabeza yacente de Pablo Iglesias* (Fig. 131), en la que algunos observaban una sabia reutilización de la iconografía cristiana y *Zoe*, busto de mujer en la que el artista sabe conjugar la serenidad y el equilibrio clásico con la tendencia hacia el esquematismo y la síntesis de volúmenes asociados a la estatuaría moderna:

“[...] Rompamos un instante la continuidad de este desarrollo y consideremos una pieza singularísima en la obra de Barral: la *cabeza de Pablo Iglesias*. Es uno de sus grandes

¹¹⁶⁹ DE PANTORBA, B., “Artistas españoles. Emiliano Barral”, *Gaceta de Bellas Artes*, op. cit, p. 7.

aciertos y desde luego una de las más considerables cosas que puede representar la escultura española contemporánea. Puede ser que su ajuste dentro del monumento mismo no sea enteramente irreprochable. Como trozo de magnífica escultura se mantiene al lado lo más fuerte. El viejo tema del Bautista decapitado reaparece con un refinamiento de técnica moderna que consigue conservar toda la energía del patetismo cristiano [...]"¹¹⁷⁰.

"[...] En el busto de *Zoe* podemos encontrar reunidas las mejores cualidades de artista que Barral ha mostrado a través de aún no muy larga carrera. Clásica por la serenidad equilibrada de la estructura, por la reposada robustez de su bloque, *Zoe* es también moderna por el concepto de la forma, esquematizada según las necesidades del acento, sin consideración a las exigencias meramente representativas. Las simplificaciones decorativas de la cabeza de Iglesias han permitido a Barral esta desenvoltura en el manejo de los planos. Pero en la cabeza de Iglesias la simplificación se resuelve en arabesco, mientras en *Zoe*, con sentido más moderno, sirve para construir los volúmenes [...]"¹¹⁷¹.

Junto con toda su serie de retratos, destacaron especialmente sus bocetos de Maternidades (Fig. 132) que, como ya especificamos en el capítulo referido a la crítica artística española, fueron vistas como las obras más decididamente audaces del escultor segoviano, en las que algunos comentaristas, como Enrique Estévez Ortega, veían reflejado el influjo de la estética de la estatuaria arcaico-primitiva, así como de la producción artística de Iván Mestrovic: "[...] Y lo curioso es que, así como en los bustos, en los que logra mucho parecido, se diría que no tiene prejuicios, y se muestra despreocupadamente atento al modelo nada más. En las maternidades se pronuncia por las normas primitivistas que hoy privan y seducen a los escultores jóvenes y a los modernos seguidores del arte mestrovichiano sintético y viril [...]"¹¹⁷².

¹¹⁷⁰ SÁNCHEZ RIVERO, A., "La Exposición de Emiliano Barral", *Arte Español*, Madrid, II semestre 1929, p. 450.

¹¹⁷¹ *Ibidem*.

¹¹⁷² ESTÉVEZ ORTEGA, E., "La actualidad artística. El pintor optimista y el escultor sentimental", *La Esfera*, Madrid, 15-6-1929, p. 42.



Fig. 132. Emiliano Barral, *Maternidad*, 1928-1929, piedra. Fotografía: *Revista de las Españas*, 5-1929

Con el objeto de organizar una exposición de las obras producidas en la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa, el escultor mexicano Guillermo Ruíz Reyes fue comisionado a la capital española, junto con los profesores Gabriel Fernández Ledesma y Luis Albarrán y Pliego: “[...] Guillermo Ruíz y Gabriel Fernández Ledesma, profesores de la Escultura, de la Pintura, de la Forja y la Talla [...] vienen comisionados por la Secretaría de Educación Pública y por la Universidad Nacional con la encomienda de organizar en breve una importante Exposición de las Escuelas de Artes Mexicanas, primero en la corte española. Después, en la Exposición de Sevilla [...]”¹¹⁷³.

¹¹⁷³ CAMIN, A., “Los caminantes rojos. El arte revolucionario mexicano”, *La Esfera*, Madrid, 4-5-1929, p. 22-23.

En Madrid, encuentran un local propicio en el Palacio de Exposiciones del Retiro, donde se celebró la exposición durante la primera quincena de julio de 1929. En la muestra se exhibe una importante selección de esculturas¹¹⁷⁴ elaboradas por los alumnos de la escuela. Entre ellas, llamaron especialmente la atención, un conjunto de tableros (Fig. 133 y 134) ejecutados en madera de cedro, realizados seguramente con destino a decorar alguna puerta monumental. Toda esta serie de piezas sobresalían por estar dotadas de una ingenuidad primitivista en las que quedaban reflejadas los valores raciales y populares de la mexicanidad, presentando ambientes costumbristas de carácter lúdico y festivo donde los personajes tocan sus instrumentos, cantan sus corridos, ataviados con sus trajes regionales.



Fig. 133. Enrique Meyrán, *Escena musical*, 1928-1929, tablero en madera de cedro. Fotografía: *Atlántico*, 5-8-1929



Fig. 134. Fernando Díaz, *Escena musical*, 1928-1929, tablero en madera de cedro. Fotografía: *Atlántico*, 5-8-1929

¹¹⁷⁴ Junto con los tableros con representaciones de escenas costumbristas, también fueron exhibidas una serie de esculturas asociadas a las otras dos principales temáticas desarrolladas en la escuela: género animalista y el retrato. Además de las obras de los alumnos de la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa, fueron también mostradas las producciones de las restantes escuelas populares mexicanas: Escuelas de Pintura al Aire Libre y los Centros Populares de Pintura, entre ellos el de San Pablo, dirigido por Gabriel Fernández Ledesma.

La exposición gozó de una excelente atención por parte de la crítica especializada, siendo un considerable número el de artículos monográficos¹¹⁷⁵ que dedicaron un comentario al análisis de la muestra. En líneas generales, todos venían a coincidir en señalar tres puntos esenciales que definen las obras expuestas: El método pedagógico progresista de la escuela orientado a fomentar la creatividad del niño, el marcado sabor indigenista de las esculturas expuestas que resaltan los valores raciales inherentes a la nación mexicana y la perfección técnica alcanzada por los alumnos en las diversas tallas en piedra y madera:

“[...] Junto a ese sagrado respeto a la independencia absoluta de la inspiración y el temperamento de los discípulos, destacaba, en el conjunto de la exposición, una fidelidad étnica a los motivos substanciales. Aparte estas primarias y esenciales, hay que señalar también la perfección de la enseñanza en relación a la técnica, al oficio que es donde debe ejercer su influencia la autoridad del maestro. Algunos trabajos en madera y algunas tallas en piedra son persuasivos ejemplos de que las Escuelas populares mexicanas han conseguido, en orden a la técnica, una perfección estética muy considerable [...]”¹¹⁷⁶.

Entre octubre y noviembre se celebra el IX Salón de Otoño, en el cual José Capuz exhibe un importante conjunto de piezas¹¹⁷⁷ en una sala individual, a modo de retrospectiva de toda su trayectoria artística. Los principales críticos¹¹⁷⁸ que dedicaron un comentario al certamen incidían en la importancia de la participación de un artista de su renombre, con el que conseguía dignificar un Salón que, ciertamente, poco había conseguido contribuir a la renovación de las artes plásticas españolas.

Todas las obras expuestas en la muestra sobresalen por estar adscritas a un clasicismo moderno de tono arcaizante y marcadamente afín al *art déco*, entre las que destacan piezas

¹¹⁷⁵ Entre ellos, conviene destacar por la profusión de imágenes que reproducen esculturas expuestas en la muestra: ABRIL, M., “Crónica de arte. Exposición de las Escuelas Mexicanas de pintura y escultura”, *Revista de las Españas*, Madrid, agosto-octubre 1929, pp. 321-326; CAMÍN, A., “Pintura y escultura. La Exposición mexicana en el Palacio del Retiro”, *Nuevo Mundo*, Madrid, 2-8-1929, pp. 39-41; FRANCÉS, J., “Vida artística. Nuevas pintura y escultura mexicanas”, *La Esfera*, Madrid, 27-7-1929, pp. 9-10 y MARQUINA, R., “Exposición de pintura y escultura de las Escuelas Populares Mexicanas de Arte”, *Atlántico*, Madrid, 5-8-1929, pp. 51-54.

¹¹⁷⁶ MARQUINA, R., “Las escuelas populares mexicanas”, *La Gaceta Literaria*, Madrid, 15-8-1929, p. 5

¹¹⁷⁷ Hemos podido documentar las siguientes obras expuestas: *El trabajo* (relieve), *La riqueza* (relieve), *La Equidad*, *Friso decorativo de la Fachada del Círculo de Bellas Artes*, *Ariana*, *Piedad*, *Fe*, *Caridad* y *Trabajo* (relieve), *El buen pastor*, *Maternidad*, *Monumento al Sr. Flórez*, así como una serie de dibujos, bocetos del artista.

¹¹⁷⁸ GIL FILLOL, L., “Arte. José Capuz en el Salón de Otoño”, *Estampa*, Madrid, 26-11-1929, p. 17.

como *Piedad*, en la que el artista se erige como uno de los cultivadores que más han contribuido a la modernización de la temática religiosa o el *Monumento al Sr. Flórez* (Fig.

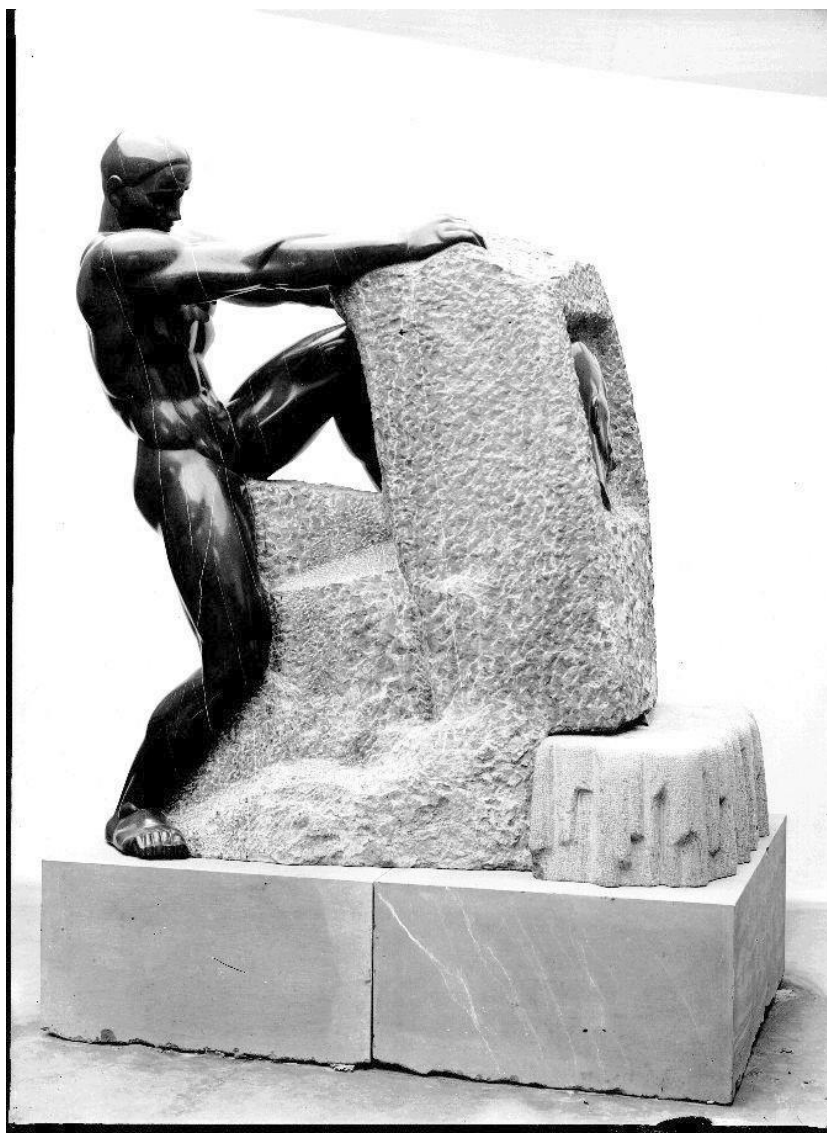


Fig. 135. José Capuz, *Monumento al Sr. Flórez*, 1929. Fotografía: Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España

135), compuesto por una figura masculina desnuda de musculatura hercúlea que tiene un marcado débito con la estatuaria de Bourdelle y que resulta la escultura más apreciada por parte de la crítica artística:

“[...] La aportación más importante que el IX Salón de Otoño parece ofrecer al arte español de nuestros días la constituyen, sin duda, las esculturas de Capuz. Presenta éste una sala que ofrece el más alto interés artístico. Creo firmemente que José Capuz es uno de los escultores con más sentido y capacidad que tenemos en España. Su obra ha sabido

afirmarse siempre como algo de la más sólida categoría estética. Como escultor religioso no es tan solo el mejor, sino el único que ha sabido mantener una tradición sin repetirla estérilmente. Pero no mira Capuz al pasado de modo exclusivo [...] sino que sabe enriquecer su arte con modalidades de acento moderno [...]

Entre lo expuesto por Capuz en el Salón de Otoño, destaca el *mausoleo del Sr. Flórez*. El escultor ha logrado aquí una obra de importancia, sencilla y noble, no desprovista de vigor y grandeza. La figura del hombre que sostiene con su esfuerzo atlético la piedra que se levanta sobre la tumba, es un trozo de magnífico estudio de la forma, conseguido con admirable justeza. Todo lo demás expuesto por Capuz es de la mejor factura y dentro, por completo, de su estilo peculiar. He de llamar la atención sobre los dibujos que Capuz expone, colección de pequeños apuntes verdaderamente estupendos por su maravillosa agilidad expresiva, su modernidad, su ejecución fácil, rítmica y certera [...]”¹¹⁷⁹.

1930:

El 15 de febrero se inaugura en el Salón de la Sociedad Española de Amigos del Arte, la exposición del escultor catalán Jaime Otero¹¹⁸⁰, quien tras haberse consagrado artísticamente tanto en París como en Barcelona, decide presentar su producción artística en la capital. Son un total de veintiséis obras (Fig. 136)¹¹⁸¹, realizadas en bronce y mármol, entre las cuales destacan una serie de bustos-retratos, así como figuras de adolescentes desnudas, obras todas ellas adscritas a un clasicismo moderno de gusto neo helénico, dominadas por una gracilidad, delicadeza y amabilidad decorativa afines al *art déco*.

La muestra gozó de una excelente fortuna crítica, siendo numerosos los artículos¹¹⁸² publicados referidos a la exposición. La mayoría de las crónicas coinciden en señalar el

¹¹⁷⁹ DE VALDEAVELLANO, L.G., “Crónicas de arte. El Salón de Otoño”, *La Época*, Madrid, 30-11-1929, p. 5.

¹¹⁸⁰ Para un estudio de su producción escultórica: ELIAS, F., *L’escultura catalana moderna. Volum II: Els artistes*, Barcelona, Editorial Barcino, 1928, pp. 154-155 e INIESTA MONTERDE, J.M., *Un siglo de escultura catalana*, op. cit., pp. 94-99.

¹¹⁸¹ Hemos podido documentar un total de doce esculturas: *Los Frutos* (bronce), *La niña del cesto* (bronce), *Estival* (mármol), *El Alba* (mármol), *La muchacha de la paloma* (bronce), *Desnudo* (bronce), *La Virgen del Olivo* (bronce), *Virginal* (busto en bronce), *Retrato de Mme. Alma Dolores Bastian de Courteney* (mármol), *Fémina* (busto en mármol), *La muchacha formal* (busto en bronce) y *Silencio* (busto en mármol).

¹¹⁸² ABRIL, M., “Crónica de arte. Un escultor de hoy y un pintor de ayer”, op. cit., pp. 135-136; GIL FILLOL, L., “Arte. El escultor Jaime Otero”, *Estampa*, Madrid, 13-3-1930, p. 27; LAGO, S., “El arte de hoy. Jaime Otero”, *La Esfera*, op. cit., p. 23; MARQUINA, R., “Arte. Las esculturas de Otero”, *La Gaceta Literaria*, Madrid, 1-3-1930, p. 8 y MENDEZ CASAL, A., “Crítica de arte. Exposiciones recientes. Jaime Otero”, *Blanco y Negro*, Madrid, 2-3-1930, pp. 35-38.

estilo mediterráneo del artista catalán, la influencia que el arte helénico ejerce sobre su obra, el cual le inspira a la hora de crear figuras de mujeres desnudas pubescentes, que

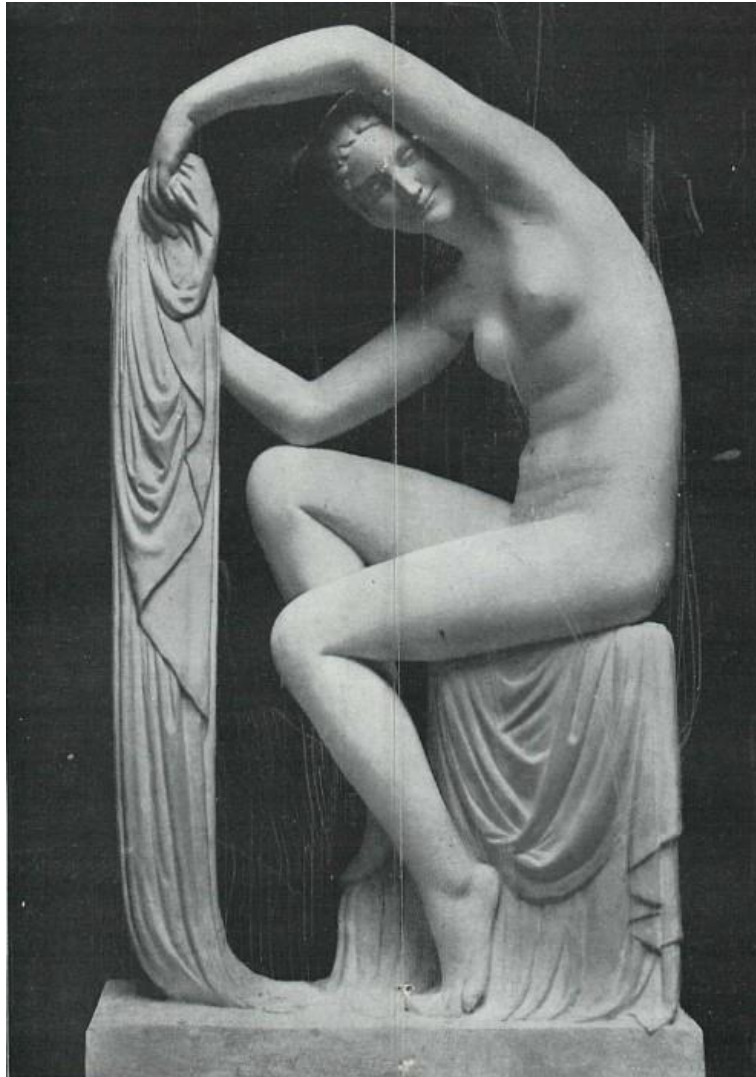


Fig. 136. Jaime Otero, *Estival*, 1930, mármol. Fotografía: *La Esfera*, 15-3-1930

sobresalen por su armonía, equilibrio, ponderación de líneas y su carácter ornamental ideal para la decoración tanto de interiores burgueses como de jardines y espacios públicos. Asimismo, también señalan sus magníficas dotes técnicas que le permiten trabajar con una gran maestría tanto el mármol como el bronce:

“[...] En las 26 obras, casi todas ellas plasmadas en materia definitiva, se observa al artífice enamorado del helenismo. Sus perfiles son de un purísimo sabor griego; sus líneas todas, de una dulzura, de una armonía y de una gracia, solamente reunidas en los vestigios

soberbios que se conservan del arte incomparable de la remota Hélade. Es decir, Otero, enamorado del helenismo, plasma sus obras perfumándolas de lo que están llenos su espíritu y su retina; pero no por eso deja de ser un artista de nuestra época. Sus esculturas están obtenidas de seres vivientes; la carne de sus mármoles y la carne de sus bronce ha palpitado ante él en los modelos. Este magnífico yeso “*El Alba*”, por ejemplo [...], es el bello desnudo de una mujer mallorquina; y ese muchacho de las uvas [...] es el desnudo en bronce de un adolescente rebosante de vida. ¡Arte pagano el de Jaime Otero! Sin duda; pero falto de academicismos y engalanado con la euritmia de los gustos griegos [...]”¹¹⁸³.

El 29 de marzo se inaugura en el Salón de exposiciones del *Heraldo de Madrid* (Marqués de Cubas, 5), la exposición del pintor valenciano Enric Climent y del escultor murciano José Planes¹¹⁸⁴. Al acto de apertura asistieron importantes personalidades de la intelectualidad literaria-artística de la capital, entre las que cabe destacar: José Gutiérrez Solana, Timoteo Pérez Rubio, Miguel Pérez Ferrero, Samuel Ros, Ángel López-Obrero, Santiago Pelegrín, Servando del Pilar, Isaías Díaz, etc. Durante el transcurso de la muestra, se celebraron tres conferencias¹¹⁸⁵ impartidas por Ernesto Giménez Caballero, Miguel Pérez Ferrero y Samuel Ros. En la misma, exhibe siete esculturas realizadas en piedra, mármol y escayola: *Danzarina moderna* (Fig. 137), *Niño sentado*, *Cabeza de mujer*, *Desnudo de mujer recostada*, *Cabeza de joven*, *Mujer con cántaro* (Fig. 138) y *Desnudo femenino*.

En cuanto a la fortuna crítica de la muestra, tal y como ya referimos en el primer capítulo, las obras presentadas por el artista murciano levantaron disparidad de opiniones entre los comentaristas que realizaron una reseña de la exposición. Pese a que, en líneas generales, ninguno rechaza esta serie de obras, en gran parte debido a que anteriormente había demostrado saber realizar esculturas de sabor mediterráneo y clasicista, sí que algunos escritores conservadores como Antonio Méndez Casal, advierten el peligro en el que

¹¹⁸³ CRIADO Y ROMERO, M.E., “Correo de las Artes. Las esculturas de Jaime Otero”, *Heraldo de Madrid*, 1-3-1930, p. 16.

¹¹⁸⁴ Para un análisis de su producción escultórica: NÚÑEZ LAVEDEZE, L., *José Planes*, Madrid, Artistas Españoles Contemporáneos, Dirección General de Bellas Artes, 1973; MORALES ORTIZ, B. (com.), *José Planes*, [catálogo de exposición], Cámara Oficial de Comercio, Industria y Navegación de Murcia, 28 abril-8 junio 1994 y VAN DEN EYNDE COLLADO, C., *José Planes, escultor. 1891-1974*, Tesis Doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 1996.

¹¹⁸⁵ *Breve tratado de enfermedades mentales* (5-4-1930), por Ernesto Giménez Caballero, *Ortopedia y gafas negras* (11-4-1930), por Samuel Ros y *El arte como agresión* (12-4-1930), por Miguel Pérez Ferrero.

podía caer José Planes al dedicarse a un tipo de estatuaria propensa a una excesiva estilización volumétrica.



Fig. 137. José Planes, *Danzarina moderna*, 1930, paradero desconocido. Fotografía: Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España



Fig. 138. José Planes, *Mujer con cántaro*, 1930, paradero desconocido. Fotografía: *Alrededor del Mundo*, 22-3-1930

Sin embargo, y pese a estas ciertas reticencias por parte de algunos críticos, la inmensa mayoría de los escritores que dedicaron una crónica¹¹⁸⁶ al análisis de las esculturas expuestas, las valoran positivamente, como una continuación lógica dentro de su trayectoria artística, en la que, una vez dominada tanto la forma clásica como la factura técnica, el escultor puede permitirse evolucionar hacia un conjunto de piezas que, pese a mantener como principio básico la mimesis figurativa, se muestran más decididamente modernas, construidas en torno a volúmenes depurados y masas esquemáticas que, algunos relacionan directamente con la producción de Emiliano Barral, como *Danzarina moderna* y *Mujer con el cántaro* (titulada también como *Desnudo*):

“[...] José Planes acusa en sus obras de la exposición del “*Heraldo*” un personal concepto de la plástica escultórica orientada según las normas de marcada síntesis expresiva. Planes concibe la escultura en bloques, en masas amplias y líneas sintéticas. Este concepto da por resultado un ritmo moderno muy agradable. Como fuerte escultor que es, gusta de las materias definitivas para sus obras. La piedra, apenas sin desbatar, adquiere en el arte de Planes expresión estética de excelente calidad. Tengo por su mejor escultura la de la *Danzarina Moderna*, de muy bello ritmo actual. También me agrada mucho un pequeño desnudo femenino. Planes, me parece, pues, un escultor de excelente temperamento y bastante influido, por cierto, por las últimas obras de Barral [...]”¹¹⁸⁷.

Dos días más tarde de la apertura de la exposición de José Planes, se inaugura la exposición individual de la escultora sueca Dagmar Dadie-Roberg en el Salón del Círculo de Bellas Artes, la cual había mostrado también recientemente su producción artística en las Galerías Layetanas de Barcelona. En la exposición, exhibe veinticuatro esculturas (Fig. 139)¹¹⁸⁸ realizadas en diferentes materiales: bronce, mármol, granito negro, terracota y yeso.

¹¹⁸⁶ ABRIL, M., “Crónica de arte. Planes y Climent”, *Revista de las Españas*, op. cit, pp. 244-245; BALLESTEROS DE MARTOS, A., “Vida artística. El escultor José Planes”, *El Sol*, Madrid, 30-3-1930, p. 3; ESTEVEZ ORTEGA, E., “La actualidad artística. Escultura y pintura modernas”, *La Esfera*, op. cit., pp. 32-33 y HESPERIA, “De arte. La evolución de José Planes”, *Alrededor del Mundo*, Madrid, 22-3-1930, pp. 325-326.

¹¹⁸⁷ DE VALDEAVELLANO, L.G., “Las Exposiciones. José Planes y Enrique Climent”, *La Época*, Madrid, 5-4-1930, p. 1. Imaginamos que el crítico debe referirse a las obras realizadas por Emiliano Barral con destino al Mausoleo de Pablo Iglesias del Cementerio Civil, tanto la *Maternidad* como los distintos relieves en los que el artista se adscribe a un poscubismo decorativo muy en consonancia con el *art déco*, las cuales guardan ciertas analogías formales con respecto a las esculturas de José Planes.

¹¹⁸⁸ De las que hemos podido documentar las siguientes: *Cariátide*, *Matilda*, *Princesa de Martinica* (Cabeza en granito negro), *Salomé*, *La mujer esclava de la vida* y *El hombre esclavo de sí mismo*. Mencionaremos que, la *Cabeza de Matilda*, *Princesa de Martinica* fue adquirida por el Museo de Arte Moderno de Madrid,

Hay que destacar que fueron muy pocos los críticos de arte que escribieron una reseña¹¹⁸⁹ sobre la muestra de la escultora sueca. Entre ellas, destaca la que publica Enrique Estévez Ortega en *La Esfera*. En la misma, al mismo tiempo que alaba su dominio de la técnica,

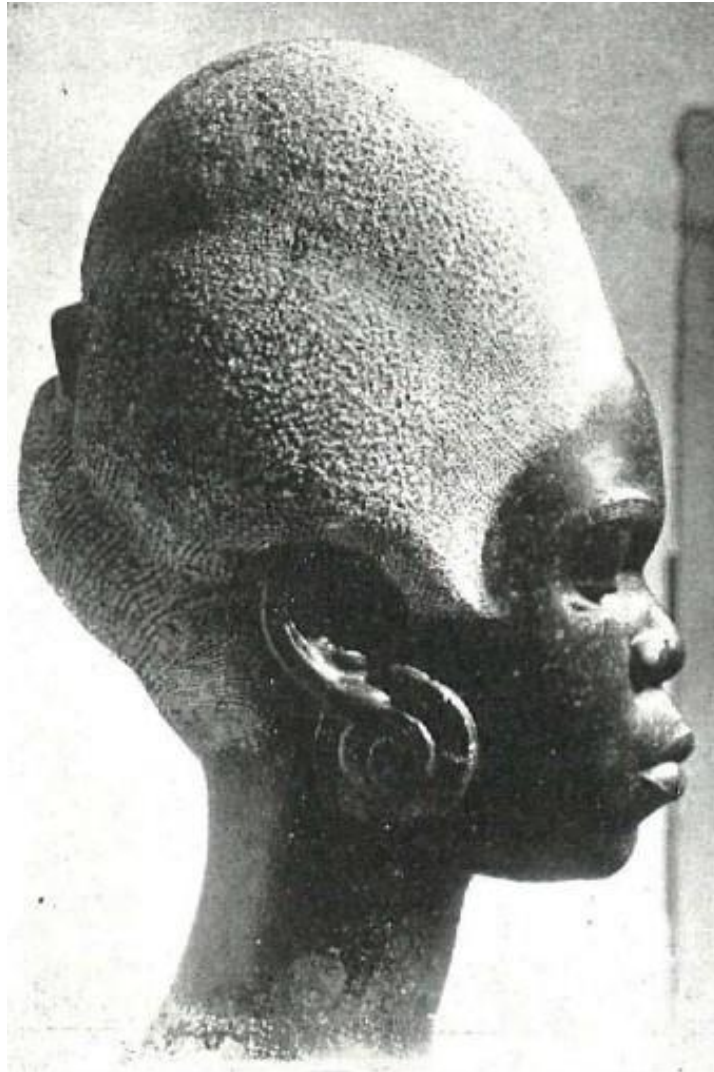


Fig. 139. Dagmar Dadie-Roberg, *La Princesa negra*, 1930, granito. Fotografía: *La Esfera*, 3-5-1930

conservándose en la actualidad en la colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: [Dagmar Dadie-Roberg - Matilda, princesa de Martinica \(museoreinasofia.es\)](https://museoreinasofia.es) (consultado el 25/7/2023).

¹¹⁸⁹ DEL RIVERO, C., “Bellas Artes. Esculturas de la señorita Dagmar Dadie-Roberg”, *El Imparcial*, Madrid, 11-4-1930, p. 3.

también destaca el buen gusto estético de la escultora sueca, quien sabe realizar un tipo de obra que, siendo moderna, no cae tampoco en un exceso de síntesis volumétrica que caracteriza a la estatuaria de vanguardia. Ahora bien, sí que menciona, como una cuestión a mejorar, la disparidad de las piezas presentadas en su exposición del Círculo, cuestión que le hace ver que estamos ante una artista dubitativa, todavía en proceso de maduración y concreción de un estilo definitivo:

“[...] Muchas y diversas son las obras que expone esta escultora, que, por vez primera, desde el Círculo de Bellas Artes, se pone en contacto con el público de Madrid. No se advierte una modalidad genérica en la obra total, ya que hay una gran diferencia entre su *Salomé*, por ejemplo, de líneas severas y tranquilas, donde la artista supo estilizar ponderadamente, y la *Mujer esclava de sí misma*, o en su *Cabeza de Princesa negra*, de un verismo extraordinario, y en la que se conserva todo el sabor característico del interesante tipo acertadamente reproducido.

Desde luego, estamos frente a una escultora de gran talento, de un buen gusto extraordinario y de aptitudes artísticas bien probadas. Aptitudes que se disocian voluntariamente en torna dubitativa: a veces hacia una orientación realista; otras hacia un idealismo que no conoce deformaciones ni grandes síntesis a la manera actualista. Con sus esculturas expone la señorita Dagmar Dadie-Roberg unos aguafuertes y varios croquis “rápidos”, en cinco minutos, en los que se percibe claramente una firmeza y una base solidísima de dibujante excelente [...]”¹¹⁹⁰.

El 26 de mayo se inaugura en el Salón del *Heraldo de Madrid*, la exposición del dibujante Pedro Gros y del escultor cubano Fernando Boada. En la muestra exhibe catorce obras, la inmensa mayoría de ellas retratos, entre los que hemos podido documentar: *India*, *Cabeza de niño*, *Estudio*, *Africano*, *Autorretrato*, *Retrato del Sr. Fontdevila* y *Retrato de la señorita Ortiz de Pinedo*. La exhibición gozó de una limitada atención por parte de la crítica, siendo solo dos las reseñas¹¹⁹¹ que hemos documentado que dediquen un comentario a las obras del estatuario cubano. En las mismas, los cronistas apenas inciden en ahondar en los principios estéticos que rodean sus creaciones, limitándose a expresar que se trata de un artista prometedor que sabe imprimir carácter y profundizar en la

¹¹⁹⁰ ESTÉVEZ ORTEGA, E., “La actualidad artística. Escultura y pintura modernas”, *La Esfera*, op. cit., p. 32.

¹¹⁹¹ HESPERIA, “El escultor Boada y el dibujante Gros”, *Alrededor del Mundo*, Madrid, 7-6-1930, pp. 24-25.

psicología de los personajes efigiados: “[...] Fernando Boada es un artista de gran temperamento, con un sentido personal y moderno de las formas estéticas. Armónico en la factura de sus obras, con finura y elegancia de líneas, sabe hacerlas vibrar espiritualmente, dotándolas de fuerza emotiva, expresión y carácter [...]”¹¹⁹².

La escasa fortuna crítica de la muestra del escultor cubano puede deberse a que el mismo día de la inauguración de su exposición, tuvo lugar la apertura de otra, dedicada al escultor argentino Agustín Riganelli¹¹⁹³ en el Salón del Círculo de Bellas Artes, quien aprovechando que se encontraba en nuestro país para erigir en Palos de la Frontera el *Monumento conmemorativo al vuelo del “Plus Ultra”*¹¹⁹⁴, decidió presentar su producción artística en la capital, con el objeto de que ésta pudiera ser conocida tanto por los medios informativos como por el público madrileño. En la misma, exhibe una veintena de obras¹¹⁹⁵, entre ellas una serie de bustos-retratos, figuras autónomas y relieves decorativos, realizados principalmente en madera, aunque también presenta algunas piezas ejecutadas en otros materiales como mármol y bronce.

La muestra recibió una importante atención por parte de los principales rotativos de la capital, siendo numerosos los artículos monográficos¹¹⁹⁶ documentados referidos a la muestra del artista argentino. Primeramente, todos coinciden a la hora de valorar la maestría técnica del escultor a la hora de trabajar la madera, sin lugar a dudas, su material predilecto, el cual dominaba ya que su primera formación la recibió en el taller de un maestro ebanista: “[...] Fiel a su práctica artesana de ebanista, el material más frecuente en su labor es la madera, que trabaja con cariño profundo, con amor apasionado. Por otra parte, la calidad de las maderas americanas que nos muestra justifica en exceso la

¹¹⁹² DE LEZAMA, A., “Notas de arte. Exposiciones pasadas y Exposiciones actuales. Las esculturas de Boada”, *La Libertad*, Madrid, 25-6-1930, p. 7.

¹¹⁹³ PAGANO, J.L., *Agustín Riganelli*, Buenos Aires, Argentina, 1943 y GIMÉNEZ, C., *Escultores Argentinos del siglo XX*: Riganelli, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981.

¹¹⁹⁴ Para un conocimiento en profundidad sobre la génesis del monumento: ALVARIÑO BELINCHÓN, O., “El Ícaro de un atorrante: Monumento al “Plus Ultra”, en MÁRQUEZ MACÍAS, R. (coord.), *De Palos al Plata: El vuelo del “Plus Ultra” a 90 años de su partida*, Universidad Internacional de Andalucía, 2016, pp. 217-241.

¹¹⁹⁵ De las que hemos documentado las siguiente once: *El Buey* (busto en bronce), *Maruja* (busto en madera), *El poeta Bufano* (busto en mármol), *El poseído* (busto en bronce), *El niño sereno* (busto en madera), *El errabundo* (bronce), *La Mariposa* (busto en piedra), *Madre de pueblo* (madera), *Vieja de pueblo* (relieve en madera), *El hombre del rascacielos* (madera) y *Elegía* (relieve en bronce).

¹¹⁹⁶ Entre los que pueden destacarse: GIL FILLOL, L., “Arte. El escultor italiano Agustín Riganelli”, *Estampa*, Madrid, 16-9-1930, p. 15; HESPERIA, “Riganelli o el deleite en el dominio de la materia. Una pequeña nota de actualidad”, *Alrededor del Mundo*, Madrid, 12-7-1930, pp. 772-773 y LAGO, S., “El arte de hoy. El escultor argentino Agustín Riganelli”, *La Esfera*, Madrid, 22-11-1930, pp. 11-13.

devoción y la preferencia. Son maderas que superan al bronce y el mármol en calidez y en finura. Admirable es el trabajo del artista [...]"¹¹⁹⁷.

Entre las figuras en bulto redondo expuestas, destacaron las tituladas *Madre de pueblo* (Fig. 140) y, especialmente, *El hombre del rascacielos* (Fig. 141) en el que los críticos veían un perfecto ejemplo de una figuración renovada en la que se incorporan temáticas novedosas acordes con la vida actual, sin abandonar, eso sí, los principios tradicionales que definen a la disciplina escultórica:

"[...] Confesamos que nos agrada sobremanera ese *Hombre del rascacielos*; finamente burlón en el expresivo gesto; preciso en la actitud, que demuestra cómo un tema moderno puede ser incorporado a la escultura sin despojar a ese arte de sus características esenciales dentro de la libertad de acción necesaria. Quizá aumentase su carácter si fuese realizada esta obra en otros materiales combinados y en las dimensiones del natural, aunque en la madera está perfectamente tratada [...]"¹¹⁹⁸.

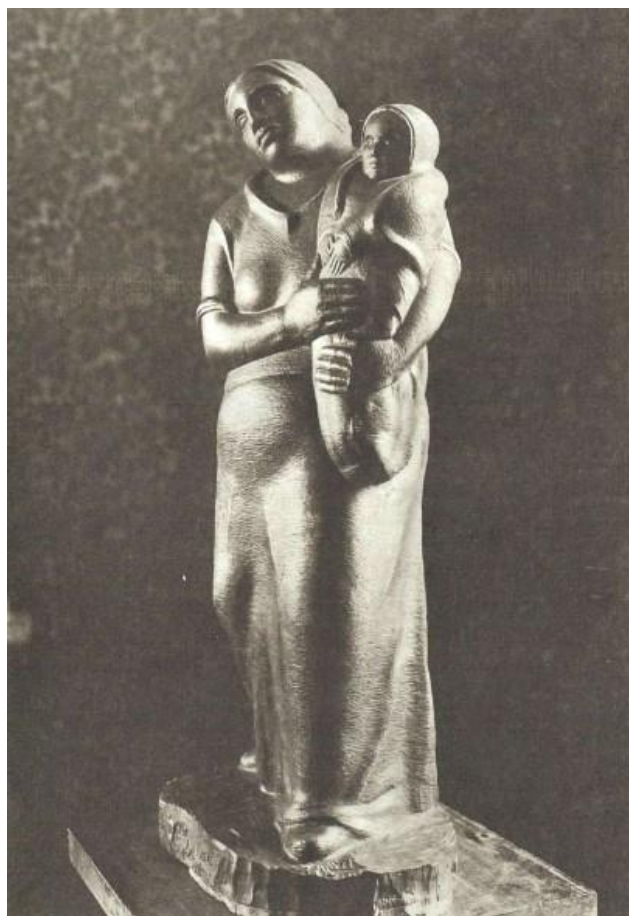


Fig. 140. Agustín Riganelli, *Madre de pueblo*, 1930, madera. Fotografía: *La Esfera*, 22-11-1930

¹¹⁹⁷ BALLESTEROS DE MARTOS, A., "De la vida artística. El escultor argentino Agustín Riganelli", *El Sol*, Madrid, 6-6-1930, p. 8.

¹¹⁹⁸ DEL RIVERO, C., "De Bellas Artes. Mosaico de exposiciones. En el Círculo de Bellas Artes", *El Imparcial*, Madrid, 30-5-1930, p. 3.

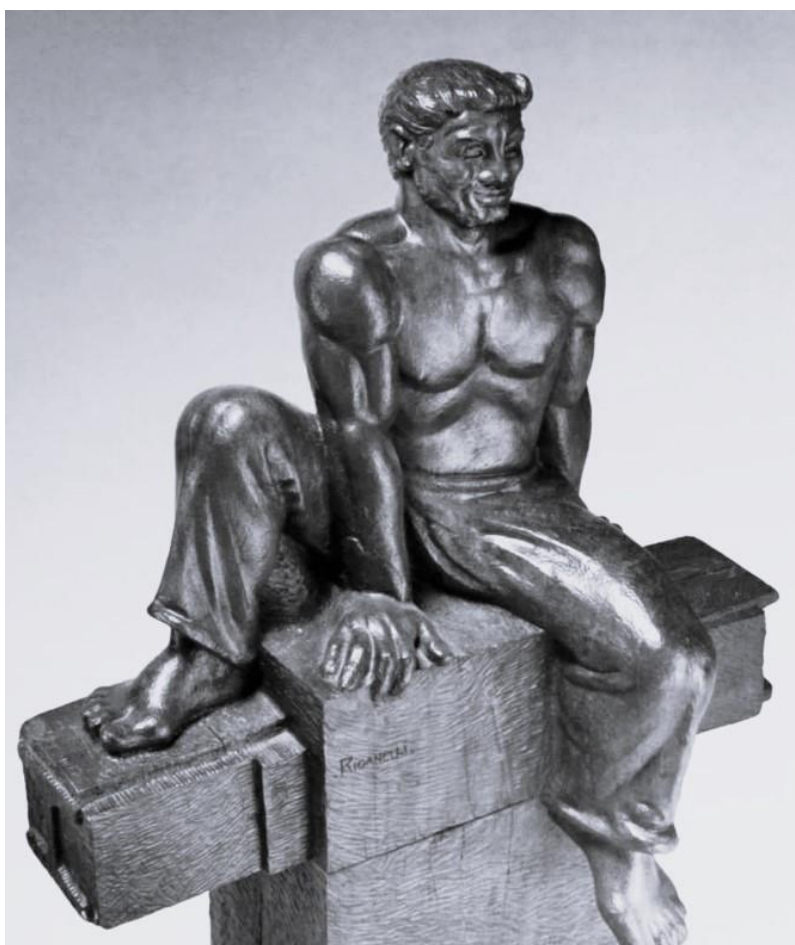


Fig. 141. Agustín Riganeli, *El hombre del rascacielos*, 1930, madera.

Asimismo, junto con estas obras, también sobresalieron, su serie de bustos-retratos, entre los que Manuel Abril diferenciaba entre los dedicados a efigiar a mujeres y niños dominados por una mayor dulzura y delicadeza y aquellos otros en los que centra su atención en personas ancianas pertenecientes a las clases humildes bonaerenses, en los que el crítico denota un fuerte influjo de la estatuaría romana:

“[...] Contrastan dos clases de cabezas, ante todo: las cabezas de niño y de mujer, tratadas con especial delicadeza, todo suavidad y dulzura, y las cabezas de hombre; modelos de vagabundos o cosa tal; rostros de silenos, sátiros medio ebrios, medio sarcásticos... En estas obras la expresión se exagera en un sentido caro a la escultura romana. Es el “carácter” más que la belleza [...] En cambio, en las cabezas de mujer y de niño persigue

el autor una expresión de delicadeza y de ensueño. La materia misma- en la mayoría de los casos, mármol o madera- contribuye a la dulzura de la expresión [...]”¹¹⁹⁹.

El 1 de octubre se inaugura en el Salón del *Heraldo de Madrid* la II exposición del grupo de creadores plásticos llamados *Los independientes*¹²⁰⁰, quienes ya habían realizado una primera muestra de sus obras el año pasado. En esta ocasión, participaron dieciséis artistas, entre ellos los pintores Servando del Pilar, Luis Gutiérrez Solana, Francisco Mateos, Alfonso Ponce de León, Isaías Díaz, Antonio Rodríguez Luna, Santiago Pelegrín, Enric Climent, Ramón Puyol, Navarro Ramón, Juan José Cobo Barquera, Timoteo Pérez Rubio, Vázquez Díaz (hijo), Santiago Ontañón, Ángel López-Obrero, y el escultor José Planes, quien, como ya hemos referido anteriormente, se había erigido desde su exposición en el mismo Salón de la calle Marqués de Cubas, como uno de los principales renovadores de la estatuaria moderna española. En esta ocasión, exhibía una mujer desnuda (Fig. 142) arrodillada en el suelo en la que proseguía con esa línea poscubista y decorativa afín al *art déco*.

La muestra colectiva recibió una importante atención por parte de la crítica artística. Pese a que algunos comentaristas seguían mostrando sus reservas con respecto a este tipo de arte, la mayoría de ellos, entre los que destacan Luis G. de Valdeavellano, Germán Gómez de la Mata¹²⁰¹ y Miguel Pérez Ferrero¹²⁰², se congratulan de que se celebren este tipo de exposiciones en el Salón del Heraldo, en la que puedan los artistas jóvenes mostrar obras

¹¹⁹⁹ ABRIL, M., “Crónica de arte. Exposición Riganelli”, *Revista de las Españas*, Madrid, 6-1930, p. 13

¹²⁰⁰ Para un estudio de las diversas muestras asociadas al arte independiente en España: PÉREZ SEGURA, J. (com.), *Rafael Botí y el arte independiente en España (1925-1936)*, [catálogo de exposición], Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, Córdoba, 2006.

¹²⁰¹ “En el *Heraldo de Madrid* se ha inaugurado nuestro segundo Salón de Independientes, que inaugura también la temporada artística. Y nos alegra el hecho de repetirse esta fe de vida, nuncio de otras, sin duda, pues demuestra cómo España empieza a producir ya modalidades de arte a las cuales negaba beligerancia hasta hoy [...]”: GÓMEZ DE LA MATA, G., “Arte y artistas. Elogio de la independencia”, *Crónica*, Madrid, 19-10-1930, p. 7.

¹²⁰² “Por fortuna para cuantos ven y entienden en Arte, Madrid presenta cada día horizontes más jubilosos y prometedores. El centro de España ha recibido, en realidad, pocas manifestaciones artísticas de las que en los días que vivimos corren en el mundo por anchos cauces. Sin embargo, algunas veces, han podido señalarse excepciones, y ya esas excepciones empiezan [...] a cambiar su excepcionalidad en costumbre. Uno de estos volantes, mecanismos de los marcadores del Arte al día, es, sin duda alguna, este Segundo Salón de Independientes que ha abierto sus puertas a la “temporada” y, una vez más, los ojos a los habituales contempladores [...]”: PÉREZ FERRERO, M., “Segundo Salón de Independientes”, *La Gaceta Literaria*, Madrid, 15-10-1930. P. 12.

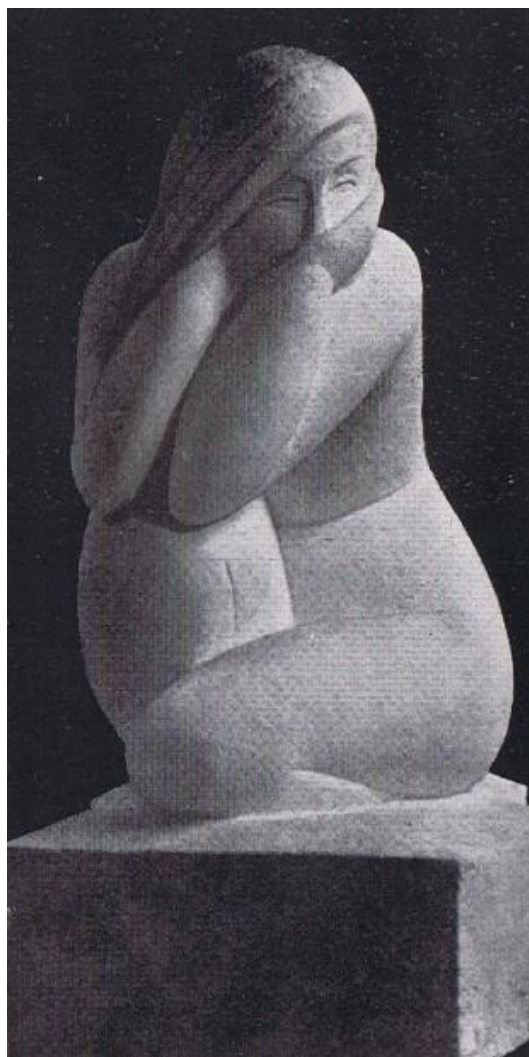


Fig. 142. José Planes, *Desnudo de mujer*, 1930, paradero desconocido. Fotografía: *Gaceta de Bellas Artes*, 1-10-1930

que por su lenguaje se encuentran adscritas a los diversos nuevos realismos surgidos tras el final de la I Guerra Mundial. Asimismo, comentan cómo gracias a la organización de estos eventos, la capital española y el público madrileño van lentamente educando su gusto estético y conociendo las diversas manifestaciones plásticas que existen como alternativa al arte académico:

“El saloncito que ha destinado a exposiciones artísticas el *Heraldo de Madrid* ha venido a constituir una simpática trinchera, desde donde los jóvenes artistas de visión y sensibilidad modernas defienden sus posiciones con acierto y resultados que son mayores o menores, según la calidad de las obras que exponen. La penetración lenta, pero constante, de las obras artísticas de filiación actual en nuestro arcaico y enrarecido ambiente artístico es ya, por fortuna, un hecho que podrá notar como claramente

manifestado quien guste de frecuentar en Madrid las exposiciones. Yo no sé todavía si las gentes continúan reaccionando con indignación y burla frente a las obras de orientación moderna; pero datos aislados van haciéndome pensar que se ha educado-no poco- en espacio de tiempo realmente breve- la sensibilidad media del público madrileño [...]"¹²⁰³.

En cuanto al análisis de las obras expuestas, los cronistas se centran mayormente en el comentario de las pinturas, teniendo en cuenta que éstas ocupaban prácticamente toda la muestra, con la excepción de la única escultura presentada de José Planes, la cual elogian con gran efusividad los diversos comentaristas, especialmente Ballesteros de Martos, quien ve en la producción del artista murciano una posibilidad seria de renovar la estatuaría moderna española dentro del respeto por caracteres como la armonía y el equilibrio, asociados a la tradición clásica:

"[...] El desnudo que firma el escultor José Planes es quizá la obra de mayor importancia artística. Una vez más, el notabilísimo artista nos da gallarda muestra de su fino espíritu y de su gracia compositiva. El ritmo de líneas y volúmenes que resuelve en su obra renueva con indudable brío la armonía clásica. Bien orientado, y con mano firme, segura, Planes se destaca con perfil propio entre los jóvenes escultores. Hemos de verle pronto en el lugar que su talento merece [...]"¹²⁰⁴.

Tras su vuelta como pensionado en Italia, Antonio de la Cruz Collado¹²⁰⁵ decide organizar su primera exposición individual en la capital, en los Salones de la Sociedad de Amigos del Arte. La muestra se inauguró el 21 de octubre con la asistencia de numerosas personalidades de la intelectualidad madrileña¹²⁰⁶. En la misma, exhibía un total de

¹²⁰³ DE VALDEAVELLANO, L.G., "Crónicas de arte. Un salón de Independientes", *La Época*, Madrid, 11-10-1930, p. 1.

¹²⁰⁴ BALLESTEROS DE MARTOS, A., "Vida artística. El II Salón de Independientes", *El Sol*, Madrid, 11-10-1930, p. 2.

¹²⁰⁵ Para todo lo referente a la biografía del escultor, véase: Web Real Academia de la Historia: [Antonio de la Cruz Collado | Real Academia de la Historia \(rah.es\)](https://rah.es) (consultado el 19/7/2022). Entrada escrita por el hijo del artista, Antonio Cruz González. Mencionaremos también que, en noviembre de 2022 presentamos en el Simposio *Relecturas del pasado. Reflexiones sobre el gusto VI*, celebrado en Zaragoza organizado por el Grupo de Investigación Vestigium, la comunicación "En la búsqueda de un clasicismo moderno: la obra del escultor Cruz Collado", la cual será publicada en el libro de actas que se editará próximamente.

¹²⁰⁶ ANÓNIMO, "Cruz Collado inauguró ayer su notable exposición de esculturas", *Heraldo de Madrid*, 22-10-1930, p. 11. Entre los asistentes se encontraban Federico García Lorca, Alfonso Ponce de León, Santiago Ontañón, Francisco Mateos, Emiliano Barral, etc. Durante la celebración de la exposición, fueron impartidas las siguientes conferencias: Laoconte en 1930 (29-10-1930), por Eugenio Montes, El embaucador de sombras (30-10-1930), por Francisco Lucientes y Desnudémonos (4-11-1930), por Samuel Ros.

dieciséis obras¹²⁰⁷, de las cuales solo hemos podido documentar un total de diez, entre las que se encontraban el grupo de *Adán y Eva*, con el que consiguió una tercera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes y la *Fuente de la muchacha que duerme*, con la que obtuvo el primer premio en el Concurso Nacional de Escultura.

Junto con estos trabajos, sobresalen una serie de desnudos femeninos de reducido tamaño, siendo estas piezas las que más llamaron la atención de la crítica por su decidida modernidad. Entre ellas, podemos destacar las tituladas *Eva* (Fig. 143), fechada en 1929 y realizada en madera, así como *Desnudo en piedra verde, homenaje al pintor Modigliani* (Fig. 144), fechada también en el mismo año. En las mismas, apuesta por construir las figuras a base de un canon estilizado donde los volúmenes son trabajados a través de formas muy sintetizadas, prosiguiendo con esa línea iniciada de conducir su obra hacia un clasicismo moderno de tono arcaizante muy deudor de su estancia en Italia y París, donde conoce a fondo tanto la escultura novecentista italiana y la poscubista, destacando especialmente una serie de obras de Archipenko realizadas a principios de la década de los 20 donde el artista ucraniano representa, al igual que Cruz Collado, mujeres desnudas de pechos poco pronunciados y muslos de gran ampulosidad.

En este sentido, los principales críticos de gusto moderado que escribieron sobre la exposición coinciden en este punto de valorar positivamente sus obras por resultar modernas y sugerentes sin llegar a ser demasiado extremistas en su concepción:

“[...] He aquí, por ejemplo, el jugoso caso del joven Cruz Collado [...] Hoy, regresando de un viaje a Italia, exhibe unas cuantas estatuas y unos cuantos dibujos, ante los cuales cabe opinar, al fin, de rotunda manera. Y puestos a opinar, entendemos que Cruz Collado merece el nombre de escultor excelentísimo. Y que merecerá quizá muy pronto el de gran escultor [...] Se nos presenta, pues, la cristalización de un escultor que comprende la escultura, lo cual significa en el mundo entero algo inaudito hace un cuarto de siglo, y todavía significa en España algo bastante raro. Quien comprenda la escultura, la limitará a su sola misión de establecer sólidas armonías dentro del espacio, limpiándolas de

¹²⁰⁷ Las obras expuestas fueron las siguientes: *Retrato de la señorita E.D.*, *Desnudo* (bronce), *Mujer que se peina* (bronce), *Hombre secándose* (madera), *Muchacha que juega* (madera), *Hombre que anda* (bronce), *Eva* (madera), *Adán* (madera), *Muchacha saliendo del baño*, *Cristo* (cera), *Retrato de Miguel Pérez Ferrero*, *Proyecto de Fuente de la muchacha que duerme*, *Nacimiento de Venus* (bajorrelieve en yeso), *Adán y Eva*, *Desnudo en verde (Homenaje al pintor Modigliani)* y una serie de dibujos.

aditamentos ideológicos y de líneas superfluas. Estatismo, simplicidad... et tout le reste est littérature [...]"¹²⁰⁸.



Fig. 143. Antonio de la Cruz Collado, *Eva*, 1929, paradero desconocido. Fotografía Catálogo de Exposición (Archivo de la Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, Residencia de Estudiantes, Madrid)

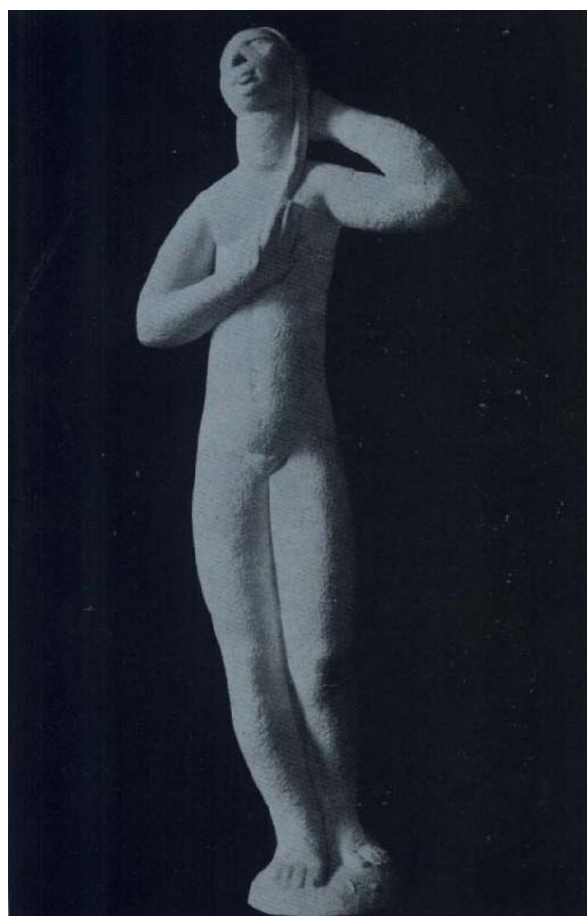


Fig. 144. Antonio de la Cruz Collado, *Desnudo en piedra verde, homenaje al pintor Modigliani*, 1929, paradero desconocido. Fotografía Catálogo de Exposición (Archivo de la Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, Residencia de Estudiantes, Madrid)

Asimismo, junto a esta interpretación y valoración de la modernidad templada de sus obras, hay otros críticos como Juan de Castilla¹²⁰⁹ y Miguel Pérez Ferrero que profundizan aún más en sus comentarios, apuntando la clara conexión que hay entre la

¹²⁰⁸ GÓMEZ DE LA MATA, G., "Arte y artistas. La escultura de Cruz Collado", *Crónica*, Madrid, 16-11-1930, p. 14.

¹²⁰⁹ "[...] El sabor primitivo de su obra está tamizado por las corrientes más de última hora y recuerda en el trazo de toda ella, al Picasso realista, de ese realismo que Franz Roh calificó de mágico [...]": DE CASTILLA, J., "Las esculturas de Cruz Collado", *El Imparcial*, Madrid, 9-11-1930, p. 8.

obra del escultor y ciertas poéticas del retorno al orden como el realismo mágico alemán y la metafísica italiana:

“[...] Con la mirada fija en Piero della Francesca y en de Chirico, ha pasado su estancia en Italia el español Cruz Collado. Con la mirada fija en ellos ha vuelto a su país el escultor [...] Musas de escultura, en piedra viva y para la vida. Y que responden a esa corriente de humanidad que ahora vuelve a inspirar el Arte. Corriente que impone de nuevo las formas humanas, pero no como lo aprecia el vulgar transeúnte de calles ciudadanas, ni tampoco el presuntuoso de exquisitez. Formas y fórmulas con una humanidad vuelta a crear por el artista, que tiene- y usa de su derecho- la facultad de semidiós [...]”¹²¹⁰.

1931:

El 8 de febrero se inaugura en la nueva sede del Lyceum Club Femenino (San Marcos, 44), una muestra colectiva que prosigue la línea iniciada en los Salones de Independientes de mostrar las obras de artistas renovadores que pretenden hacer frente al arte académico y a las exposiciones oficiales organizadas por el Estado. Participan los pintores Enric Climent, Francisco Mateos, Antonio Rodríguez Luna, Timoteo Pérez Rubio, Alfonso Ponce de León, Joaquín Valverde, Arturo Souto, Pedro Flores, Luis Garay, Rafael Botí, Isaías Díaz y los escultores, José Planes y Francisco Pérez Mateo. El artista murciano exponía tres obras, entre ellas las tituladas *Niño* y *Desnudo*, ambas talladas en madera. En cuanto al segundo, exhibía dos piezas en las que se denota su incursión en las poéticas asociadas al retorno al orden, especialmente el realismo mágico alemán: el grupo de *Boxeadores y árbitro* (Fig. 145) y el *Relieve con botijo*.

La exposición pasó bastante desapercibida, siendo muy pocos los críticos que le dedicaron atención. Algunos como Ángel Vegue y Goldoni, de gusto estético claramente conservador, piensan que estos jóvenes artistas presentan obras que son meros remedos de las modas importadas desde París, augurando que, con el tiempo, sabrán reorientar a buen puerto sus creaciones:

“[...] Si nuestros gustos no se acomodan a los que la vanguardia pretende imponer, no por ello hemos de negarles el derecho a tal implantación. Es seguro que la mayoría cambiará de criterio a medida que el tiempo transcurra, y que mañana habrá quizá quien se avergüence de lo que hace hoy; pero no es menos cierto que resulta simpático el ver

¹²¹⁰ PÉREZ FERRERO, M., “Arte. Las musas quietas del hombre que vuelve”, *La Gaceta Literaria*, Madrid, 15-9-1930, p. 8.

cómo los jóvenes, desentendiéndose de lo que estiman rutinas, luchan por una renovación a tono con la moda imperante. Pendientes de lo que se estila en París, lo toman por artículo de fe [...] El reproche que cabría dirigirles es el de su falta de personalidad. Tan esclavo se es cuando se vive atado al arte de los museos como al figurín de las revistas en boga [...]"¹²¹¹.

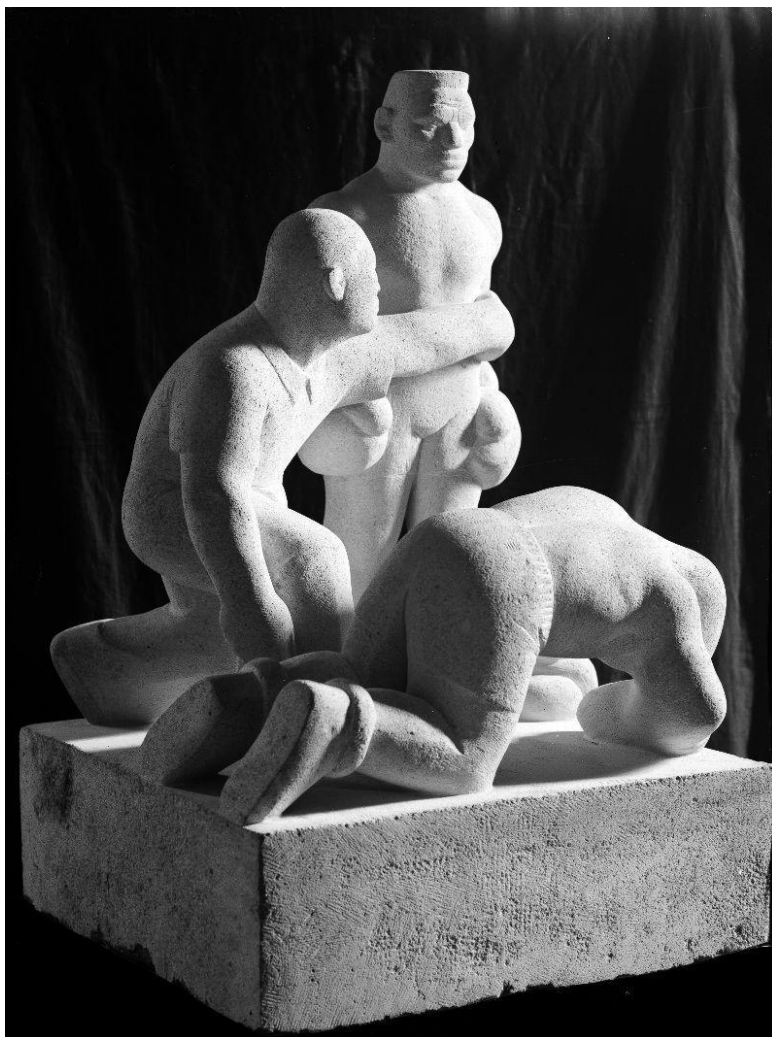


Fig. 145. Francisco Pérez Mateo, *Boxeadores y árbitro*, 1930, paradero desconocido. Fotografía: Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España

¹²¹¹ VEGUE Y GOLDONI, A., “Bellas Artes. Cuatro Exposiciones”, *El Imparcial*, Madrid, 18-2-1931, p. 8.

Del mismo modo, Manuel Abril¹²¹², de gusto estético más progresista, como hemos tenido ocasión de estudiar anteriormente, también critica la muestra, argumentando que una sola obra de un artista no puede dar verdadera cuenta del alcance de su producción pictórica o escultórica. Según él, haría falta la organización de exposiciones colectivas en las que los autores estuvieran representados por un importante número de obras, de las que, además comenta que no pueden ser consideradas como piezas maduras, sino como ensayos, tanteos en busca de un estilo definido.

En cuanto al análisis de las obras presentadas, la mayoría de los cronistas se detienen casi exclusivamente a comentar el envío de los pintores, salvo Emiliano Aguilera quien, en su reseña publicada en *El Socialista*, refiere que las esculturas expuestas por José Planes y Francisco Pérez Mateo resultan lo único salvable de la muestra, sin resultar tampoco estas piezas las más interesantes realizadas por sus respectivos autores, aunque sí que destaca el atrevimiento del segundo, a la hora de tratar un tema inédito en la estatuaria española, como es el género de la naturaleza muerta:

“[...] La Exposición con la que ha inaugurado el Lyceum este salón no es precisamente de las más interesantes. Y pudo serlo. En él figuran cuadros de Climent, de Botí, de Pérez Rubio, de Ponce de León, de Mateos y de Isaías, y esculturas de Planes y Pérez Mateo. Pero, salvo las obras de los últimos, de los escultores, todas ellas carecen de importancia. No son éstas de una importancia desusada. Pero valen lo bastante para justificar el consejo de que se vaya a visitar esta Exposición.

Planes presenta tres tallas en madera. Una de ellas recuerda a la que en estos días expone en el Círculo de Bellas Artes. Es una réplica en castaño de la piedra del Círculo, y como el expuesto aquí, ofrece un interés mínimo. En cambio, el “Niño” y el “Desnudo” que le acompañan, de factura moderna también, son muy plausibles. Y Pérez Mateo, además de los “Boxeadores” que llevó a la última Nacional, ya escoliados, muestra un friso de sencillo anecdotismo, que por primera vez es tema escultórico. Trátase de una naturaleza muerta que en España [...] solo en España abre un horizonte a los escultores, porque viene

¹²¹² “[...] Hacen falta exposiciones personales; que cada autor presente veinte obras. Solamente de ese modo puede un espectador hacerse cargo de lo que un autor contiene, ya en su realidad, ya en su promesa. Pueden las Exposiciones de conjunto ser explícitas cuando se destine cada sala- como se hizo en la Sociedad de Artistas Ibéricos- a un solo autor, o, cuando más, a dos o tres autores. En esta Exposición del Lyceum es todavía más grave la deficiencia de que hablamos, porque ésta no es propiamente una Exposición de obras hechas, de estética definida, sino más bien- como casi todo el arte actual, en las líneas avanzadas- experimentos, ensayos, propuesta variedad, poco usada en las artes hasta ahora [...]”: ABRIL, M., “En el Lyceum”, *Blanco y Negro*, Madrid, 22-2-1931, pp. 24-25.

a inducir a éstos a afrontar temas que hasta ahora sólo se reservaban a los pintores [...]”¹²¹³.

El 29 de abril, aprovechando la coyuntura de la proclamación de la II República, que traía consigo esperanzas de cara a una renovación de la actividad artística española, veintisiete artistas¹²¹⁴, entre los que se encontraban seis escultores, firmaron el Manifiesto dirigido a la opinión pública y Poderes oficiales, en el que se organizaban como Agrupación Gremial de Artistas Plásticos, a la par que hacían un llamamiento al nuevo régimen político de cara a que realizase una profunda reforma en materias de política cultural, mencionando especialmente el caso de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, mecanismo de exhibición que seguía siendo el sustento de un arte académico y totalmente caduco: “Queremos que el hundimiento de un régimen político, confeccionado con la opresión y arbitrariedad, traiga como consecuencia renovación en todas las manifestaciones sociales que, como la artística, han estado sujetas a un régimen opuesto a toda idea que significase un cambio en las viejas costumbres.

El procedimiento seguido por los representantes oficiales del arte en el régimen caído valió con la organización absurda de toda manifestación artística nacional, para crear un arte viejo, caduco y representativo de la España muerta [...]

Queremos y nos organizamos en Agrupación Gremial de Artistas Plásticos, y hacemos un llamamiento a la opinión y a los artistas, con la seguridad de ser secundados en nuestros propósitos.

Lucharemos contra todo lo que signifique arbitrariedad y daremos, en la medida que nos permitan nuestras fuerzas, un sentido amplio y renovador a la vida artística nacional, recabando los derechos que como clase nos corresponden para garantizar el libre ejercicio de nuestra actividad”¹²¹⁵.

Solo unos días más tarde, la Agrupación Gremial de Artistas Plásticos, rebautizada con el nombre de Federación de las Artes, inaugura una exposición el 7 de mayo en el Museo

¹²¹³ AGUILERA, E., “Notas de Arte. Pintura y escultura en el Lyceum”, *El Socialista*, Madrid, 17-2-1931, p. 6.

¹²¹⁴ Los firmantes del manifiesto fueron: Emiliano Barral, Javier Winthuysen, José Planes, José Moreno Villa, Castedo, Arturo Souto, Enric Climent, Eduardo Díaz Yepes, Francisco Pérez Mateo, Francisco Maura, Antonio Rodríguez Luna, Santa Cruz, Josep Renau, Masriera, Isaías Díaz, Santiago Pelegrín, Badía, Rafael Botí, Servando del Pilar, R. Dieste, Francisco Mateos, Augusto, Santiago Almela, Cristino Gómez (Mallo), Colinas, E. Valiente y Ramón Puyol.

¹²¹⁵ “Vida artística. Manifiesto dirigido a la opinión pública y Poderes oficiales”, *La Tierra*, Madrid, 29-4-1931, p. 4. También fue reproducido en el *Heraldo de Madrid*, el 2-5-1931, p. 2.

de Arte Moderno (Palacio de Bibliotecas y Museos), en la que participan los pintores Castedo, Souto, José Moreno Villa, Enric Climent, Antonio Rodríguez Luna, Rafael Botí, Santiago Pelegrín, Isaías Díaz, Francisco Mateos y los escultores¹²¹⁶ José Planes, Francisco Pérez Mateo (Fig. 146) y Eduardo Díaz Yepes.



Fig. 146. Francisco Pérez Mateo, *Esquiador*, 1931, paradero desconocido.
Fotografía: Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España

En cuanto a la recepción crítica¹²¹⁷ de la exposición, como en el caso de todas estas muestras colectivas organizadas por los artistas independientes, apenas tuvo atención

¹²¹⁶ Las únicas obras que hemos podido documentar son las dos esculturas expuestas por Francisco Pérez Mateo: *Esquiador* y el *Relieve de ventana con botijo*. Aun así, sabemos que José Planes presentó algunos desnudos, tallados en caoba, imaginamos que similares a los expuestos en sus anteriores muestras.

¹²¹⁷ “[...] Las dos primeras Exposiciones de la Nueva federación de las Artes no nos defraudan de ningún modo, y siquiera se acusen todavía defectuosas, constituyen un comienzo prometedor. En ellas, hemos contemplado obras interesantes de Arturo Souto, divertidas fantasías de Moreno Villa, telas archisólidas del incorruptible Santiago Pelegrín, óleos concienzudos de Servando del Pilar, serias anotaciones personales de Isaías Díaz, interpretaciones audaces de Climent y de Rodríguez Luna, volúmenes con sentido

mediática por parte de los medios informativos, siendo pocos los cronistas que le dedicaron un comentario. Uno de ellos, Manuel Abril, elogia la celebración de esta exhibición que, en su opinión, es francamente mucho mejor que las anteriormente celebradas en el Salón del *Heraldo de Madrid* y en el Lyceum Club Femenino:

“[...] La Exposición, en efecto, tiene interés positivo; desde luego, es lo mejor que han hecho hasta el momento presente los que pudieran ser llamados vanguardistas, independientes o como mejor parezca. Ni la Exposición del *Heraldo* ni la celebrada este año en el Lyceum por los jóvenes tuvieron el interés que esta de hoy. Quizá el local, más propicio y más amplio esta vez, ha permitido hacer lo que no pudieron hacer en otras ocasiones, y que es lo único eficaz, según venimos nosotros repitiendo hace ya tiempo: el que cada autor exponga una colección de obras y no una obra aislada, que no puede casi nunca, expuesta sola, dar idea de un artista [...]”¹²¹⁸.

En cuanto a las esculturas expuestas en la muestra, el único en referirse a ellas fue uno de los expositores, el pintor Francisco Mateos, quien en esos momentos ejercía como crítico de arte en el diario *La Tierra*. En su crónica, comenta que, pese a gustarle las obras de José Planes, desnudos femeninos tallados en caoba, en los cuales denota influjos de la estatuaría de Laurens y Maillol, éstas pecan de ser excesivamente amables y decorativas, siendo piezas ideales para la decoración de interiores burgueses. Asimismo, alaba enormemente a Francisco Pérez Mateo, a quien considera como uno de los artistas plásticos mejor dotados de cara a una renovación profunda de la disciplina, cuya producción artística, al contrario que la de Planes, sobresale por su masividad y tendencia monumental. Por último, dedica unas breves líneas al joven Eduardo Díaz Yepes, quien con apenas veintiún años se presentaba por primera vez a los ojos de la crítica y el público madrileño:

“[...] Hay una emoción mística, patética, en las estatuillas de Planes. Esos desnudos, trabajados en caoba, poseen un sentimiento “triste” y una realización renacentista, y es que, aun queriendo caminar al compás de una estatuaría de Laurens, volumen cerrado y planos de luces- intenciones pictóricas- camina más cerca de Maillol [...] Tiene un peligro Planes: el de la demasiada bondad. A mí me gusta mucho su escultura, pero la veo desprovista de asperezas justas y, además, la acuso de demasiada estatuaría de interior.

escultórico de Pérez Mateo, todo lo cual nos oreo y nos inquieta [...]”: GÓMEZ DE LA MATA, G., “Arte y artistas. Las derechas y las izquierdas”, *Crónica*, 14-6-1931, p. 19.

¹²¹⁸ ABRIL, M., “Exposiciones pasadas y futuras”, *Blanco y Negro*, op. cit., pp. 104-105.

Pérez Mateo camina por vereda contraria. Es escultor de exterior, de calle, de plena luz y monumental. Qué duda cabe que le comprendo mejor y le encuentro por caminos más agradables para mí. Sus relieves, trabajados directamente en la piedra, son, sin duda alguna, lo más sano que viene produciendo la escultura española, y su ritmo lineal y de luces posee una dulzura extraña. Fuerte, vital, impulsivo, ha de dotar la escultura española de higiene. Es el primer sportivo del arte español, y no olvidemos que sportivo quiere decir sinceridad y audacia razonada. Y, por último, Díaz Yepes, más joven y también menos encontrado. Por instinto, se ha enfrentado, sobre todo en “Familia”, con el escultor alemán Barlach; la coincidencia es admirable, y tenemos fe total en que su caminata sea interesantísima, que ya lo es [...]”¹²¹⁹.

A principios de julio, inaugura el escultor aragonés Ramón Acín¹²²⁰ su exposición individual en el Salón del Ateneo. En la misma, exhibe un importante conjunto de obras, pinturas, dibujos y una serie de esculturas realizadas en chapa recortada, entre las que hemos podido documentar: *Bailarina* (Fig. 147), *Eva después* (Bañista), *Cristo y Garrote Vil*. Todas ellas destacan, además de su realización en metal chapado, por su extremada simplificación que le lleva a representar figuras, principalmente femeninas, reducidas a sus líneas esenciales. Son todas piezas de una gran delicadeza y sutileza, casi como si fueran trazos o dibujos encajados en el aire, las cuales dan una poderosa sensación de ingravidez, especialmente en el caso de *Bailarina*.

La muestra gozó de una cierta resonancia¹²²¹, siendo varios los comentaristas que dedicaron reseñas críticas, en las que se detienen a elogiar, especialmente, su labor escultórica, destacando sus pequeñas esculturas realizadas en chapa de aluminio recortada, en las cuales ve Germán Gómez de la Mata una lógica estilización de sus monumentos públicos de concepción más clasicista, aunque eso sí, no llega a concederles el grado de “estatuas”, síntoma del gusto estético moderado-conservador de gran parte de la crítica artística española:

¹²¹⁹ MATEOS, F., “Notas de arte. La escultura nueva”, *La Tierra*, Madrid, 29-5-1931, p. 5.

¹²²⁰ Para un estudio de su trayectoria vital y artística: GARCÍA GUATAS, M. (Dir.), *Ramón Acín (1888-1936)*, Diputación de Huesca, 1988 y LOMBA, C. (com.), *Ramón Acín*, [catálogo de exposición], Museo de Zaragoza, mayo-junio 2003.

¹²²¹ ABRIL, M., “Rumbos, Exposiciones y Artistas. Ramón Acín”, *Blanco y Negro*, op. cit., pp. 17-20; LAGO, S., “La semana artística. Ramón Acín y su silueta rebelde”, op. cit., pp. 12-13 y MATEOS, F., “Notas de arte. Ramón Acín, revolucionario”, *La Tierra*, Madrid, 15-7-1931, p. 2.

“[...] Por lo que atañe a la escultura de Acín, la encontramos siempre seria, lo mismo observando las fotografías de monumentos exhibidas al presente que contemplando determinadas obras. Sus composiciones de orden clásico o casi clásico ostentan la noble pureza de contornos necesaria para justificarlas, y sus estatuas de sentido moderno buscan un camino propio sin renegar de las clásicas fuentes donde se abreviaron. Igual que en la pintura y en el dibujo de la misma mano, hay en esta escultura una seguridad y una honradez dignas de altas empresas. Además, nos revelan cierta fase peculiar de Acín, las figuras, que no nos atreveremos a creer francamente escultóricas, creadas con láminas de metal dispuestas de gracioso modo. Sirva de ejemplo la bailarina de aluminio saltando, ingrávida y encantadora, sobre un zócalo, se hallan pletóricos de posibilidades los atisbos así [...]”¹²²².

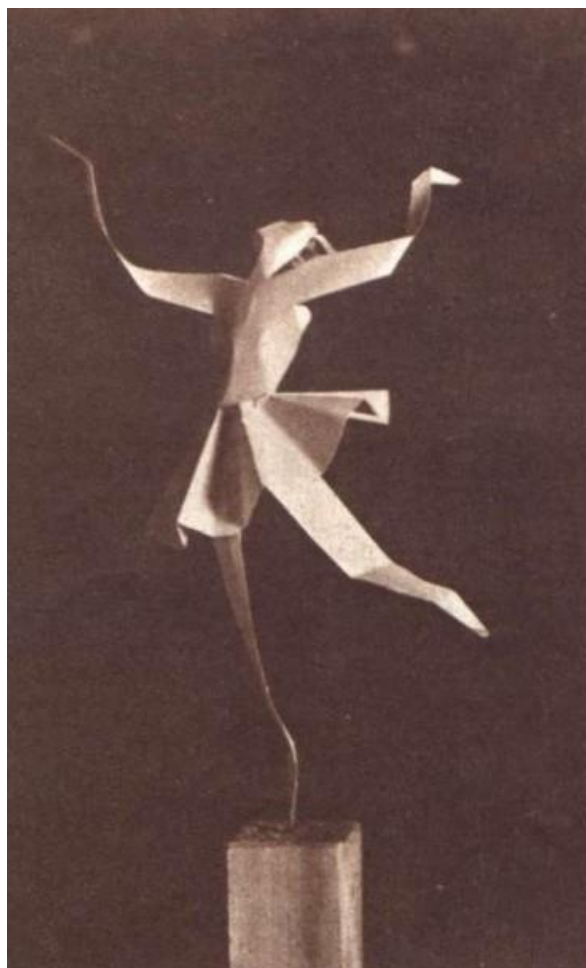


Fig. 147. Bailarina, 1929, chapa de aluminio recortada. Fotografía: Crónica, 19-7-1931

¹²²² GÓMEZ DE LA MATA, G., “Arte y artistas. Firmas nuevas”, *Crónica*, Madrid, 19-7-1931, p. 13.

En octubre se inaugura el XI Salón de Otoño, en el que se le dedica una sala individual al artista José Planes, quien exhibe doce esculturas¹²²³, entre las que destacan *Niña y perro* (Fig. 148) y *Niño con triciclo* (Fig. 149), que sobresalen por la introducción de la temática infantil que imprime un aire fresco y novedoso a la estatuaría moderna española, demasiado anclada en los valores del pasado clásico.



Fig. 148. José Planes, *Niña y perro*, 1930-1931, yeso, paradero desconocido



Fig. 149. José Planes, *Niño y triciclo*, 1930-1931, yeso, paradero desconocido

En este sentido valora Francisco Mateos en su artículo publicado en *La Tierra*, estas obras, en las que, al contrario de las presentadas en la muestra de la Federación de las Artes donde denotaba una marcada tendencia hacia el ornato de salones interiores, ve que el escultor muestra una mayor preocupación por realizar estatuas que sirvan para la decoración de espacios arquitectónicos, plazas y jardines, comparando su producción con la de Ángel Ferrant, a quienes considera como dos de los artistas plásticos que más han contribuido a la renovación de la estatuaría española:

¹²²³ Además de *Niña y perro* y *Niño y triciclo*, el escultor expone las siguientes obras: *Eva*, *Desnudo*, *Niño*, *Desnudo* (caoba), *Desnudo* (caoba), *Mujer* (caoba), *Busto de mujer* (mármol), *Retrato de don Ricardo Urgoiti* (piedra), *Cabeza de mujer* (yeso) y *Fragmento de figura* (yeso).

“[...] Nadie, hasta ahora, nos habló de llevar al arte los temas infantiles, y es un escultor, José Planes, el que, inesperadamente, nos trae su feria muñequeril (sic). Nosotros hablamos aquí mismo de José Planes como escultor de interior; hoy le vemos también escultor de jardín, de plaza pública, de pleno sol [...] Llenos de júbilo llamamos la atención de los públicos de España, sobre las estatuillas de Planes, y quizá la de esos arquitectos que un día pensaron en la ciudad ideal, en la casa ideal y lloraron la falta de una pintura y de una escultura capaz de, en un jardín, poner el florón central, simple y en una pared el garabato espiritual [...]”¹²²⁴.

Pese a que, en líneas generales, la crítica¹²²⁵ valoró positivamente las nuevas esculturas de José Planes, hubo ciertos comentaristas, como por ejemplo Gil Fillool, que veían que la excesiva síntesis volumétrica a las que somete el artista a las mismas, provoca en el espectador que las contempla una cierta sensación de monotonía. Aun así, y usando un argumento muy típico entre los cronistas artísticos de corte conservador, sostiene que Planes puede permitirse la realización de estos “extravíos”, al compararlos con ciertas obras como el *retrato de D. Ricardo Urgoiti* de un marcado realismo, demostrando su maestría técnica, la cual le legitima de cara a realizar otro tipo de estatuaria más “vanguardista”:

“[...] Cuando José Planes se ciñe exclusivamente a manejar el volumen y la actitud como elementos plásticos- tal que en “Eva”, “Desnudo”, “Niña y perro”, “Fragmento de figura”, etc.-, puede pensarse que es un artista monocorde. Pero ya lo hemos visto en otras obras como se redime de esa uniformidad y busca una explicación más razonada, noble e inteligente a las fórmulas académicas no reñidas con el modernismo. El caso de José Planes debería tener imitadores. Todo escultor avanzado debe mostrar junto a una “Eva”, un busto como el del *señor Urgoiti*. Únicamente así puede creerse en la sinceridad del escultor y valorar el mérito de sus tendencias y hasta de sus extravíos si se empeña [...]”¹²²⁶.

El 4 de noviembre se inaugura en el Salón del Ateneo, organizado por la Sección de Artes Plásticas, la segunda exposición de la Federación de las Artes, en la que participaron los pintores Arturo Souto, Castedo, José Moreno Villa, Isaías Díaz, Enric Climent, Antonio

¹²²⁴ MATEOS, F., “Notas de arte. José Planes en el Salón de Otoño”, *La Tierra*, Madrid, 22-10-1931, p. 3.

¹²²⁵ ABRIL, M., “De arte. El Salón de Otoño... y la constitución”, *Crisol*, Madrid, 17-10-1931, p. 13 y AGUILERA, E., “Notas de arte. El XI Salón de Otoño”, *El Socialista*, 25-10-1931, p. 6.

¹²²⁶ GIL FILLOL, L., “Arte. El undécimo Salón de Otoño”, *Ahora*, Madrid, 28-10-1931, p. 14.

Rodríguez Luna, Francisco Santacruz y los escultores¹²²⁷ Francisco Pérez Mateo (Fig. 150) y Eduardo Díaz Yepes (Fig. 151).



Fig. 150. Francisco Pérez Mateo, *Lanzador de martillo*, 1931, cemento, paradero desconocido. Fotografía: *Blanco y Negro*, 15-11-1931



Fig. 151. Eduardo Díaz Yepes, *Deporte*, 1929, paradero desconocido

La muestra no tuvo prácticamente resonancia crítica, lo cual nos da una idea precisa del poco interés con el que recibían los principales comentaristas artísticos de los periódicos y revistas, la celebración de este tipo de exposiciones vinculadas al arte independiente. La mayoría de periódicos, como *La Libertad*, *Heraldo de Madrid* y *La Voz*, sólo se dedican a anunciar la apertura de la exhibición. Únicamente Manuel Abril¹²²⁸, quien elogia la obra presentada por Díaz Yepes, y Francisco Mateos, dedicaron sendos artículos al comentario y análisis de las obras presentadas por los diversos pintores y escultores.

¹²²⁷ Francisco Pérez Mateo exhibía su figura de temática deportiva *Lanzador de martillo* y Eduardo Díaz Yepes un desnudo femenino reducido a sus líneas más esenciales.

¹²²⁸ “[...] Díaz Yepes, que hace meses no era nada, es ahora ya una promesa; su figura de mujer promete mucho y da ya, desde luego, una limpieza de juego y una gracia sutil positivas”: ABRIL, M., “En el Ateneo”, *Blanco y Negro*, Madrid, 15-11-1931, p. 71.

En el caso del segundo, éste comenta que al ser él también uno de los expositores, no puede comentar con plena libertad acerca de sus compañeros, por lo que simplemente les lanza la pregunta de qué significado tienen sus respectivas producciones, a lo que responden lo siguiente Eduardo Díaz Yepes y Francisco Pérez Mateo:

“[...] Díaz Yepes: “Deseo hablar con la escultura de las cosas que son siempre: de fuerza, adorno del paisaje ideológico de este momento que empezaré, edificando con los volúmenes mi auténtica vida de escultor”. Pérez Mateo: “Mi escultura quiere estudiar la expresión viva, violenta y limitada de las cosas, de la vida material. A veces, el miedo acorta la elaboración de mis ideas, y es en esos momentos cuando me acuso de exceso de sensibilidad. Busco aire libre sobre todas las cosas, y también sobre todas las cosas limpieza, y que mi escultura sea útil [...]”¹²²⁹.

1932:

El 5 de marzo se inaugura en el Salón del *Heraldo de Madrid*, la exposición del grupo llamado “Artistas de Acción”, entre los que se encontraban los pintores y dibujantes Arronte, Borrás, Cristóbal González, Cobo Barquera, Florit, Gil Guerra, Hidalgo de Caviedes, Insúa, Marisa Pinazo, Rosario Velasco, Serny, Tapia, Vaquero y los escultores¹²³⁰ Agustín Ballester, Francisco Vázquez Díaz, “Compostela” (Fig. 152), Monreal y Juan Luis Vassallo.

La muestra tuvo una cierta atención por parte de algunos de los principales críticos¹²³¹ de la capital, como José Francés, quien, en su artículo publicado en *Crónica*, comenta cómo el nombre de la agrupación artística le había sugerido, de primeras, que pudiera tratarse

¹²²⁹ MATEOS, F., “Notas de arte. La Exposición de pintura y escultura nueva en el Ateneo”, *La Tierra*, Madrid, 19-11-1931, p. 3.

¹²³⁰ Hemos documentado las siguientes esculturas expuestas: *Aldeana del Maestrazgo* y *Niño* (tallas en madera), de Agustín Ballester, *Pingüinos* (talla en madera), de “Compostela”, *Retrato de Roberto Castrovido* y *Figura de mujer*, de Monreal y *Retrato de Manuel Machado* y *Retrato de la señorita Nieves López Pastor*, de Juan Luis Vassallo.

¹²³¹ GIL FILLOL, L., “Arte. Los “Artistas de Acción” en el “Heraldo”, *Ahora*, Madrid, 13-4-1932, p. 2 y MARAÑÓN, J.M., “Salón de “Heraldo de Madrid”. Artistas de acción”, *Heraldo de Madrid*, 15-3-1932, p. 13.

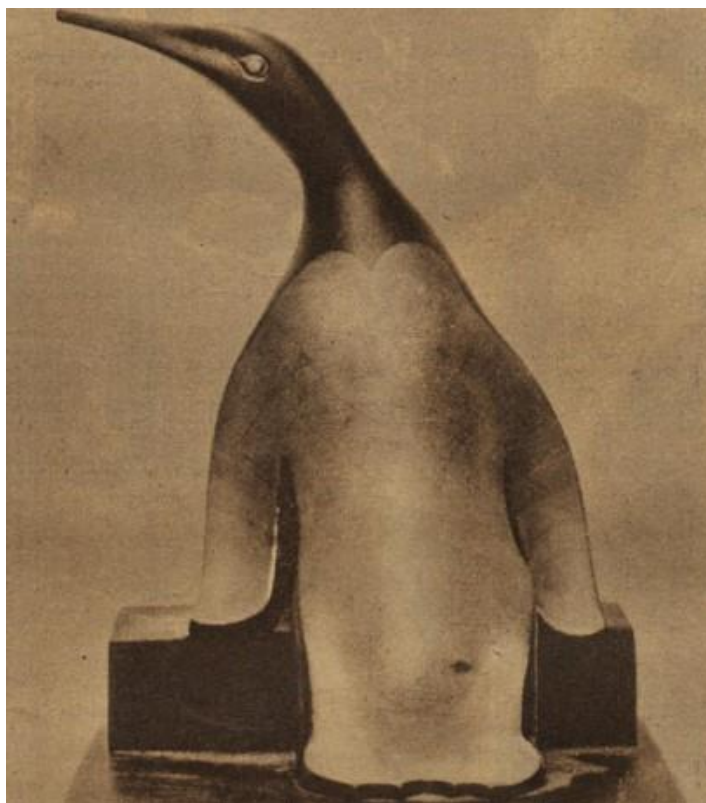


Fig. 152. Francisco Vázquez Díaz “Compostela”, *Pingüino*, 1931-1932, madera. Fotografía: *Ahora*, 13-4-1932

de un colectivo de artistas inconformistas, haciendo un símil entre el arte de avanzada y las posiciones políticas de extrema izquierda. Sin embargo, al contemplar las obras exhibidas, incide en que éstas saben mantenerse en un justo punto intermedio de equilibrio, entre el academicismo y la vanguardia, destacando entre las esculturas, los *pingüinos* tallados en madera por Compostela, así como otras piezas de Agustín Ballester, Juan Luis Vassallo y Monreal:

“¡Artistas de acción! El nombre asusta un poco. Sobre todo, si se sabe, además, que aguardan al visitante en el “Salón del *Heraldo*”, acreditado ya por simpáticas y agresivas audacias artísticas. ¡Artistas de acción! Inevitablemente, se establece cierta concomitancia con los exaltados sociales que no quieren contenerse dentro de los límites ideológicos [...] Sin embargo, la Exposición del *Heraldo* no justifica tantos temores. Estos excelentes artistas, reunidos ahora bajo un apelativo alarmante y que no son ventajosamente conocidos de anteriores exhibiciones individuales, no son peligrosos ni como teorizantes ni como actuantes [...]

El tono general de la Exposición es la ecuanimidad, la tolerancia. Pero no se crea por ello que vamos a encontrarnos con las reiteraciones sistemáticas de un academicismo fúnebre, ni tampoco con las incluseras pasticherías de una extravagancia metodizada [...] En la escultura, no faltan tampoco las oportunas repeticiones. Así, los *pingüinos* de Compostela, enfáticos, risibles e irresistibles de comicidad agudamente observada; la figurita *Aldeana del Maestrazgo*, de Ballester Besalduch, linda joyita de la talla en madera, lograda en pequeño pero vista en grande. Luego, los blancos bustos de Manuel Machado y de Roberto Castrovido, por Juan Luis Vasallo y Monreal, respectivamente, señalan positivas condiciones en ambos escultores [...]”¹²³².

Unos días más tarde, el 16 de marzo, se inaugura el VIII Salón de Los Evolucionistas, patrocinada por la Casa de Cataluña y celebrada en el Museo de Arte Moderno. En la misma, participan los escultores¹²³³ Apeles Fenosa, Ángel Ferrant, Josep Granyer y Joan Rebull. Pese a que la fortuna crítica de la muestra fue relativa¹²³⁴, sí que contó con la atención de algunos de los principales críticos activos en Madrid, entre ellos Juan de la Encina¹²³⁵ y Manuel Abril, de los que ya estudiamos en el primer capítulo cómo auspiciaron desde sus respectivas plataformas, la difusión del arte moderno catalán, así como pregonar una relación más fluida entre las dos principales capitales artísticas del país:

“Un puñado de catalanes, todos ellos en mitad del camino de la vida, vienen y exponen sus telas y exponen sus esculturas en Madrid, en el Salón del Museo de Arte Moderno. El hecho es insólito y alentador: jamás vienen a Madrid los catalanes; al cabo de los años, cuando habían ya pasado por Europa y por el mundo, llegaba a Madrid un Sunyer, llegaba a Madrid un Togores... [...] Gran lástima; situación que debía terminar un día u otro. En Cataluña se ha pintado mucho y bien; se ha vivido, sobre todo, en una constante dialéctica con el arte contemporáneo universal, y ello ha determinado una educación social- por completo independiente del acierto personal de cada artista- beneficiosa para todo

¹²³² FRANCÉS, J., “Arte y artistas. Los “Artistas de acción” y su primera salida colectiva”, *Crónica*, Madrid, 27-3-1932, p. 11.

¹²³³ Hemos podido documentar las siguientes esculturas expuestas: *Desnudo femenino* (mármol) y *Cabeza de mujer*, de Apeles Fenosa, *Cabeza de mujer* (mármol), de Ángel Ferrant; dos relieves, de Josep Granyer y *Torso de mujer*, de Joan Rebull.

¹²³⁴ MARAÑÓN, J.M., “Sugerencias artísticas. Los Evolucionistas de Barcelona, en Madrid”, *Heraldo de Madrid*, 1-4-1932, p. 14.

¹²³⁵ DE LA ENCINA, J., “De Arte. Los Evolucionistas catalanes en Madrid”, *El Sol*, Madrid, 3-4-1932, p. 1.

intercambio [...] Saludemos, pues, aquí cordialmente a todos estos pintores, a quienes allá en Barcelona, hubimos de saludar tantas veces [...]”¹²³⁶.

En cuanto a las esculturas exhibidas en la muestra, en la línea de las críticas relativas a exhibiciones colectivas, se dedican meramente unas breves líneas en las que nombra a los artistas plásticos expositores y las obras con las que intervienen en la exposición, aunque resalta con especial énfasis los dos relieves de Josep Granyer, quien por su estilo vinculado a un post cubismo de marcado acento decorativo, está muy en consonancia con el gusto estético de Manuel Abril:

“[...] Los escultores en esta Exposición están representados con más fuerza; la obra única que manda Rebull es una obra de escultura maciza, serena y fuerte; Viladomat presenta una delicada figurita en madera y una sentida cabeza de niño; Ferrant, una cabeza en mármol, verdadera delicia; Fenosa, un desnudo y una cabeza sensibles, y Granyer, dos bajorrelieves, tan simples como armónicos y expresivos, dos verdaderos aciertos, sobre todo el de los clowns, modelo de gracia y estilo [...]”¹²³⁷.

El 2 de noviembre se inaugura en el Salón del Círculo de Bellas Artes la exposición individual de Eduardo Díaz Yepes¹²³⁸, en la que presenta un conjunto de catorce obras, entre las que podemos documentar, gracias a la visualización de una fotografía publicada en *El Imparcial*¹²³⁹, el desnudo femenino, titulado *Deporte, Pareja* (Fig. 153) y *Génesis*, piezas en las que el escultor reduce los volúmenes a sus formas esenciales, rozando en algunos momentos, como en el caso de la última, una abstracción orgánica muy vinculada a la poética de Vallecas. Al igual que la mayoría de artistas jóvenes vinculados a una renovación más audaz de la estatuaria, apenas recibió atención por parte de la crítica especializada. Aun así, sí que hubo ciertos comentaristas¹²⁴⁰ que escribieron una reseña sobre la muestra, entre la que destaca la publicada en *El Sol*, en la que señala cómo la

¹²³⁶ ABRIL, M., “Rumbos, Exposiciones y Artistas. El Salón de los Evolucionistas catalanes”, *Blanco y Negro*, Madrid, 27-3-1932, pp. 44-48.

¹²³⁷ *Ibidem*.

¹²³⁸ Para un estudio de su producción artística: PELUFFO, G. y DIESTE, E., *Yepes. La emoción del espacio*, [catálogo de exposición], Montevideo, Museo Torres García, 2012.

¹²³⁹ Ver el ejemplar de *El Imparcial* correspondiente al 3-11-1932, p. 3. En ella, aparece una fotografía de la inauguración de la exposición en la que se pueden visualizar las tres esculturas indicadas arriba.

¹²⁴⁰ A. de A., “Bellas Artes. Las esculturas de Díaz Yepes”, *El Imparcial*, Madrid, 16-11-1932, p. 3 y AGUILERA, E., “Notas de arte. Las Exposiciones del Círculo de Bellas Artes”, *El Socialista*, Madrid, 6-11-1932, p. 2.



Fig. 153. Eduardo Díaz Yepes, *Pareja*, 1928, paradero desconocido

producción escultórica de Díaz Yepes supone un gesto nuevo en las artes plásticas españolas, cuyo mayor interés reside en que se muestra como un autor preocupado por encima de todo, por la representación de la forma, alcanzando aun sin tener conocimientos profundos sobre ello, el llamado “arte puro”:

“[...] Lo mejor que nos ofrece esta Exposición, también lo que a todos más nos interesa, es un gesto nuevo en la escultura española. Puede que sea en parte consecuencia de otros; al fin y al cabo, el arte, como toda forma de vida, es una continuación de esfuerzos. Uno más allá, precisamente, son estas esculturas; por eso este arte de Díaz Yepes no es repetición, sino su consecuencia. No se busque en este artista otros problemas que los puramente escultóricos. Se da en él la paradoja de que un hombre que a lo más que ha oído hablar del “arte puro”, sin preocuparse nunca por él, es quien lo realiza. Parte de las

obras que expone son únicamente “estudios de forma”. Para mí, lo más interesante de la Exposición [...]”¹²⁴¹.

Veinte días más tarde, el 22 de noviembre se inaugura una nueva exposición de José Planes en el Salón del Círculo de Bellas Artes, aprovechando su reciente triunfo en el Concurso Nacional de Escultura donde había conseguido el primer premio por un desnudo femenino. En la muestra, el artista murciano exhibe un importante conjunto de esculturas, entre las que destacan, algunas ya conocidas por haber sido expuestas en anteriores exposiciones y certámenes oficiales, como *Bañistas* (Fig. 154), *Eva*, (Fig. 155), *Niño con triciclo*, *Niña y perro* y el *Desnudo femenino* premiado en el Concurso Nacional de Escultura, así como un total de once bustos-retratos¹²⁴² en los que redirige su producción escultórica desde una figuración sintética afín al *art déco* hacia formas más realistas vinculadas a la tradición clasicista.

Tal y como vimos en el capítulo dedicado al estudio de la crítica artística española, fueron varios los que aplaudieron esta redirección de su arte hacia formas más equilibradas y serenas, para así alejarse de lo que consideraban como meros “extravíos”, los cuales toleraban por el mero hecho de que el artista murciano había demostrado anteriormente ser un escultor capaz de realizar estatuaría de tipo más tradicional. Este es el caso de José Francés, que ya señalamos, y el de Gil Fillol, quien, en su artículo publicado en *Ahora*, señala la evolución seguida en su obra, desde el sintetismo de *Danzarina moderna*, hasta la depuración de su serie de bustos-retratos:

“[...] Lo que sí ha logrado José Planes es orientarse definitivamente, definirse en una trayectoria personal que le acerca a sus sueños de escultor. La curva, a partir de aquí, se hace recta, flexible. De la danzarina sintética del “*Heraldo*” a las figuritas talladas en caoba, expuestas en el Salón de Otoño de 1931; de estas figuras al grupo “*Bañistas*”, de la última Exposición Nacional; y de “*Bañistas*” a la serena estatua premiada en el Concurso Nacional de Escultura de este año, el camino está llano y rectilíneo, hasta alcanzar la depuración de los bustos-retratos actuales que exhibe en el Círculo de Bellas Artes [...]”¹²⁴³.

¹²⁴¹ S.V., “Vida artística. La Exposición de Díaz Yepes”, *El Sol*, Madrid, 9-11-1932, p. 6.

¹²⁴² *Retrato de Vicente Pastor, Retrato de Ignacio Bolívar, Retrato de la señorita Vicenta Ruíz Senén, Retrato de Tomás Borrás, Retrato del Dr. Río Ortega, Retrato de Daniel Vázquez Díaz, Retrato de Ricardo Urgoiti, Retrato de Antonio Dubois, Retrato del ingeniero Vighi, La Goya y Retrato de Guillermo Filippe.*

¹²⁴³ Aun así, pese a su apreciación de los bustos-retratos, es en el desnudo premiado en el Concurso Nacional de Escultura, donde el crítico cifra el futuro porvenir del escultor murciano: “[...] Sigo creyendo que en la



Fig. 154. José Planes, *Bañistas*, 1932, paradero desconocido. Fotografía: Catálogo Exposición Nacional Bellas Artes 1932



Fig. 155. José Planes, *Eva*, 1930-1931, madera, paradero desconocido. Fotografía: *Gaceta de Bellas Artes*, noviembre 1932

Sin embargo, otros críticos como Luís Benavente señalan que esta serie de bustos-retratos no suponen una claudicación por parte del artista, sino una demostración de que es capaz de producir obras tanto modernas como clasicistas, expresando además que las obras de factura más renovadora, las cuales rechazan algunos escritores, resultan de su total agrado:

estatua del Concurso Nacional de Escultura está más presente el espíritu de José Planes; pero no ignoro que los bustos-retratos pertenecen a un género difícil al que tal vez no pueden llegar los escultores que acometerían sin esfuerzo la ejecución de aquella estatua”: GIL FILLOL, L., “Arte. Los retratos de José Planes”, *Ahora*, Madrid, 7-12-1932, p. 34.

“[...] La de ahora era difícil, toda vez que el artista principalmente ha acometido el problema de resolver con sus obras cuanto afecta al retrato escultórico, afrontándolo con audacia, valentía y dando la sensación de que si en un arte de avanzada, sus obras despiertan la admiración del público, en este de reflejar en el mármol, la piedra o la escayola el rostro de un ser que se mueve y vive, sabe desenvolver su talento para hacer que también se muevan la escayola, la piedra o el mármol [...]

El artista consigue su propósito. Sin claudicar en aquellas tendencias que los más le elogiamos, pero que otros le censuran, ha ejecutado su obra dentro de un ambiente de clasicismo, con fiel interpretación de la realidad [...] Con estas obras de ahora, si el escultor no fuera ya artista bien conocido y admirado, habría conseguido los honores de la popularidad [...] Ahora se ha visto que el escultor combatido por su orientación moderna, sabe hacer esto y lo otro, todo con la mayor perfección [...]”¹²⁴⁴.

1933:

El 16 de enero se inaugura en la Casa Charra la muestra del escultor salmantino Francisco González Macías¹²⁴⁵. Al acto de apertura, asistieron, entre otras personalidades del mundo de la política, las artes y las letras, el gobernador de Madrid, Mariano Joven; en representación del director general de Bellas Artes, su secretario particular, Sr. Carreño; el presidente de la Diputación de Salamanca, Tomás Marcos Escribano, Enrique Díez Canedo, Victorio Macho, una representación del Ayuntamiento de Béjar, José Francés y Emiliano Aguilera. En la exposición, el artista bejarano exhibía trece obras, la mayoría de ellas realizadas en escayola, entre ellas una serie de bustos-retratos¹²⁴⁶, así como figuras autónomas¹²⁴⁷, entre las que sobresalen algunas piezas como *Desnudo de niña* (Fig. 156) y *Niña con el perro* (Fig. 157), en la que prosigue con la línea dedicada a la temática infantil, introducida por José Planes, con quien había tenido la oportunidad de trabajar en su taller.

¹²⁴⁴ BENAVENTE, L., “Informaciones artísticas. El escultor Planes en el Círculo de Bellas Artes”, *La Época*, Madrid, 2-12-1932, p. 1.

¹²⁴⁵ Para un estudio actualizado de su trayectoria vital y artística: BRASAS EGIDO, J.C., *Francisco González Macías (1901-1982). Vida y obra de un escultor bejarano*, Diputación de Salamanca, Centro de Estudios Bejaranos, 2010.

¹²⁴⁶ *Retrato del subsecretario de Instrucción Pública, Domingo Barnés* (piedra negra), *Retrato de Valeriano Herrera*, *Retrato de Pedro Miñana*, *Retrato del pintor Pedro Mozos*, *Hombre con barba*, *Cabeza de Apóstol*.

¹²⁴⁷ Además de *Desnudo de niña* y *Niña con el perro*, expone una *Lechuza* y el *proyecto de Mausoleo* (caoba), presentado a la Exposición Nacional de 1932.



Fig. 156. Francisco González Macías, *Desnudo de niña*, 1933, paradero desconocido. Fotografía: *Ahora*, 9-2-1933

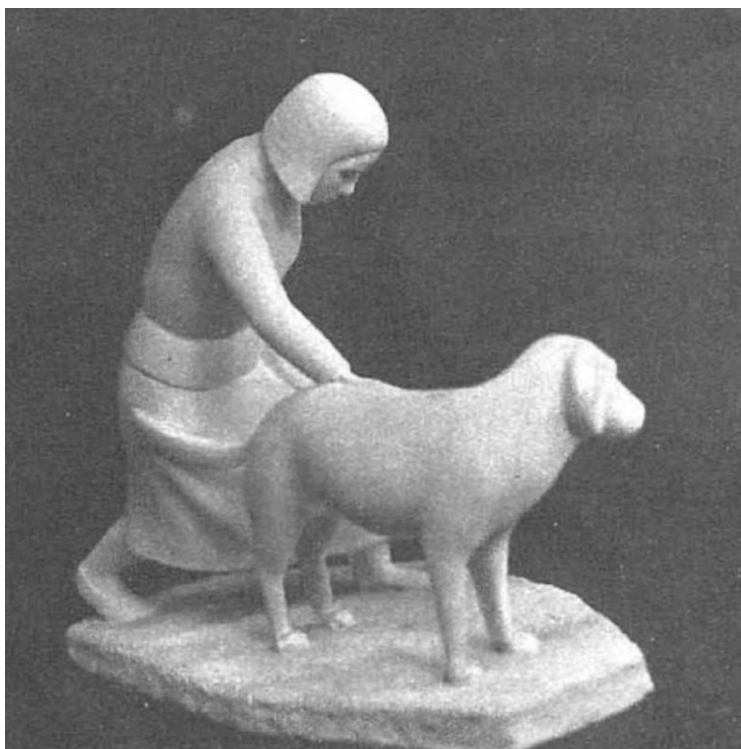


Fig. 157. Francisco González Macías, *Niña con el perro*, 1933, paradero desconocido. Fotografía: *Ahora*, 9-2-1933

En cuanto a la fortuna crítica, hay que reseñar que fue limitada, siendo los artículos escritos por Gil Fillo¹²⁴⁸ y Emiliano Aguilera, publicados en *Ahora* y *El Socialista*, los que dedican una atención pormenorizada al análisis de la producción escultórica de González Macías. Ambos coinciden en señalar que se trata de un artista novel, juvenil, lleno de posibilidades, con serias aptitudes para el ejercicio de la escultura, pese a que, resulta evidente, que en este momento se encuentra, según Emiliano Aguilera, excesivamente influenciado por el arte de algunos estatuarios españoles como Victorio Macho, Emiliano Barral y José Planes.

Aun así, dentro del conjunto, en el que, debido a los escasos recursos del humilde artista, ha tenido que presentar la mayoría de obras en yeso, destacan el *retrato de Domingo Barnés*, tallado en piedra negra, cuya sobriedad volumétrica coincide plenamente con el estilo de su paisano, Mateo Hernández y, el proyecto de mausoleo, tallado en madera de caoba, en el que muestra una tendencia hacia formas más arquitecturales:

¹²⁴⁸ GIL FILLOL, L., “Arte. Esculturas de González Macías”, *Ahora*, Madrid, 9-2-1933, p. 17.

“[...] González Macías admira a varios maestros de la Escultura ibérica de nuestros días. Admira a Victorio Macho, como puede comprobarse en su busto de Barnés y en su “Hombre con barba”. Admira a Barral, según acredita su “Cabeza de Apóstol”. Y admira a Planes- a cuyo lado trabaja actualmente [...] no se lo reprocho. Yo también admiro la obra de estos tres escultores y hasta juzgo plenamente lícito aprender en ellos a manejar la forma y a concebir ritmos. Pero sí, González Macías tiene aspiraciones de alto vuelo, como sospecho, debe atender a perfilar su personalidad, prescindiendo, naturalmente, de rasgos ajenos [...] Máxime cuando hay en este muchacho actitudes para lograr esa personalidad, fáciles de descubrir [...]

Sobre todo, hay en varias de sus esculturas- “*Maternidad*”, en “*Lechuza*”, en “*Desnudo*”- una cualidad a la que debe atender cuidadosamente González Macías, la que se aprecia en la realización de este propósito: simplificar rasgos sin que las expresiones sufran importante detrimento, conservando un realismo limado, suavizado. Y es que hay también en este joven un fino sentido de lo arquitectural, como lo demuestra su *proyecto de sarcófago* en caoba [...] que es una magnífica definición de severidad y de sentimientos reducidos a líneas”¹²⁴⁹.

El 1 de marzo se inaugura en el Salón del *Heraldo de Madrid*, la segunda exposición del grupo Artistas de Acción, que en esta ocasión también aparecen en las crónicas como Los Independientes. En la muestra participan los pintores Marisa Pinazo, Waldo Insúa, Navarro Ramón, Gil Guerra, Arronte, Blancovaras, Horacio Ferrer, Florit, Modesto C. González, Cristóbal González y Mariscal, y los escultores Juan Luis Vassallo, Agustín Ballester, Clemente, Peyró y Vidal. Durante el transcurso del evento, se celebraron dos conferencias¹²⁵⁰ los días 9 y 12 de marzo, tituladas *Cúpulas y Ángeles y demonios*, impartidas por José Bort-Vela, escritor y crítico de arte del diario *El Siglo Futuro* y Rafael Láinez Alcalá, crítico de arte y profesor de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando.

La exhibición gozó de una nula fortuna crítica¹²⁵¹, siendo prácticamente inexistentes los artículos que aborden el análisis de las obras expuestas, con la excepción de la reseña

¹²⁴⁹ AGUILERA, E., “Notas de arte. Los yesos de Francisco G. Macías”, *El Socialista*, Madrid, 18-1-1933, p. 2.

¹²⁵⁰ ANÓNIMO, “Salón del Heraldo de Madrid. Dos conferencias interesantes”, *Heraldo de Madrid*, 13-3-1933, p. 2.

¹²⁵¹ Sorprende que *Heraldo de Madrid*, siendo organizador de la muestra, no dedique ningún artículo al comentario de la exposición. Solo añaden en algunos de sus números una serie de fotografías en las que reproducen algunas de las obras exhibidas: *Retrato*, de Modesto C. González y *El niño del guitarrico*, de

firmada por Ángel Vegue y Goldoni en *La Voz*, en la que se dedica meramente a señalar que esta muestra ha destacado por tener una mayor calidad que la anterior, auspiciando un futuro prometedor para todos estos jóvenes artistas:

“[...] La vez pasada dediqué un comentario cariñoso a su aparición en público; se trataba de alentar a muchachos congregados por análogos ideales. Ahora, salvo alguna baja y con recientes incorporaciones, actúa el grupo, y justo es consignar que con fortuna. Acaso algunos de los expositores no estén a la altura de su talento, a juzgar por lo endeble de su envío; pero, de todas suertes, el nivel de la Exposición es superior al de la primera [...]

Entre la juventud artística suenan ya los nombres de estos “legionarios”. Su independencia resulta relativa. Mas, aunque pequeños de ambiciosos, no seré yo quien los persuada del propósito que los anuncia en su carrera. El campo del arte es harto dilatado, y cuando menos se piensa surge el independiente y el original. ¿Surgirán del plantel algún día? Quizá. En tanto, miremos con afecto la confirmación de promesas que hubimos de advertir en momento oportuno”¹²⁵².

Unos días más tarde, el 16 de marzo y nuevamente en el Salón del Heraldo de Madrid, se inaugura la exposición individual del escultor Santiago Almela Soler¹²⁵³. Al acto de apertura, asistieron importantes personalidades de la intelectualidad artístico-literaria, entre los que cabe mencionar a Emiliano Barral, José Planes y Federico García Lorca, entre otros. En la misma, expone, según hemos podido documentar, un total de nueve obras¹²⁵⁴, talladas en yeso y cemento, entre las que sobresalen *Maternidad* (Fig. 158), la cual representa a una niña portando un muñeco y *Chico en los caballitos del Tío Vivo* (Fig. 159), piezas en las que, al igual que José Planes y Francisco González Macías, explora la temática asociada al mundo infantil. Todas ellas son esculturas que comparten, como la del resto de artistas asociados a la figuración renovada, una misma tendencia hacia una mayor sobriedad, sencillez de líneas y una marcada estilización volumétrica.

Navarro Ramón, en el número del 10-3-1933, pp. 6 y 16. *Cuadro*, de José Luis Florit y *Cabeza de vieja* (busto en bronce), de Juan Luis Vassallo, en el número del 15-3-1933, pp. 5 y 16.

¹²⁵² VEGUE Y GOLDONI, A., “Informaciones de arte. Exposición de Artistas Independientes”, *La Voz*, Madrid, 7-3-1933, p. 4.

¹²⁵³ Hasta el momento presente no se ha realizado ningún artículo monográfico dedicado al estudio de su trayectoria artística. Solo una entrada con una pequeña biografía en la web de la Fundación Pablo Iglesias: [Almela Soler, Santiago - Fundación Pablo Iglesias \(fpabloiglesias.es\)](http://fpabloiglesias.es) (consultado el 29/7/2023).

¹²⁵⁴ *Maternidad*, *Grupo en escayola* (ambas presentadas en la Exposición Nacional de 1932), *El presidiario* (expuesto en el Salón de Otoño de 1932), *Chico de los caballitos del Tío Vivo*, *El capital*, *Las dos Farsas (clown)*, *Guiñol*, *Mi ella* (retrato) y *Músico Espinosa* (retrato).



Fig. 158. Santiago Almela, *Maternidad*, 1932, piedra, paradero desconocido. Fotografía: Catálogo Exposición Nacional de Bellas Artes de 1932

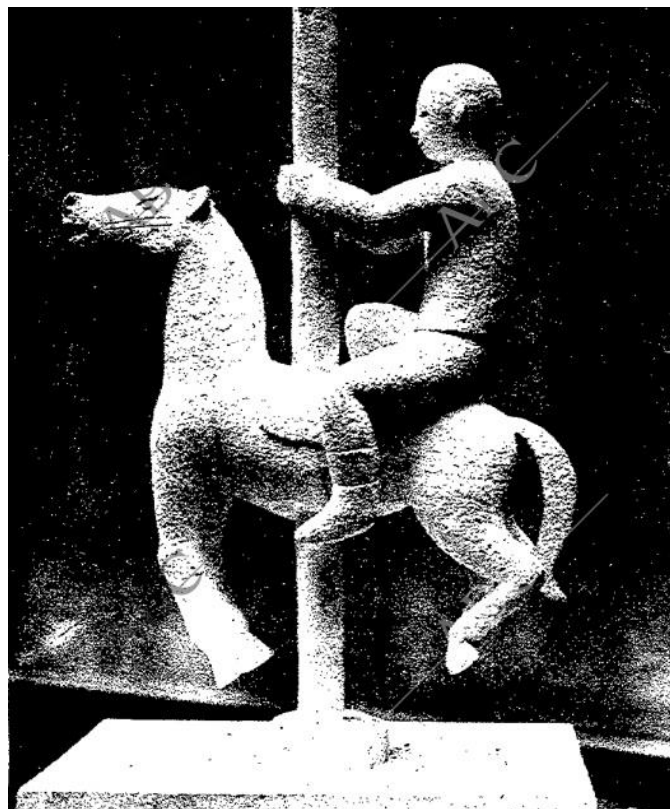


Fig. 159. Santiago Almela, *Chico en los caballitos del Tío Vivo*, 1932, paradero desconocido. Fotografía: *Blanco y Negro*, 8-10-1933

Nuevamente, y al igual que la segunda exposición de los Artistas de Acción, la muestra gozó de una escasísima fortuna crítica, siendo solo dos los artículos monográficos documentados que analizan las esculturas expuestas por Santiago Almela, suscritos por José María Marañón y Emiliano Aguilera¹²⁵⁵. Ambos coinciden en señalar el carácter moderno de sus obras, las cuales sobresalen por su tendencia hacia un mayor esquematismo, donde solo se destacan los volúmenes de las figuras, eliminando cualquier tipo de detalle superfluo. Asimismo, también señalan su dominio del oficio a la hora de

¹²⁵⁵ AGUILERA, E., "Notas de arte. Un escultor muy de hoy: Santiago Almela", *El Socialista*, Madrid, 28-3-1933, p. 4.

tallar el yeso y el cemento, su manejo a la hora de jugar con las luces y las sombras, y la dualidad presente dentro de su producción entre una temática asociada al mundo circense e infantil de mayor amabilidad y humorismo y otra más interesada en realizar una labor de crítica política, asociada a sus ideales de militante socialista:

“Entre los números del catálogo de su actual Exposición figura “*Presidiario*”, expuesta con anterioridad en el Salón de Otoño. Ya allí se hizo notar. La espalda doblada bajo un peso inmaterial abrumador, las barras de la reja grabadas en la frente, tal vez más que huella exterior de los largos ratos de contacto con su frialdad, imagen interior, idea fija. Citaremos como el otro polo entre los que gira la sensibilidad del escultor “*El niño de los caballitos del tío-vivo*”, gracioso y pueril sobre su corcel de palo. En todas las obras se aprecia un sólido dominio del oficio, alegre complacencia en vencer la rudeza del material, manifiesta en su predilección por el yeso tallado, de tan ingrato manejo, y por el empleo del cemento; gran equilibrio de masas y volúmenes y un vislumbre de color en el juego de luces y sombras, por ejemplo, en “*Guiñol*”, animado en su tonalidad gris uniforme por un recuerdo de la época en que Almela fue ceramista. Completan el catálogo retratos de personal, acento realista en lo preciso, y varias figuras animadas por el noble deseo de ampliar el campo expresivo de su arte, haciéndole portavoz de ideas sociales”¹²⁵⁶.

El 12 de diciembre se inaugura en el Museo de Arte Moderno, la exposición conjunta de los escultores catalanes¹²⁵⁷ Enric Casanovas y Joan Rebull, patrocinada por la dirección general de Bellas Artes, con el objeto de dar a conocer en la capital española las manifestaciones plásticas producidas en Cataluña. El primero, exhibía once obras, tanto bustos-retratos como desnudos femeninos, realizados en materiales definitivos (mármol, bronce y piedra), y el segundo, exponía veintidós esculturas (Fig. 160)¹²⁵⁸ en terracota, yeso y bronce, así como veintinueve dibujos. La muestra gozó de una relativa atención por parte de la crítica especializada, siendo varios los artículos monográficos que los principales comentaristas le dedicaron. Anteriormente, ya estudiamos la recepción

¹²⁵⁶ MARAÑÓN, J.M., “Salón de Heraldo de Madrid. Esculturas de Santiago Almela”, *Heraldo de Madrid*, 4-4-1933, p. 10.

¹²⁵⁷ Para un estudio de sus respectivas producciones escultóricas: CAMPS, T., *Enric Casanovas 1882-1948*, Barcelona, Àmbit, 1988 y FERNÁNDEZ APARICIO, C. (com.), *Joan Rebull. Años 20 y 30*, [catálogo de exposición], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 30 septiembre 2003- 19 enero 2004.

¹²⁵⁸ De las que solo hemos podido documentar *Niña de las trenzas*, la cual fue posteriormente adquirida por el Patronato del Museo de Arte Moderno para formar parte de su colección permanente.

positiva que tuvo entre algunos escritores como Manuel Abril¹²⁵⁹ y Juan de la Encina¹²⁶⁰, quien, en calidad de director del Museo, también formó parte activa en la organización del evento.



Fig. 160. Joan Rebull, *Niña de las trenzas*, 1933, bronce

En líneas generales, todos vienen a coincidir en que la producción escultórica de Enric Casanovas es una clara manifestación de la corriente mediterraneísta catalana, en la que ocupa un lugar central la construcción del prototipo de la mujer catalana, caracterizada por su robustez y masividad corpórea, en la que el influjo de la plástica del escultor francés Maillol resulta muy notable. Por el contrario, Joan Rebull sobresale por una mayor

¹²⁵⁹ ABRIL, M., “Artes Plásticas. Casanovas y Rebull, en Madrid”, *Luz*, op. cit., p. 13.

¹²⁶⁰ DE LA ENCINA, J., “De arte. Dos escultores catalanes”, *El Sol*, op. cit., p. 8.

delicadeza y finura de ejecución, que le lleva a la creación de figuras de canon más estilizado y alargado, donde los críticos creen ver un influjo de la estatuaría goticista:

“[...] Casanovas es un excelente artista. De él se dice en las líneas preliminares del catálogo que es “buen discípulo de los clásicos griegos” y que “ha tratado de desentrañar con sereno sentimiento de la belleza la solidez y la nobleza plástica del tipo característico de la mujer catalana”. Hay en sus esculturas “una mezcla de sensualidad a la par íntima y fogosa, y de un idealismo que hace de estas robustas mujeres de Cataluña especie de deidades enigmáticas y aparentemente impasibles”. El espíritu de la plástica mediterránea, que en el arte francés representa Maillol, se acusa también en Casanovas, que proyecta su visión en formas monumentales y en amplitud de volúmenes y de líneas [...]

Rebull obedece a otros gustos, aunque su filiación se acerque mucho a la de Casanovas. Su sensibilidad prefiere la nota delicada; con razón se le califica de artista de sentimiento clásico al modo “praxiteliano”, si bien, en otra dirección, parece sumarse a un goticismo renovado, sintiendo predilección por las formas alargadas y angulosas. Su gracia se combina con una sencillez deliberadamente expresiva. Es, en suma, antiguo y moderno, fino y robusto. Casanovas y Rebull encarnan dos momentos de una tendencia encabezada por José Clará. los tres constituyen el núcleo más importante de la escultura catalana actual [...]”¹²⁶¹.

1934:

El 3 de marzo se inaugura en el Museo de Arte Moderno la exposición del escultor ruso Dimitri Tsapline¹²⁶², quien, aprovechando una breve estancia en España, decide dar a conocer su producción artística en Barcelona y Madrid. En la muestra, exhibe treinta y tres obras, todas ellas talladas directamente sobre piedra, mármol y madera. Entre ellas, ocupan un lugar predominante el género animalista, en el cual se había especializado el artista soviético, así como una serie de figuras asociadas al realismo épico, como pueden ser *El Obrero* y *El Guardián de la U.R.S.S* (Fig. 161), piezas todas ellas que sobresalen

¹²⁶¹ VEGUE Y GOLDONI, A., “Información de arte. Las esculturas de Casanovas y Rebull en el Museo de Arte Moderno”, *La Voz*, Madrid, 12-12-1933, p. 6.

¹²⁶² Testimonio directo del paso del escultor ruso por la capital española es el retrato que de él hizo el pintor Daniel Vázquez Díaz, el cual presentó a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1934, y que se conserva actualmente en la colección permanente del MNCARS: [Daniel Vázquez Díaz - Retrato del escultor ruso Dimitri Tsapline \(museoreinasofia.es\)](http://museoreinasofia.es) (consultado el 29/7/2023).

por su carácter monumental, su masividad corpórea, en la que el influjo de la estatuaria arcaica, particularmente la egipcia, resulta muy evidente. En este sentido, valora la crítica



Fig. 161. Dimitri Tsapline, *El obrero*, *El pensador* y *El Guardián de la U.R.R.S.* Fotografía: *Crónica*, 8-4-1934

artística¹²⁶³ la estatuaria de Tsapline, la cual fue acogida también con gran interés por parte del público de la capital española:

¹²⁶³ ABRIL, M., "Dimitri Tsapline", *Luz*, Madrid, 7-3-1934, p. 10; AGUILERA, E., "Notas de arte. Dimitri Tsapline, en Madrid", *El Socialista*, Madrid, 11-3-1934, p. 4 y DÍAZ MORALES, J., "Dimitri Tsapline, escultor soviético, expone sus obras en Madrid", *Crónica*, Madrid, 8-4-1934, p. 18.

“[...] Como la estatuaria egipcia, la obra de Tsapline posee ante todo esa grandiosa cualidad impresionante de coloso. Toda la concepción es de proporciones justas, y su grandiosidad no obvia en absoluto lo eurítmico de la concepción escultórica. El escultor ruso es zoologista (sic). Su sensibilidad reacciona fuertemente ante la naturaleza, y su imaginación cubre de armónicas formas la masa pétrea, a la que comunica gracia y dinamismo. La belleza animal surge entonces en toda su salvaje expresión [...] La escultura de Tsapline responde a un movimiento espontáneo de expresar la fuerza vital de los seres. Nada tan exacto ni tan realista como esos animales vigorosos por él creados, a los que, no obstante, estilizó con sobriedad justa para personalizar más diáfananamente aun lo que tan sólo se debe a su ponderable facultad creadora [...]”¹²⁶⁴.

1935:

El 19 de enero se inaugura en el Salón de la Sociedad de Amigos del Arte, la exposición del escultor bejarano Francisco González Macías. Al acto de apertura asistieron, entre otros, representantes de la Diputación de Salamanca y del Ayuntamiento de Béjar, así como los escultores Mariano Benlliure y Miquel Blay, y los críticos Manuel Abril y Ángel Vegue y Goldoni. En la misma, exhibe doce obras, cinco de ellas realizadas en material definitivo (piedra negra de Aragón) y el resto en escayola.

Entre ellas, destaca especialmente el *Mausoleo de la familia Barrero*, monumento funerario tallado en piedra negra, conformado por tres figuras, de las que sobresale la central, encapuchada y construida en torno a planos esquemáticos, de un claro sabor *déco*, la cual guarda una notable analogía formal con el *Sepulcro del poeta Tomás Morales* de Victorio Macho, escultor por el que el joven artista salmantino sentía una especial admiración. Junto a ésta, expone otro conjunto de piezas¹²⁶⁵, entre las que ocupan un lugar primordial aquellas esculturas asociadas a la temática infantil, de gran delicadeza y también construidas en torno a un marcado concepto de depuración volumétrica: *Pequeña madre*, con la cual consiguió una tercera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1934, *Niña dibujando* (Fig. 162) y *Niña durmiendo*.

¹²⁶⁴ ANÓNIMO, “Notas de arte. Dimitri Tsapline y la fuerte expresión de su estatuaria zoológica”, *La Nación*, Madrid, 19-3-1934, p. 18.

¹²⁶⁵ Asimismo, también expone una serie de bustos, entre ellos el del crítico Luis Gil Fillol, quien desde el inicio de su carrera artística le apoyó mucho desde su tribuna periodística, así como una serie de esculturas animalistas, como *Lechuza* y *Jineta*, en las que los comentaristas ven una semejanza formal con respecto a las obras de su paisano Mateo Hernández.

Esta serie de esculturas que apuestan por una estilización de volúmenes, pero siempre sin salirse de los márgenes de la mimesis figurativa, fueron vistas de manera muy positiva por la crítica madrileña¹²⁶⁶, la cual dedicó diversos elogios al escultor bejarano, cuya exposición supuso su definitiva consagración artística en la capital española. Entre ellas,



Fig. 162. Francisco González Macías, *Niña dibujando*, 1935, escayola, paradero desconocido. Fotografía: Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España

como ya hemos advertido, fueron especialmente destacadas tanto su *Mausoleo funerario*, como su serie de esculturas dedicadas al mundo infantil:

“[...] En la juventud de González Macías, hay lo suficientemente nuevo para, sin renegar de lo clásico, adaptar a la estilización los volúmenes y sacarles relieve, dentro del bloque de donde surgen [...] Toda la solidez, por el contrario, de los temas hondos se resuelven sin perder vigor- como decimos- al difundirse en una gracia impresionista en las blandas

¹²⁶⁶ ABRIL, M., “En los Amigos del Arte. Exposición Macías”, *Blanco y Negro*, Madrid, 27-1-1935, p. 95; CRIADO Y ROMERO, M.E., “Correo de las Artes. Las esculturas de González Macías”, *Heraldo de Madrid*, 8-2-1935, p. 15; EL OTRO, “Las artes y los días. Un escultor”, *El Sol*, Madrid, 23-1-1935, p. 2 y GIL FILLLOL, L., “Arte. El escultor Macías”, *Ahora*, Madrid, 27-2-1935, p. 34.

líneas del yeso. Para él, Macías tiene un ángulo visual de repliegues tiernos, en los cuales recoge momentos del más puro dinamismo infantil [...]

Destacan en este grupo del mundo infantil, los modelos que representan “*Niña durmiendo*”, adquirido para el Museo Provincial de Salamanca, así como “*Niña dibujando*” [...] La distensión de la figura no tiene ningún esforzamiento (sic), como no lo tienen en la naturalidad inexplicable de los chiquillos, sus arbitrarias posturas. Desde la gracia escultural que para los animales tiene González Macías, con un ligero recuerdo de Mateo Hernández, a la suprema ternura de los trabajos infantiles, después de la grandiosidad del tema funerario, hay toda una gama sensorial hecha salterio, que acredita el arte puro y honrado de este firme y joven artista bejarano”¹²⁶⁷.

El 6 de marzo se inaugura en el Museo de Arte Moderno una exposición póstuma del escultor aragonés Pablo Gargallo¹²⁶⁸, primera retrospectiva celebrada en la capital española. En la misma, exhibe treinta y seis esculturas¹²⁶⁹, diecinueve de ellas realizadas en piedra, bronce y barro cocido, mientras que las diecisiete restantes en hierro. La muestra supuso un extraordinario éxito tanto de público como de crítica, ya que fueron muchos los artículos monográficos¹²⁷⁰ que dedicaron un análisis a la estatuaria de Pablo Gargallo. En líneas generales, todos vienen a señalar la dualidad de su producción artística, la cual se mueve entre una serie de piezas adscritas a un clasicismo moderno de filiación franco-catalana, y otras, fundamentalmente sus obras realizadas en hierro, en los que se erige como uno de los principales escultores de la vanguardia europea. Ahora bien, los comentaristas de corte moderado-conservador, de cara a aceptar esta línea más avanzada de su creación, las valoran como “estilizaciones clásicas”, que sólo han sido posibles gracias a su previo conocimiento profundo del oficio y de la construcción de la figuración humana dentro del respeto por la tradición clásica:

¹²⁶⁷ J.F.T., “En los Amigos del Arte. La escultura funeraria y la gracia infantil de González Macías”, *La Nación*, Madrid, 25-1-1935, p. 12.

¹²⁶⁸ Para un estudio de su trayectoria vital y artística: ORDÓÑEZ FERNÁNDEZ, R. (com.), *Pablo Gargallo*, [catálogo de exposición], Valencia, IVAM, 29 enero- 2 mayo 2004 y JIMÉNEZ-BLANCO, M.D., *Pablo Gargallo*, Madrid, Fundación Mapfre, Instituto de Cultura, 2012.

¹²⁶⁹ De las que hemos podido documentar las siguientes obras: *La mujer del espejo*, *Bañista*, *Academia*, *Las aguadoras*, *Baño de sol* y *El Profeta*.

¹²⁷⁰ Además de los artículos ya referenciados y estudiados de Juan de la Encina y Manuel Abril, conviene señalar los siguientes: MADRID, F., “Comentario a una Exposición póstuma. Pablo Gargallo”, *Crónica*, Madrid, 17-3-1935, p. 2; MARAÑÓN, J.M., “Actualidad artística. Gargallo-Fortuny”, *Heraldo de Madrid*, 13-3-1935, p. 12 y VEGUE Y GOLDONI, A., “Información de arte. Exposición Pablo Gargallo”, *La Voz*, Madrid, 14-3-1935, p. 4.

“[...] Como todos los modernos, es proteico y ecléctico. Pero no se sabe qué sector de su producción se define más cabalmente. Los que sólo vieron sus academias correctísimas pudieron pensar que se trataba de un neoclasicista, inspirado en aquella escultura intelectual que llenó de copias griegas y romanas los monumentos urbanos de París. Ante los hierros retorcidos y las estatuas dislocadas, se recordaría a los muchos escultores que, al comenzar el siglo, intentaban reproducir las teorías ultraístas de la literatura y la pintura. Gargallo, antiguo repujador, orfebre y platero, tenía una excelente preparación profesional para este cometido [...]

Y, sin embargo, Pablo Gargallo es siempre el mismo en todas sus facetas. Animado de aguda inquietud, como buen artista observador, asimilaba con facilidad las enseñanzas de todas las tendencias. Pero no comprometía su prestigio de escultor ponderado en excentricidades irreparables. Las propias formas sintéticas revelan un profundo conocimiento de la forma humana y un estudio perfecto y cuidadoso de los planos, la estructura y las luces. Más que la genialidad, hay que admirar en esas estatuas de hierro, la inteligente valoración de factores dinámicos. Todo en ellas, las espirales, los recortes, los retorcimientos, tienen sentido y razón de existir.

La hostil materia era en sus manos callosas de trabajador infatigable tan dócil y sumisa como el barro y la plastilina. Pero quizá, sin esos primorosos modelados en barro, llenos de vibración humana, de energía y de vida, que se llaman “*Baño de sol*”, “*El eco*” y “*Las aguadoras*”, no se comprendería la fineza artística del “*Profeta*” o la “*Bacante*” forjados en hierro... Por eso era preciso poner juntas las obras que, pareciendo disparejas y antagónicas, son, en el fondo, frutos sazonados de un mismo y ejemplar temperamento [...]¹²⁷¹.

El 9 de abril se inaugura en el Salón del Círculo de Bellas Artes, la exposición del escultor Santiago Almela, en la que exhibe nueve esculturas: *Marinero-clown* (Fig. 163), *El niño Gurriatito*, *Balido* (grupo compuesto por tres focas), *Una condena* (similar a su obra *el Presidiario*), *Contra el viento*, *Trabajador*, *Esto*, *Busto de la violinista Purita Barniol* y *Busto del músico Villatoro*. En cuanto a su fortuna crítica, hay que destacar que, pese a no contar con una gran atención mediática, sí que tuvo una mayor repercusión que su anterior exhibición en el Salón del *Heraldo de Madrid*, siendo un total de cuatro los artículos monográficos documentados que realizan un comentario. Entre ellos destacan,

¹²⁷¹ GIL FILLOL, L., “La obra del gran escultor Pablo Gargallo”, *Ahora*, Madrid, 13-3-1935, p. 18.

además del de Manuel Abril en *Blanco y Negro*- ya estudiado en el primer capítulo- el que suscribe José María Marañón en *Heraldo de Madrid*.

En él, comenta que la producción escultórica del joven artista sobresale por su tendencia a simplificar, depurar los volúmenes y líneas de sus obras, para así despojarlas de detalles superfluos y anecdóticos, entre las que destacan *Marinero-Clown* y *El niño Gurriatito*, piezas que se mantienen en un punto intermedio, de equilibrio entre el academicismo y la vanguardia:

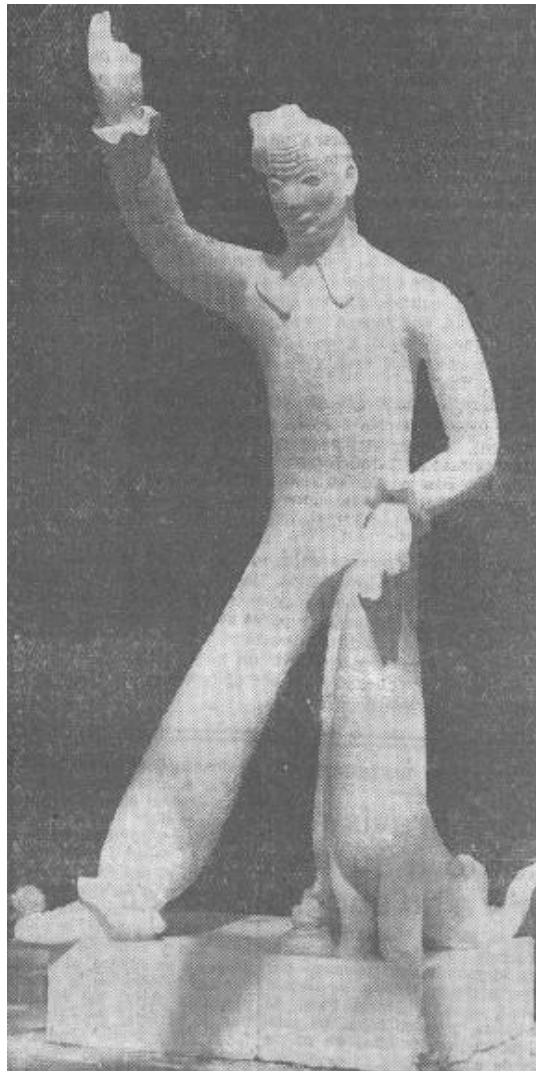


Fig. 163. Santiago Almela, *Marinero-Clown*, 1934, paradero desconocido. Fotografía: *La Libertad*, 18-5-1934

“En el Círculo de Bellas Artes. En una de las salas laterales, esculturas de Santiago Almela. Alguna ya conocida del Salón de Otoño pasado, como “*Clown y la foca*”. Otras

más recientes como “*El niño Gurriatito*”, última obra de este joven escultor, que trabaja con esfuerzo inteligente para encontrar una interpretación propia de las formas y volúmenes. Con una sólida base netamente escultórica: equilibrio, sencillez, forma escueta; pero animada por una leve tendencia a lo pintoresco; un breve vislumbre de color, que ya en otra ocasión [...] insinué debía atribuirse a su práctica de escultor y ceramista. La primera, quiero recordarlo, injustamente rechazada por el jurado de admisión en la última Exposición Nacional¹²⁷², se completa en este grupo que su autor llama “*Balido*”, esquema simplificado hasta el límite de tres focas con la cabeza en alto, y que colocadas enfrente del clown parecen lanzar su agrio baladro al conjuro del signo del payaso. Tal vez exceso de pintoresco, pero salva al conjunto de ambos grupos el apretado estudio de las estructuras, casi una desnuda silueta, despojados por entero de accesorios superfluos y anécdotas de forma. Igual tendencia oscilante entre la forma y el color, en el niño, un jalón seguro en el camino emprendido por Almela. El ser su última obra nos permite afirmar que pisa ya vía firme, más allá de los tanteos [...]”¹²⁷³.

El 6 de junio se celebra en el Salón de la Casa Vilches, la inauguración de la exposición de la escultora catalana Margarita Sans Jordi¹²⁷⁴, discípula de Josep Llimona, que se encontraba residiendo en la capital como becada en la Casa Velázquez. En la muestra, exhibe once obras, principalmente figuras femeninas desnudas, así como bustos-retratos, realizados en mármol, bronce, madera y alabastro: *Dama del 1900*, *Alborada*, *Las hijas de Job* (relieve), *Septiembre*, *Amazona*, *Desnudo* (Fig. 164), *Juventud*, *Reposo*, *Retrato de la señora Usabiaga de Guzmán*, *Retrato del niño J.M.G.* y *Retrato de la niña Batller Upon*.

Destacaremos que la exposición gozó de una notable resonancia crítica¹²⁷⁵, siendo varios los comentaristas que dedicaron elogios hacia la obra de la escultora catalana. Entre las crónicas, destaca la escrita por Javier Tassara en *Gaceta de Bellas Artes*. En ella, comienza

¹²⁷² Ciertamente, su obra *Marinero-Clown* fue rechazada por el jurado de admisión de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1934. Esta cuestión vuelve a cerciorarnos de la cuestión planteada a lo largo de esta investigación: la dificultad que tenían los escultores españoles de poder innovar su lenguaje en un ambiente tan conservador. Una escultura, como la suya, que no dejaba de ser una suerte de figuración sintética en sintonía con el *art déco*, era tachada por la crítica de corte conservador como “vanguardista”.

¹²⁷³ MARAÑÓN, J.M., “Crónica de exposiciones. S. Almela-J.J. Morera”, *Heraldo de Madrid*, 18-4-1935, p. 13.

¹²⁷⁴ [Margarita Sans Jordi - Asociación Española de Pintores y Escultores \(apintoresyescultores.es\)](http://apintoresyescultores.es) (consultado el 31/7/2023).

¹²⁷⁵ ABRIL, M., “Rumbos, Exposiciones y Artistas. Margarita Sans Jordi”, *Blanco y Negro*, Madrid, 23-6-1935, pp. 108-109; GIL FILLÓL, L., “Arte. Margarita Sans Jordi, escultora catalana”, *Ahora*, Madrid, 12-6-1935, p. 34 y LÓPEZ IZQUIERDO, R., “En la Casa Vilches. La norma clásica en la escultura de Margarita Sans Jordi”, *La Nación*, Madrid, 11-6-1935, p. 10.

destacando la especial maestría de la artista a la hora de trabajar las distintas materias en las que están ejecutadas las obras exhibidas en la muestra, las cuales destacan por mantenerse en clasicismo sereno y equilibrado, de sabor antiguo a la par que moderno:

“[...] Ante las obras de ella se advierte que es una artista que no repara en calidades ni en materia. Esta es diversa: alabastro, bronce, madera, mármol. La diversidad de materias exige imperiosamente análoga diversidad de técnicas, pues bien, claramente nos demuestra que tiene la misma capacidad y que su formación artística ha sido amplia y completa. Diversidad que se repite en cuanto al aspecto temático. Bustos, retratos, figuras, desnudos; desde el “bibelot” decorativo a la escultura en toda la extensión de su palabra.



Fig. 164. Margarita Sans Jordi, *Desnudo*, 1935, bronce. Fotografía: *Ahora*, 12-6-1935

Después se advierte también que la escultora cuida de la forma con embeleso y seducción. Pero la forma a la manera clásica, recordando el ayer más remoto; pero sin olvidar que es artista de su tiempo y de su época. Este equilibrio que preside su concepto y sentimiento escultórico es norma indeclinable también que rige en el aspecto meramente formal de su obra. Y, además, una gran serenidad, sahumada de una gracia levantina mediterránea [...]”¹²⁷⁶.

Asimismo, y, siguiendo los tópicos sexistas ya estudiados anteriormente a la hora de enjuiciar la obra de las escultoras, incide en señalar cómo algunas de sus obras, especialmente sus pequeñas figuras o “bibelots”, destacan una mayor delicadeza y ternura asociadas a lo femenino, mientras que otras, particularmente sus tallas en piedra, sobresalen por su carácter enérgico y recio, tal y como si hubieran sido labradas por las manos de un hombre:

“[...] Margarita plantea- pero no resuelve- de nuevo la duda, que ha degenerado en discusión acre, de si la mujer artista es femenina o no. Es decir, si el arte de una pintora o escultora es un arte débil, feble, femenino. Y digo que no lo resuelve, porque si vemos unos cuantos mármoles veremos que modela con reciedumbre varonil, y que sus retratos, de trazos enérgicos y duros, nos hablan de un temperamento fuerte, impetuoso, enérgico. Pero ante sus tallas en madera, ante sus figurillas y “bibelots”, sentimos el brujo hechizo de una gracia enteramente femenina [...]”¹²⁷⁷.

Por último, y para cerrar el artículo, vuelve a insistir en la filiación de la escultura de Margarita Sans Jordi dentro de la tradición clásica asociada al mediterraneísmo catalán, al mismo tiempo que señala cómo la joven artista ha sabido mantenerse al margen de las formas del llamado arte nuevo:

“[...] Margarita Sans Jordi es de los artistas que no tendrán que arrepentirse en un próximo mañana. No se ha dejado seducir por las sirenaicas llamadas de eso que se ha dado en llamar arte nuevo expresivo, y que no es más que la deformación de la forma inmutable, que la exaltación de lo feo y monstruoso, de cuanto suponía aberración de la naturaleza. Su sensibilidad exquisitamente femenina, su temperamento delicado, su buen gusto, además su espiritualidad aristocrática, la hizo repugnar esa efímera moda de

¹²⁷⁶ TASSARA, J., “Artistas jóvenes. Margarita Sans Jordi”, *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, septiembre 1935, pp. 8-9.

¹²⁷⁷ *Ibidem*.

señoras morcillonas, espantosas y monstruosas, que de un tiempo a esta parte servían únicamente de modelo a los que querían pasar por audaces o renovadores. No. Margarita Sans Jordi es, a un mismo tiempo, clásica y moderna. Moderna, en el concepto y en la sensibilidad, pero siempre sobre una base segura de hondo clasicismo [...]”¹²⁷⁸.

1936:

El 7 de enero se inaugura en el Salón del Círculo de Bellas Artes, la exposición del escultor extremeño Manuel Madridejos¹²⁷⁹, en la que exhibe un total de once obras, todas ellas bustos-retratos realizados en mármol, piedra y yeso: *Carmencita* (piedra), *La Venus de Madrid* (yeso), *Campesino Extremeño* (Fig. 165), *El Hombre de la boina* (piedra), *Mi madre* (piedra), *Doña Carmen Moreno de Aguilera* (mármol), *señorita Isabel Moreno* (yeso), *Señorita Rosario Pérez* (yeso), *señorita Manolita Sanz* (yeso), *Sacrita* (piedra), *Manijero* (yeso) y *Hombre de la gleba* (yeso). En lo concerniente a la fortuna crítica de la muestra, hay que reseñar que ésta no contó prácticamente con ninguna atención por parte de los principales comentaristas de la capital, siendo solo Emiliano Aguilera, quien le dedica un artículo monográfico publicado en *Gaceta de Bellas Artes*.

En él, señala que la producción artística de Manuel Madridejos, la cual está fundamentada en el género del retrato, muestra una influencia muy clara de la estatuaria grecorromana conservada en el Museo arqueológico de Mérida, destacándose por representar, debido a su ideología política vinculada al socialismo, figuras representativas del campesinado y del obrerismo extremeño:

“[...] El arte de Madridejos responde, sobre todo, a la sugestión que ejerciera en el escultor, de niño, el Museo Arqueológico de Mérida; a la fidelidad de los enérgicos acentos de los escultores romanos. Hay que tener presente para estudiarlo las esculturas de Isis, de Ceres, de Mercurio, de Plutón [...] Y, principalmente, la magnífica colección de bustos de personajes emeritenses, pletóricos de carácter y de vida. No se puede prescindir de todo esto al hacer referencia al escultor extremeño [...] En el caso de Madridejos, la inspiración romana ha pasado al artista con una gran pureza. Al escultor le

¹²⁷⁸ *Ibidem*.

¹²⁷⁹ Para un estudio aproximado de su trayectoria vital y artística: CASTAÑO FERNÁNDEZ, A.J., “Manuel Madridejos Borrachero (1892-1961), un artista extremeño exiliado y fuera de contexto”, *Revista de Estudios Extremeños*, Vol. 76, N.º 1, 2020, pp. 151-204.

ha complacido y la conservó. Bien puede comprobarse en el busto de “*Campesino extremeño*” y en la cabeza del “*Manijero*” [...]”¹²⁸⁰.

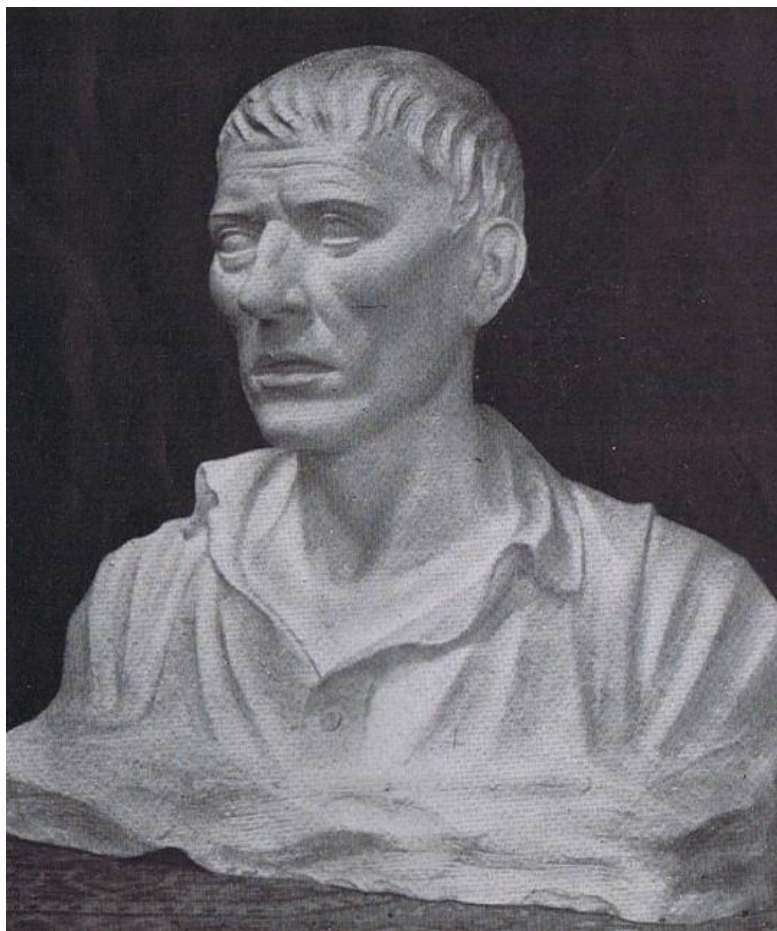


Fig. 165. Manuel Madridejos, *Campesino Extremeño*, 1934- Fotografía: *Gaceta de Bellas Artes*, enero 1936

El 22 de abril se celebra en el Salón de la Sociedad Española de Amigos del Arte, la inauguración de la exposición del escultor Manuel Pascual¹²⁸¹, quien regresaba a España después de un periodo de varios años como becado en Roma, además de varias estancias temporales en París y Berlín, ciudades todas ellas en las que tuvo la oportunidad de asimilar las principales poéticas artísticas vinculadas al retorno al orden, como puede comprobarse en su obra *El motociclista* (Fig. 166) en la que prosigue con la temática

¹²⁸⁰ AGUILERA, E., “Un escultor. Manuel Madridejos”, *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, enero 1936, pp. 16-17.

¹²⁸¹ Para un estudio actualizado de su trayectoria vital y artística: PASCUAL WRIGHT, A. y UREÑA RIB, F., *A Spanish sculptor in exile. The Art and life of Manolo Pascual*, Austin, Texas, Artmaster Publishing, 2011.

deportiva ya practicada por otros escultores como Francisco Pérez Mateo y Josep Granyer.



Fig. 166. Manuel Pascual, *El motociclista*, 1934, escayola., paradero desconocido. Fotografía: *Gaceta de Bellas Artes*, julio 1934

En la muestra expone un conjunto de obras, entre las que hemos podido documentar: *Autorretrato*, talla directa en piedra, *Ariadne*, bajorrelieve en barro cocido, y la Chanteuse (Fig. 167), también ejecutada en barro cocido. En cuanto a la recepción crítica¹²⁸², hay que destacar que fue muy escasa, limitándose algunos de los críticos a realizar una breve reseña sin profundizar en demasía, incidiendo en que su producción artística destaca por estar apartada del academicismo, en busca de una figuración moderna, en la que sobresale su tendencia a la gracia y al alargamiento de las figuras:

“Manuel Pascual, escultor pensionado hasta hace poco, que ha cumplido ya su pensión en la Academia Española de Bellas Artes de Roma, ocupa una de las salas del salón de

¹²⁸² ABRIL, M., “Exposiciones de última hora”, *Blanco y Negro*, Madrid, 10-5-1936, p. 71 y PRADOS LÓPEZ, J., “Una exposición de obras de Manolo Pascual”, *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, junio 1936, pp. 30-31.

los Amigos del Arte con una serie de esculturas elegantes y graciosas. Se aparta Pascual de los trillados caminos del academicismo, y corre tras unas formas expresivas y elegantemente alargadas. Su estancia en Roma le ha hecho, por decirlo así, “moderno”, pues cultiva la gracia de la forma sazónada con un no sabemos qué de humor”¹²⁸³.



Fig. 167. Manuel Pascual, *La Chanteuse*, 1936, barro cocido, paradero desconocido. Fotografía. *Gaceta de Bellas Artes*, junio 1936

El 6 de mayo se inaugura en la galería de Estampas del Museo de Arte Moderno, la exposición del escultor valenciano José Capuz, en la que exhibe un conjunto de sesenta y seis dibujos (Fig. 168). El catálogo de la muestra fue prologado por el director del Museo, Juan de la Encina. Pese a no haber conseguido localizarlo, hemos podido conocer el contenido del texto, gracias a que fue parcialmente transcrito en el diario *El Sol*.

¹²⁸³ EL OTRO, “Las artes y los días. Exposición Pascual”, *El Sol*, Madrid, 5-5-1936, p. 2.



Fig. 168. José Capuz, *Dibujo s/f*. Fotografía: *Mundial*, 6-1936

En él, destaca cómo José Capuz confiere una autonomía a sus dibujos que, más que bocetos de futuras esculturas, son obras en sí mismas donde el artista desarrolla su creatividad. Son dibujos de escultor, dotados de una gran robustez y simplificación de líneas, llegando en algunos casos a una cierta facetación geométrica que, en palabras de Juan de la Encina, en nuestra opinión bastante exageradas, desembocan prácticamente en la abstracción. Aun así, en la mayoría de ellos predomina una tendencia a la gracilidad y a la opulencia volumétrica, muy en la línea del escultor francés Aristide Maillol:

“[...] Dibujos de escultor. Pero no dibujos preparatorios de esculturas. Pueden algunos de los que se exponen haber servido de iniciación a las obras plásticas de su autor; pero en general, puede decirse que han nacido en cierto modo con independencia de una obra concreta y por el puro y simple placer de dibujar, de fijar la forma- en su fuerza, en su

robustez, en su elegancia- por medio más rápido y sumario que el lento y trabajoso de modelar [...]

Los de Capuz son firmes y robustos, dotados de cierta analítica frialdad, que desemboca en síntesis rigurosa, como si siguiera, al estructurarlos, normas de geometría [...] Dentro de una unidad evidente a todas luces, puede descubrirse en la serie de dibujos de Capuz, no diré que distintos estilos, que ello sería inexacto, sino variantes muy considerables, según se aparten o acerquen más o menos a la pureza de las líneas y de los volúmenes geométricos. Dibujos hay en esta exposición que ponen el pie, por decirlo así, en el territorio del llamado arte abstracto. Otros, en cambio, más flexibles, menos rigurosos, van buscando con fruición las blandas inflexiones de la humana arquitectura. Por un lado, se diría que Capuz rastrea por las rigideces del gótico y aun del románico; por otro, busca la forma clásica, compacta, llena, vibrante. En algunos momentos, por sus aficiones a la curva opulenta y sintética, se dijera que lleva sangre artística de la misma familia que el escultor provenzal Maillol [...]"¹²⁸⁴.

¹²⁸⁴ DE LA ENCINA, J., "Las artes y los días. Exposición de dibujos de Capuz", *El Sol*, 6-5-1936.

6. CONCLUSIONES

La escultura española del primer tercio del siglo XX y, particularmente la realizada en Madrid, se caracterizó, salvo algunas excepciones, por la búsqueda de una renovación de su lenguaje dentro de la premisa del respeto por la tradición figurativa. En un primer momento, entre 1919-1925, esta modernización de la estatuaría siguió dos líneas estilísticas: el clasicismo moderno de impronta franco-catalana y el realismo neo tradicionalista, deudor de la imaginería religiosa de los siglos XVI y XVII. A partir de 1925-1927, fecha de la celebración de la Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos y la traducción al castellano del ensayo *Realismo mágico post expresionismo*, de Franz Roh, se produjo una irrupción de las nuevas figuraciones asociadas a las diversas poéticas del retorno al orden, que jugaron un papel decisivo en las producciones de los artistas plásticos más jóvenes, quienes durante la década de los años veinte y treinta apostaron por la creación de obras más innovadoras que las de sus antecesores, que sobresalían por su tendencia hacia la construcción de una figuración sintética y arcaizante con una marcada amabilidad decorativa afín al *art déco*.

Esta elección por parte de los escultores de buscar una actualización de la disciplina dentro de los cauces de la figuración moderna, tuvo diversos condicionantes, factores que contribuyeron a que la escultura española de aquellas décadas tuviera una lenta y tímida evolución de su lenguaje. La carestía de los materiales, unida a la práctica ausencia de un mercado artístico en el que dar salida comercial a su producción, hizo que la inmensa mayoría tuviera que dedicar gran parte de sus esfuerzos a la ejecución de obras de encargo, teniendo serias dificultades para poder compaginarlo con la realización de piezas de tipo más personal. Ante las enormes dificultades a la hora de poder exponer, fue una tónica habitual que todos los artistas inmersos en la creación de una figuración escultórica renovada participasen en los certámenes oficiales, en los que tenían la oportunidad de conseguir una mayor estabilidad económica y el reconocimiento por parte de la crítica.

Sin embargo, dos fueron las principales causas que repercutieron en que fuera la escultura figurativa moderna el modelo estético seguido por la práctica totalidad de los escultores que trabajaron en Madrid en aquellos años: el papel que jugó la crítica de arte en la conformación de un gusto estético moderado y la recepción que la escultura foránea tuvo en el seno de la prensa gráfica editada en la capital.

La crítica artística que trabajó en Madrid durante aquellas décadas se distinguió, salvo algunas excepciones, por poseer unos conocimientos teóricos bastante limitados, denotando con ello su falta de capacidad a la hora de contextualizar la producción de los escultores españoles en el panorama de los cambios que se estaban produciendo en el arte de los principales países europeos. Asimismo, hay que destacar que, en líneas generales, nunca mostraron un excesivo interés por realizar un análisis en profundidad sobre la situación de la estatuaría española, siendo inexistentes los artículos monográficos que estudien el fenómeno en profundidad y de manera global.

En lo referente al arte escultórico, fueron conscientes de la necesidad que tenía la disciplina de renovarse, para de esta manera superar el realismo anecdótico y detallista que caracterizó a la estatuaría española del siglo XIX. Sin embargo, y coincidiendo todos en el rechazo de la estética decimonónica, nunca consideraron al arte de vanguardia como el modelo a seguir a la hora de buscar una modernización de la escultura, sino, al contrario, como un lenguaje falto de originalidad, el cual no dudan en atacar continuamente en sus escritos, dejando con ello clara su incompreensión ante las novedades que traían consigo toda esta serie de movimientos de avanzada, que rompían claramente con la visión tradicional que tenían sobre lo que debía ser nuestro arte plástico.

Por ello, frente al rechazo de la escultura del siglo XIX y de los diversos lenguajes del arte de vanguardia, proponen una renovación de la estatuaría española, siempre dentro de un marco de modernización templada, en la que se respete el principio de representación figurativa, base irrenunciable sobre la que debía de sustentarse la disciplina. De esta manera, y muy influidos tanto por el pensamiento de la Generación del 98 como por la de 1914, en la cual se insertaban muchos de ellos, pretendían buscar una actualización de su lenguaje desde la conjugación de dos principios antitéticos como son tradición-nacionalismo y modernidad-cosmopolitismo.

Es decir, buscaban la creación de una escultura que, al mismo tiempo que mirase hacia su tradición autóctona, principalmente el realismo característico de los maestros imagineros del Siglo de Oro, también lo hiciera hacia los nuevos lenguajes plásticos que estaban surgiendo en Europa, particularmente ese clasicismo moderno de impronta catalana y francesa, que se convirtió en el principal modelo estético a seguir, en el que, bajo el respeto por la tradición del arte grecorromano, buscaban la construcción de nuevas fórmulas de expresión. De esta manera, y como decíamos al principio de estas conclusiones, durante los primeros años que van desde 1919 hasta mediados de la década

de los veinte, se dedican a valorar la producción, tanto de aquellos artistas insertos en la búsqueda de un novo clasicismo, como de los que sobresalen por indagar en una revitalización en clave moderna de la estatuaria religiosa. Asimismo, también se distinguieron por mostrar un creciente interés por aquellos escultores que se caracterizaron por trabajar sus obras en madera y piedra, aunque sin realizar ninguna reflexión teórica, como sí estaba sucediendo en el seno de la crítica francesa, sobre la preeminencia de la talla directa sobre el modelado.

Más allá de la dialéctica entre realismo anti académico y clasicismo moderno, que fueron los principales modelos estéticos sobre los que la crítica sustentó la renovación de la escultura española de aquel periodo, hay que reseñar que, en líneas generales, el punto máximo que llegaron a tolerar en lo referente a su gusto escultórico, fue ese clasicismo de corte sintético y arcaizante, característico de las producciones de artistas como Emiliano Barral, Antonio de la Cruz Collado, Francisco Pérez Mateo, etc. Sin embargo, hay que mencionar que, pese a que la crítica nunca vio con malos ojos toda esta serie de nuevas figuraciones surgidas bajo el sustrato del retorno al orden, sí que mostró en algunas ocasiones ciertos recelos hacia esa tendencia encaminada a una “excesiva” estilización de volúmenes.

En este sentido, resulta muy representativo el caso de José Planes, cuyas obras realizadas a comienzos de los años treinta, pese a que no fueron totalmente rechazadas, sí que fueron objeto de debate, siendo varios los críticos de gusto moderado-conservador que pidieron al artista que abandonara aquellas “tentativas” y que recondujera nuevamente su producción hacia los valores de la tradición clásica. De esta manera, podemos hacernos una idea y comprobar la enorme dificultad que tenían todos aquellos escultores que en el ambiente artístico madrileño buscaban realizar una figuración más marcadamente moderna que la impuesta por los principales críticos de la capital. De hecho, en algunas ocasiones, esculturas como las de José Planes o Santiago Almela, quienes no dejaban de practicar una estatuaria de marcada síntesis formal afín al *art déco*, eran tachadas como vanguardistas por los comentaristas, denotando con ello una vez más el desconocimiento y el evidente atraso cultural que caracterizó a la crítica encargada de enjuiciar la obra de nuestros artistas plásticos.

Todas estas características señaladas pueden aplicarse a Juan de la Encina y José Francés, quienes se distinguieron por ser dos de los críticos que mayor influencia ejercieron desde sus respectivas plataformas en el ambiente artístico de la capital. Ambos se caracterizaron

por defender una modernización templada de la escultura española, en la que no tenía cabida el arte de vanguardia, el cual rechazaron con contundencia, y en el que se conjugaran, de manera ecléctica, el realismo asociado a la tradición artística nacional y el clasicismo moderno afín al *Noucentisme* catalán, al cual dedicaron una gran atención en sus respectivos escritos.

Especialmente, eran partidarios de proponer esta segunda vía estilística- a la búsqueda de un novo clasicismo, en el que se reconciliaran los valores de la Antigüedad clásica con las nuevas formas de expresión- como el modelo estético ideal a seguir por parte de nuestros artistas plásticos. Dentro de esta idea de retorno a los valores del pasado clásico, consideraban que la escultura debía volver a su función de ornato, complemento decorativo de la arquitectura, como había sucedido en el arte de las civilizaciones arcaicas.

Asimismo, además de esa conjugación realismo-clasicismo, hay que destacar que, en lo concerniente a su gusto escultórico, el punto máximo que llegaron a tolerar fue toda esa oleada de nuevas poéticas asociadas a los realismos de entreguerras, aunque ciertamente escasa es la atención que prestaron en sus artículos a muchos de los jóvenes escultores representantes de esta tendencia hacia la creación de una figuración escultórica más innovadora.

Aun así, conviene señalar que mientras que el crítico vasco se distinguió por su talante progresista, que le lleva a apoyar firmemente la celebración de la primera Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos y a valorar obras como las presentadas por Ángel Ferrant y Alberto Sánchez, José Francés siempre se mostró más marcadamente conservador, hasta el punto de que, en ocasiones, combatió con firmeza a aquellos escultores que, como José Planes, perseguían ir un paso más allá en la modernización de nuestra estatuaría.

Junto con Juan de la Encina y José Francés, Manuel Abril fue otro de los principales críticos activos en Madrid, y se caracterizó, frente a sus dos compañeros, por mantener un perfil más abierto hacia las nuevas formas artísticas, entre ellas las asociadas a los movimientos de avanzada, especialmente el cubismo. En lo referente a su pensamiento estético, su postura anti dogmática le llevó a valorar, no ya sólo las obras de los escultores asociados al realismo neo tradicionalista y el clasicismo moderno franco-catalán, sino también la de todos aquellos jóvenes- Francisco Pérez Mateo, José Planes, Ángel Ferrant, Antonio de la Cruz Collado, Santiago Almela, Eduardo Díaz Yepes-, asociados a la

creación de una escultura moderna, influida por las nuevas figuraciones surgidas al calor del retorno al orden, situándose como uno de los escasos críticos que apoyó de manera decidida la obra de toda esta serie de escultores y las exposiciones relativas a las agrupaciones asociadas al arte independiente.

En relación con el papel primordial que jugó la crítica de arte en la conformación de un gusto escultórico moderado, hay que destacar la importancia que tuvo la recepción de la escultura foránea figurativa en la prensa madrileña, segundo principal factor que explica por qué la estatuaria española siguió el camino de una modernización marcadamente ponderada. Durante aquellas décadas, tanto la prensa generalista como las revistas gráficas tuvieron un importante crecimiento de tirada y de lectura, influyendo de manera notable en el conocimiento y la educación, en materia cultural y artística, de la población media española. Por ello, en un contexto cultural atrasado en el que, pese a que muchos artistas pudieron realizar estancias en países como Francia e Italia, la lectura de los artículos monográficos dedicados a los principales escultores figurativos modernos fue una herramienta muy importante de cara a tener un conocimiento profundo de las obras que se estaban realizando en el resto de Europa.

Dentro de la recepción que tuvo la escultura foránea, hay que reseñar que la estatuaria adscrita a los principales movimientos de vanguardia tuvo una escasa recepción y fortuna crítica en el seno de la prensa madrileña. Salvo algunas personalidades, entre las que destaca Ramón Gómez de la Serna, introductor del futurismo y del cubismo, a través de la Exposición de Artistas Íntegros (1915), y pequeños círculos intelectuales, como los vinculados al movimiento ultraísta, la práctica totalidad de la crítica artística, como hemos referido, destacó por su total rechazo y desprecio contra todo el arte de avanzada, que suponía para ellos una clara amenaza contra los principios clásicos sobre los que debían seguir sustentándose las artes plásticas.

La escultura cubista fue la que tuvo una mayor, aunque discreta, divulgación en la prensa gráfica editada en Madrid, siendo Jacques Lipchitz quien contó con una mayor atención, debida en gran parte a su estancia en España entre 1914-1915 y a su amistad con Gómez de la Serna y Guillermo de Torre, siendo éste último quien puso un mayor interés en difundir la obra del artista lituano, dedicándole varios artículos y comentarios en algunas de las principales revistas vinculadas al Ultraísmo como *Grecia* y *Reflector*. Junto con Lipchitz, también gozó de una cierta repercusión crítica la obra de Ossip Zadkine, especialmente su producción escultórica de mediados de los años veinte, vinculada a un

cubismo sintético de tendencia constructiva, deudor de las nuevas poéticas del retorno al orden, que, como hemos advertido, fue la línea estilística seguida por una buena parte de nuestros artistas plásticos, especialmente los más comprometidos con una renovación más profunda de la estatuaría española.

Asimismo, y pese a que no documentamos ningún artículo dedicado a otros de los escultores adscritos al cubismo, como Alexander Archipenko y Henri Laurens, sí que sus obras tuvieron que ser conocidas por algunos de nuestros escultores, bien a través de una visualización *in situ* en París, bien a través de la lectura de revistas extranjeras, principalmente *Cahiers d'art*. En una menor medida, fue difundida la escultura adscrita al expresionismo y al surrealismo, teniendo este último movimiento una mayor resonancia crítica en Cataluña y Tenerife, donde a través de las agrupaciones GATCPAC y ADLAN y de la revista *Gaceta de Arte*, fueron divulgadas las obras de Jean Arp y Alexander Calder, siendo éste el único escultor asociado al arte de vanguardia que realizó una exposición de su *Cirque* en la Residencia de Estudiantes (febrero 1932).

Frente a la recepción limitada que tuvo la estatuaría de vanguardia en Madrid, la mayoría de revistas gráficas editadas en la capital- Semanario *España*, *La Esfera*, *Gaceta de Bellas Artes*, *Blanco y Negro*- mostraron una mayor inclinación por difundir la escultura figurativa moderna producida en los principales países europeos, en especial Francia. De este modo, podemos comprobar cómo gran parte de los críticos- entre los que podemos destacar a Juan de la Encina, José Francés, Margarita Nelken, Ramón García de Diego-, tuvieron siempre un interés sesgado por divulgar la obra de aquellos artistas insertos en la vía de modernizar sus respectivas producciones dentro del respeto por la figuración y los valores asociados a la tradición clásica.

En este sentido, destaca la enorme recepción crítica que tuvieron los principales escultores adscritos a la generación post rodiniana, encaminados a la construcción de un clasicismo moderno que se sitúa frente a la “extravagancia” de la vanguardia: Aristide Maillol, Joseph Bernard, Charles Despiau, François Pompon y, especialmente, Émile-Antoine Bourdelle, cuya obra basada en un marcado arcaísmo y estilización volumétrica fue la que gozó de una mayor fortuna crítica, siendo numerosos los artículos monográficos documentados que dedicaron su atención hacia su producción escultórica. Asimismo, hay que destacar que las obras de los escultores figurativos modernos franceses pudieron también ser contempladas *in situ* en la capital, en la Exposición de Arte Francés Contemporáneo, celebrada en el Museo de Arte Moderno (abril 1933).

Del mismo modo, y a partir de 1925, fecha de la celebración de la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París, hay que destacar la irrupción que tuvo el *art déco*, siendo uno de los estilos que mayor influencia tuvo entre nuestros artistas plásticos, ya que les permitía realizar un tipo de estatuaria, en la que, sin renunciar a la figuración, apostaban por la construcción de piezas de una mayor síntesis formal, en las que todavía están presentes algunas conquistas formales del arte de vanguardia. De esta manera, a partir de mediados de la década de los veinte, se difunden las obras de ciertos escultores adscritos a este modelo estético ecléctico, en el que tienen cabida tanto el clasicismo arcaizante como el poscubismo decorativo: Marcel Gimond, Vadime Androusov, Jan y Jöel Martel y Chana Orloff.

También, aunque en menor medida, la crítica mostró cierto interés en divulgar la estatuaria moderna producida en Italia, asociada a los dos principales movimientos adalides del retorno a los valores de la tradición clásica: *Valori Plastici* y *Novecento*. En este marco, destaca la recepción que tuvo en la capital la producción artística de Adolf Wildt, adscrita a un simbolismo expresionista afín a la Secesión vienesa, y la de Francesco Messina, de un clasicismo arcaizante, tendente a la sobriedad y a la depuración volumétrica, acorde con la producción de buena parte de nuestros escultores asociados a la figuración moderna. Asimismo, hay que destacar que tuvieron la oportunidad de conocer presencialmente la obra de los principales escultores italianos, entre ellos Arturo Martini, Libero Andreotti y Domenico Rambelli, en las Exposiciones de Arte Italiano, celebradas en Madrid en el Palacio del Retiro (mayo 1928) y en Barcelona, en el marco de la Exposición Universal (junio 1929).

Junto con la mayor difusión que tuvo la escultura figurativa moderna producida en Francia e Italia, países de tradición mediterránea- como el nuestro- la estatuaria alemana gozó de una fortuna crítica muy limitada, pese a que algunos de nuestros escritores e intelectuales, como Juan de la Encina, Manuel Abril, José Moreno Villa, Ernesto Giménez Caballero y Eduardo Westerdahl, mostraron siempre un gran interés por el arte y la cultura germánicos. Entre los artistas que tuvieron cierta divulgación en la prensa madrileña, hay que destacar a Franz Metzner, Iván Mestrovic, Wilhelm Lehmbruck, Ernst Barlach, Georg Kolbe y Rudolf Belling, cuyas respectivas producciones se movían en las distintas coordenadas estilísticas seguidas por el arte alemán de aquellas décadas: clasicismo moderno de impronta francesa, expresionismo y realismo mágico-nueva objetividad. Especial repercusión tuvo en el ambiente artístico de la capital el ensayo del crítico Franz

Roh, *Realismo mágico post expresionismo*, editado en 1925, y traducido al castellano en 1927, siendo publicado por la editorial Revista de Occidente de José Ortega y Gasset. En las 142 páginas que componen el manuscrito, teoriza acerca del sentimiento general que se dio en el arte europeo de entreguerras de un retorno al orden, a los valores del pasado clásico, sin renunciar a ciertas conquistas formales de la vanguardia, para, de esta manera, construir un realismo moderno, de marcada sobriedad y síntesis volumétrica, similar a las propuestas formales de otras poéticas como el *art déco* y el *Novecento* italiano, las cuales según nuestra opinión, guardan más débitos formales con las obras de nuestros principales escultores asociados a la figuración renovada.

A lo largo de la investigación, hemos hecho múltiples y variadas referencias a las analogías formales existentes entre las obras de ciertos escultores españoles y la de otros artistas foráneos asociados a las figuraciones modernas. Con esta cuestión, no queremos ni mucho menos decir que nuestros artistas plásticos realizaran una labor de mero seguidismo, o de puesta al día de las novedades artísticas traídas del extranjero, sino constatar cómo, pese al evidente atraso cultural en el que se encontraba España, fueron capaces de realizar una producción escultórica que, por su calidad y originalidad, pueden perfectamente parangonarse con la realizada en países como Francia, Italia y Alemania.

En definitiva, con la realización de esta tesis doctoral, hemos venido a responder a la hipótesis planteada al inicio de este estudio, ¿Por qué esta propuesta estilística de una renovación de la estatuaria dentro de los cauces de la tradición figurativa fue la opción mayoritaria escogida por los principales artistas plásticos en Madrid?, ¿qué factores contribuyeron a la instauración de este gusto estético moderado que incidió de manera tan clara sobre la lenta evolución previa de la estatuaria nacional? A través de los bloques dedicados al estudio de la crítica artística y la recepción de la escultura foránea, hemos podido comprobar cómo estos dos factores resultaron decisivos de cara a buscar una renovación templada de nuestra estatuaria. Asimismo, la inclusión del apartado dedicado a la documentación de todas las exposiciones de escultura celebradas en Madrid entre 1919-1936, aportará a los investigadores futuros, una visión panorámica y pormenorizada de la escultura española del primer tercio del siglo XX.

7. ANEXO DOCUMENTAL

LISTADO DE FUENTES HEMEROGRÁFICAS (PERIÓDICOS Y REVISTAS) CONSULTADAS:

A.C. Documentos de la Actividad Contemporánea

Ahora

Alfar

Alrededor del Mundo

Arquitectura

Arte Español

Arte. Revista de la Sociedad de Artistas Ibéricos

Atlántico

Blanco y Negro

Cervantes

Crisol

Cosmópolis

Crónica

El Día

El Fígaro

El Heraldo de Madrid

El Imparcial

El Liberal

El Socialista

El Sol

España. Semanario de la vida nacional

Estampa

Gaceta de Bellas Artes

Gran Vida

Grecia

La Correspondencia de España

La Época

La Esfera

La Gaceta Literaria

La Ilustración Española y Americana

La Libertad

La Mañana

La Nación

La Semana

La Tierra

La Voz

Luz

Mundo Gráfico

Nuevo Mundo

Por esos Mundos

Reflector

Renovación Española

Revista de las Españas

Revista Hispanoamericana de Ciencias, Letras y Artes

Ultra

EXPOSICIONES INDIVIDUALES ESCULTURA CELEBRADAS EN MADRID ENTRE 1919-1936:

AÑO 1919:

Enero:

Exposición del Sepulcro Lemonier (obra de Julio Antonio) en el Salón de la Sociedad de Amigos del Arte en el Palacio de Bibliotecas y Museos.

Abril:

El 7 de abril se inaugura la exposición de la serie de Bustos de la Raza del escultor Julio Antonio en el Salón del Teatro Real.

AÑO 1921:

Enero:

El 20 de enero se inaugura la exposición del escultor Victorio Macho en el Museo de Arte Moderno.

Marzo:

El 26 de marzo se inaugura la exposición conjunta del pintor Daniel Vázquez Díaz y su esposa, la escultora danesa Eva Aggerholm en el Museo de Arte Moderno.

Noviembre:

El 27 de noviembre se inaugura la exposición póstuma de obras del escultor Emilio Madariaga en el Museo de Arte Moderno.

AÑO 1923:

Noviembre:

El 2 de noviembre se inaugura la exposición del escultor Quintín de Torre en el Salón de la Sociedad de Amigos del Arte (Palacio de Bibliotecas y Museos).

AÑO 1924:

Enero-Febrero:

A principios de mes, se inaugura la exposición de Fructuoso Orduna en el Museo de Arte Moderno.

El 23 de enero se inaugura la exposición de José Capuz en el Salón de la Sociedad de Amigos del Arte.

Diciembre:

El 4 de diciembre se inaugura la exposición de la escultora chilena Laura Rodig en el Salón Nancy.

El 9 de diciembre se inaugura la exposición de Santiago Bonome en la Casa de Galicia.

AÑO 1925:

Mayo:

El 6 de abril se inaugura la exposición del escultor argentino José Fioravanti en el Museo de Arte Moderno.

Noviembre:

El 2 de noviembre se inaugura la exposición de Santiago Costa en el Museo de Arte Moderno.

Diciembre:

El 5 de diciembre se inaugura la exposición del escultor mexicano Guillermo Ruíz en el Salón del Ateneo.

El mismo 5 de enero, se inaugura la exposición de Josep Clará en el Salón de la Sociedad de Amigos del Arte con motivo de su ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

AÑO 1926:

Noviembre:

El 16 de noviembre se inaugura la exposición de las hijas de Joaquín Sorolla: María (pintora) y Elena (escultora) en el Lyceum Club Femenino.

Diciembre:

El 3 de diciembre se inaugura la exposición de Federico Marés en el Salón Nancy.

AÑO 1927:

Enero:

El 15 de enero se inaugura la exposición de Mateo Hernández en el Salón de la Sociedad de Amigos del Arte.

El 22 de enero se inaugura la exposición de Francisco Vázquez Díaz “Compostela” en el Salón de la Casa Lissárraga.

Mayo:

El 9 de mayo se inaugura la exposición de Quintín de Torre en el Círculo de Bellas Artes.

AÑO 1928:

Enero:

El 12 de enero se inaugura la exposición conjunta del pintor Valentín de Zubiaurre y del escultor Santiago Bonome en el Salón de la Casa Vilches.

Noviembre:

El 18 de noviembre se inaugura la exposición de los pintores Pedro Muñoz Condado y Antonio Alix y del escultor Francisco Pérez Mateo en el Salón del Círculo de Bellas Artes.

AÑO 1929:**Mayo:**

El 18 de mayo se inaugura la exposición de Emiliano Barral en el Salón de la Sociedad de Amigos del Arte.

AÑO 1930:**Febrero:**

El 15 de febrero se inaugura la exposición de Jaime Otero en el Salón de la Sociedad de Amigos del Arte.

Marzo:

El 29 de marzo se inaugura la exposición del escultor José Planes y del pintor Enric Climent en el Salón del Heraldo de Madrid.

El 31 de marzo se inaugura la exposición de la escultora sueca Dagmar Dadie-Robergs en el Salón del Círculo de Bellas Artes.

Mayo:

El 26 de mayo se inaugura la exposición del escultor cubano Fernando Boada en el Salón del Heraldo de Madrid.

El mismo día se inaugura la exposición del escultor argentino Agustín Riganelli en el Salón del Círculo de Bellas Artes.

Octubre:

El 21 de octubre se inaugura la exposición de Antonio de la Cruz Collado en el Salón de la Sociedad de Amigos del Arte.

AÑO 1931:**Mayo:**

El 8 de mayo se inaugura la exposición de Quintín de Torre en el Salón del Círculo de Bellas Artes.

Julio:

A principios de mes se inaugura la exposición de Ramón Acín en el Salón del Ateneo.

AÑO 1932:**Noviembre:**

El 2 de noviembre se inaugura la exposición de Eduardo Díaz Yepes en el Salón del Círculo de Bellas Artes.

El 22 de noviembre se inaugura la exposición de José Planes en el Salón del Círculo de Bellas Artes.

AÑO 1933:

Enero:

El 16 de enero se inaugura la exposición de Francisco González Macías en el Salón de la Casa Charra.

Marzo:

El 16 de marzo se inaugura la exposición de Santiago Almela en el Salón del Heraldo de Madrid.

Diciembre:

El 12 de diciembre se inaugura la exposición de los escultores catalanes Enric Casanovas y Joan Rebull en el Museo de Arte Moderno.

AÑO 1934:

Marzo:

El 3 de marzo se inaugura la exposición del escultor ruso Dmitri Tsapline en el Museo de Arte Moderno.

AÑO 1935:

Enero:

El 19 de enero se inaugura la exposición de Francisco González Macías en el Salón de la Sociedad de Amigos del Arte.

Marzo:

El 6 de marzo se inaugura la exposición de Pablo Gargallo en el Museo de Arte Moderno.

Abril:

El 9 de abril se inaugura la exposición de Santiago Almela en el Salón del Círculo de Bellas Artes.

Junio:

El 6 de junio se inaugura la exposición de Margarita Sans Jordi en el Salón de la Casa Vilches.

AÑO 1936:

Enero:

El 7 de enero se inaugura la exposición de Manuel Madridejos en el Salón del Círculo de Bellas Artes.

Abril:

El 22 de abril se inaugura la exposición de Manuel Pascual en el Salón de la Sociedad de Amigos del Arte.

Mayo:

El 6 de mayo se inaugura la exposición de dibujos de José Capuz en la galería de Estampas del Museo de Arte Moderno.

EXPOSICIONES COLECTIVAS DE ESCULTURA CELEBRADAS EN MADRID TANTO DE CARÁCTER OFICIAL COMO PRIVADO (1920-1936):

AÑO 1920:

Mayo-Junio:

Inauguración de la Exposición Nacional de Bellas Artes en la que participan los siguientes escultores: Juan Adsuara, Eva Aggerholm, Eduardo Arias Hernández, Francisco Asorey, Vicente Bañuls, Mariano Barroso, Vicente Beltrán, Eulogio Blasco, Juan Borrell Nicolau, Aurelio Cabrera Gallardo, Fernando Campo Sobrino, José Clará, Ricardo Colet, Lorenzo Coullaut Valera, Juan Cristóbal, Miguel de la Cruz Martín, Juan d'Aniello, Esteban Domínguez, Valentín Dueñas, José Espinos Gisbert, Roberto Fernández Balbuena, Juan B. Foliá, Ricardo Font y Estors, Rodrigo de Figueroa y Torres, Pedro Frías Alejandro, Alfredo G. de Pablos, José Gallardo y Fajardo, Diego García Cabrera, Ángel García Díaz, Miguel Giménez Martos, Alberto Gradoli Polet, Jacinto Higuera, Mateo Inurria, Ignacio López Gómez, Jerónimo López Salazar, Francisco Marco Díaz, Luis Marco Pérez, Federico Marés, Enrique Marín, Oscar Massá, Rosa Martínez Pardo, José Martínez Solaz, Toribio Mateo González, Ramón Mateu, Carlos Mingo, José Morán, Francisco de la Torre, Fructuoso Orduna, José Ortells, Miguel y Luciano Oslé, Fausto Palacios Martínez, José M.^a Palma Velasco, José M.^a Perdigón, José Pérez "Peresejo", Ignacio Pinazo, José Planes, Miguel Ramos Santamaría, Eliseo Ruiz Coriseo, José Samper Ruíz, Juan Santamaría Nadal, Inocencio Soriano Montagut, Helena Sorolla, América Sosa y Marco, Claudio Tarragó Borrás, José Terencio Farré, Quintín de Torre, Pedro Torre Isunza, Rafael Vela del Castillo, Ignacio Veloso, Julio Vicent y Carmelo Vicent.

Fueron premiados con medallas los siguientes escultores:

Medalla de primera clase: *San Juan de Dios* de Jacinto Higuera y *Amanecer* de Julio Vicent. Fueron adquiridas por el Estado por 7.000 pesetas cada una.

Medalla de segunda clase: *San Juan Bautista* de Juan Adsuara y *Desnudo de niña* de Fernando Campo Sobrino. Fueron adquiridas por el Estado por 5.000 pesetas cada una.

Medalla de tercera clase: *Ugolino* de Juan Santamaría Nadal, *Desnudo de mujer* de José Planes, *Roncalés* de Fructuoso Orduna y *Alonso* de Francisco de la Torre. Fueron adquiridas por el Estado por 4.000 pesetas cada una.

Octubre-Noviembre:

Inauguración del I Salón de Otoño en el que participan los siguientes escultores: Juan Adsuara Ramos, Eva Aggerholm, Rafael Alemany, José Arnal Rojas, Adolfo Aznar Fusac, Pedro Badosa, Miguel Baquero Hernández, Mariano Berrero, Ruy Bastos, Alejandro Bellver y Ferrant, Benedito Vives, Mariano Benlliure, Eulogio Blasco y López, Progreso Blat Navarro, Fernando Campo Sobrino, José Clará, Ricardo Colet, Juan Cristóbal, Antonio de la Cruz Collado, Miguel de la Cruz Martín, Enrique Cuartero Huerta, José Díaz Bueno, Francisco de la Fuente, Antonio Gallegos Calvo, Ángel García Díaz, José Gerique, Miguel Giménez Martos, Mateo Inurria, José Luis Martínez Repullés, Carlos Mingo, José Ortells, Antonio Palacios, Ángel Palacios, Juan Bautista Palacios, Fausto Palacios, José Perrotti, Miguel Ramos Santamaría, Narciso Sentenach y Cabañas, Soriano Montagut, Elena Sorolla, Vela del Castillo y Julio Vicent Mengual.

AÑO 1921:

Octubre-Noviembre:

Inauguración del II Salón de Otoño en el que participan los siguientes escultores: Gabino Amaya, Mariano Benlliure, Eulogio Blasco y López, Ricardo Colet, Ceferino Colinas, Enrique Cuartero Huerta, Miguel de la Cruz Martín, José Chicharro Gamo, Pedro Frías Alejandro, Ignacio López Gómez, Benjamín Losada, Segundo Moreno y Sastre, Alfredo de Pablos, Ignacio Pinazo Martínez, José Planes, José Samper Ruíz, Pedro Torre Isunza, Emeterio Vélez Vals y Julio Vicent Mengual.

AÑO 1922:

Febrero:

El 22 de febrero se inaugura la Exposición de Bustos Policromados en la planta baja de la sede de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En la misma participan los siguientes escultores: José Planes, Ángel Ferrant, José Pinazo, Quintín de Torre, Vicente Navarro, Julio Vicent, Pedro Torre Isunza, Eva Aggerholm y Juan Cristóbal.

Mayo-Junio:

Inauguración de la Exposición Nacional de Bellas Artes en la que participan los siguientes escultores: Juan Adsuara, Eva Aggerholm, Gabino Amaya, Florentino Andueza Alfaro, Vicente Antón Puig, Francisco Asorey, Adolfo Aznar Fusac, Emiliano Barral, Eulogio Blasco, Progreso Blat Palau, Gabriel Borrás Abellá, Elías de la Braña y García, Luis Buendía Ruiz, José Bueno, Aurelio Cabrera Gallardo, Vicente Camós Bru, José Cardona, José de Creeft, Juan Cristóbal, Miguel de la Cruz Martín, Enrique Cuartero y Huerta, José Chicharro Gamo, José Díaz Bueno, Gregorio Domingo, Valentín Dueñas, Nicolás Fernández Ruiz, Ricardo Font Estors, Pedro Frías Alejandro, Felipe García Coronado, Ángel García Díaz, Miguel Giménez Martos, Jacinto Higuera, Alfredo Just, Francisco Lafuente Abad, María de los Ángeles Lantada, Jesús Lantada, José López Carrasco, Enrique Lorenzo Salazar, Luis Marco Pérez, Federico Marés, Andrés Martínez Ballester, Ramón Mateu, Braulio Moro Lanchares, Fructuoso Orduna, Fausto Palacios, José M.^a Palma, Jesús M.^a Perdigón, Manuel Pérez Vizcaino, José Planes, Miguel Ramos Santamaría, Jaime Raynaud Ricca, Adrián Risueño Gallardo, Mariano Rubio, Inocencio Soriano Montagut, Helena Sorolla, América Sosa, José Terencio Farré, Pedro Torre

Isunza, Fernando Valero, Rafael Vela del Castillo, Ignacio Veloso, Julio Vicent y Carmelo Vicent.

Fueron premiados con medallas los siguientes escultores:

Medalla de primera clase: *Post nubila Foebus* de Fructuoso Orduna y *La noche* de Juan Cristóbal. Obras adquiridas por el Estado para el Museo de Arte Moderno por 6.000 pesetas cada una.

Medalla de segunda clase: *Monumento para la fosa común del cementerio de Zaragoza* de José Bueno, *La niña ciega* de Jesús M.^a Perdigón y *Ofrenda de Levante* de José Planes. Obras adquiridas por el Estado para el Museo de Arte Moderno por 4.000 pesetas cada una.

Medalla de tercera clase: *Una* de Mariano Rubio, *Salomé* de Pedro Torre Isunza, *Ya flor* de José Terencio Farré y *Cuenca* de Luis Marco Pérez. Obras adquiridas por el Estado para el Museo de Arte Moderno por 3.000 pesetas cada una.

Septiembre:

Se crean por Real Orden y dependientes del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, los Concursos Nacionales de Escultura, Literatura, Música, Grabado y Pintura decorativa.

Octubre-Noviembre:

Inauguración del III Salón de Otoño en el que participan los siguientes escultores: Juan Aduara Ramos, Florencio Álvarez Ossorio, Gabino Amaya Guerrero, Daniel Bañuls Martínez, Luis Buendía Ruiz, Félix Burriel Marin, Enrique Cuartero Huerta, Miguel de la Cruz Martín, Gregorio Domingo, Agustín G. del Valle, García Morales, Joaquín González Ibaseta, Soriano Montagut, Alfredo de Pablos, Manuel Pérez Vizcaino, Francisco Pernias Peché, Antonio Ros López, Mariano Rubio Jiménez, Miguel Rufo, Elíseo Ruiz Coriseo, Pedro Torre Isunza, Fernando Valero y Julio Vicent Mengual.

AÑO 1923:

Marzo:

El 28 de marzo se emite el fallo del jurado del Concurso Nacional de Escultura de 1922 en el que se le concede el primer premio de 15.000 pesetas al proyecto de *Fuente* de Julio Vicent.

Octubre-Noviembre:

Inauguración del IV Salón de Otoño en el que participan los siguientes escultores: Francisco Asorey, Buendía Ruiz, Blanco Pajares, Enrique Cuartero Huerta, Miguel de la Cruz Martín, José Chicharro Gamo, Frías Alejandro, Pedro Hernández, López Gómez, Marín Higuero, Cayetano Megía, Moro Lanchares, Núñez y Míguez, Antonio Ros, Federico Rubio y Julio Vicent Mengual.

El 17 de noviembre se emite el fallo del jurado del Concurso Nacional de Escultura de 1923 en el que se le concede el primer premio de 15.000 pesetas al *Banco-decorativo*, obra de Federico Marés que actualmente se ubica en el Jardín Botánico de Madrid.

AÑO 1924:

Mayo-Junio:

Inauguración de la Exposición Nacional de Bellas Artes en la que participan los siguientes escultores: Juan Adsuara, Gabino Amaya, Enrique Anel, Francisco Asorey, Adolfo Aznar, Agustín Ballester, Emiliano Barral, Mariano Barrero, Joaquín Barriola, Enrique Brassas, Silvestre Blasco, Progreso Blat, Ricardo Boix, Santiago Bonome, Gabriel Borrás, Juan Borrel Nicolau, José Bueno, Aurelio Cabrera, Ricardo Colet, Tomás Colón, Juan Cristóbal, Antonio de la Cruz Collado, Miguel de la Cruz Martín, Enrique Cuartero y Huerta, José Chicharro Gamo, José Díaz Bueno, José Dunyac, Jaime Durán, Miguel Ferrerons, Ricardo Font, Víctor Hevia, Moisés de Huerta, Ignacio López Gómez, Jerónimo López, Luis Marco Pérez, Federico Marés, Carlos Mingo, Enrique Monjo, Braulio Moro Lanchares, José Núñez, Nicolás Oliva, Fructuoso Orduna, Juan Bautista Palacios, José M.^a Palma, Jesús M.^a Perdigón, Enrique Pérez Comendador, Francisco Pérez Mateo, José Pérez “Peresejo”, Ignacio Pinazo, Nicolás Prados, Miguel Ramos Santamaría, Alfredo de Pablos, Mariano Rubio, Urbici Soler, Félix Soria, Soriano Montagut, José Terencio Farré, Pedro Torre Isunza, Quintín de Torre, Fernando Valero y Salvador Vivó.

Fueron premiados con medallas los siguientes escultores:

Medalla de primera clase: *Piedad* de Juan Adsuara y *Exterminio* de José Bueno. Fueron adquiridas por el Estado con destino al Museo de Arte Moderno por 6.000 pesetas.

Medalla de segunda clase: *El tesoro* de Francisco Asorey e *Idilio Ibérico* de Luis Marco Pérez. Fueron adquiridas por el Estado con destino al Museo de Arte Moderno por 4.000 pesetas.

Medalla de tercera clase: *Retrato de la señorita Mimí Roy* de Enrique Pérez Comendador, *Estatua de mujer* de Miguel de la Cruz Martín, *Juventud* de José Dunyac y *Un marco con cuatro medallas* de Carlos Mingo. Fueron adquiridas por el Estado con destino al Museo de Arte Moderno por 3.000 pesetas.

Octubre-Noviembre:

Inauguración del V Salón de Otoño en el que participan los siguientes escultores: Jenaro Blanco Pajares, Eulogio Blasco, Emiliano Barral, Joaquín Barriola, Ángel Bayod Usón, Santiago Bonome, José Chicharro Gamo, Félix Dotres, Rafael García Morales, Pedro Hernández, Jesús Lantada, José de Moya Kettere, Cayetano Mejía, Jesús M.^a Perdigón, Enrique Pérez Comendador, Ignacio Pinazo Martínez, Mariano Rubio Giménez, Guillermo Ruiz Reyes, Pedro Sánchez Fustero, Felipe Torrenti Iglesias, Fernando Valero, Rafael Vela del Castillo, Julio Vicent Mengual, Salvador Vivó Torres.

Diciembre:

El 20 de diciembre se emite el fallo del jurado del Concurso Nacional de Escultura en el que se le concede el primer premio al proyecto *Poesía* de José Chicharro Gamo que actualmente se ubica en la Plaza de las Salesas de Madrid.

AÑO 1925:

Mayo-Junio:

El 28 de mayo se inaugura la exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos en el Palacio del Retiro. En la sección de escultura participan los siguientes artistas: Juan Aduara, Emiliano Barral, José Capuz, Quintín de Torre, Valentín Dueñas, Ángel Ferrant, Victorio Macho, José Planes y Alberto Sánchez.

Octubre-Noviembre:

Inauguración del VI Salón de Otoño en el que participan los siguientes escultores: Paulino Arvesu, León Barrenechea, Luis Benedito Vives, Juan Blanco Pajares, Santiago Bonome, José Chicharro Gamó, Honorio García Condoy, Juan Cristóbal, Miguel de la Cruz Martín, Eduardo Díaz Yepes, Miguel Ferrarons Abel, Antonio Gallegos Calvo, Ángel García Díaz, Juan Llinás Riera, Antonio Navarro Santafé, Fructuoso Orduna Lafuente, Jesús M.^a Perdigón, Enrique Pérez Comendador, Francisco Pérez López, Francisco Pérez Mateo, Tomás Petri Reade, Antonio Ros, Pedro Sánchez Fustero, Félix Soria Tirado, Ricardo Vázquez Zardain y Julio Vicent Mengual.

AÑO 1926:

Enero:

El 16 de enero se inaugura la exposición de Arte Catalán Moderno en el Salón del Círculo de Bellas Artes. Entre los escultores participan: Josep Granyer, Joan Rebull, Federico Marés, Josep Dunyach y Josep Viladomat.

El 19 de enero se emite el fallo del jurado del Concurso Nacional de Escultura en el que se le concede el primer premio de 15.000 pesetas al proyecto de *Fuentecita para escuela* de Enrique Monjó y una Mención honorífica para el proyecto presentado por Alberto Sánchez.

Febrero:

El 10 de febrero se inaugura la exposición de Arte Argentino celebrada en los Salones de la Sociedad de Amigos del Arte. En la sección de escultura participan los siguientes artistas: Alfredo Bigatti, Luis Falcini, Antonio Gargiullo, Luis Perlotti, Agustín Riganelli, Luis Rovatti y Ernesto Soto Avedaño.

Mayo-Junio:

Inauguración de la Exposición Nacional de Bellas Artes en la que participan los siguientes escultores: Enrique Anel, Francisco Asorey, Adolfo Aznar. Emiliano Barral, Joaquín Barriola, Ángel Bayod, Luis Benedito, Vicente Beltrán Joaquín Bilbao, Santiago Bonome, Gabriel Borrás, Juan Borrel Nicolau, José Bueno, Fernando Campo Sobrino, Juan Cristóbal, Aurelio Cabrera, Ricardo Colet, Tomás Colón, Lorenzo Coullaut Valera Miguel de la Cruz Martín, José Chicharro, Gregorio Domingo, José Dunyach, José Gallardo y Fajardo, Moisés de Huerta, Manuel Laviada, Federico Marés, Aniceto Marinas, Luis Marco Pérez, Ramón Mateu, José Ortells, Manuel Pascual, Francisco Pérez Mateo, José Pérez “Peresejo”, Enrique Pérez Comendador, Jesús M.^a Perdigón, José

Planes, Ignacio Pinazo, Mariano Rubio, Guillermo Ruiz Reyes, Soriano Montagut, Pedro Torre Isunza, Carmelo Vicent y Salvador Vivó.

Fueron premiados con medallas los siguientes escultores:

Medalla de primera clase: *San Francisco* de Francisco Asorey y *El hombre de la sierra* de Luis Marco Pérez. Fueron adquiridas por el Estado con destino al Museo de Arte Moderno por 6.000 pesetas.

Medalla de segunda clase: *Diana* de Manuel Álvarez Laviada, *Aretusa* de Vicente Beltrán y *Héroe* de Ramón Mateu. Fueron adquiridas por el Estado con destino al Museo de Arte Moderno por 4.000 pesetas.

Medalla de tercera clase: *De vuelta de la fuente* de José Chicharro, *Retrato* de Gregorio Domingo y *El hijo Pródigo* de Mariano Timón. Fueron adquiridas por el Estado con destino al Museo de Arte Moderno por 3.000 pesetas.

AÑO 1927:

Junio:

El 24 de junio se emite el fallo del jurado del Concurso Nacional de Escultura en el que se le concede el primer premio de 15.000 pesetas al proyecto de *Monumento a Góngora* de Vicente Beltrán y dos menciones honoríficas de 1.000 pesetas a los proyectos de Eva Aggerholm y Alberto Sánchez.

Octubre-Noviembre:

Inauguración del VII Salón de Otoño en el que participan los siguientes escultores: Mariano Benlliure, Aurelio Cabrera y Gallardo, Julio Cabrera Irisarri, Ricardo Colet, José Chicharro Gamó, José Gálvez Matas, Francisco Lasso Morales, Ignacio López Gómez, Juan López Merino, Enrique Marín e Higuero, José Luis Martínez Repullés, Antonio Mena Martín, Miguel G. Migolla, Isabel Pastor Bourgon, Florentino del Pilar Valrriberas, Ignacio Pinazo Martínez, José Planes, Mariano Rubio, Pedro Torre Isunza y Salvador Vivó Torres.

El 19 de octubre se emite el fallo del jurado del Concurso Nacional de Escultura en el que se le concede el primer premio de 8.000 pesetas al proyecto *Escolar* de Ángel Ferrant.

AÑO 1928:

Febrero:

El 18 de febrero se inaugura la exposición de Arte Belga celebrada en el Salón del Círculo de Bellas Artes. En la sección de escultura participaron los escultores: George Minne, Víctor Rousseau, Jules Lagae, Egide Rombaux, Paul Dubois, Marnix d'Haveloose, Alberic Collin y Ernest Wyants.

Mayo:

El 14 de mayo se inaugura la exposición de Arte Italiano celebrada en el Palacio del Retiro. Los escultores participantes fueron los siguientes: Libero Andreotti, Evaristo Boncinelli, Amleto Cataldi, Arturo Dazzi, Alberto Felci, Vincenzo Gemito, Ermenegildo Luppi, Arturo Martini, Giovanni Prini, Domenico Rambelli, Romano Romanelli,

Medardo Rosso, Quirino Ruggeri, Salvatore Saponaro, Attilio Torresini, Angelo Zanelli y Adolf Wildt.

El 30 de mayo se emite el fallo del jurado del Concurso Nacional de Escultura en el que se le concede el primer premio de 10.000 pesetas al proyecto de *Fuente-Banco* para escuela de Francisco Pérez Mateo, el segundo premio de 8.000 pesetas al proyecto de Santiago Costa y dos menciones honoríficas de 500 pesetas para los proyectos de Felipe García Coronado y Inocencio Soriano Montagut.

Junio:

El 14 de junio se inaugura la Exposición de Arte Gallego organizada por el periódico Heraldo de Madrid y celebrada en el Palacio del Retiro. En la sección de escultura participaron los siguientes artistas: José María Acuña, Ángel Alen, Francisco Asorey, Juan Balas, Enrique Barros, Santiago Bonome, Francisco Campos, Francisco Vázquez Díaz “Compostela”, Indalecio Díaz Balino, Joaquín Gil Armada, José Juan González, José Núñez, Daniel Piñeiro, Francisco Río, Julio Rodríguez y Eugenio Souto.

Octubre-Noviembre:

Inauguración del VIII Salón de Otoño en el que participan los siguientes escultores: Félix Alonso González, Gabino Amaya, Ángel Bayod Usón, Luis Benedito Vives, Julio Cabrera Bayón, José Chicharro Gamo, Clemente Díaz Méndez, Lorenzo Domínguez Villar, Pedro Frías Alejandro, José Gálvez Mata, Mariano Guerrero Malagón, José Luis Martínez Repullés, Mariano Monedero, José M.^a Palma y Velasco, Isabel Pastor Bourgon, Florentino del Pilar, Salvador Quintana, Francisco Ricardo Pérez, Mariano Rubio, Francisco Vázquez Díaz “Compostela” y Esteban Vidal Frías.

AÑO 1929:

Junio:

El 9 de junio se emite el fallo del jurado del Concurso Nacional de Escultura en el que se le concede el primer premio de 30.000 pesetas al proyecto de las alegorías *Artes y las Ciencias* de Juan Adsuara y dos Menciones honoríficas de 500 pesetas a Francisco Sánchez Granados y Salvador Vivó.

Julio:

Durante la primera quincena de julio se celebra la exposición de las obras de los alumnos de la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa, dirigida por el escultor mexicano Guillermo Ruíz y celebrada en el Palacio del Retiro

Octubre-Noviembre:

Celebración del IX Salón de Otoño en el que participan los siguientes escultores: José Capuz contó con una sala retrospectiva en la que expuso varias de sus obras. Asimismo, participaron: Juan Adsuara Ramos, Félix Alonso González, Ángel Bayod Usón, Fernando Boada, Juan Cardellá, Ricardo Colet, Isaac Díaz e Ibáñez, Juan Domínguez González, J. Gálvez Mata, Osmundo Hernández Calzada y Eloy Hernández Calzada, Francisco Lasso Morales, Juan López Merino, Emilio Manescau Baccarelli, Mariano Monedero del Río,

Ernesto Navarro, Isabel Pastor Bourgon, Florentino del Pilar, Mario Antonio Ros y Pascual Sempere.

AÑO 1930:

Mayo-Junio:

Inauguración de la Exposición Nacional de Bellas Artes en la que participan los siguientes escultores: José María Alcacer, Félix Alonso, Manuel Álvarez Laviada, Gabino Amaya, Florentino Andueza, Adolfo Aznar, Enrique Bassas, Agustín Ballester, Vicente Beltrán, Manuel Benedicto, Luis Benedito, Juan Blanco, Pascual Buiques, Francisco Castel, Federico Castellano, Ricardo Colet, Ceferino Colinas, Federico Coullaut, Antonio de la Cruz Collado, Miguel de la Cruz Martín, Clemente Díaz, Miguel Ángel Diéguez, Isaac Díaz, Lorenzo Domínguez, Jaime Durán, José Eiroa Barral, Ángel García Díaz, Marga Gil Roësset, Miguel Gimeno, Francisco González Macías, Eugenio Hermoso, Moisés de Huerta, José Luis Martínez Repullés, Jesús Lantada, Roberto Larosa, Joaquín Lucarini, Ernesto Marco, Luis Marco Pérez, Soriano Montagut, Federico Núñez, José Núñez, Nicolás Oliva, Jaime Otero, Juan Bautista Palacios, Fausto Palacios, Fernando Palacios, José M^a Palma, Felipe Panach, Isabel Pastor, Alfredo Peiró, Enrique Pérez Comendador, Francisco Pérez Mateo, José Pérez “Peresejo”, Ignacio Pinazo, José Planes Rafael Rubio, Pascual Sempere, Mauricio Tinoco, Pedro Torre Isunza Quintín de Torre, Emilia Torrente, Felipe Torrenti, Asunción Valdés, Juan Luis Vassallo, Mario Vives y Salvador Vivó.

Fueron premiados con medallas los siguientes escultores:

Medalla de primera clase: *La aurora* de Vicente Beltrán y *Driadas* de Manuel Álvarez Laviada. Fueron adquiridas por el Estado con destino al Museo de Arte Moderno por 6.000 pesetas.

Medalla de segunda clase: *El fruto* de Soriano Montagut, *Busto de mujer* de Enrique Pérez Comendador y *Piedad* de Pedro Torre Isunza. Fueron adquiridas por el Estado con destino al Museo de Arte Moderno por 4.000 pesetas

Medalla de tercera clase: *Adán y Eva* de Antonio de la Cruz Collado, *Reposo* de José Luis Martínez Repullés, *Cristo yacente* de José Núñez y *Antilope-caballo* de Luis Benedito. Fueron adquiridas por el Estado con destino al Museo de Arte Moderno por 3.000 pesetas.

Julio:

Se emite el fallo del jurado del Concurso Nacional de Escultura en el que se le concede el primer premio de 20.000 pesetas al proyecto *Fuente de la muchacha que duerme*, obra de Antonio de la Cruz Collado y dos Menciones honoríficas de 1.000 pesetas a los proyectos de Santiago Costa y Enrique Pérez Comendador.

Octubre:

El 1 de octubre se inaugura el II Salón de Independientes del Heraldo de Madrid en la que participa el escultor José Planes.

Inauguración del X Salón de Otoño en el que participaron los siguientes escultores: Agustín Ballester Besalduch, Francisco Bolinches Malriques, Juan Borrell Nicolau, Luis

Buendía Ruiz, Florencio Cuairán, Félix Frutos y García, Antonio Gallegos Calvo, Antonio Gallegos Calvo, José Gallegos Nieto, Monedero del Río, Ángel Nieva de la Hera, Tomás Noguera, Isabel Pastor Bourgon, Máximo Ramos López, J. Román de León, Florentino Trapero Ballester, Pedro Torre Isunza, Juan Luis Vassallo, Vicent Suria y Salvador Vivó Torres.

AÑO 1931:

Febrero:

El 8 de febrero se inaugura la exposición colectiva de pintura y escultura celebrada en el Lyceum Club Femenino en la que participan los escultores José Planes y Francisco Pérez Mateo.

Abril:

Publicación en diversos diarios del Manifiesto de la AGAP (Agrupación Gremial de Artistas Plásticos). Entre los firmantes se encuentran un total de seis escultores: Emiliano Barral, Francisco Pérez Mateo, José Planes, Eduardo Díaz Yepes, Cristino Mallo (firma como Cristino Gómez) y Santiago Almela.

Mayo:

El 7 de mayo se inaugura la exposición de la Federación de las Artes en el Palacio de Bibliotecas y Museos en la que participan los escultores José Planes, Francisco Pérez Mateo y Eduardo Díaz Yepes.

Julio:

El 12 de julio se emite el fallo del jurado del Concurso Nacional de Escultura en el que se le concede el primer premio de 15.000 pesetas al proyecto de Julio Vicent.

Octubre:

Inauguración del XI Salón de Otoño en el que participaron los siguientes escultores: El escultor José Planes contó con una sala retrospectiva en la que expuso una serie de obras. Asimismo, participaron también: Félix Alonso González, Enrique Anel Muniesca, Hugo Arejula, Paulino Arvesu, Emiliano Barral, Enrique Barros, Luis Benedito Vives, Mariano Benlliure, Aurelio Cabrera Gallardo, Andrés Campos Cervera, Antonio Coll y Pi, Florencio Cuairán, Juan Domínguez, Manuel Echevoyán, José Eiroa, Juan Bautista Foliá Prades, José Gallegos Nieto, Ignacio López Gómez, Ernesto Marco Ferrer, Mariano Monedero, Ángel Nieva de la Hera, José María Palma Velasco, Felipe Panach Ballester, Isabel Pastor Bourgon, Enrique Pérez Comendador, Fructuoso Orduna, José Ortells, Jesús Otero, Máximo Ramos López, Francisco Sánchez López, Pedro Torre Isunza y Juan Luis Vassallo.

Noviembre:

El 4 de noviembre se inaugura la II exposición de la Federación de las Artes en el Salón del Ateneo en la que participan los escultores Francisco Pérez Mateo y Eduardo Díaz Yepes.

AÑO 1932:

Marzo:

El 5 de marzo se inaugura la I exposición del grupo Artistas en Acción en el Salón del Heraldo de Madrid en la que participan los escultores Agustín Ballester, Francisco Vázquez Díaz “Compostela”, Monreal y Juan Luis Vassallo.

El 16 de marzo se inaugura el VIII Salón de la asociación artística catalana *Els Evolucionistes* en el Museo de Arte Moderno. En la sección de escultura participan los siguientes artistas: Apeles Fenosa, Ángel Ferrant, Josep Granyer y Joan Rebull.

Mayo-Junio:

Inauguración de la Exposición Nacional de Bellas Artes en la que participan los siguientes escultores: Eva Aggerholm, Agustín Agramunt, Emilio Aladren, Santiago Almela, Félix Alonso, Vicente Antón, Agustín Ballester, Daniel Bañuls, Luis Benedito, Ricardo Boix, Juan Borrell, Félix Burriel, Jesús M^a Casagrán, Fernando de Castro, Ricardo Colet, Ceferino Colinas, Federico Coullaut, Lorenzo Coullaut, Miguel de la Cruz Martín, Florencio Cuairán, José Díaz Bueno, Clemente Díaz, Miguel Ángel Diéguez, Gregorio Domingo, José Dunyac, Jaime Durán, José Eiroa Barral, Miguel Ferrarons, Juan Bautista Foliá, Francisco de la Fuente, Honorio García Condoy, Marga Gil Roësset, Miguel Gimeno, Francisco González Macías, Francisco Gutiérrez, Víctor Hino, Bautista López, Ignacio López, Joaquín Lucarini, Ernesto Marco, Ramón Mateu, Francisco Mejías, Luis Mora, Antonio Navarro, Ángel de la Nieva, Federico Núñez, Alfredo de Pablos, Juan Bautista Palacios, Felipe Panach, Manuel Pascual, Alfredo Peiró, Jesús M.^a Perdigón, Enrique Pérez Comendador, Francisco Pérez Mateo, José Pérez “Peresejo”, Ignacio Pinazo, José Planes, Carlos Ridaura, Antonio Rodríguez, Mariano Rubio, Agustín Sánchez Cid, Soriano Montagut, Pedro Torre Isunza, Emilia Torrente, Carmelo Vicent, Mario Vives y Salvador Vivó.

Fueron premiados con medallas los siguientes escultores:

Medalla de primera clase: *Desnudo de mujer* por Enrique Pérez Comendador y *Otoño* de Soriano Montagut.

Medalla de segunda clase: *Siesta* de Honorio García Condoy, *Primavera* de Agustín Ballester y *Al trabajo* de Carmelo Vicent.

Medalla de tercera clase: *Bisonte* de Florencio Cuairán, *Adolescente* de Felipe Panach, *Simbolismo* de Agustín Agramunt y *Lanzador de Martillo* de Francisco Pérez Mateo.

Octubre-Noviembre:

Inauguración del XII Salón de Otoño en el que participaron los siguientes escultores: Emilio Aladren, Félix Alonso González, Santiago Almela Soler, Constantino Álvarez Díez, Paulino Arvesu, Hugo Aréjula, Gregorio Bazán Aloma, Mariano Benlliure, Juan Cardellá, Abraham Cárdenas, Florencio Cuairán, José Antonio González, Francisco González Macías, Luis Hoyos González, Moisés de Huerta, Francisco Huguet, Francisco López Sánchez, Félix Losada Perula, Restituto Martín García, José Luis Martínez Repullés, Dina Miñambres de Puebles, Mariano Monedero, Luis Mora Cirujeda, Isabel Pastor Bourgon, Pablo Porras Gener, Antonio Rodríguez García, José Samper Ruíz,

Agustín Sánchez Cid, Margarita Sans Jordi, Pedro Torre Isunza, Juan Luis Vassallo, Francisco Vázquez Díaz “Compostela”, Julio Vicent Mengual y José Villalobos Miñor.

El 14 de octubre se emite el fallo del jurado del Concurso Nacional de Escultura en el que se le concede el primer premio de 15.000 pesetas al proyecto de José Planes y dos Menciones honoríficas de 1.000 pesetas a los proyectos de Luis Mora Cirugeda y Federico Núñez.

AÑO 1933:

Marzo:

El 1 de marzo se inaugura la II exposición del grupo Artistas en Acción en el Salón del Heraldo de Madrid. Participan los siguientes escultores: Juan Luis Vassallo, Agustín Ballester, Díaz Clemente, Peyró y Vidal.

Abril:

El 11 de abril se inaugura la exposición de Arte Francés Contemporáneo celebrada en el Museo de Arte Moderno. En la sección de escultura podemos destacar la participación de Émile-Antoine Bourdelle, Aristide Maillol, Joseph Bernard, Charles Despiau y François Pompon.

Octubre-Noviembre:

Inauguración del XIII Salón de Otoño en el que participaron los siguientes escultores: José María Alcacer, Santiago Almela Soler, Félix Alonso González, Gabino Amaya, Hugo Aréjula, Ángel Bayod Usón, Mariano Benlliure, Francisco Bolinches Madrigal, Aurelio Cabrera Gallardo, Juan Cardellá, Abraham Cárdenas Guerra, José Díaz Bueno, Pedro Frías Alejandro, Cecilio Guerrero Malagón, G. Helzel Ruíz, Bautista López Sánchez, Mariano Monedero del Río, Mora Cirujeda, Federico Muñoz de Juan, Jesús Otero Areña, Isabel Pastor Bourgon, Mariano Rubio, Pedro Torre Isunza y Julio Vicent Mengual.

Mayo:

El 31 de mayo se emite el fallo del jurado del Concurso Nacional de Escultura en el que se concede el primer premio de 17.000 pesetas al proyecto *Alegoría de la Música*, obra de Vicente Beltrán; segundo premio de 8.000 pesetas al *Desnudo con pez*, obra de Cristino Mallo y tres accésits de 1.000 pesetas a José Núñez, Eva Aggerholm y Gabriel Helzel Ruíz.

AÑO 1934:

Abril:

El 7 de abril se emite el fallo del jurado del Concurso Nacional de Escultura en el que se decide repartir el primer premio de 8.000 pesetas entre los proyectos de José Bueno, Alfonso Gabino y Enrique Pérez Comendador. Asimismo, se otorgan dos accésits de 1.000 pesetas a los proyectos de Gabriel Rebollar y Miguel Paredes.

Mayo-Junio:

Inauguración de la Exposición Nacional de Bellas Artes en la que participan los siguientes escultores: Salvador Adroven, José M.^a Aguilar, Emilio Aladren, Hugo Aréjula, Juan

Ávalos, José M^a Aveni, Agustín Ballester, Enrique Bassas, Luis Benedito, Mariano Benlliure, José Bueno, Antonio Cano, Abraham Cárdenas, Lui Carrillo, Tomás Castro, Ricardo Colet, Federico Coullaut, Florencio Cuairán, Antonio de la Cruz Collado, Miguel de la Cruz Martín, José Chicharro, José Díaz Bueno, Miguel Ángel Diéguez, Jaime Durán, José Eiroa Barral, Apeles Fenosa, Miguel Ferrarons, Pedro Frías, Alfonso Gabino, José Gálvez, Antonio Gómez, Francisco González Macías, Víctor González, Francisco Gutiérrez, Josep Granyer, Gregorio Helzel, Moisés de Huerta, Antonio Illanes, José Lafita, Antonio López, Bautista López, Joaquín Lucarini, Martí Llauradó, Ramón Mateu, Fernando Martínez, José Martínez Puerta, José Luis Martínez Repullés, Víctor Martínez Carter, Manuel Madridejos, Mariano Monedero, Carlos Monteverde, Alfredo de Pablos, José M.^a Palma, Manuel Pascual, José Pérez “Peresejo”, Pablo Porras Gener, Roberto Puig, Tono Peyró, José Planes, José Rábago, Manuel Ramos, José Román, Mariano Rubio, Virgilio Sanchis, Pascual Sempere, Teodoro Terradillos, Mariano Timón, Mauricio Tinoco, Felipe Torrente Pedro Torre Isunza, Quintín de Torre, Juan Luis Vassallo, Carmelo Vicent, Salvador Vicent y Mario Vives.

Fueron premiados con medallas los siguientes escultores:

Medalla de primera clase: *Desnudos* de Antonio de la Cruz Collado y *Desnudo* de Martí Llauradó.

Medalla de segunda clase: *Oso negro* de Luis Benedito, *Tragedia* de Quintín de Torre y *Estatuas de mujer* de Francisco Gutiérrez Frechina.

Medalla de tercera clase: *Pequeña madre* de Francisco González Macías, *Adela* de Jaime Durán, *Busto de mujer* de Juan Luis Vassallo y *Retrato de señora* de Emilio Aladren.

Octubre-Noviembre:

Inauguración del XIV Salón de Otoño en el que participaron los siguientes escultores:

La sala XVI fue reservada al Grupo de Arte Constructivo entre los que se encontraban los escultores Alberto Sánchez, Eduardo Díaz Yepes y Julio González.

Asimismo, intervinieron los siguientes artistas: Juan Ávalos, Santiago Almela Soler, Ángel Bayod Usón, Mariano Benlliure, Eulogio Blasco, Abraham Cárdenas Guerra, Francisco Castel Fernández, Fernando de Castro Martín, Miguel Ángel Diéguez, Pedro Frías Alejandro, Alfonso Gabino, Javier García-Ontiveros, Juan González Fernández, Víctor González Gil, Manuel Gordovil Porres, Manuel Madridejos, José Ortells, Ignacio Pinazo Martínez, Pablo Porras Gener, Miguel Torregrosa y Federico Zambrano Domenech.

AÑO 1935:

Junio:

El 28 de junio se emite el fallo del jurado del Concurso Nacional de Escultura en el que se le concede el primer premio de 15.000 pesetas al proyecto *Muerte de Adonis*, obra de Enrique Pérez Comendador; segundos premios de 5.000 pesetas a Julio Vicent y Carmelo Vicent y tres accésits de 1.000 pesetas a Inocencio Soriano, Alfonso Gabino y Antonio Ballester.

Octubre-Noviembre:

Inauguración del XV Salón de Otoño en el que participaron los siguientes escultores: Se reservó la sala V para albergar una exposición retrospectiva de la obra del escultor Mateo Inurria fallecido en 1924. Asimismo, participaron: Santiago Almela Soler, Mariano Benlliure, Blasco López, Francisco Bolinches Mahiques, Aurelio Cabrera Gallardo, Isidoro Carballo Núñez, Francisco Castel, Pedro Frías Alejandro, Francisco González Macías, Manuel Gordovil Porres, Luis Hoyos González, Baltasar Lobo, Ignacio López Gómez, Mariano Monedero del Río, José Ortells, Jesús Otero Areña, Isabel Pastor Bourgon, Ignacio Pinazo Martínez, Mariano Rubio, Emilio Sobejano, Pedro Torre Isunza y Francisco Vázquez Díaz “Compostela”.

AÑO 1936:

Mayo-Junio:

Inauguración de la Exposición Nacional de Bellas Artes en la que participan los siguientes escultores: Eva Aggerholm, José M.^a Aguilar, Agustín Agramunt, Emilio Aladrén, Salvador Arribas, Juan Ávalos, José M.^a Aventín, Juan Balás, Agustín Ballester, Emiliano Barral, Luis Benedito, Mariano Benlliure, José Bieto, José Biosca, Juan Borrell, Antonio Cano, Lorenzo Cairó, Esteban Calleja, Ricardo Colet, Ceferino Colinas, Federico Coullaut, Florencio Cuairán, Miguel Ángel Diéguez, Gregorio Domingo, José Dunyach, Jaime Durán. Manuel Echegoyan, Alfredo Felices, Ricardo Font, Pedro Frías, José M.^a Giménez, Miguel Gimeno, Carlos Gómez, Francisco González Macías, Juan González, Eloy y Osmundo Hernández Calzada, Francisco Gutiérrez, Gregorio Helzel, Francisco Huguet, Juan López, Joaquín Lucarini, José Llopis, Ernesto Marco, Manuel Martí, José Luis Martínez Repullés, Mariano Monedero, Enrique Monjo, Agustín Morales, Federico Núñez, Alfredo de Pablos, Miguel Paredes, Manuel Pascual, Francisco Pérez Mateo, José Pérez “Peresejo”, Ignacio Pinazo, Francisco Rodríguez, Alejandro Rubio, Rafael Rubio, Pedro Salaverri, José Samper, Alfredo Torán, Pedro Torre Isunza, Miguel Torregrosa, Juan Luis Vassallo y José Viladomat.

En la presente edición no hubo escultores premiados con medalla, ya que el inicio de la guerra civil forzó la cancelación del certamen.

El 19 de junio se emite el fallo del jurado del Concurso Nacional de Escultura en el que le concede el primer premio de 7.500 pesetas al proyecto *Leda con el cisne*, obra de Juan Luis Vassallo; el segundo premio de 6.000 pesetas a Juan Balás y dos accésits de 1.000 pesetas a Santiago Costa e Inocencio Soriano.

8.BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA GENERAL: MONOGRAFÍAS, CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES, ARTÍCULOS DE INVESTIGACIÓN Y TESIS DOCTORALES

ABRIL, Manuel, *Enrique Casanovas*, Madrid, Monografías de Arte, Colección Biblioteca Estrella, 1923.

ABRIL, Manuel, “Escultura española”, en WOERMANN, K., *Historia del arte en todos los tiempos y pueblos: arte moderno y contemporáneo 1750-1924*, Madrid, Editorial Saturnino Calleja, 1925.

ABRIL, Manuel, *De la naturaleza al espíritu. Ensayo crítico de pintura contemporánea desde Sorolla a Picasso*, Madrid, Editorial Espasa-Calpe, 1935.

ALIX TRUEBA, Josefina, José de Creeft, Wad-al-Hayara: *Revista de estudios de Guadalajara*, N.º 8, 1981, p. 483-493.

ALIX TRUEBA, Josefina (com.), *Dos escultores. Emiliano Barral-Francisco Pérez Mateo*, [catálogo de exposición], Aula de Artes Plásticas, Universidad Complutense de Madrid, 1982.

ALIX TRUEBA, Josefina, (com.), *Escultura Española 1900/1936*, [catálogo de exposición], Madrid, Palacio de Velázquez, Palacio de Cristal, mayo-junio 1985.

ALIX TRUEBA, Josefina (com.), *Pancho Lasso Retrospectiva* [catálogo de exposición], Lanzarote, Fundación César Manrique, 26 junio- 31 agosto 1997.

ALIX TRUEBA, Josefina, (com.), *Un nuevo ideal figurativo. Escultura en España, 1900-1936*, [catálogo de exposición], Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, noviembre-2001, enero-2002.

ALIX TRUEBA, Josefina, “La vía de la realidad en la escultura española del siglo XX”, en DE PARGA VÁZQUEZ, A. (com.), *Rumbos de la Escultura Española en el siglo XX*, [catálogo de exposición], Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 2 octubre-18 noviembre 2001, Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, 13 diciembre 2001-10 febrero 2002.

ALIX TRUEBA, Josefina (com.), *Francisco Pérez Mateo. Escultor (1903-1936)*, [catálogo de exposición], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 21 junio-18 agosto 2002.

ALMARZA, Fabiola, *Pieza del mes. Helena Sorolla García*, Madrid, Museo Sorolla, junio 2013.

ALVARIÑO BELINCHÓN, Óscar, “El Ícaro de un atorrante: Monumento al “Plus Ultra”, en MÁRQUEZ MACÍAS, Rocío (coord.), *De Palos al Plata: El vuelo del “Plus Ultra” a 90 años de su partida*, Universidad Internacional de Andalucía, 2016, pp. 217-241.

- ALZURI MILANÉS, Miriam, *De la crítica de arte: conferencias inéditas, 1928-1954*, Bilbao, Rekalde D.L., 1993.
- ARA FERNÁNDEZ, Ana, “La recepción de la escultura italiana en la posguerra española: Eugenio D’Ors y Cristino Mallo”, *Archivo Español de Arte*, Madrid, N.º 327, julio-septiembre 2009, pp. 273-284.
- ARA FERNÁNDEZ, Ana y BAZÁN DE HUERTA, Moisés, “Fortuna crítica e influencias del escultor Iván Mestrovic en España”, *De Arte: revista de historia del arte*, Universidad de León, N.º 9, 2010, pp. 183-200.
- ARA FERNÁNDEZ, Ana, “Scultore dell’umanesimo. Ensayo de Eugenio D’Ors sobre un artista mediterráneo”, *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Historia del Arte, N.º 22-23, 2011, pp. 321-333.
- ARAHUETES, Clara, *El escultor Fructuoso Orduna*, Pamplona, Instituto Príncipe de Viana, 1986.
- ARNALDO, Javier y BERNÁNDEZ, Carmen (com.), *Ángel Ferrant*, [catálogo de exposición], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 18 mayo-24 agosto 1999.
- AVANZI, Beatrice et al. (com.), *Adolfo Wildt (1868-1931). L’ultimo simbolista* [catálogo de exposición], Milán, Galleria d’Arte Moderna, 22 noviembre 2015-14 febrero 2016.
- AZCUE BREA, Leticia (com.), *Solidez y belleza. Miguel Blay en el Museo del Prado*, [catálogo de exposición], Madrid, Museo Nacional del Prado, 19 abril 2016- 2 octubre 2016.
- BALDINI, Elisa et al. (com.), *Romagna Monumentale. Domenico Rambelli: un maestro dell’Espressionismo italiano* [catálogo de exposición], Faenza, 18 marzo-23 abril 2017.
- BARBA ROBLES, Juan (com.), *Daniel Vázquez Díaz y Eva Aggerholm en las colecciones del Reina Sofía de Madrid*, Centro de Arte Moderno y Contemporáneo Daniel Vázquez Díaz, Nerva (Huelva), 2000.
- BARRIONUEVO PÉREZ, Raquel (com.), *Escultoras del siglo XX. Reexistencias*. Sevilla, Monasterio de Santa Inés, 2006.
- BARRIONUEVO PÉREZ, Raquel, “Las pioneras. Las escultoras españolas en la 2ª República”, *Revista internacional de culturas y literaturas*, Universidad de Sevilla, N.º 12, 2012, pp. 23-41.
- BARRON, Stephanie (com.), *German Expressionist Sculpture* [catálogo de exposición], Los Ángeles, Los Ángeles County Museum of Art, 30 octubre 1983-22 enero 1984.
- BAZÁN DE HUERTA, Moisés, “Humorismo y caricatura en la escultura española de la primera mitad del siglo XX”, *Revista Norba-Arte* 9, 1989, pp. 201-220.

- BAZÁN DE HUERTA, Moisés, *El escultor Moisés de Huerta (1881-1962)*, Bilbao Bizkaia Kutxa, 1992.
- BAZÁN DE HUERTA, Moisés, “La escultura en Madrid en los años 30 y 40”, en *Momentos y contextos. Escultura de Ribagorza en el siglo XX*. VII Luz Ripacurtiae, Graus, Huesca, 2003.
- BENTON, Tim et al. (eds.), *El gusto moderno. Art Déco en París 1910-1935* [catálogo de exposición], Madrid, Fundación Juan March, 26 marzo-28 junio 2015.
- BENZI, Fabio (com.), *Margherita Sarfatti e l'arte in Italia tra le due guerre* [catálogo de exposición], Roma, galería Russo, 10-31 octubre 2020.
- BERGER, Ursel, *Georg Kolbe, Leben und Werk, mit der Katalog der Kolbe-Plastiken im Georg Kolbe Museum*, Berlín, Mann Verlags, 1994.
- BERGER, Ursel y LADWIG, Günter, *Renée Sintenis. Das plastische Werk* [catálogo de exposición], Berlín, Georg Kolbe Museum, 2017.
- BERNAL SALGADO, José Luis, *El ultraísmo, ¿historia de un fracaso?*, Universidad de Extremadura, 1988.
- BERNÁLDEZ VILLARROEL, Lorenzo, *La piedra y la palabra. Mateo Hernández en las hemerotecas (1905-1999)*, Salamanca, Caja Duero, 2000.
- BERNÁRDEZ SANCHÍS, Carmen, “De cómo comprender la escultura desde su propio cuerpo. Un recorrido por los materiales de la escultura española de la primera mitad del siglo XX, en BRIHUEGA, J. y PÉREZ SEGURA, J. (com.), *Mateo Inurria y la escultura de su tiempo*, Córdoba, 2006.
- BETTAHAUSEN, Peter y BROCKHAUS, Christoph, *Wilhelm Lehmbruck (1881-1919). Plastik, Malerei, Graphik*, Duisburgo, Wilhelm Lehmbruck Museum, 1987.
- BOCCIONI, Umberto, *Pittura Scultura futurista (Dinamismo plástico)*, Milán, Edizioni Futuriste di “Poesia”, 1914.
- BONET, Juan Manuel, *Diccionario de las Vanguardias en España (1907-1936)*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.
- BONET, Juan Manuel, (com.), *El Ultraísmo y las Artes Plásticas* [catálogo de exposición], Valencia, IVAM, junio-septiembre 1997.

- BONET, Juan Manuel, “A propósito de algunos adeptos españoles del Realismo Mágico”, En PAZ, M. (com.), *Realismo Mágico: Franz Roh y la pintura europea 1917-1936* [catálogo de exposición], Las Palmas de Gran Canaria, 2 diciembre 1997-1 febrero 1998, pp. 65-73.
- BONET, Juan Manuel y ESCRIVÁ, Ramón (com.), *Antonio Ballester. Esculturas y dibujos*, [catálogo de exposición], Valencia, Instituto Valenciano de Arte Moderno, 23 mayo-2 julio 2000.
- BONET, Juan Manuel y PÉREZ, Carlos, *Los Ismos de Ramón Gómez de la Serna y un apéndice circense* [catálogo de exposición], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 5 junio-25 agosto 2002.
- BONET, Juan Manuel, POLIWA, Monika et al., *Un mundo construido. Polonia 1918-1939*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2011.
- BOSSAGLIA, Rossana, *Il Novecento italiano. Storia, documenti, iconografia*, Milán, Feltrinelli, 1979.
- BOSSAGLIA, Rossana (com.), *Da Wildt a Martini. I grandi scultori italiani del Novecento* [catálogo de exposición]. Milán, Museo Minguzzi, 14 octubre 1999-7 febrero 2000.
- BOUILLON, Jean-Paul, *Diario del Art Déco (1903-1940)*, Barcelona, Ediciones Destino, 1989.
- BOZAL, Valeriano, *Pintura y escultura española del siglo XX (1900-1939)*, Madrid, Summa Artis: Historia General del Arte, Editorial Espasa Calpe, 1991.
- BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel, *La escultura valenciana en la Segunda República*, Ayuntamiento de Valencia, 1988.
- BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel, *Ricard Boix. Escultures y dibuixos. Antología 1924-1992*, [catálogo de exposición], Valencia, Instituto Valenciano de Arte Moderno, 18 octubre-12 diciembre 2005.
- BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel (com.), *Rafael Pérez Contel*, [catálogo de exposición], Valencia, Instituto Valenciano de Arte Moderno, 7 mayo-12 julio 2009.
- BRASAS EGIDO, José Carlos, “Sobre la huella de Rodin en la escultura española”, en *Homenaje al profesor Martín González*, Universidad de Valladolid, 1995, pp. 295-299.

- BRASAS EGIDO, José Carlos., *Victorio Macho. Vida, arte y obra*, Diputación Provincial de Palencia, 1998.
- BRASAS EGIDO, José Carlos y BERNÁLDEZ VILLARROEL, Lorenzo, *Mateo Hernández (1884-1949). Un escultor español en París*, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1998.
- BRASAS EGIDO, José Carlos, *Francisco González Macías (1901-1982). Vida y obra de un escultor bejarano*, Diputación de Salamanca, Centro de Estudios Bejaranos, 2010.
- BRÉON, Emmanuel et. al., *Jöel et Jan Martel, sculpteurs 1896-1966*, París, Gallimard-Electa, 1996.
- BREST, Jorge, *Curatella Manes*, Editorial Buenos Aires, 1967.
- BRIHUEGA, Jaime, *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*, Madrid, Ediciones Istmo, 1981.
- BRIHUEGA, Jaime, *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España. 1910-1931*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1982.
- BRIHUEGA, Jaime, *La Vanguardia y la República*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1982.
- BRIHUEGA, Jaime, “Gabriel García Maroto y “La Nueva España 1930” que los españoles leyeron en 1927”, *Cuadernos de Estudios Manchegos*, N.º 19, 1989, pp. 263-276.
- BRIHUEGA, Jaime y LOMBA, Concha (com.), *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el Arte Español de 1925*, [catálogo de exposición], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995.
- BRIHUEGA, Jaime y LOMBA, Concha (com.), *Alberto 1895-1962* [catálogo de exposición], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 26 junio-17 septiembre 2001.
- BRIHUEGA, Jaime y PÉREZ SEGURA, Javier (com.). *Mateo Inurria y la escultura de su tiempo*, [catálogo de exposición], Córdoba, 2006.
- BRIHUEGA, Jaime (com.), *Forma, palabra y materia en la poética de Vallecas* [catálogo de exposición], Diputación de Alicante, 2011.
- CABAÑAS BRAVO, Miguel, *Mateo Hernández*, Madrid, Fundación Mapfre, Instituto de Cultura, 2010.

- CALVO SERRALLER, Francisco, *Del futuro al pasado: vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*, Madrid, Alianza Editorial, 1988.
- CANOVA, Lorenzo (com.), *Domenico Rambelli 1886-1972. Sintesi Plastiche* [catálogo de exposición], Roma, Musei Vonanzo Crocetti, 8 abril-9 mayo 2009.
- CAPARRÓS MASEGOSA, Lola (eds.), *La crítica de arte en España (1830-1936)*, Editorial Universidad de Granada, 2008.
- CAPARRÓS MASEGOSA, Lola *Fomento artístico y Sociedad Liberal. Exposiciones Nacionales de Bellas Artes (1917-1936)*, Universidad de Granada, 2015.
- CAPARRÓS MASEGOSA, Lola, *Arte e Instituciones. Concursos Nacionales de Escultura, Grabado, Arte Decorativo, Arquitectura y Pintura (1922-1936)*, Editorial Universidad de Granada, 2020.
- CAMO, Pierre, *Aristide Maillol, Les Sculpteurs Français Nouveaux*, N.º 5, París, Editions de la Nouvelle Revue Française, Librairie Gallimard, 1926.
- CAMPS, Teresa, *Enric Casanovas 1882-1948*, Barcelona, Àmbit, 1988.
- CARBONELL, Amparo, *El escultor Vicente Beltrán*, Universidad Politécnica de Valencia, 1998.
- CARBONELL, Amparo y SILES RUIZ, Jaime, *Vicente Beltrán en el Museo de Bellas Artes de Valencia*, Museo de Bellas Artes de Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2014.
- CARLIER Sylvie (com), *Joseph Bernard. De pierre et de volupté, 1866-1931* [catálogo de exposición], Villefranche Sur-Saune, Musee Municipale Paul-Dini, 18 octubre 2020-21 febrero 2021.
- CARMONA, Eugenio (com.), *Picasso, Miró, Dalí y los orígenes del Arte Contemporáneo en España* [catálogo de exposición], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 5 septiembre-10 noviembre 1991.
- CARMONA, Eugenio y LAHUERTA, Juan José (com.), *Arte Moderno y revistas españolas. 1898-1936* [catálogo de exposición], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 29 octubre 1996- 9 enero 1997, Bilbao, Museo de Bellas Artes, 23 enero- 16 marzo 1997.

- CARREÑO CORBELL, Pilar, *Viaje a Europa. Eduardo Westerdahl*, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, 1996.
- CARREÑO CORBELL, Pilar, *Eduardo Westerdahl. La aventura de mirar*, Valladolid, Museo Patio Herreriano, 2005.
- CARREÑO CORBELL, Pilar, *Los Surrealistas en Tenerife*, Las Palmas de Gran Canaria, Gobierno de Canarias, 2015.
- COLAS, Liliane et al., *François Pompon, 1855-1933*, París, Editions Faton, 2020.
- CORTÉS ALIAGA, Gloria (com.), *Laura Rodig. Lo que el alma hace al cuerpo, el artista hace al pueblo*, [catálogo de exposición], Santiago de Chile, Museo Nacional de Bellas Artes, 15 enero- 26 abril 2020.
- CORREDOR MATHEOS, José et. al., *Las vanguardias en Cataluña. 1906-1939. A.C. Protagonistas, tendencias, acontecimientos*. Barcelona. Fundación La Caixa, 1992.
- CORREDOR MATHEOS, José, DOÑATE, José María et. al., *Apeles Fenosa 1899-1988*, [catálogo de exposición], Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1999.
- CHEVILLOT, Catherine, *¿Olvidar a Rodin? Escultura en París, 1905-1914* [catálogo de exposición], Madrid, Fundación Mapfre, 25 junio-13 septiembre 2009.
- CHEVILLOT, Catherine, *La sculpture à Paris 1905-1924, le moment de tout les possibles*, París, Editions Hazan, 2017.
- DE LA ENCINA, Juan, *Julio Antonio. Escultor de la raza*, Madrid, Editorial Saturnino Calleja, 1920.
- DE LA ENCINA, Juan, *Monografía de Victorio Macho*, Madrid, Editorial Victoria/Espasa-Calpe, 1926.
- DE LAS HERAS ESTEBAN, Helena, *José Capuz. Escultor del clasicismo moderno. Una muestra de su legado artístico* [catálogo de exposición], Museo de Bellas Artes de Valencia, 1 julio-12 septiembre 2021.
- DE MARTA SEBASTIÁN, Fernando, *Historia de la Asociación Española de Pintores y Escultores 1910-1993, Asociación Española de Pintores y Escultores*, Madrid, 1994.
- DE MICHELI, Mario, *La Scultura del Novecento*, Torino, UTET, 1981.

- DE PANTORBA, Bernardino, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, Ediciones Alcor, 1948.
- DE TORRE, Guillermo, *Pablo Curatella Manes* [catálogo de exposición], Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, noviembre 1964.
- DES COURIÈRES, Edouard, *François Pompon*, Les sculpteurs français nouveaux, N° 4, París, Editions de la Nouvelle Revue Française, Librairie Gallimard, 1926.
- DES COURIÈRES, Edouard, Chana Orloff, Les sculpteurs français nouveaux, N° 6, París, Librairie Gallimard, 1927.
- DÍAZ FERNÁNDEZ, José, *El Nuevo Romanticismo: polémica de arte, política y literatura*, Madrid, Editorial Zeus, 1930.
- DOMÍNGUEZ MÉNDEZ, Rubén, “El fascismo italiano y la Exposición Internacional de Barcelona de 1929”, *Diacronie, Studi di Storia Contemporanea*, Bolonia, 2013, N.º 14, pp. 1-24.
- DOÑATE, José María, *Clarà. Catàleg del Fons d’escultura*, Museu Nacional d’Art de Catalunya, 1997.
- DOPPELSTEIN, Jürgen y STOCKHAUS, Heike, *Ernst Barlach. Mystiker der Moderne* [catálogo de exposición], Hamburgo, Hauptkirche St. Katharinen, 18 mayo-3 agosto 2003.
- DUFET, Michel, *La Bande à Schengg* [catálogo de exposición], París, Musée Bourdelle, junio-septiembre 1974.
- DUFET, Rhodia y DUFET, Michel, *Bourdelle* [catálogo de exposición], Madrid, Palacio de Cristal, Parque del Retiro, octubre-noviembre 1979.
- DUNCAN, Alastair, *Art Déco Sculpture*, Londres, Thames & Hudson, 2016.
- EINSTEIN, Carl, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, Berlín, Impropyläen-Verlag, 1926.
- ELIAS, Feliu, *L’escultura catalana moderna (Procés Evolutió)*, Barcelona, Editorial Barcino, 1926.
- ELIAS, Feliu, *L’escultura catalana moderna. Volum II: Els artistes*, Barcelona, Editorial Barcino, 1928.

- ELLIOT, Patrick, *Sculpture en Taille Directe en France de 1900 à 1950* [catálogo de exposición], Saint-Rémy-lès-Chevreuse, Foundation Coubertin, 15 septiembre-13 noviembre 1988.
- ENSEÑAT BENLLIURE, Lucrecia y AZCUE BREA, Leticia (com.), *Mariano Benlliure. El dominio de la materia*, [catálogo de exposición], Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, abril-junio 2013.
- ESQUINAS, Natàlia (com.), *Una passejada per l'obra de Josep Llimona. 150 anys*, [catálogo de exposición], Barcelona, Museu Europeu d'Art Modern, 2015.
- ESTEBAN LEAL, Paloma y FERNÁNDEZ APARICIO, Carmen, *La donación Lipchitz*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Monografías de arte contemporáneo 4, 1997.
- ESTELA DUARTE, María Estela et. al. *Guillermo Ruíz Reyes y la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa*, Ciudad de México, Museo Casa-Estudio Diego Rivera Frida Kahlo, 2010.
- ESTÉVEZ ORTEGA, Enrique, *Arte Gallego*, Barcelona, Editorial Luz, 1930.
- FAGIOLO DELL'ARCO, Maurizio (com.), *Realismo mágico, Pittura e scultura in Italia (1915-1925)* [catálogo de exposición], Verona, Galleria dello Scudo, 27 noviembre 1988-29 enero 1989.
- FAUCHEREAU, Serge (com.), *Jean Arp Retrospectiva 1915-1966* [catálogo de exposición], Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2006.
- FERNÁNDEZ APARICIO, Carmen, (com.), *Julio Antonio. Obras de la colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía* [catálogo de exposición], Ciudad Real, Fundación Gregorio Prieto, Museo de Valdepeñas, 8 septiembre-10 noviembre 2002.
- FERNÁNDEZ APARICIO, Carmen (com.), *Joan Rebull. Años 20 y 30*, [catálogo de exposición], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 30 septiembre 2003- 19 enero 2004.
- FERNÁNDEZ APARICIO, Carmen (com.), *Forma, Signo y Realidad. Escultura española 1900-1935*, [catálogo de exposición], Alzuza, Fundación Jorge Oteiza, 2010.
- FERNÁNDEZ, Olga, *Ángel Ferrant*, Madrid, Fundación Mapfre, Instituto de Cultura, 2008.
- FIERENS, Paul, *Marcel Gimond, Sculpteurs Nouveaux*, N° 10, Editions de la Nouvelle Revue Française, París, Librairie Gallimard, 1930.
- FONTSERÉ, Carlos, "La aventura humana de José de Creeft", *Tiempo de Historia*, Madrid, N.º 68, julio 1980, pp. 100-109.

- FONTSERÉ, Carlos, (com.), *La aventura humana de José de Creeft* [catálogo de exposición], Madrid, Caja de Pensiones La Caixa, febrero-marzo 1981.
- FOSÇA, François, E.A. Bourdelle, París, Les Sculpteurs Français Nouveaux N°3, Editions de la Nouvelle Revue Française, Librairie Gallimard, 1924.
- FOSSATI, Paolo, *Valori Plastici. 1918-22*, Turín, Einaudi, 1981.
- GARCÍA, Carlos, *Ultraísmos 1919-1924*, Sevilla, Renacimiento, 2020.
- GARCÍA DE CARPI, Lucía, *La pintura surrealista española, 1924-1936*, Madrid, Istmo, 1986.
- GARCÍA DE CARPI, Lucía y ALIX TRUEBA, Josefina (com.), *El surrealismo en España 1924-1939*, [catálogo de exposición], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 18 octubre 1994- 9 enero 1995.
- GARCÍA GUATAS, Manuel (Dir.), *Ramón Acín (1888-1936)*, Diputación de Huesca, 1988.
- GARCÍA, Josep Miquel, *Els Evolucionistes*, Barcelona, Editorial Parsifal, 2004.
- GARCÍA, Isabel, *Orígenes de las vanguardias artísticas en Madrid (1909-1922)*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2002.
- GARCÍA, Isabel, *Orígenes de las vanguardias artísticas en Madrid*, Córdoba, Fundación Provincial de Artes plásticas Rafael Botí, 2004.
- GARCÍA, Isabel, “Agrupaciones modernas de arte. Huellas y rastros”, en *Rafael Botí y el arte independiente en España (1925-1936)*, Córdoba, Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, 2006, pp. 36-45.
- GARCÍA, Isabel, *Celso Lagar*, Madrid, Fundación Mapfre, 2010.
- GARCÍA, Isabel, *Exposiciones del arte moderno francés en la primera mitad del siglo XX*, *Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne*, N.º 53, 2018, pp. 63-76.
- GARCÍA, Isabel, *La máquina castiza. 110 años del Futurismo en España*, Madrid, Museo de Arte Contemporáneo, 2019.
- GARCÍA MAROTO, Gabriel, *La Nueva España 1930. Resumen de la vida artística española desde el año 1927 hasta hoy*, Madrid, Ediciones Biblos, 1927.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio, *Escultura Española Contemporánea*, Madrid, Editorial Guadarrama, 1957.

- GAYA NUÑO, Juan Antonio, *El hierro en el arte español. Formas de la escultura contemporánea*, Madrid, Editorial Aguado, 1966.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio, *Historia de la crítica de arte en España*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1975.
- GIAN FERRERI, Claudia (ed.), *Arturo Martini, catalogo ragionato delle sculture*, Vicenza, 1998.
- GIAN FERRERI, Claudia (ed.), *Arturo Martini* [catálogo de exposición], Milán, Palazzo della Permanente y la Fondazione Stelline, 8 noviembre-4 febrero 2007.
- GUERRERO SERRANO, Víctor, “Monumento a Pablo Iglesias del Parque del Oeste: visión de una obra desaparecida”, en CHAVES MARTÍN, Miguel Ángel, GARCÍA, Isabel y GARCÍA CARRIZO, Jennifer (coord.), *AC-RESEARCH/2022. Plataforma digital de difusión para Jóvenes Investigadores*, Madrid, Grupo de Investigación Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea, Universidad Complutense, 2022, pp. 95-119.
- GUERRERO SERRANO, Víctor, “Emiliano Barral-Pablo Iglesias. Análisis del Mausoleo erigido en memoria”, *Ars Longa: cuadernos de arte*, Universidad de Valencia, N.º 31, 2022, pp. 237-247.
- GUIGON, Emmanuel, NAVARRO SEGURA, María Isabel et. al. *Gaceta de Arte y su época. 1932-1936* [catálogo de exposición], Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1997.
- GIMÉNEZ, Clara, *Escultores Argentinos del siglo XX*: Riganelli, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981.
- GIMÉNEZ, Carmen y CALDER ROLWAN, Alexander (com.), *Calder. La gravedad y la gracia* [catálogo de exposición], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 27 noviembre 2003- 16 febrero 2004.
- GIORIO, María Beatrice, “La scultura fascista di soggetto sportivo tra bellezza e propaganda ideologica, *Italies. Littérature-civilisation-société*, N.º 23, 2019, pp. 65-80.
- GÓMEZ ALFEO, María Victoria y GARCÍA RODRÍGUEZ, Fernando, “Documentación y análisis de las críticas de arte sobre el escultor Julio Antonio “el amado de la crítica”, *Documentación de las Ciencias de la Información*, Madrid, 2004, vol. 27, pp. 75-96.

- GÓMEZ ALFEO, María Victoria y GARCÍA RODRÍGUEZ, Fernando, “Descripción y análisis de las críticas de arte publicadas por la Gaceta Literaria”, *Documentación de las Ciencias de la Información*, Madrid, 2009, pp. 25-50.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Pombo*, Editorial Trieste, Madrid, 1986, p. 99 (primera edición publicada en 1918).
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Sagrada Cripta de Pombo*, Madrid, Visor Libros, 1999.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Ismos*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1931.
- GÓMEZ-PRADAS, Muriel, MENDELSON, Jordana y MINGUET, Joan Manuel (com.), *Miró-ADLAN. Un archivo de la modernidad (1932-1936)* [catálogo de exposición], Barcelona, Fundación Joan Miró, 12 marzo- 5 septiembre 2021.
- GÓMEZ-PRADAS, Muriel, “A.D.L.A.N y la promoción de jóvenes artistas: Ramón Marinel.lo, Jaume Sans y Eudald Serra”, Madrid, Universidad Complutense, *Arte, Individuo y Sociedad*, Vol. 30, N.º 2, 2018, pp. 225-242.
- GÓMEZ-PRADAS, Muriel, “Calder en Barcelona y Madrid: Joan Miró como mediador artístico”, Madrid, *Archivo Español de Arte*, N.º 368, octubre-diciembre 2019, pp. 397-410.
- GONZÁLEZ DE DURANA, Javier, *Francisco Durrio. 1868-1940, sobre las huellas de Gauguin*, [catálogo de exposición], Bilbao, Museo de Bellas Artes, 3 junio-15 septiembre 2013.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel, CALVO SERRALLER, Francisco y MARCHÁN FIZ, Simón, *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*, Madrid, Ediciones Istmo, 2009 (primera edición publicada en Turner en 1979).
- GUTIÉRREZ BURÓN, Jesús, *Exposiciones Nacionales de pintura en España en el siglo XIX*, Tesis Doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 1987.
- HEILMEYER, Alexander y BENET, Rafael, *La escultura moderna y contemporánea*, Barcelona, Labor, 1928.
- HERVÁS y HERAS, Josenia, “Un madrileño en la revista Bauhaus. Los carteles de Gecé”, *Archivo Español de Arte*, Madrid, enero-marzo 2021, pp. 69-84.
- HOLSING, Henrike y LAUTER, Marlene (ed.), *Emy Roeder. Bildhauerin und Zeichnerin. Das Kosmische allen seins* [catálogo de exposición], Berlín, Georg Kolbe Museum, 12 octubre 2019- 12 enero 2020.
- IMPONENTE, Anna (com.), *La seduzione della materia. Scultori italiani di Medardo Rosso alle generazioni recenti* [catálogo de exposición], Milán, Spazzo Oberdan, Palazzo Isimbardi, 23 marzo-12 mayo 2002.

- INFIESTA MONTERDE, José Manuel, *Un siglo de escultura catalana*, Barcelona, Ediciones Aura, 1975.
- ISÚS VENTURA, Sofia, *L'escultor Josep Granyer i Giralt*, Tesis doctoral inédita, Universitat de Barcelona, 2011.
- JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores y ALZURI MILANÉS, Miriam (com.), *Juan de la Encina y el arte de su tiempo (1883-1963)* [catálogo de exposición], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 22 julio- 7 septiembre, 1998.
- JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores, *Pablo Gargallo*, Madrid, Fundación Mapfre, Instituto de Cultura, 2012.
- KECKEMET, Dusko, *Iván Mestrovic*, Nolit, Belgrado, 1983.
- KLINGSOR, Tristan, *Joseph Bernard*, Les sculpteurs français nouveaux, París, Editions de la Nouvelle Revue Française, Librairie Gallimard, 1924.
- KRSTULOVIC, Andro y CHEVILLOT, Catherine (com.), *Iván Mestrovic chez Rodin. L'expression croate* [catálogo de exposición], París, Museo Rodin, 18 septiembre 2012- 6 enero 2013.
- KUHN, Alfred, *Die Neuere Plastik. Von achtzehnhundert bis zur gegenwart*, Múnich, Delphin-Verlag, 1921.
- KUTHY, Sandor et al. (com.), *Henri Laurens 1885-1954* [catálogo de exposición], Museo de Bellas Artes de Berna, Friburgo, 1985.
- LECOMBRE, Sylvain, *Zadkine. L'oeuvre sculptée*, París, París-Musées, 1994.
- LE NORMAND-ROMAIN, Antoinette, (com.) *Rodin y la revolución de la escultura. De Camille Claudel a Giacometti* [catálogo de exposición], Barcelona, Fundación La Caixa, 29 octubre 2004-27 febrero 2005.
- LINAGE CONDE, José Antonio, *Emiliano Barral y sus hermanos. Entre las promesas y las realidades*, Madrid, VeoVeo Ediciones, 2019.
- LOMBA, Concha (com.), *Ramón Acín*, [catálogo de exposición], Museo de Zaragoza, mayo-junio 2003.
- LOMBA, Concha, BRIHUEGA, Jaime et al. (com.), *Hacia poéticas de género. Mujeres artistas en España. 1804-1936*, [catálogo de exposición], Zaragoza, IAAC Pablo Serrano, 22 marzo-19 junio 2022, Valencia, Museo de Bellas Artes, 30 junio-18 septiembre 2022.
- LÓPEZ ECHEVARRIETA, Alberto, *Quintín de Torre, el último imaginero*, Bilbao, Muelle de Uribitarte Editores, 2008.
- LORQUIN, Bertrand y PEPPIAT, Michael (com.), *Maillol* [catálogo de exposición], Barcelona, Sala de Exposiciones de Caixa Catalunya, 19 octubre 2009-31 enero 2010.

- LUCCHESI, Silvia (com.), *Libero Andreotti. Sculture e disegni* [catálogo de exposición], Florencia, Galleria Damiano Lapicciarella, 2 diciembre-24 diciembre 1994.
- LUCCHESI, Silvia y PIZZORUSSO, Claudio (com.), *La cultura europea di Libero Andreotti. Da Rodin a Martini* [catálogo de exposición], Florencia, Museo Marino Marini, 12 octubre 2000-13 enero 2001.
- MADRIGAL PASCUAL, Arturo Ángel, *Arte y compromiso. España 1917-1936*, Madrid, Fundación Anselmo Lorenzo, 2002.
- MALMIERCA HERNÁNDEZ, Almudena, *¿Quién me puede acercar al arte del siglo XX? Manuel Abril. Primer director de la S.A.I. Crítico de Arte en Prensa: 1910-1936*, Madrid, Correggio de Editores, 2007.
- MANERY, Jean-Paul, *Robert Wlerick: L'Announciade* [catálogo de exposición], Museo de Saint-Tropez, 20 marzo-20 junio 1994.
- MAÑERO RODICIO, Javier, *París 1919-1939: escultura, crítica y revistas de arte* [Tesis Doctoral], Universidad Complutense, Madrid, 2008.
- MARCILHAC, Félix, Chana Orloff, París, Editions de L'Amateur, 1991.
- MARÍN MEDINA, José, *La Escultura Española Contemporánea (1800-1978): Historia y evolución crítica*, Madrid, Edercón, 1978.
- MARINETTI, Filippo Tommaso, *El futurismo* (traducción de Germán Gómez de la Mata y Nicasio Hernández Lurquero), Valencia, Editorial Sempere, 1912.
- MARSIGLIA, Luigi y PRINCI, Eliana, *Francesco Messina. Miti e stagioni del Novecento*, Florencia, Edizioni Polistampa, 2013.
- MARTÍNEZ QUIJANO, Ana, *José Fioravanti. Clasicismo y modernidad*, Buenos Aires, Ediciones Casa Museo Magda Frank, 2019.
- MATTIOLI ROSSI, Laura (com.), *Boccioni. Pittore scultore futurista* [catálogo de exposición], Milán, Palazzo Reale, 5 octubre 2006-7 enero 2007.
- MEIX I BOIRA, Loreto, *Santiago Costa, escultor (1895-1984)*, Centre d'Estudis de la Ribera d'Ebre, 2015.
- MELCHER, Ralph (ed.), *Alexander Archipenko* [catálogo de exposición], Saarlandmuseum, Saarbrücken, 2008.
- MOHR, Jan (com.), *Franz Metzner: Skulptor und Architektur zwischen Jugendstil und Monument* [catálogo de exposición], Liberec, Severočeské Muzeum, 14 noviembre 2006-2 enero 2007.
- MOLA, Paola (com.), *Wildt. L'anima e le forme* [catálogo de exposición], Forlì, Museu San Domenico, 28 enero-17 junio 2012.

- MOLINARI, Luca, *Piero Portaluppi. Linea errante nell'architettura del Novecento*, Milán, Skira, 2003.
- MONTERDE, José María, *Un siglo de escultura catalana*, Barcelona, Ediciones Aura, 1974.
- MORALES ORTIZ, Begoña (com.), *José Planes*, [catálogo de exposición], Cámara Oficial de Comercio, Industria y Navegación de Murcia, 28 abril- 8 junio 1994.
- MUR PASTOR, Pilar, *La Asociación de Artistas Vascos*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Caja de Ahorros Vizcaína, 1985.
- NAVAS HERMOSILLA, Alina, *España-Italia: Arte, Cultura e Ideología 1923-1943*, Tesis Doctoral inédita, Universidad Complutense, 2012.
- NÚÑEZ LAVEDEZE, Luis, *José Planes*, Madrid, Artistas Españoles Contemporáneos, Dirección General de Bellas Artes, 1973.
- ORDÓÑEZ FERNÁNDEZ, Rafael, *Antoine Bourdelle. Esculturas* [catálogo de exposición], Zaragoza, Museo Pablo Gargallo, 4 octubre-22 noviembre 1987.
- ORENGO, María Teresa y RAGAZZI, Franco, *Francesco Messina. Sculture, disegni e poesie 1916-1993*, Milán, Edizioni Gabriele Mazzotta, 2002.
- PAGANO, José León, *Agustín Riganelli*, Buenos Aires, Argentina, 1943.
- PALOMERO, Santiago (com.), Victorio Macho. La mirada [catálogo de exposición], Claustro de la Catedral de Palencia, 30 octubre 2002-31 enero 2003.
- PARREÑO, José María et. al. (com.), *Un bosque en obras. Vanguardias en la escultura española en madera*, [catálogo de exposición], Segovia, Museo Esteban Vicente, 31 mayo-17 septiembre 2000.
- PASCUAL WRIGHT, Ariadne y UREÑA RIB, Fernando, *A Spanish sculptor in exile. The Art and life of Manolo Pascual*, Austin, Texas, Artmaster Publishing, 2011.
- PAZ, Marga (com), *Realismo Mágico. Franz Roh y la pintura europea 1917-1936* [catálogo de exposición], Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Contemporáneo, 2 diciembre 1997-1 febrero 1998.
- PELUFFO, Gabriel y DIESTE, Eladio, *Yepes. La emoción del espacio*, [catálogo de exposición], Montevideo, Museo Torres García, 2012.
- PERAN, Martí et. al. (com.), *El Noucentisme. Un projecte de modernitat* [Catálogo de exposición], Barcelona, Centro de Cultura Contemporánea, 22 diciembre 1994-12 de marzo de 1995.
- PÉREZ, Carlos y VALLE INCLÁN, Miguel (com.), *Vicente Huidobro y las artes plásticas* [catálogo de exposición], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 17 abril-4 junio 2001.
- PÉREZ ROJAS, Javier, *Art Deco en España*. Madrid, Cátedra, 1990.

- PÉREZ ROJAS; Javier, “La Exposición de Artes Decorativas e Industriales Modernas de París de 1925 y la crítica española”, *Aldaba: revista del centro asociado a la UNED de Melilla*, N.º 33, 2008, pp. 17-102.
- PÉREZ SEGURA, Javier, *La Sociedad de Artistas Ibéricos (1920-1936)*, Memoria para optar al Grado de Doctor, Universidad Complutense de Madrid, 1997.
- PÉREZ SEGURA, Javier, *Arte Moderno, Vanguardia y Estado. La Sociedad de Artistas Ibéricos y la República (1931-1936)*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, 2003.
- PÉREZ SEGURA, Javier (com.), *Rafael Botí y el arte independiente en España (1925-1936)*, [catálogo de exposición], Córdoba, Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, 2006.
- PÉREZ SEGURA, Javier, “Victorio Macho, protagonista de la renovación de la escultura española durante los primeros años veinte”, en VALERO-MATAS, J. (coord.), *Victorio Macho. Retrospectiva de su obra en el cincuentenario de su muerte*, Ayuntamiento de Palencia, 2017, pp. 58-77.
- PIROVANO, Carlo (ed.), *Scultura italiana del Novecento*, Milán, Electa, 1991.
- PONTIGGIA, Elena, COLOMBO, Nicoletta y GIAN FERRARI, Claudia (eds.), *Il Novecento milanese: da Sironi ad Arturo Martini* [catálogo de exposición], Milán, Spazio Oberdan, 19 febrero- 4 mayo 2003.
- PONTIGGIA, Elena, *Massimo Bontempelli. Realismo mágico e altri scritti sull'arte*, Milán, Abscondita, 2006.
- PONTIGGIA, Elena, *Il Ritorno all'ordine*, Roma, Abscondita, 2005 y AVANZI, B. y FERRARI, D. (com.), *Retorno a la belleza. Obras maestras del arte italiano de entreguerras* [catálogo de exposición], Madrid, Fundación Mapfre, 25 febrero-4 junio 2017.
- PONTIGGIA, Elena, *Storia del Novecento italiano. Poetica e vicende del movimento di Margherita Sarfatti*, Turín, Allemandi, 2022.
- PORTELA SANDOVAL, Francisco José, “Escultura”, en *Historia del Arte Hispánico. VI. El siglo XX*, Madrid, Alhambra, 1980, pp. 139-155.
- PULIDO NOVOA, Antón (coord.), *Artistas escultores. Realismos regionalistas*, Vigo, Nova Galicia Edicións, 2002.
- QUINTANA, Emilio y PALKA, Ewa, “Jahl y Paszkiewicz en Ultra (1921-1922). Dos polacos en el nacimiento de la vanguardia española”, *RILCE: revista de filología hispánica*, Universidad de Navarra, Vol. 11, N.º 1, 1995, pp. 120-138.
- RAYNAL, Maurice, *Jacques Lipchitz*, Paris, Action, 1920.

- RAYNAL, Maurice, *Ossip Zadkine*, Roma, Éditions de “Valori Plastici”, 1921.
- RAYNAL, Maurice, A. *Archipenko*, Roma, Editions de “Valori Plastici”, 1923.
- RICOMÀ VENDRELL, Francisco Xavier y RICOMÀ VALLHONRAT, Rosa María, *Santiago Costa i Vaqué. Catàleg d’escultura, dibuix i pintura*, Diputació de Tarragona, 1988.
- RIVIERE, Anne, *Jane Poupelet. 1874-1932* [catálogo de exposición], París, Gallimard, 2005.
- RODRIGO VILLENA, Isabel, “Escultoras en un mundo de hombres y su fortuna en la crítica de arte española (1900-1936)”, *Arenal: revista de historia de las mujeres*, Vol. 25, N.º 1, 2018, pp. 145-168.
- RODRIGO VILLENA, Isabel, “Pintoras y escultoras en el Museo de Arte Moderno de Madrid. sus exposiciones entre 1898 y 1936”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Vol. 32, 2020, pp. 97-122.
- RODRÍGUEZ LAFORA, Gonzalo, *Don Juan, los milagros y otros ensayos*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1927.
- ROGER-MARX, Claude, *Charles Despiau*, Les sculpteurs français nouveaux, N°1, París, Editions de la Nouvelle Revue Française, Librairie Gallimard, 1922.
- ROH, Franz, *Realismo Mágico. Post Expresionismo. Problemas de la pintura europea más reciente*, Madrid, Revista de Occidente, 1927.
- SÁENZ DE GORBEA, Xabier, *Escultura Vasca 1889-1939*, [catálogo de exposición], Banco de Bilbao, Edificio de San Nicolás, diciembre 1984-enero 1985.
- SÁEZ DELGADO, Antonio y BERNAL SALGADO, José Luis (coord.), *El ultraísmo español y la vanguardia internacional*, Madrid. Instituto Cervantes, 2022.
- SAIZ VALDIVIELSO, Alfonso, *Nemesio Mogrobejo, la escultura en carne mortal*, Bilbao, Muelle de Uribitarte Editores, 2006.
- SALCEDO MILIANI, Antonio, *Julio Antonio (1889-1919). Escultor*, Barcelona, Ambit Serveis Editorials, 1997.
- SALMON, André, *L’art vivant. Artistes d’hier et d’aujourd’hui*, París, Les Éditions G. Crès et Cie., 1920.
- SALVADOR PRIETO, Socorro, *La escultura monumental en Madrid. Calles, plazas y jardines públicos (1875-1936)*. Madrid, Editorial Alpuerto, 1990.
- SÁNCHEZ, Mercedes, *Bonome*, Madrid, Zoila Ascasibar, 1929.
- SÁNCHEZ ORTIZ, Emilio, *Eduardo Westerdahl, g.a., la era de gaceta de arte*, Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes, 1992.
- SANTAMARÍA, Juan Manuel, *Emiliano Barral*, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1986.

- SEOANE, Luis, *Eiroa*, Galaxia, Vigo, 1957.
- SOBRINO MANZANARES, María Luisa, *De Asorey ós noventa. A escultura moderna en Galicia*, Auditorios de Galicia, Santiago de Compostela, 1997.
- SCHOLZ, Dieter y THOMSON, Christina (eds.), *Rudolf Belling. Skulpturen und Architekturen* [catálogo de exposición], Berlín, Nationalgalerie, 8 abril-17 septiembre 2017.
- SCHUBERT, Dietrich, *Die Kunst Lehmbrucks*, Stuttgart, Werner'sche Verlagsgesellschaft, 1981.
- ULRICH OLBRIST, Hans (com.), *Calder stories* [catálogo de exposición], Santander, Centro Botín, 29 junio-3 noviembre 2019.
- VALERO MATAS, Jesús A., (coord.), *Victorio Macho. Retrospectiva de su obra en el cincuentenario de su muerte*, Ayuntamiento de Palencia y Universidad de Valladolid, 2017.
- VALDEBENITO CARRASCO, Yocelyn, "Laura Rodig Pizarro: un caso de estudio en la historiografía del arte chileno desde un enfoque de género", *Anales de historia del arte*, Universidad Complutense de Madrid, N.º 28, 2018, pp. 225-245.
- VAN BEUKERING, Judith et al. (com), *Charles Despiau, sculpteur mal-aimé* [catálogo de exposición], Museum Beelden aan Zee, Scheveningen, La Haya, 2013.
- VAN DEN EYNDE COLLADO, Carmen, *José Planes, escultor. 1891-1974*, Tesis Doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 1996.
- VÁZQUEZ ARCE, Carmen (coord.), *Compostela. Escultor*, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 2015.
- VIDELA, Gloria, *El Ultraísmo (Estudios sobre movimientos de vanguardia en España)*, Madrid, Gredos, 1963.
- VILAIN, Jacques, LE NORMAND-ROMAIN, Antoinette et al (com.), *Auguste Rodin y su relación con España* [catálogo de exposición], Zaragoza, Museo Pablo Gargallo, 19 septiembre-3 noviembre 1996.
- VILCHES CRESPO, Susana y MARTÍNEZ CABALLERO, Santiago (coord.), *Emiliano Barral. El animador de la piedra*, Museo de Segovia, 2017.
- VILLALBA SALVADOR, María, *José Francés, crítico de arte*, Tesis Doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 2002.
- VITAL, Cristophe et. al., *Jan et Jöel Martel, sculpteurs 1896-1966* [catálogo de exposición], La Roche-sur-Yon, L'Hôtel du Département de Vendée, abril-agosto 1996.
- VON HILDEBRAND, Adolf, *El problema de la forma en la obra de arte*, Madrid, Editorial Antonio Machado, Colección La Balsa de la Medusa, 1989.

- WALLNER, Julia et. al., *Georg Kolbe*, Berlín, Georg Kolbe Museum, 2017.
- WERTH, Léon, Chana Orloff, París, Editorial G. Crès & Cie, 1927.
- YVARS, José Francisco (com.), *Lipchitz. Un mundo sorprendido en el espacio* [catálogo de exposición], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 20 mayo-2 septiembre 1997, Valencia, IVAM, 18 septiembre-30 noviembre 1997.
- YVARS, José Francisco (com.), *Las formas del cubismo. Escultura 1909-1919* [catálogo de exposición], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 12 febrero-22 abril 2002.

HEMEROGRAFÍA:

- ABRIL, Manuel, “El cubismo”, *La Ilustración Española y Americana*, 8-3-1915, p. 146.
- ABRIL, Manuel, “Bellas Artes. Los maestros extranjeros. Iván Mestrovic”, *Ilustración Española y Americana*, Madrid, 8-9-1915, pp. 15-16
- ABRIL, Manuel, “Arte español. Julio Antonio”, *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 15-9-1915, pp. 8-9.
- ABRIL, Manuel, “El monumento a Cervantes”, *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 30-9-1915, pp. 14-15.
- ABRIL, Manuel, “Barradas”, *Ultra*, Madrid, 10-2-1921, p. 5.
- ABRIL, Manuel, “El pintor Juan Gris”, *Alfar*, La Coruña, noviembre 1923, N.º 34, pp. 3-7.
- ABRIL, Manuel, “Rarezas escultóricas”, *Buen Humor*, Madrid, 18-5-1924, pp. 11-12.
- ABRIL, Manuel, “Barradas, el uruguayo”, *Alfar*, La Coruña, abril 1925, N.º 49, pp. 410-414.
- ABRIL, Manuel, “Sociedad de Artistas Ibéricos. La Exposición en el Palacio del Retiro”, *Heraldo de Madrid*, 9-6-1925, p. 5.
- ABRIL, Manuel, “Cómo se critica a los críticos”, *Heraldo de Madrid*, Madrid, 4-7-1925, p. 4.
- ABRIL, Manuel, “Itinerario ideal del nuevo arte plástico”, *Revista de Occidente*, Madrid, N.º 27, septiembre 1925, pp. 302-316.
- ABRIL, Manuel, “Los libros. El realismo mágico”, *La Nación*, Madrid, 3-8-1927, p. 14.
- ABRIL, Manuel, “Crónica de Arte. El pintor Pelegrín y el escultor Granyer”, *Revista de las Españas*, Madrid, enero-febrero 1929, pp. 58-60.
- ABRIL, Manuel, “Exposición Barral”, *Revista de las Españas*, Madrid, 5-1929, pp. 199-200.

- ABRIL, Manuel, “L’escultor Ángel Ferrant o les tres gràcies de la forma”, *Gasetta de les Arts*, Barcelona, N.º 10, 6-1929, pp. 133-137.
- ABRIL, Manuel, “Crónica de arte. Exposición de las Escuelas Mexicanas de pintura y escultura”, *Revista de las Españas*, Madrid, agosto-octubre 1929, pp. 321-326.
- ABRIL, Manuel, “Crónica de Arte. Un escultor de hoy y un pintor de ayer”, *Revista de las Españas*, Madrid, 3-1930, pp. 135-136.
- ABRIL, Manuel, “Crónica de arte. Un escultor de hoy y un pintor de ayer”, *Revista de las Españas*, Madrid, 1-3-1930, pp. 135-136.
- ABRIL, Manuel, “Planes y Climent”, *Revista de las Españas*, Madrid, 5-1930, pp. 244-245.
- ABRIL, Manuel, “El arte de la casa. La decoración en bajorrelieve”, *La Ciudad Lineal*, revista de urbanización, Madrid, 10-5-1930, pp. 15-18.
- ABRIL, Manuel, “Crónica de arte. Exposición Riganelli”, *Revista de las Españas*, Madrid, 6-1930, p. 13.
- ABRIL, Manuel, “Rumbos, orientaciones y artistas. La Exposición Nacional de Bellas Artes. Escultura”, *Blanco y Negro*, Madrid, 8-6-1930, pp. 26-27.
- ABRIL, Manuel, “Rumbos, Exposiciones y Artistas. La última obra de Victorio Macho”, *Blanco y Negro*, Madrid, 29-6-1930, p. 12.
- ABRIL, Manuel, “Rumbos, Exposiciones y Artistas. Ángel Ferrant, escultor”, *Blanco y Negro*, Madrid, 31-10-1930, pp. 9-13.
- ABRIL, Manuel, “Rumbos, Orientaciones y Artistas. El escultor Cruz Collado”, *Blanco y Negro*, Madrid, 9-11-1930, p. 19.
- ABRIL, Manuel, “En el Lyceym”, *Blanco y Negro*, Madrid, 22-2-1931, pp. 24-25.
- ABRIL, Manuel, “Rumbos, Exposiciones y Artistas. Exposiciones pasadas y futuras”, *Blanco y Negro*, Madrid, 4-6-1931, p. 107.
- ABRIL, Manuel, “Rumbos, Exposiciones y Artistas. Un gran monumento de Alberto”, *Blanco y Negro*, Madrid, 22-6-1931, pp. 27-29.
- ABRIL, Manuel, “Rumbos, Exposiciones y Artistas. Ramón Acín”, *Blanco y Negro*, Madrid, 5-7-1931, pp. 17-20.
- ABRIL, Manuel, “En el Ateneo”, *Blanco y Negro*, Madrid, 15-11-1931, p. 71.
- ABRIL, Manuel, “Un escultor dramaturgo”, *Blanco y Negro*, Madrid, 6-12-1931, pp. 52-54.

- ABRIL, Manuel, “Rumbos, Exposiciones y Artistas. El escultor Alberto”, *Blanco y Negro*, Madrid, 20-12-1931, pp. 43-46.
- ABRIL, Manuel, “Rumbos, Exposiciones y Artistas. El Salón de los Evolucionistas catalanes”, *Blanco y Negro*, Madrid, 27-3-1932, pp. 44-48.
- ABRIL, Manuel, “Rumbos, Exposiciones y Artistas. La escultura en la Exposición Nacional”, *Blanco y Negro*, Madrid, 29-5-1932, p. 43.
- ABRIL, Manuel, “Rumbos, Exposiciones y Artistas. Esculturas de Díaz Yepes”, *Blanco y Negro*, Madrid, 13-11-1932, p. 55.
- ABRIL, Manuel, “Artes Plásticas. Exposición de Arte Francés Contemporáneo”, *Luz*, Madrid, 15-4-1933, p. 9.
- ABRIL, Manuel, “Rumbos, Exposiciones y Artistas. Exposición de Arte Francés Contemporáneo”, *Blanco y Negro*, Madrid, 23-4-1933, p. 158.
- ABRIL, Manuel, “Rumbos, Exposiciones y Artistas. Un Noé de la escultura”, *Blanco y Negro*, Madrid, 9-7-1933, pp. 57-59.
- ABRIL, Manuel, “Rumbos, Exposiciones y Artistas. Un paseo por el arte catalán contemporáneo”, *Blanco y Negro*, Madrid, 16-7-1933, pp. 63-67.
- ABRIL, Manuel, “Artes Plásticas. Casanovas y Rebull en Madrid”, *Luz*, Madrid, 23-12-1933, p. 13.
- ABRIL, Manuel, “Dimitri Tsapline”, *Luz*, Madrid, 7-3-1934, p. 10.
- ABRIL, Manuel, “Artes Plásticas. Escultura, dibujo, grabado”, *Luz*, Madrid, 13-6-1934, p. 9.
- ABRIL, Manuel, “Rumbos, Exposiciones y Artistas. En los Amigos del Arte. Exposición Macías”, *Blanco y Negro*, Madrid, 27-1-1935, p. 94.
- ABRIL, Manuel, “Rumbos, Exposiciones y Artistas. Pablo Gargallo”, *Blanco y Negro*, Madrid, 10-3-1935, pp. 74-76.
- ABRIL, Manuel, “Rumbos, exposiciones y artistas. Dos exposiciones, ocho expositores”, *Blanco y Negro*, Madrid, 7-4-1935, pp. 71-72.
- ABRIL, Manuel, “Rumbos, Exposiciones y Artistas. Margarita Sans Jordi”, *Blanco y Negro*, Madrid, 23-6-1935, pp. 108-109.
- ABRIL, Manuel, “Rumbos, Exposiciones y Artistas. Visitando a los artistas. El escultor Llauredó”, *Blanco y Negro*, Madrid, 28-7-1935, pp. 121-123.
- ABRIL, Manuel, “El carácter de Alemania en sus obras de pintura y de escultura”, *Blanco y Negro*, Madrid, 26-1-1936, p. 85-88.
- ABRIL, Manuel, “Exposiciones de última hora”, *Blanco y Negro*, Madrid, 10-5-1936, p. 71.

- AGUILERA, Emiliano, “Notas de arte. Mateo Hernández”, *El Socialista*, Madrid, 27-1-1927, p. 2.
- AGUILERA, Emiliano, “Notas de arte. El tallista Vázquez Díaz”, *El Socialista*, Madrid, 29-1-1927, p. 4.
- AGUILERA, Emiliano, “Notas de arte. Notas de Arte. Las tallas de Santiago P. Bonome”, *El Socialista*, Madrid, 22-1-1928, p. 4.
- AGUILERA, Emiliano, “Notas de Arte. Los tallistas en la Exposición de Arte Gallego”, *El Socialista*, Madrid, 24-6-1928, p. 4.
- AGUILERA, Emiliano, “Notas de arte. Los nuevos valores: Francisco Pérez Mateo”, *El Socialista*, Madrid, 4-11-1928, p. 2.
- AGUILERA, Emiliano, “Notas de Arte. La pintura de Enrique Climent y la escultura de José Planes”, *El Socialista*, Madrid, 10-4-1930, p. 4.
- AGUILERA, Emiliano, “Notas de Arte. Pintura y escultura en el Lyceum”, *El Socialista*, Madrid, 17-2-1931, p. 6.
- AGUILERA, Emiliano, “Notas de arte. El XI Salón de Otoño”, *El Socialista*, 25-10-1931, p. 6.
- AGUILERA, Emiliano, “Notas de arte. Santiago Almela en la Exposición Nacional”, *El Socialista*, Madrid, 26-5-1932, p. 4.
- AGUILERA, Emiliano, “Notas de arte. Las Exposiciones del Círculo de Bellas Artes”, *El Socialista*, Madrid, 6-11-1932, p. 2.
- AGUILERA, Emiliano, “Notas de arte. Los yesos de Francisco G. Macías”, *El Socialista*, Madrid, 18-1-1933, p. 2.
- AGUILERA, Emiliano, “Notas de arte. Un escultor muy de hoy: Santiago Almela”, *El Socialista*, Madrid, 28-3-1933, p. 4.
- AGUILERA, Emiliano, “Notas de arte. Dimitri Tsapline, en Madrid”, *El Socialista*, Madrid, 11-3-1934, p. 4.
- AGUILERA, Emiliano, “Artistas de hoy: el escultor Santiago Almela”, *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, junio 1935, pp. 12-13.
- AGUILERA, Emiliano, “Un escultor. Manuel Madrideo”, *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, enero 1936, pp. 16-17.

- ALARCÓN, Mariano, “El Salón de Bellas Artes de París”, *La Esfera*, Madrid, 1-7-1922, pp. 12-13.
- ALCÁNTARA, Francisco, “La vida artística. En el Salón de Amigos del Arte. Un grupo escultórico de Julio Antonio”, *El Sol*, Madrid, 28-1-1919, p. 2.
- ALCÁNTARA, Francisco, “La vida artística. Exposición de Victorio Macho en el Palacio de Bibliotecas y Museos”, *El Sol*, Madrid, 26-1-1921, p. 2.
- ALCÁNTARA, Francisco, “La vida artística. En el Salón de Bibliotecas y Museos. La obra escultórica de Emilio de Madariaga”, *El Sol*, Madrid, 29-11-1921, p. 2.
- ALCÁNTARA, Francisco, “La vida artística. Las esculturas de Emilio de Madariaga en el Palacio de Bibliotecas y Museos”, *El Sol*, Madrid, 14-12-1921, p. 7.
- ALCÁNTARA, Francisco, “La vida artística. Las esculturas de Quintín de Torre en el Salón de los Amigos del Arte”, *El Sol*, Madrid, 3-11-1923, p. 4.
- ALCÁNTARA, Francisco, “La vida artística. La escultura pintada de Quintín de Torre”, *El Sol*, Madrid, 9-11-1923, p. 4.
- ALCÁNTARA, Francisco, “La vida artística. Las esculturas de Capuz en los Salones de los Amigos del Arte”, *El Sol*, Madrid, 29-1-1924, p. 8.
- ALCÁNTARA, Francisco, “La vida artística. Las obras de Laura Rodig en la Galería Nancy”, *El Sol*, Madrid, 19-12-1924, p. 4.
- ALCÁNTARA, Francisco, “La vida artística. Las esculturas de Bonome en la Casa de Galicia”, *El Sol*, Madrid, 25-12-1924, p. 6.
- ALCÁNTARA, Francisco, “La vida artística. Las esculturas de Fioravanti”, *El Sol*, Madrid, 9-5-1925, p. 4.
- ALCÁNTARA, Francisco, “La vida artística. La obra escultórica de Costa en el Salón del Museo Moderno”, *El Sol*, Madrid, 7-11-1925, p. 8.
- ALCÁNTARA, Francisco, “La vida artística. La escultura de Guillermo Ruíz”, *El Sol*, Madrid, 21-12-1925, p. 4.
- ALCÁNTARA, Francisco, “La vida artística. Las esculturas de Federico Marés en el Salón Nancy”, *El Sol*, Madrid, 8-12-1926, p. 2.
- ALCÁNTARA, Francisco, “La vida artística. En la Casa Lissarraga. Las tallas de “Compostela”, *El Sol*, Madrid, 28-1-1927, p. 2.

- ALCÁNTARA, Francisco, "Vida artística. Las esculturas de Quintín de Torre", *El Sol*, Madrid, 19-5-1927, p. 5.
- ALCÁNTARA, Francisco, "La vida artística. Las Exposiciones en el Círculo de Bellas Artes", *El Sol*, Madrid, 18-10-1928, p. 4.
- ANÓNIMO, "El absurdo futurismo", *La Esfera*, Madrid, 12-1-1924.
- ANÓNIMO, "Exposiciones de Arte de Heraldo de Madrid. el Arte Catalán Moderno", *Heraldo de Madrid*, 2-1-1926, p. 1.
- ANÓNIMO, "Cabeza, piedra, por Juan Rebull", *Heraldo de Madrid*, 19-1-1926, p. 1.
- ANÓNIMO, "Torso de mujer, por Federico Marés", *Heraldo de Madrid*, 21-1-1926, p. 1.
- ANÓNIMO, "En la Sociedad de Amigos del Arte. Inauguración de la Exposición de Arte Argentino", *La Época*, 11-2-1926, p. 2.
- ANÓNIMO, "Un escultor intenta exponer en las escaleras del Congreso y la Guardia Civil lo impide", *Heraldo de Madrid*, 1-1-1927, p. 2.
- ANÓNIMO, "Cruz Collado inauguró ayer su notable exposición de esculturas", *Heraldo de Madrid*, 22-10-1930, p. 11.
- ANÓNIMO, "Notas de arte. Dimitri Tsapline y la fuerte expresión de su estatuaria zoológica", *La Nación*, Madrid, 19-3-1934, p. 18.
- ANÓNIMO, "Escultura de Almela rechazada por el jurado de admisión de la Exposición Nacional de Bellas Artes", *Luz*, Madrid, 22-6-1934, p. 5.
- BALLESTEROS DE MARTOS, Antonio, "Notas de arte. La obra de Julio Antonio", *La Mañana*, Madrid, 8-2-1919, p. 9.
- BALLESTEROS DE MARTOS, Antonio, "El Arte en España. Victorio Macho, el escultor del sentimiento", *Cosmópolis*, Madrid, 3-1919, pp. 491-513.
- BALLESTEROS DE MARTOS, Antonio, "Victorio Macho, el escultor del sentimiento", *Arte Español*, Madrid, primer semestre, 1921, pp. 229-236.
- BALLESTEROS DE MARTOS, Antonio, "Vida artística. Las magistrales esculturas de Jaime Otero", *El Sol*, Madrid, 23-2-1930, p. 3.
- BALLESTEROS DE MARTOS, Antonio, "Vida artística. El escultor José Planes", *El Sol*, Madrid, 30-3-1930, p. 3.
- BALLESTEROS DE MARTOS, Antonio, "De la vida artística. El escultor argentino Agustín Riganelli", *El Sol*, Madrid, 6-6-1930, p. 8.

- BALLESTEROS DE MARTOS, Antonio, “Vida artística. El II Salón de Independientes”, *El Sol*, Madrid, 11-10-1930, p. 2.
- BLANCO CORIS, José, “Arte y Artistas. Exposición Marthe Spitzer”, *Heraldo de Madrid*, 21-11-1917, p. 1.
- BLANCO CORIS, José, “Arte y artistas. Una joya de la escultura contemporánea”, *Heraldo de Madrid*, 22-1-1919, p. 3.
- BLANCO CORIS, José, “Arte y artistas. Exposición de Victorio Macho”, *Heraldo de Madrid*, 25-1-1921, p. 2.
- BLANCO CORIS, José, “Arte y artistas. Exposición Madariaga”, *Heraldo de Madrid*, 28-11-1921, p. 3.
- CAMIN, Alfonso, “Los caminantes rojos. El arte revolucionario mexicano”, *La Esfera*, Madrid, 4-5-1929, p. 22-23.
- CAMÍN, Alfonso, “Pintura y escultura. La Exposición mexicana en el Palacio del Retiro”, *Nuevo Mundo*, Madrid, 2-8-1929, pp. 39-41.
- CAMIO, Pedro, “Exposición José Capuz”, *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, 1-2-1924, pp. 6-8.
- CAMIO, Pedro, “Arte argentino. Exposición José Fioravanti”, *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, 15-5-1925, pp. 6-8.
- CARRAL, Ignacio, “La Exposición de esculturas de Barral en el Salón de Amigos del Arte”, *Heraldo de Madrid*, 29-5-1929, p. 13.
- CARRATALÁ GUILLOT, José, “Crónica de arte. Exposiciones de pintura y escultura”, *La Montaña*, Santander, 30-12-1925, p. 6.
- CASSANYES, Magí Albert, “Les Lletres i les Arts. Hans Arp, o de l’Art Abstracte”, *La Publicitat*, Barcelona, 8-3-1935, p. 4.
- CIERVO, Joaquín, “Desde Barcelona. Diálogos sobre arte. La estatuaria recia y evolutiva de Enrique Casanovas”, *La Esfera*, Madrid, 14-11-1925, p. 30.
- CORREA-CALDERÓN, Evaristo, “La vida artística. El Arte Académico en Francia”, *Renovación Española*, Madrid, 23-5-1918, p. 12.

- CORREA-CALDERÓN, Evaristo, “Los grandes artistas españoles. El fuerte escultor Victorio Macho, contesta”, *Renovación Española*, Madrid, 19-9-1918, p. 10.
- CORTEZO, Gabriel, “El escultor Mateo Hernández y la exposición de sus obras”, *Arte Español*, Madrid, I semestre 1927, pp. 198-199.
- CRIADO Y ROMERO, Emilio, “Correo de las Artes. Las esculturas de Jaime Otero”, *Heraldo de Madrid*, 1-3-1930, p. 16.
- CRIADO Y ROMERO, Emilio, “Información, crítica de arte. Ángel Ferrant en Madrid”, *Heraldo de Madrid*, 3-1-1931, p. 8.
- CRIADO Y ROMERO, Emilio, “Correo de las Artes. Las esculturas de González Macías”, *Heraldo de Madrid*, 8-2-1935, p. 15.
- DE CASTILLA, Juan, “Las esculturas de Cruz Collado”, *El Imparcial*, Madrid, 9-11-1930, p. 8.
- DE LA ENCINA, Juan, “El arte en España. Los que no han expuesto, I. Enrique Casanovas”, *España*, Madrid, 2-7-1915, p. 23.
- DE LA ENCINA, Juan, “El arte en España III. Un gran escultor ignorado. Nemesio Mogrobejo”, *España*, Madrid, 12-8-1915, p. 4.
- DE LA ENCINA, Juan, “Julio Antonio”, *España*, Madrid, 9-9-1915, p. 5.
- DE LA ENCINA, Juan, “Figuras contemporáneas. Augusto Rodin”, *España*, 1-3-1917, pp. 8-9.
- DE LA ENCINA, Juan, “La semana artística. Exposición argentina”, *España*, Madrid, 3-5-1917, p. 13.
- DE LA ENCINA, Juan, “Auguste Rodin”, *España*, Madrid, 22-11-1917, pp. 8-9.
- DE LA ENCINA, Juan, “Exposición Spitzer”, *España*, Madrid, 29-11-1917, p. 10.
- DE LA ENCINA, Juan, “La semana artística. Victorio Macho”, *España*, Madrid, 14-3-1918, p. 11.
- DE LA ENCINA, Juan, “Figuras contemporáneas. Aristide Maillol”, *España*, Madrid, 18-10-1918, pp. 11-12.
- DE LA ENCINA, Juan, “Figuras contemporáneas. Emile-Antoine Bourdelle”, *España*, Madrid, 30-10-1918, pp. 12-13.
- DE LA ENCINA, Juan, “Figuras contemporáneas. José Bernard”, *España*, Madrid, 7-11-1918, pp. 12-13.

- DE LA ENCINA, Juan, “Exposición Celso Lagar”, *España*, Madrid, 5-12-1918, p. 13.
- DE LA ENCINA, Juan, “Semana artística. Una obra maestra de Julio Antonio”, *España*, Madrid, 30-1-1919, p. 10.
- DE LA ENCINA, Juan, “Semana artística. El monumento a Galdós”, *España*, Madrid, 6-2-1919, p. 10.
- DE LA ENCINA, Juan, “Semana artística. Una Exposición y varias intrigas”, *España*, Madrid, 17-4-1919, p. 10.
- DE LA ENCINA, Juan, “Crítica de arte. Victorio Macho I”, *La Voz*, Madrid, 14-2-1921, p. 4.
- DE LA ENCINA, Juan, “Crítica de arte. Victorio Macho II”, *La Voz*, Madrid, 19-2-1921, p. 3.
- DE LA ENCINA, Juan, “Crítica de arte. La crisis del arte actual”, *La Voz*, Madrid, 9-11-1921, p. 1.
- DE LA ENCINA, Juan, “Crítica de arte. Los artistas nuevos”, *La Voz*, Madrid, 23-11-1921, p. 1.
- DE LA ENCINA, Juan, “Crítica de arte. Exposición Madariaga I”, *La Voz*, Madrid, 26-11-1921, p. 1.
- DE LA ENCINA, Juan, “Crítica de arte. Exposición Madariaga II”, *La Voz*, Madrid, 30-11-1921, p. 1.
- DE LA ENCINA, Juan, “Crítica de arte. Exposición Madariaga III”, *La Voz*, 3-12-1921, p. 11.
- DE LA ENCINA, Juan, “Crítica de arte. El señor Archipenko”, *La Voz*, Madrid, 18-2-1922, p. 1.
- DE LA ENCINA, Juan, “Crítica de arte. Exposición de bustos policromados”, *La Voz*, Madrid, 24-2-1922, p. 1.
- DE LA ENCINA, Juan, “De arte. Exposición Quintín de Torre I”, *La Voz*, Madrid, 13-11-1923, p. 1.
- DE LA ENCINA, Juan, “Crítica de arte. Exposición Quintín de Torre II”, *La Voz*, 17-11-1923, p. 1.
- DE LA ENCINA, Juan, “Crítica de arte. Las esculturas de José Capuz”, *La Voz*, Madrid, 9-2-1924, p. 1.
- DE LA ENCINA, Juan, “De arte. Las esculturas de José Capuz II”, *La Voz*, Madrid, 12-2-1924, p. 1.
- DE LA ENCINA, Juan, “La Exposición. Comentarios sueltos”, *La Voz*, Madrid, 20-6-1924, p. 1.

DE LA ENCINA, Juan, “De arte. Las tallas de Bonome”, *La Voz*, Madrid, 29-12-1924, p. 1.

DE LA ENCINA, Juan, “Abril y su conferencia”, *La Voz*, Madrid, 27-4-1925, p. 1.

DE LA ENCINA, Juan, “De arte. La Exposición Fioravanti”, *La Voz*, Madrid, 9-5-1925, p. 1.

DE LA ENCINA, Juan, “De arte. La Exposición Fioravanti”, *La Voz*, Madrid, 13-5-1925, p. 1.

DE LA ENCINA, Juan, “Crítica de arte. Victorio Macho”, *La Voz*, 3-6-1925, p. 1.

DE LA ENCINA, Juan, “De arte. El Salón de Artistas Ibéricos”, *La Voz*, Madrid, 9-6-1925, p. 1.

DE LA ENCINA, Juan, “Crítica de arte. José Clará. Notas al paso”, *La Voz*, Madrid, 10-12-1925, p. 1.

DE LA ENCINA, Juan, “De arte. En el Salón del Ateneo”, *La Voz*, Madrid, 30-12-1925, p. 1.

DE LA ENCINA, Juan, “De arte. Exposición argentina”, *La Voz*, Madrid, 25-2-1926, p. 1.

DE LA ENCINA, Juan, “De arte. Coloquios a la deriva. El buen cantero”, *La Voz*, Madrid, 19-1-1927, p. 1.

DE LA ENCINA, Juan, “De Arte. Coloquios a la deriva. Visuales críticas”, *La Voz*, Madrid, 2-9-1927, p. 1

DE LA ENCINA, Juan, “De arte. Fijando posiciones”, *La Voz*, Madrid, 31-10-1927, p. 1.

DE LA ENCINA, Juan, “De arte. El escultor Ángel Ferrant”, *La Voz*, Madrid, 17-5-1928, p. 1.

DE LA ENCINA, Juan, “De arte. Franceses, italianos y alemanes”, *La Voz*, Madrid, 25-5-1928, p. 1.

DE LA ENCINA, Juan, “De arte. La escultura catalana”, *La Voz*, Madrid, 5-6-1928, p. 1.

DE LA ENCINA, Juan, “De arte. La Exposición Barral”, *La Voz*, Madrid, 13-6-1929, p. 1.

DE LA ENCINA, Juan, “De arte. Bourdelle”, *La Voz*, Madrid, 2-10-1929, p. 1.

DE LA ENCINA, Juan, “De arte. Del IX Salón de Otoño II”, *La Voz*, Madrid, 30-10-1929, p. 1.

DE LA ENCINA, Juan, “Madrid-Barcelona”, *La Voz*, Madrid, 14-4-1930.

DE LA ENCINA. Juan, “De arte. Escultura y arquitectura”, *La Voz*, Madrid, 18-4-1930, p.1.

DE LA ENCINA, Juan, “De arte. Las exposiciones”, *La Voz*, Madrid, 13-6-1930, p. 1.

DE LA ENCINA, Juan, “De arte. En torno al Salón de Otoño III”, *La Voz*, Madrid, 3-11-1930, p. 1.

DE LA ENCINA, Juan, “De Arte. Los Evolucionistas catalanes en Madrid”, *El Sol*, Madrid, 3-4-1932, p. 1.

DE LA ENCINA, Juan, “De Arte. Exposición francesa”, *El Sol*, Madrid, 27-4-1933, p. 1.

DE LA ENCINA, Juan, “De arte. Dos escultores catalanes”, *El Sol*, Madrid, 20-12-1933, p. 8.

DE LA ENCINA, Juan (firma con su otro seudónimo El Otro), “Las artes y los días. Un escultor”, *El Sol*, Madrid, 31-1-1935, p. 2.

DE LA ENCINA, Juan, “De arte. El último herrero”, *El Sol*, Madrid, 7-3-1935, p. 1.

- DE LA ENCINA, Juan, “De arte. Virajes del tiempo”, *El Sol*, Madrid, 14-3-1935, p. 1
- DE LA ENCINA, Juan, “Las artes y los días. Exposición de dibujos de Capuz”, *El Sol*, 6-5-1936.
- DE LEZAMA, Antonio, “De arte. Las esculturas de Fioravanti”, *La Libertad*, Madrid, 10-5-1925, p. 5.
- DE LEZAMA, Antonio, “De arte. Los artistas humildes”, *La Libertad*, Madrid, 7-1-1927, p. 5.
- DE LEZAMA, Antonio, “Notas de arte. Los escultores de animales. La talla directa”, *La Libertad*, Madrid, 16-2-1927, p. 3.
- DE LEZAMA, Antonio, “Notas de arte. Santiago Bonome y Valentín Zubiaurre, en el Salón Vilches”, *La Libertad*, Madrid, 21-1-1928.
- DE LEZAMA, Antonio, “Notas de arte. Emiliano Barral y sus esculturas”, *La Libertad*, Madrid, 21-6-1929, p. 5.
- DE LEZAMA, Antonio, “Notas de arte. Exposiciones pasadas y Exposiciones actuales. Las esculturas de Boada”, *La Libertad*, Madrid, 25-6-1930, p. 7.
- DE LINARES, Antonio, “Desde París. El Miguel Ángel contemporáneo”, *La Esfera*, Madrid, 15-12-1917, pp. 12-14.
- DE LINARES, Antonio, “El arte español en París. José de Creeft. Su vida ejemplar y su obra admirable”, *La Esfera*, Madrid, 1-11-1924, p. 7.
- DE LINARES, Antonio, “París. La escultura en el Salón”, *La Esfera*, Madrid, 2-7-1927, pp. 15-18.
- DE LINARES, Antonio, “La obra de Mateo Hernández en el Museo de Artes Decorativas”, *La Esfera*, Madrid, 28-4-1928, pp. 32-33.
- DE LINARES, Antonio, “París. Exposiciones de Primavera. El Salón de las Tullerías o el Arte Nuevo en la Puerta Maillot”, *La Esfera*, Madrid, 23-6-1928, pp. 14-16.
- DE LINARES, Antonio, “París. La escultura en el Salón de Otoño”, *La Esfera*, Madrid, 29-12-1928, pp. 18-19.
- DE LINARES, Antonio, “Los grandes artistas franceses contemporáneos. José Bernard, escultor de la gracia”, *La Esfera*, Madrid, 13-4-1929, pp. 8-9.
- DE PANTORBA, Bernardino, “Artistas Españoles. Quintín de Torre”, *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, 15-12-1923, pp. 10-12.
- DE PANTORBA, Bernardino, “Exposición Orduna”, *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, 15-1-1924, pp. 6-8.
- DE PANTORBA, Bernardino, “Artistas españoles. José Clará”, *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, 1-1926, pp. 2-4.

- DE PANTORBA, Bernardino, "Exposición de Arte Argentino", *Gaceta de Bellas Artes*, 15-2-1926, pp. 2-17.
- DE PANTORBA, Bernardino, "María y Elena Sorolla", *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, 15-12-1926, pp. 2-3.
- DE PANTORBA, Bernardino, "Artistas Españoles. Mateo Hernández", *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, 1-3-1927, pp. 2-5.
- DE PANTORBA, Bernardino, "Arte moderno. Artistas españoles. Emiliano Barral", *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, 15-6-1929, pp. 7-9.
- DE TORRE, Guillermo, "Madrid-París. Álbum de retratos. Mis amigos y yo", *Grecia*, Sevilla, 15-7-1920, p. 14.
- DE TORRE, Guillermo, "Jacques Lipchitz", *Reflector*, Madrid, 12-1920, pp. 9-10.
- DE VALDEAVELLANO GARCÍA, Luis, "Las Exposiciones. Pérez Mateo, Muñoz Condado y Alix", *La Época*, 7-11-1928, p. 1.
- DE VALDEAVELLANO GARCÍA, Luis, "Crónicas de arte. El Salón de Otoño", *La Época*, Madrid, 30-11-1929, p. 5.
- DE VALDEAVELLANO GARCÍA, Luis, "Las Exposiciones. José Planes y Enrique Climent", *La Época*, Madrid, 5-4-1930, p. 1.
- DE VALDEAVELLANO GARCÍA, Luis, "Crónicas de arte. Un salón de Independientes", *La Época*, Madrid, 11-10-1930, p. 1.
- DEL RIVERO, Carlos, "Bellas Artes. Esculturas de la señorita Dagmar Dadie-Roberg", *El Imparcial*, Madrid, 11-4-1930, p. 3.
- DEL RIVERO, Carlos, "De Bellas Artes. Mosaico de exposiciones. En el Círculo de Bellas Artes", *El Imparcial*, Madrid, 30-5-1930, p. 3.
- DEZA MÉNDEZ, Gonzalo, "Mateo Hernández, el renovador de la talla directa", *Alfar*, La Coruña, N.º 41, junio-julio 1924, pp. 11-19.
- D'ORS, Eugenio, "Glosas. El Salón de las Tullerías", *ABC*, Madrid, 7-11-1924, p. 3.
- D'ORS, Eugenio, "Glosas. Bourdelle", *ABC*, Madrid, 18-12-1928, p. 3.
- D'ORS, Eugenio, "Monitor Estético y Grande Museo del Mundo. Antoine Bourdelle", *Blanco y Negro*, Madrid, 8-12-1929, pp. 15-22.
- D'ORS, Eugenio (firma con su pseudónimo Monitor), "Marcel Gimond comentado por Paul Fierens", *Blanco y Negro*, Madrid, 7-12-1930, pp. 24-25.
- ESPINA, Antonio, "Esculturas de José Capuz", *España*, Madrid, 9-2-1924, pp. 8-9.
- ESPINA, Antonio, "Arte. Esculturas de Mateo Hernández", *La Gaceta Literaria*, Madrid, 1-2-1927, p. 5.

- ESTÉVEZ ORTEGA, Enrique, “La actualidad artística. El pintor optimista y el escultor sentimental”, *La Esfera*, Madrid, 15-6-1929, p. 42.
- ESTÉVEZ ORTEGA, Enrique, “La actualidad artística. Escultura y pintura modernas”, *La Esfera*, Madrid, 3-5-1930, p. 31.
- ESTÉVEZ-ORTEGA, Enrique, “Notas de Arte. Ha muerto un gran animalista: Francisco Pompon”, *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, julio de 1933, pp. 11-14.
- FERNÁNDEZ, Luis, “Hans Arp y Madame Arp”, *A.C. Documentos de Actividad Contemporánea*, Barcelona, Año II, N.º 6, II semestre 1932, pp. 42-43.
- FORTUNIO, “En la Exposición de Barcelona. Las secciones extranjeras en el Palacio de Arte Moderno”, *La Esfera*, Madrid, 10-8-1929, pp. 26-27.
- FRANCÉS, José, “De Bellas Artes. La escultura”, Madrid, *Mundo Gráfico*, 23-10-1912, p. 5.
- FRANCÉS, José, “De Bellas Artes. Los grandes artistas contemporáneos. Franz Metzner”, *Mundo Gráfico*, Madrid, 8-10-1913, p. 5.
- FRANCÉS, José, “Una exposición interesante. Los artistas argentinos”, *La Esfera*, Madrid, 28-4-1917, pp. 21-22.
- FRANCÉS, José, “Los artistas franceses en Barcelona”, *La Esfera*, Madrid, 30-6-1917, pp. 27-28.
- FRANCÉS, José, “El genio de la escultura. Augusto Rodin”, *La Esfera*, Madrid, 1-12-1917, pp. 12-13.
- FRANCÉS, José, “Una escultora francesa. Marthe Spitzer”, *La Esfera*, Madrid, 8-12-1917, p. 24.
- FRANCÉS, José, “El Monumento a Chapí”, *La Esfera*, Madrid, 13-4-1918, p. 19.
- FRANCÉS, José, “La pintura francesa moderna. Augusto Renoir”, *La Esfera*, Madrid, 1-6-1918, pp. 23-24.
- FRANCÉS, José, “Un gran escultor moderno ¿Viene Mestrovic a España?”, *La Esfera*, Madrid, 28-9-1918, pp. 19-20.
- FRANCÉS, José, “Los grandes escultores modernos. Emilio Bourdelle”, *La Esfera*, Madrid, 27-9-1919, pp. 9-11.
- FRANCÉS, José, “Los jóvenes. El escultor José Planes”, *La Esfera*, Madrid, 18-10-1919, p. 11.
- FRANCÉS, José, “Rodin y la escultura moderna”, *La Esfera*, Madrid, 13-12-1919, pp. 21-22.
- FRANCÉS, José, “El arte español en Francia. Las esculturas de José Clará”, *La Esfera*, Madrid, 7-2-1920, pp. 20-21.
- FRANCÉS, José, “El arte y la extravagancia. Esculturas expresionistas”, *La Esfera*, Madrid, 5-8-1920, p. 12.

- FRANCÉS, José, “Un escultor español. Victorio Macho”, *La Esfera*, Madrid, 22-1-1921, pp. 10-11.
- FRANCÉS, José, “Un escultor español en París. Mateo Hernández”, *La Esfera*, Madrid, 12-2-1921, pp. 21-22.
- FRANCÉS, José, “Una Exposición póstuma. El arte de Emilio Madariaga”, *La Esfera*, Madrid, 28-11-1921, pp. 12-13.
- FRANCÉS, José, “La Fuente de Cajal”, *Nuevo Mundo*, Madrid, 22-12-1922, p. 8.
- FRANCÉS, José, “La Exposición de La Coruña. El arte gallego y el escultor Asorey”, *La Esfera*, Madrid, 10-11-1923, pp. 8-9.
- FRANCÉS, José, “Vida artística. El escultor José Capuz”, *La Esfera*, Madrid, 16-2-1924, pp. 12-13.
- FRANCÉS, José, “El Mausoleo de Joselito. Un romance popular”, *La Esfera*, Madrid, 10-5-1924, pp. 10-11.
- FRANCÉS, José, “El perfil de los días. Asorey. El humano imaginero”, *Nuevo Mundo*, Madrid, 30-5-1924, p. 18.
- FRANCÉS, José, “En el Salón Nancy. Dos artistas hispanoamericanos”, *La Esfera*, Madrid, 27-12-1924, pp. 21-22.
- FRANCÉS, José, “Los modernos artistas gallegos. Santiago Bonome”, *La Esfera*, Madrid, 14-3-1925, pp. 23-24.
- FRANCÉS, José, “Un escultor argentino. José Fioravanti”, *La Esfera*, Madrid, 23-5-1925, pp. 16-17.
- FRANCÉS, José, “Vida Artística. La sección española en la Exposición Internacional de Artes Decorativas”, *La Esfera*, Madrid, 25-7-1925, p. 17.
- FRANCÉS, José, “El perfil de los días. Dos esculturas de Wildt”, *Nuevo Mundo*, Madrid, 13-11-1925, p. 18.
- FRANCÉS, José, “Vida artística. El escultor Julio Vicent”, *La Esfera*, Madrid, 28-11-1925, pp. 25-26.
- FRANCÉS, José, “Vida artística. El escultor Santiago Costa”, *La Esfera*, Madrid, 5-12-1925, pp. 16-17.
- FRANCÉS, José, “Vida artística. Una Exposición de Artistas Catalanes”, *La Esfera*, Madrid, 6-2-1926, pp. 16-17.
- FRANCÉS, José, “Vida artística. Cuatro artistas hispanoamericanos”, *La Esfera*, Madrid, 20-2-1926, pp. 22-23.

- FRANCÉS, José, “La Exposición Nacional. La escultura”, *La Esfera*, Madrid, 19-6-1926, pp. 7-8.
- FRANCÉS, José, “Vida artística. Un bajorrelieve de Ángel Ferrant”, *La Esfera*, Madrid, 20-10-1926, p. 14.
- FRANCÉS, José, “Vida artística. Mateo Hernández”, *La Esfera*, Madrid, 5-2-1927, pp. 15-17.
- FRANCÉS, José, “Vida artística. El escultor Federico Marés”, *La Esfera*, Madrid, 12-2-1927, pp. 10-11.
- FRANCÉS, José, “Vida artística. Mateo Hernández”, *La Esfera*, Madrid, 5-2-1927, pp. 13-15.
- FRANCÉS, José, “Vida artística. Exposiciones en Madrid”, *La Esfera*, Madrid, 12-3-1927, p. 11.
- FRANCÉS, José, “Artistas contemporáneos. El escultor italiano Francesco Messina”, *La Esfera*, Madrid, 29-10-1927, pp. 16-17.
- FRANCÉS, José, “Las esculturas de Santiago Bonome. El animador de la madera o Dafne desencantada”, *España Forestal*, Madrid, 1-1928, pp. 9-14.
- FRANCÉS, José, “Vida artística. Bonome, el animador de la madera”, *La Esfera*, Madrid, 11-2-1928, pp. 32-33.
- FRANCÉS, José, “La Exposición de Arte Belga. Escultores y grabadores”, *La Esfera*, Madrid, 24-3-1928, pp. 40-41.
- FRANCÉS, José, “Una Exposición Internacional. Pintura y escultura italianas”, *La Esfera*, Madrid, 30-6-1928, pp. 12-13.
- FRANCÉS, José, “Una Exposición importante. Los Artistas Gallegos”, *La Esfera*, Madrid, 28-7-1928, p. 40.
- FRANCÉS, José, “Arte y letras. Tres artistas jóvenes”, *La Nación*, Madrid, 22-10-1928, pp. 1-2.
- FRANCÉS, José, “Vida artística. Nuevas pintura y escultura mexicanas”, *La Esfera*, Madrid, 27-7-1929, pp. 9-10.
- FRANCÉS, José, “El perfil de los días. Iván Mestrovic, el artista”, *Nuevo Mundo*, Madrid, 3-1-1930, p. 14.
- FRANCÉS, José, “El Arte al día. Mestrovic en España”, *La Nación*, Madrid, 11-1-1930, p. 5.
- FRANCÉS, José, “La semana artística. Nuevas aportaciones extranjeras al Museo de Arte Moderno”, *Nuevo Mundo*, Madrid, 27-3-1931, pp. 6-7.
- FRANCÉS, José, “La semana artística. Saludo al escultor Messina”, *Nuevo Mundo*, Madrid, 22-5-1931, pp. 36-37.

- FRANCÉS, José, “La semana artística. Las exposiciones del Círculo. Quintín de Torre, imaginero español”, *Nuevo Mundo*, Madrid, 29-5-1931, pp. 36-37.
- FRANCÉS, José, “Dos artistas gallegos. Los retratos de Mosquera. Como en la isla de los pingüinos de Anatole France”, *Nuevo Mundo*, Madrid, 31-7-1931, pp. 8-9.
- FRANCÉS, José, “La escultura y el arte decorativo en el Salón de Otoño”, *Nuevo Mundo*, Madrid, 31-10-1931, p. 23.
- FRANCÉS, José, “Arte y artistas. Los “Artistas de acción” y su primera salida colectiva”, *Crónica*, Madrid. 27-3-1932, p. 11.
- FRANCÉS, José, “La semana artística. El desnudo en el arte. El culto a la forma humana. La hipocresía española. El desnudo y la pintura moderna”, *Nuevo Mundo*, Madrid, 10-4-1932, pp. 36-37.
- FRANCÉS, José, “El escultor Planes y su inquietud renovadora”, *Nuevo Mundo*, Madrid, 6-1-1933, pp. 16-17.
- FROSTY, Darius, “Escultores españoles. José Duñac”, *La Esfera*, Madrid, 28-3-1925, p. 17.
- GABALDÓN, Jesús, “Cubismo y cubistas. Un arte cobarde”, *Nuevo Mundo*, Madrid, 20-3-1915, p. 32.
- GARCÍA DIEGO, Ramón, “Ritmos de París. Bourdelle”, *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, 15-6-1926, pp. 4-6.
- GARCÍA-DIEGO, Ramón, “Ritmos de París. Joseph Bernard”, *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, agosto 1926, pp. 4-5.
- GARCÍA-DIEGO, Ramón, “Ritmos de París. El Salón de Independientes”, *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, 15-2-1927, pp. 6-7.
- GARCÍA DIEGO, Ramón, “Ritmos de París. El Salón de las Tullerías”, *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, 15-6-1927, pp. 5-6.
- GARCÍA-DIEGO, Ramón, “Ritmos de París. Maillol”, *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, agosto 1927, pp. 7-8.
- GARCÍA-DIEGO; Ramón, “Ritmos de París. Despiau”, *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, 15-9-1927, pp. 6-7.
- GARCÍA-DIEGO, Ramón, “Exposición internacional de primavera. II y último. Arte italiano”, *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, junio 1928, p. 11-12.
- GARCÍA-DIEGO, Ramón, “Arte Extranjero. Ritmos de París. El Salón de Otoño”, *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, enero 1929, pp. 16-17.
- GARCÍA-DIEGO, Ramón, “Ritmos de París. El Salón de los Independientes”, *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, 15 marzo 1929, pp. 19-20.

- GARCÍA MAROTO, Gabriel, “Desde París. Bourdelle en el Salón Nacional”, *La Esfera*, Madrid, 24-7-1920, p. 18.
- GARCÍA MAROTO, Gabriel, “El Concurso Nacional de Escultura. Ángel Ferrant”, *Nuevo Mundo*, Madrid, 5-11-1926, p. 28.
- GARCÍA MAROTO, Gabriel, “Crónica de Arte. Las esculturas de Mateo Hernández”, *Nuevo Mundo*, Madrid, 11-2-1927, p. 14.
- GASCH, Sebastià, “El escultor americano Calder”, Barcelona, *A.C. Documentos de Actividad Contemporánea*, Año II, N.º 7, III trimestre 1932, p. 43.
- GASCH, Sebastià, “Hans Arp a Barcelona”, *Mirador*, Barcelona, 1-9-1932, p. 7.
- GASCH, Sebastià, “El circ d’un escultor”, Barcelona, *Mirador*, 29-9-1932, p. 5.
- GASCH, Sebastià, “Un ianqui a Barcelona”, *Mirador*, Barcelona, 23-2-1933, p.7.
- GIOLLI, Federico, “La pintura y la escultura. Los futuristas italianos”, *La Esfera*, Madrid, 29-8-1914, pp. 21-22.
- GIL FILLLOL, Luis, “De Bellas Artes. La Exposición del Salón Vilches. Valentín Zubiaurre y Santiago Bonome”, *El Imparcial*, Madrid, 18-1-1928, p. 3.
- GIL FILLLOL, Luis, “Arte. Las tallas de Santiago Bonome en las Galerías Vilches”, *Estampa*, Madrid, 24-1-1928, pp. 10-11.
- GIL FILLLOL, Luis, “De Bellas Artes. La exposición de artistas franceses e italianos”, *El Imparcial*, Madrid, 19-5-1928, p. 3
- GIL FILLLOL, Luis, “Arte. Pérez Mateo, Muñoz Condado y Antonio Alix”, *Estampa*, Madrid, 13-11-1928, pp. 30-31.
- GIL FILLLOL, Luis, “Arte. El sentimiento escultórico”, *Estampa*, Madrid, 18-6-1929, p. 15.
- GIL FILLLOL, Luis, “Arte. José Capuz en el Salón de Otoño”, *Estampa*, 26-11-1929, p. 17.
- GIL FILLLOL, Luis, “Arte. El escultor Jaime Otero”, *Estampa*, Madrid, 13-3-1930, p. 27.
- GIL FILLLOL, Luis, “Arte. El escultor italiano Agustín Riganelli”, *Estampa*, Madrid, 16-9-1930, p. 15.
- GIL FILLLOL, Luis, “Arte. Exposiciones íntimas”, *Estampa*, Madrid, 22-10-1930, p. 21.
- GIL FILLLOL, Luis, “Arte. Las esculturas violentas de Quintín de Torre”, *Ahora*, 23-5-1931, p. 15.
- GIL FILLLOL, Luis, “Arte. El undécimo Salón de Otoño”, *Ahora*, Madrid, 28-10-1931, p. 14.
- GIL FILLLOL, Luis, “Arte. Los “Artistas de Acción” en el “Heraldo”, *Ahora*, Madrid, 13-4-1932, p. 2.
- GIL FILLLOL, Luis, “Arte. Los retratos de José Planes”, *Ahora*, Madrid, 7-12-1932, p. 34.
- GIL FILLLOL, Luis, “Arte. Esculturas de González Macías”, *Ahora*, Madrid, 9-2-1933, p. 17.

- GIL FILLOL, Luis, "París ante la obra de Iván Mestrovic, el escultor dalmata, genio del dinamismo y de la energía", *Ahora*, Madrid, 9-4-1933, pp. 28-29.
- GIL FILLOL, Luis, Arte. La exposición francesa. III. Orientación de la escultura", *Ahora*, Madrid, 22-4-1933, p. 34.
- GIL FILLOL, Luis, "Arte. El escultor Macías", *Ahora*, Madrid, 27-2-1935, p. 34.
- GIL FILLOL, Luis, "La obra del gran escultor Pablo Gargallo", *Ahora*, Madrid, 13-3-1935, p. 18.
- GIL FILLOL, Luis, "Arte. Margarita Sans Jordi, escultora catalana", *Ahora*, Madrid, 12-6-1935, p. 34.
- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto, "Europa: Conferencias: Raid. 12.302 Kms. Literatura", *La Gaceta Literaria*, Madrid, 15-7-1928, p. 1.
- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto, "12.203 kilómetros. Literatura. La etapa italiana", *La Gaceta Literaria*, Madrid, 15-8-1927, p. 4.
- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto, "12.302 Kms. Literatura. La etapa alemana", *La Gaceta Literaria*, Madrid, 15-9-1928, p. 7.
- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto, "12.302 Kms. Literatura. La etapa alemana", *La Gaceta Literaria*, Madrid, 1-10-1928, p. 7.
- GÓMEZ DE LA MATA, Germán, "Desde París. Sensaciones de Arte. Rodin o el pensamiento", *La Esfera*, Madrid, 27-9-1924, p. 20.
- GÓMEZ DE LA MATA, Germán, "Sensaciones de Arte. Algo sobre Bourdelle", *La Esfera*, Madrid, 9-5-1925, p. 7.
- GÓMEZ DE LA MATA, Germán, "Glosas desde París. España en las Artes Decorativas", *La Esfera*, Madrid, 31-10-1925, p. 8.
- GÓMEZ DE LA MATA, Germán, "Sensaciones de Arte. Maillol y la escultura honrada", *La Esfera*, Madrid, 3-4-1926, p. 49.
- GÓMEZ DE LA MATA, Germán, "Sensaciones de Arte. El arte austero de Despiau", *La Esfera*, Madrid, 9-10-1926, p. 19.
- GÓMEZ DE LA MATA, Germán, "Sensaciones de Arte. Chana Orloff, la escultora cabal", *La Esfera*, Madrid, 31-12-1927, pp. 22-23.
- GÓMEZ DE LA MATA, Germán, "Glosa desde París. El caso ejemplar de Mateo Hernández", *Nuevo Mundo*, Madrid, 25-5-1928, p. 51.
- GÓMEZ DE LA MATA, Germán, "Sensaciones de Arte. Enseñanzas de Pompon", *La Esfera*, Madrid, 9-11-1929, p. 19.

- GÓMEZ DE LA MATA, Germán, “Iván Mestrovic, el gran escultor croata y su esposa y discípula, Ruza Mestrovic, exponen sus obras en Barcelona”, *Crónica*, Madrid, 12-1-1930, p. 11
- GÓMEZ DE LA MATA, Germán, “Arte y artistas. Ejemplos de la nueva escultura catalana”, *Crónica*, Madrid, 4-5-1930, p. 12.
- GÓMEZ DE LA MATA, Germán, “Arte y artistas. Nuevo descubrimiento de la escultura”, *Crónica*, Madrid, 28-9-1930, p. 10.
- GÓMEZ DE LA MATA, Germán, “Arte y artistas. Elogio de la independencia”, *Crónica*, Madrid, 19-10-1930, p. 7.
- GÓMEZ DE LA MATA, Germán, “Arte y artistas. La escultura de Cruz Collado”, *Crónica*, Madrid, 16-11-1930, p. 14.
- GÓMEZ DE LA MATA, Germán, “Arte y artistas. Las derechas y las izquierdas”, *Crónica*, 14-6-1931, p. 19.
- GÓMEZ DE LA MATA, Germán, “Arte y artistas. Firmas nuevas”, *Crónica*, Madrid, 19-7-1931, p. 13.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, “El Choco”, *La Semana*, Madrid, 20-7-1916, p. 14.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, “Lipzis”, *Renovación Española*, Madrid, 27-6-1918, pp. 1-2.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, “Calder y su circo”, *Luz*, Madrid, 1-2-1933, p. 9.
- GÓNZÁLEZ RUANO, César, “La musa negra de Baudelaire. La única escultura de Juana Duval es del español Cruz Collado y fue robada en París”, *Heraldo de Madrid*, 21-8-1930, p. 8.
- HERNÁNDEZ, Mateo, “Sobre la decadencia de la escultura”, *Arquitectura*, Madrid, junio 1926, N.º 86, pp. 252-257.
- HERNÁNDEZ, Mateo, “El Arte Khmer y su influencia en América”, *Arquitectura*, Madrid, diciembre 1926, N.º 92, pp. 485-491.
- HESPERIA, “Arte y artistas”, *Gran Vida*, Madrid, 1-12-1925, pp. 413-414.
- HESPERIA, “Arte en el Palacio del Círculo de Bellas Artes”, *Alrededor del Mundo*, Madrid, 17-11-1928, p. 14.
- HESPERIA, “De arte. La evolución de José Planes”, *Alrededor del Mundo*, Madrid, 22-3-1930, pp. 325-326.
- HESPERIA, “El escultor Boada y el dibujante Gros”, *Alrededor del Mundo*, Madrid, 7-6-1930, pp. 24-25.
- HESPERIA, “Riganelli o el deleite en el dominio de la materia. Una pequeña nota de actualidad”, *Alrededor del Mundo*, Madrid, 12-7-1930, pp. 772-773.

- LAGO, Silvio, “El arte de Mateo Inurria”, *La Esfera*, Madrid, 28-7-1914, p. 10
- LAGO, Silvio, “El arte catalán contemporáneo. El escultor Borrell Nicolau”, *La Esfera*, Madrid, 23-10-1915, pp. 23-24.
- LAGO, Silvio, “La escultura contemporánea. Bourdelle”, *La Esfera*, Madrid, 6-5-1916, p. 29.
- LAGO, Silvio, “La escuela francesa contemporánea. Augusto Rodin”, *La Esfera*, Madrid, 12-5-1917, p. 23.
- LAGO, Silvio, “Artistas contemporáneos. Victorio Macho”, *La Esfera*, Madrid, 3-11-1917, pp. 14-15.
- LAGO, Silvio, “La Exposición de Barcelona. Escultura y Artes Decorativas”, *La Esfera*, Madrid, 13-7-1918, pp. 17-18.
- LAGO, Silvio, “Los grandes artistas españoles. José Clará”, *La Esfera*, Madrid, 26-10-1918, pp. 18-20.
- LAGO, Silvio, “Vida artística. La Exposición del Ateneo”, *La Esfera*, Madrid, 28-12-1918, p.15.
- LAGO, Silvio, “Artistas contemporáneos. Julio Antonio”, *La Esfera*, Madrid, 15-2-1919, pp. 10-11.
- LAGO, Silvio, “Un suceso artístico. La estatua yacente de Lemonier”, *La Esfera*, Madrid, 15-2-1919, pp. 12-13.
- LAGO, Silvio, “La vida artística. Exposiciones en Madrid”, *La Esfera*, Madrid, 3-5-1919, pp. 7-8.
- LAGO, Silvio, “La Exposición Nacional. La escultura”, *La Esfera*, Madrid, 5-6-1920, pp. 9-11.
- LAGO, Silvio, “Una escultora danesa. Eva Aggerholm”, *La Esfera*, Madrid, 7-5-1921, p. 6.
- LAGO, Silvio, “Juan Cristóbal y el monumento a Ganivet”, *La Esfera*, Madrid, 12-11-1921, p. 16.
- LAGO, Silvio, “Un escultor valenciano. Carmelo Vicent”, *La Esfera*, Madrid, 11-2-1922, p. 23.
- LAGO, Silvio, “Vida artística. Exposición de bustos policromados”, *La Esfera*, Madrid, 18-3-1922, pp. 17-18.
- LAGO, Silvio, “En los Amigos del Arte. Quintín de Torre”, *La Esfera*, Madrid, 3-11-1923, p. 19.
- LAGO, Silvio, “Un escultor navarro. Fructuoso Orduna”, *La Esfera*, Madrid, 19-1-1924, p. 15.
- LAGO, Silvio, “Exposición Nacional de Bellas Artes. La escultura”, *La Esfera*, Madrid, 28-6-1924, p. 19.

- LAGO, Silvio, “De la Exposición Nacional. Esculturas”, *La Esfera*, Madrid, 2-8-1924, pp. 33-34.
- LAGO, Silvio, “El arte que pasó de moda”, *La Esfera*, Madrid, 10-1-1925, p. 27.
- LAGO, Silvio, “Marginalia. De los Concursos Nacionales y del ornato urbano”, *La Esfera*, Madrid, 14-8-1926, p. 34.
- LAGO, Silvio, “De la vida artística. María y Elena Sorolla o la fraterna sonrisa melancólica sobre el arte”, *La Esfera*, Madrid, 18-12-1926, pp. 18-19.
- LAGO, Silvio, “La colaboración de los artistas en el Círculo de Bellas Artes”, *La Esfera*, Madrid, 8-1-1927, pp. 21-23.
- LAGO, Silvio, “Escolios al no arte. Agonía de la impotencia grotesca”, *La Esfera*, Madrid, 9-2-1929, pp. 18-19.
- LAGO, Silvio, “El arte de hoy, Jaime Otero”, *La Esfera*, Madrid, 15-3-1930, p. 24.
- LAGO, Silvio, “El arte de hoy. El escultor argentino Agustín Riganelli”, *La Esfera*, Madrid, 22-11-1930, pp. 11-13.
- LAGO, Silvio, “La semana artística. Ramón Acín y su silueta rebelde”, *Nuevo Mundo*, Madrid, 17-7-1931, pp. 12-13.
- LAGO, Silvio, “Semana artística. La escultura en la Exposición Nacional”, *Nuevo Mundo*, Madrid, 3-6-1932, pp. 23-25.
- LAGO, Silvio, “El verano y el arte. La bañista, motivo admirable y eterno del desnudo en la pintura y la escultura”, *Nuevo Mundo*, Madrid, 24-6-1932, pp. 21-23.
- LÓPEZ IZQUIERDO, Rafael, “En la Casa Vilches. La norma clásica en la escultura de Margarita Sans Jordi”, *La Nación*, Madrid, 11-6-1935, p. 10.
- LÓPEZ-MONTENEGRO, Ramón, “Arte de vanguardia. Deus ex machina”, *Blanco y Negro*, Madrid, 3-7-1927, pp. 27-28.
- LÓPEZ TORRES; Domingo, “Hans Arp”, *Gaceta de Arte*, Santa Cruz de Tenerife, N.º 24, marzo 1934, p. 1.
- MARAÑÓN, José María, “Salón de “Heraldo de Madrid”. Artistas de acción”, *Heraldo de Madrid*, 15-3-1932, p. 13.
- MARAÑÓN, José María, “Sugerencias artísticas. Los Evolucionistas de Barcelona, en Madrid”, *Heraldo de Madrid*, 1-4-1932, p. 14.
- MARAÑÓN, José María, “Salón de Heraldo de Madrid. Esculturas de Santiago Almela”, *Heraldo de Madrid*, 4-4-1933, p. 10.

- MARAÑÓN, José María, “Actualidad artística. Gargallo-Fortuny”, *Heraldo de Madrid*, 13-3-1935, p. 12.
- MARAÑÓN, José María, “Crónica de exposiciones. S. Almela-J.J. Morera”, *Heraldo de Madrid*, 18-4-1935, p. 13.
- MARICHALAR, Antonio, “Normas del momento. Márgenes a Clará”, *Arte Español*, Madrid, I semestre 1926, pp. 26-30.
- MARINETTI, Filippo Tommaso, “Fundación y manifiesto del Futurismo”, Madrid, *Prometeo*, N.º 4, 4-1909, pp.65-73.
- MARINETTI, Filippo Tommaso, “Proclama futurista a los españoles”, Madrid, *Prometeo*, N.º 20, 1910, pp. 517-531.
- MARQUINA, Rafael, “Las Exposiciones de Bellas Artes. Esculturas policromadas de Quintín de Torre”, *Heraldo de Madrid*, 8-11-1923, p. 3.
- MARQUINA, Rafael, “Bellas Artes. Las Exposiciones. José Capuz”, *Heraldo de Madrid*, Madrid, 7-2-1924, p. 1.
- MARQUINA, Rafael, “Bellas Artes. Exposición Rodig”, *Heraldo de Madrid*, 18-12-1924, p. 5.
- MARQUINA, Rafael, “Bellas Artes. Exposición Fioravanti”, *Heraldo de Madrid*, 12-5-1925, p. 5.
- MARQUINA, Rafael, “Bellas Artes. Exposición Santiago Costa”, *Heraldo de Madrid*, 3-11-1925, p. 5.
- MARQUINA, Rafael, “Exposición Clará”, *Heraldo de Madrid*, 23-12-1925, p. 2.
- MARQUINA, Rafael, “La Exposición Marés”, *Heraldo de Madrid*, 3-12-1926, p. 2.
- MARQUINA, Rafael, “La Exposición de Arte Gallego. Comentarios y pretextos”, *Heraldo de Madrid*, 22-6-1928, p. 12.
- MARQUINA, Rafael, “De Arte. Exposición Barral”, *Atlántico*, Madrid, 5-6-1929, p. 56-59.
- MARQUINA, Rafael, “Exposición de pintura y escultura de las Escuelas Populares Mexicanas de Arte”, *Atlántico*, Madrid, 5-8-1929, pp. 51-54.
- MARQUINA, Rafael, “Las escuelas populares mexicanas”, *La Gaceta Literaria*, Madrid, 15-8-1929, p. 5.
- MATEOS, Francisco, “Notas de arte. La escultura nueva”, *La Tierra*, Madrid, 29-5-1931, p. 5.
- MATEOS, Francisco, “Notas de arte. Ramón Acín, revolucionario”, *La Tierra*, Madrid, 15-7-1931, p. 2.

- MATEOS, Francisco, “Notas de arte. José Planes en el Salón de Otoño”, *La Tierra*, Madrid, 22-10-1931, p. 3.
- MATEOS, Francisco, “Notas de arte. La Exposición de pintura y escultura nueva en el Ateneo”, *La Tierra*, Madrid, 19-11-1931, p. 3.
- MÉNDEZ CASAL, Antonio, “Crítica de arte. El artista imaginero Quintín de Torre”, *Blanco y Negro*, Madrid, 2-12-1923, pp. 40-42.
- MÉNDEZ CASAL, Antonio, “Crítica de arte. El escultor navarro Fructuoso Orduna”, *Blanco y Negro*, Madrid, 3-2-1924, pp. 42-43.
- MÉNDEZ CASAL, Antonio, “Crítica de arte. Las esculturas de José Capuz”, *Blanco y Negro*, 23-3-1924, pp. 40-42.
- MÉNDEZ CASAL, Antonio, “Crítica de arte. La Exposición de esculturas de José Clará”, *Blanco y Negro*, Madrid, 10-1-1926, pp. 3-7.
- MÉNDEZ CASAL, Antonio, “Crítica de Arte. En el Círculo de Bellas Artes. Cataluña y su arte contemporáneo”, *Blanco y Negro*, Madrid, 7-2-1926, pp. 9-13.
- MÉNDEZ CASAL, Antonio, “La obra del escultor Mateo Hernández”, *Blanco y Negro*, Madrid, 30-1-1927, p. 6.
- MÉNDEZ CASAL, Antonio, “Exposición Barral”, *Blanco y Negro*, Madrid, 2-6-1929, p. 13.
- MÉNDEZ CASAL, Antonio, “Crítica de arte. Exposiciones recientes. Jaime Otero”, *Blanco y Negro*, Madrid, 2-3-1930, pp. 35-38.
- MÉNDEZ CASAL, Antonio, “Escultor José Planes”, *Blanco y Negro*, Madrid, 6-4-1930, p. 55-57.
- MIGUEL, Francisco, “Una visita al 35 Salón des Artistes Independents”, *Alfar*, La Coruña, N.º 38, marzo 1924, pp. 24-27.
- MONITOR, “Monitor estético y grande museo del mundo. Zadkine ha terminado un Orfeo”, *Blanco y Negro*, Madrid, 22-2-1931, pp. 12-18.
- NELKEN, Margaritq, “El Arte Balcánico. Iván Mestrovic”, *Summa*, Barcelona, 1-12-1915, pp. 10-14.
- NELKEN, Margarita, “Desde la Grecia Arcaica. Emile Bourdelle”, *Summa*, Madrid, 15-3-1916, pp. 30-35.
- NELKEN, Margarita, “La Sociedad de Amigos del Arte. El monumento de Julio Antonio”, *El Fígaro*, Madrid, 6-2-1919, p. 2.
- NELKEN, Margarita, “La fuerza tranquila de Aristide Maillol”, *El Fígaro*, Madrid, 14-8-1919, p. 2.

- NELKEN, Margarita, “De Arte. El Renacimiento artístico de Europa. Las últimas obras de Mestrovic”, *El Fígaro*, Madrid, 16-1-1920, p. 4.
- NELKEN, Margarita, “Artistas modernos. Daniel Vázquez Díaz y Eva Aggerholm”, *Cosmópolis*, Madrid, N.º 31, 7-1921, pp. 500-503.
- NELKEN, Margarita, “La modernidad del arcaísmo. Las últimas obras de Bourdelle”, *El Imparcial*, Madrid, 25-12-1921, pp. 7-8.
- ORTEGA y GASSET, José, “El arte en presente y pretérito”, *El Sol*, Madrid, 26-6-1925, p. 5.
- PERDIGÓN, José María, “Acontecimiento artístico. Iván Mestrovic quiere venir a España”, *La Acción*, Madrid, 9-9-1918, p. 3.
- PÉREZ BUENO, Luis, “Crónica de arte. La Exposición de esculturas de José Capuz”, *El Liberal*, Madrid, 7-2-1924, p. 2.
- PÉREZ BUENO, Luis, “Crónica de arte. Laura Rodig en el Salón Nancy”, *El Liberal*, 11-12-1924, p. 2.
- PÉREZ BUENO, Luis, “Exposiciones de Arte. Esculturas de Santiago Costa”, *El Liberal*, Madrid, 10-11-1925, p. 3.
- PÉREZ BUENO, Luis, “Exposición de Arte Belga Moderno”, *El Liberal*, Madrid, 8-3-1928, p. 5.
- PÉREZ DE AYALA; Ramón, “La última obra de Julio Antonio”, *Arte Español*, Madrid, I semestre 1919, pp. 233-236.
- PÉREZ DE LA OSSA, Huberto, “Una exposición de Méjico en Madrid. Laura Rodig”, *Alfar*, La Coruña, N.º 47, febrero 1925, pp. 311-318.
- PÉREZ FERRERO, Miguel, “Arte. Las musas quietas del hombre que vuelve”, *La Gaceta Literaria*, Madrid, 15-9-1930, p. 8.
- PÉREZ FERRERO, Miguel, “Segundo Salón de Independientes”, *La Gaceta Literaria*, Madrid, 15-10-1930. P. 12.
- PÉREZ FERRERO, Miguel, “Un Yanqui en la Ex Corte. Hoy, Alejandro Calder ha presentado el circo más pequeño del Mundo en la Sociedad de Cursos y Conferencias”, *Heraldo de Madrid*, 1-2-1933, p. 2.
- POMPEY, Francisco, “Julio Antonio. El arte hispano”, *El Día*, Madrid, 1-2-1919, p. 8.
- POMPEY, Francisco, “Los escultores triunfantes en el extranjero”, *Unión Patriótica*, Madrid, 1-2-1927, pp. 16-19.
- POMPEY, Francisco, “Una visita al estatuario Antonio Bourdelle”, *La Esfera*, Madrid, 18-1-1930, pp. 32-33.

- POMPEY, Francisco, “El mundo del arte. La escultura de Iván Mestrovic”, *La Libertad*, Madrid, 2-6-1933, p. 9.
- POMPEY, Francisco, “El mundo del Arte. Salon des Tuileries”, *La Libertad*, Madrid, 4-11-1933, p. 12.
- PLA, Josep, “Figuras contemporáneas. Iván Mestrovic”, *España*, Madrid, 16-7-1915, p. 5
- PRADOS LÓPEZ, José, “Una exposición de obras de Manolo Pascual”, *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, junio 1936, pp. 30-31.
- PULIDO, Ramón, “El escultor José Capuz en la Exposición de artistas ibéricos”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 19-6-1925, p. 10.
- RAYNAL, Maurice, “Ossip Zadkine”, *Alfar*, La Coruña, N.º 45, diciembre 1924, pp. 230-232.
- RETUERTO, Marcial, “Actualidad artística francesa. El Salón de los Independientes (1927) I”, *Heraldo de Madrid*, 1-2-1927, p. 4.
- RETUERTO, Marcial, “Actualidad artística francesa. El Salón de Independientes (1927) II”, *Heraldo de Madrid*, 15-2-1927, p. 4.
- RICHERT, Gertrud, “Notas. El nuevo arte alemán”, *La Gaceta Literaria*, Madrid, 1-5-1928, p. 3.
- SACS, Joan, “Wilhelm Lehmbruck”, *Revista Nova*, Barcelona, N.º 18, 6-8-1914, pp. 4-12.
- SACS, Joan, “L’escultor Adolf Wildt”, *D’Ací i D’allà*, Barcelona, N.º 109, enero 1927, p. 9.
- SÁNCHEZ RIVERO, Ángel, “La Exposición de Emiliano Barral”, *Arte Español*, Madrid, segundo semestre, 1929, pp. 448-451.
- TASSARA, Javier, “Artistas jóvenes. Margarita Sans Jordi”, *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, septiembre 1935, pp. 8-9.
- VAQUER, Enrique, “Notas de arte. Julio Antonio. Los bustos de la raza”, *La Época*, Madrid, 12-4-1919, p. 1.
- VEGUE y GOLDONI, Ángel, “Crónica de arte. Julio Antonio y el renacimiento de la escultura española”, *El Imparcial*, Madrid, 27-1-1919, p. 2.
- VEGUE Y GOLDONI, Ángel, “El arte de Victorio Macho. Un escultor honra de España”, *El Imparcial*, Madrid, 13-2-1921, p. 7.
- VEGUE Y GOLDONI, Ángel, “Un escultor malogrado. Emilio Madariaga”, *El Imparcial*, Madrid, 8-1-1922, p. 7.
- VEGUE Y GOLDONI, Ángel, “El escultor imaginero Quintín de Torre”, *El Imparcial*, Madrid, 13-11-1923, p. 9.
- VEGUE Y GOLDONI, Ángel, “José Capuz y sus esculturas”, *El Imparcial*, Madrid, 3-2-1924, p. 7.

- VEGUE Y GOLDONI, Ángel, “En las galerías Nancy. Exposición Laura Rodig”, *El Imparcial*, Madrid, 5-12-1924, p. 3.
- VEGUE Y GOLDONI, Ángel, “En el Centro de Galicia. Exposición Bonome”, *El Imparcial*, Madrid, 14-12-1924, p. 3.
- VEGUE Y GOLDONI, Ángel, “Exposiciones artísticas. Arte catalán moderno. Las nuevas tendencias”, *El Imparcial*, Madrid, 29-1-1926, p. 3.
- VEGUE Y GOLDONI, Ángel, “De Bellas Artes. El escultor Federico Marés, en el Salón Nancy”, *El Imparcial*, Madrid, 17-12-1926, p. 3.
- VEGUE Y GOLDONI, Ángel, “Bellas Artes. Las esculturas policromadas de Quintín de Torre”, *El Imparcial*, Madrid, 19-5-1927, p. 3.
- VEGUE Y GOLDONI, Ángel, “Bellas Artes. Cuatro Exposiciones”, *El Imparcial*, Madrid, 18-2-1931, p. 8.
- VEGUE Y GOLDONI, Ángel, “De arte. La Exposición del Círculo de Bellas Artes”, *La Voz*, Madrid, 28-5-1931, p. 4.
- VEGUE Y GOLDONI, Ángel, “Informaciones de arte. Exposición de Artistas Independientes”, *La Voz*, Madrid, 7-3-1933, p. 4.
- VEGUE Y GOLDONI, Ángel, “Información de arte. Las esculturas de Casanovas y Rebull en el Museo de Arte Moderno”, *La Voz*, Madrid, 12-12-1933, p. 6.
- VEGUE Y GOLDONI, Ángel, “Información de arte. Exposición Pablo Gargallo”, *La Voz*, Madrid, 14-3-1935, p. 4.
- WESTERDAHL, Eduardo, “Últimas rutas de la pintura. Berlín, 1931- Exposición Schloss Bellevue”, *La Gaceta Literaria*, Madrid, 15-9-1931.
- WESTERDAHL, Eduardo, “Ensayo sobre las líneas racionalistas. Checoslovaquia-Arquitectura: Adolf Loos”, *La Gaceta Literaria*, Madrid, 15-11-1931, p. 10.
- WESTERDAHL, Eduardo, “La arquitectura y sus afinidades tranquilas”, *Gaceta de Arte*, Santa Cruz de Tenerife, N.º 4, 1-5-1932, p. 3.
- WESTERDAHL, Eduardo, “La escultura y sus expresiones veloces”, *Gaceta de Arte*, Santa Cruz de Tenerife, N.º 10, 1-11-1932, p. 2.