

HUMORISMO Y CARICATURA EN LA ESCULTURA ESPAÑOLA DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX

Moisés BAZAN DE HUERTA

Son múltiples aún las posibilidades de enriquecer con nuevas aportaciones el interesante panorama de la escultura española en el presente siglo; las carencias de estudios monográficos sobre artistas, períodos, comunidades, géneros o estilos son todavía notables. Este trabajo pretende introducirse en una de esas parcelas abordando un aspecto, el de la escultura humorística, que pensamos puede resultar especialmente atractivo.

El título del artículo parece quizás algo ambicioso, y de plantearse en toda su magnitud requeriría un estudio mucho más amplio que el presente; pero resulta adecuado como marco para esta primera aproximación. No se pretende, pues, agotar el tema, sino, en el espacio disponible, realizar un recorrido por la escultura española, incidiendo en un aspecto que hasta el momento permanecía inédito como visión de conjunto.

Se ha escogido el entorno de la primera mitad de siglo por surgir en él las principales iniciativas tendentes a configurar esta manifestación artística como un género con características propias, y por reunir numerosas figuras relevantes de la plástica española, que, de forma continua o aislada, van a aportar al tema creaciones de gran calidad.

Así pues, junto a los planteamientos básicos necesarios sobre el humorismo y sus peculiaridades al manifestarse en la escultura, por el artículo aparecerán con este hilo conductor artistas poco conocidos junto a figuras de primera fila, distintas técnicas y estilos, y diferentes modos de enfocar esta veta novedosa, fresca y personal de la escultura hispana.

Una primera aproximación al tema puede establecerse en el marco de la tendencia denominada «llegada a la gracia»¹ o «encuentro con la vida»². Con este epígrafe se busca definir una de las líneas de acción que desarrolla la escultura figurativa española

¹ Juan Antonio GAYA NUÑO, *Escultura española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1957, pp. 81-104.

² Francisco PORTELA SANDOVAL, «Escultura», en *Historia del Arte Hispánico. VI. El siglo XX*, Madrid, Alhambra, 1980, pp. 156-162.

en la primera mitad del siglo; se va a caracterizar por aportar al panorama nacional una renovación de los temas y las actitudes, con mayor frescura y libertad compositiva, reduciendo el formato y alejándose en cierta medida de la sobriedad formal y temática que impregna la estatuaría oficial y las diversas tendencias realistas y clasicistas.

En dicho marco se incluyen nombres como los de Manuel Martínez Hugué, Apelles Fenosa, José Granyer, Juan Rebull, José Planes, Manuel Álvarez Laviada, Sebastián Miranda, Antonio Faílde Gago o Cristino Mallo, entre otros; artistas que participan de este soplo renovador, si bien con actitudes propias y producción diversificada.

Manuel Martínez Hugué, *Manolo* (Barcelona, 1872), puede considerarse el más genuino representante de esta línea. Aunque su accidentada vida estuvo marcada con frecuencia por la fatalidad, su obra escultórica refleja una actitud bohemia y desenfadada; un espíritu animado y vivaz preside sus pequeñas figuras. Si bien el desnudo ocupa una gran parte de su obra, tratado siempre con gracia y soltura, interesa destacar aquí su corte de personajes populares y castizos: *toreros, chulas, manolas*³, resueltos con simpatía, ingenio y personalidad.

Ahora bien, lo que *Manolo* y algunos de estos artistas representan, en su diversidad creadora, es una actitud en la que, en efecto, late la gracia y la vida; su obra resulta sin duda fresca, próxima y grata; pero sus modos y su espíritu no siempre responden a unos criterios y una finalidad que puedan considerarse como humorísticos.

La escultura plenamente humorística y la caricatura suponen un paso más. Desde su planteamiento inicial se percibe una intencionalidad en la actitud del artista, ya sea sutil ironía, ocurrencia festiva, parodia burlesca, o crítica hiriente y mordaz. Al mismo tiempo se desea provocar una respuesta en el espectador, una reacción que discurra entre la admiración, la sonrisa, la simpatía o la complicidad con el mensaje.

Este proceso se va a resolver plásticamente con unos medios materiales y unos recursos expresivos de marcada singularidad; se va a servir además de unos canales de difusión igualmente peculiares. La historiografía artística ha prestado a todo ello escasa atención; y posiblemente por esos rasgos particulares, y por el deseo de mantener unos criterios mínimos para valorar lo considerado como plenamente escultórico⁴, se ha acabado relegando parte de esta producción al terreno del arte menor y decorativo.

Este aislamiento resulta injusto en gran número de ocasiones, y quizá por ello convendría revisar los propios límites de la actividad escultórica. Unos criterios más abiertos permitirían incorporar a este campo con valoración plena algunas manifestaciones que pueden enriquecer el ámbito que nos ocupa. Las pequeñas piezas presentadas en los salones de humoristas, o el arte de los talleres falleros valencianos podrían ser ejemplos significativos en este sentido.

El caso valenciano no ha sido analizado o comentado en los estudios generales sobre la escultura española del siglo. Puede haber influido en ello la limitación

³ Ver BLANCH Montserrat, *Manolo*, Barcelona, Polígrafa, 1972; VV.AA. *Manolo Hugué*, Barcelona, Ajuntament, 1990.

⁴ Al comentar algunos ejemplos concretos, el propio GAYA NUÑO establece ciertas matizaciones al respecto. *Op. cit.*, p. 97.

conceptual antes comentada, además del carácter marcadamente local y la especial singularidad de esta manifestación artística. Su concepción constructiva y monumental, así como las peculiaridades del material y el soporte, le aportan carácter excepcional; a ello hay que añadir su condición de arte efímero, que impide la conservación y limita su estudio directo a un breve período temporal o a escasos ejemplos seleccionados.

Los muchos aspectos aún por considerar no permiten que nos detengamos en esta parcela, pero queremos incidir en la completa adecuación del *ninot* a nuestro tema de estudio. En su configuración va a reunir el humor, la ironía y el espíritu crítico, con una resolución formal que utiliza la caricatura como principal vehículo de expresión.

La concepción monumental es quizá lo que más separa la creación fallera del resto de ejemplos con contenido humorístico que vamos a mencionar. En las ciudades españolas apenas se encuentran esculturas o monumentos en los que puedan apreciarse rasgos cómicos intencionados. La buena adecuación del tema humorístico al pequeño formato, la inmediatez de su mensaje y la introducción de elementos triviales y anecdóticos tan ajenos a lo conmemorativo, hacen difícil la traslación de este género escultórico al ámbito monumental, en material duradero y con carácter permanente.

Una de las escasas excepciones a lo expuesto lo constituye la «Fuente de las pajaritas», una creación del polifacético artista aragonés Ramón Acín, concebida en 1929 y situada en el parque infantil de Huesca⁵. El conjunto presenta, sobre las líneas sencillas de varios módulos escalonados, dos pajaritas, traslación al hierro y a escada monumental de las populares figuras de papiroflexia. Hay mucho de innovador, casi de subversivo, en este juego con las escalas y con los conceptos de lo perenne y lo efímero; la iniciativa de Acín cobra total sentido aquí, por el ingenio y la osadía de su planteamiento y por la divertida reacción que produce en el espectador.

Pero en general, la escultura humorística va a encontrar su mejor cauce de expresión en el pequeño formato y en la figuración humana. En ese marco, la alteración de las proporciones va a convertirse en recurso habitual para acentuar distintos rasgos expresivos. El acortamiento del canon otorga a las figuras protagonistas un aspecto próximo y familiar, recogido y simpático, que suele resultar efectivo y usarse con frecuencia. En el campo de la caricatura, la deformación o la desfiguración de los rasgos está en la esencia misma de su concepción. Captar el gesto y la actitud resulta también esencial en un género cuya validez depende en gran parte del trazo oportuno y directo. Es por ello poco usual en estas obras el detallismo o la minuciosidad en el acabado; el tratamiento del material suele presentarse con una factura rápida y desenvuelta, que transmite la frescura del boceto. Todo ello, ayudado por el habitual pequeño formato, hace cobrar al género humorístico un carácter más próximo, accesible e inmediato, que sin duda favorece su eficacia.

Estos caracteres van a estar en relación con los escasos cauces de difusión que van a encontrar inicialmente estas creaciones. El proceso funciona en dos direcciones; por una parte la orientación y la temática de estas obras las va a apartar de los canales de promoción habituales en la escultura; y al tiempo se ven condicionadas por unos

⁵ Ver VV.AA., *Ramón Acín. 1888-1936*, Catálogo Exposición Centenario. Zaragoza, Diputaciones Provinciales de Huesca y Zaragoza, 1988, pp. 59-64 y 315.

espacios y un público a los cuales han de adecuar sus dimensiones y caracteres formales.

Ya se ha comentado la imposibilidad de dar salida a estos temas en el marco de la escultura monumental. Con ello se pierde uno de los cauces que en mayor medida permitió a los escultores ejercer su actividad en la primera mitad del siglo. Géneros como el retrato, que pueden surgir de la iniciativa particular, tampoco admitían modos que no se movieran dentro del más estricto realismo, no habiendo posibilidad para la caricatura. Y en ámbitos como el de la escultura religiosa (especialmente activa en algunos períodos, como los años cuarenta), o la funeraria, resultaba impensable la introducción de cualquier motivo mínimamente frívolo.

Quedaba el marco oficial, el que las instituciones promovían a través de diversos salones anuales y ante todo de las exposiciones nacionales de Bellas Artes. Al no haber de sujetarse necesariamente a los condicionantes del tema o el emplazamiento como en los casos anteriores, en estos certámenes podría haber tenido cabida un género como el humorístico; pero, salvo alguna excepción (relegada por lo general a la sección de artes decorativas, y normalmente más próxima al ámbito de la *gracia* que del humor), los rígidos criterios de admisión apenas permitían motivos que se alejasen de los modos imperantes: la alegoría, el desnudo, el retrato o los temas más o menos realistas.

De esta forma, el género humorístico casi no tuvo más opción para salir adelante que la de confiar en sus atractivos y potenciales valores; y con ellos, dirigirse a un público particular, relativamente reducido en principio, perteneciente a la clase burguesa media y alta; para progresivamente, en la etapa final del primer cuarto de siglo, conseguir una aceptación más amplia en número. Su difusión se produce a través de la exposición personal, o de la exposición colectiva, cuyo más importante exponente fueron los salones de humoristas, de los que nos ocuparemos más adelante.

Estas iniciativas, aisladas o en conjunto, se van a desarrollar en la primera mitad del siglo XX, pues hay que precisar que el género humorístico y la caricatura carecen prácticamente de antecedentes inmediatos en la escultura española del XIX. Es éste un marco condicionado por la protección oficial, y en él la escultura poco puede independizar su orientación del monumento público, la ornamentación arquitectónica, la estatua con fines funerarios o la imagería religiosa. De este modo, no hay lugar en la España del XIX para figuras equiparables a Honoré Daumier o Jean-Pierre Dantan, que encuentran en la burguesía parisina una clientela adecuada para la difusión de sus figuras satíricas o sus retratos caricaturescos.

Es conveniente, para aportar una completa visión del tema, precisar el papel de la escultura en relación con el dibujo y la ilustración; muchos de sus planteamientos van a ser coincidentes, y numerosos artistas de los que citamos en el artículo se expresan simultáneamente en ambas facetas (Acín, Bartolozzi, Bonome, *Compostela*, *Manolo*, etcétera.).

Proporcionalmente, la escultura es mucho menos practicada, y cuenta con posibilidades de difusión más reducidas. El dibujo humorístico va a disponer de unos medios más diversificados, al poder manifestarse en el campo de la ilustración gráfica. Con dos focos principales, Madrid y Barcelona, el dibujo y la caricatura encuentran salida en la prensa periódica, en las revistas ilustradas de actualidad y sobre todo en

los semanarios y publicaciones de contenido específicamente humorístico. Este último medio, aunque con frecuencia sigue una trayectoria bastante irregular⁶, es el más significativo, contando con el importante precedente de la prensa *joco-seria* del último cuarto del siglo XIX⁷.

Ahora bien, el género humorístico, tanto en su expresión gráfica como escultórica, va a experimentar un salto cualitativo en el primer cuarto del siglo XX. Su presencia toma una nueva dimensión cuando, a través de iniciativas como los salones de humoristas, comienza a utilizar los mismos circuitos de difusión que la pintura y escultura *serias*, y adopta criterios de valoración perfectamente equiparables a los de esas manifestaciones *mayores*.

Para la escultura, este marco colectivo ofrece nuevas posibilidades de aceptación y atenúa los riesgos de la exposición individual. Para el dibujo humorístico y decorativo, la exposición supone la emancipación de la reproducción mecánica y de la prensa escrita; su consideración como obra autónoma e independiente; y una valoración paralela a la pintura, por cuanto se exhibe en una sala, con un precio de adquisición, en su formato original y con carácter de creación única.

El precedente de los salones de humoristas se encuentra en las exposiciones de caricaturas que anualmente, desde 1907, se celebran en el Salón Iturriz de Madrid. Su promotor es el humorista Filiberto Montagud, que consigue reunir firmas notables en el campo de la caricatura y el humor gráfico, dando también cabida a la representación escultórica. Sin tener la resonancia de momentos posteriores, la aceptación del público y la crítica resulta favorable, y la iniciativa va a mantener su continuidad durante varios años⁸.

Pero aún contando con este valioso precedente, el verdadero promotor de la difusión y valoración del humorismo y la caricatura en España va a ser el escritor y crítico de arte José Francés, organizador de los salones de humoristas que anualmente, desde 1914, reunieron las firmas más significativas de la producción española en este género.

Su enfoque es facilitar un medio para vitalizar esta actividad, con la exhibición de las obras y su venta al público asistente a las exposiciones. Esta labor se complementa con la elaboración de completos e interesante catálogos ilustrados; ciclos de conferencias con la participación del organizador y los propios artistas; y la información constante que proporciona Francés en publicaciones como *La Esfera*⁹.

Todo ello contribuye a la difusión del género, que progresivamente irá encontrando una amplia respuesta favorable en la crítica y el público, a pesar de que parte de la

⁶ José FRANCÉS, *El año artístico 1916*, Madrid, Ed. Mundo Latino, 1917, p. 26.

⁷ Ver Valeriano BOZAL, *La ilustración gráfica del siglo XIX en España*, Madrid, Comunicación, 1979, pp. 183 y ss.

⁸ A estos certámenes hace alusión José FRANCÉS en varias publicaciones; ver *VI Salón de Humoristas*, Catálogo ilustrado, Madrid, Casa Gal, 1920, p. 14. Encontramos nuevas referencias al respecto en María del Mar LOZANO BARTOLOZZI, «Encuentros artísticos de Castelao y los Bartolozzi. Los salones de humoristas», en *Actas Congreso Castelao* (1988), Santiago de Compostela, 1989, pp. 495-496.

⁹ Recopilada paralelamente en las ediciones anuales de *El año artístico*, donde Francés presta especial atención a la evolución del género y su expresión en estos certámenes. Algunos de sus planteamientos sobre el humorismo y la caricatura aparecen también recogidos en publicaciones posteriores como *El arte que sonríe y que castiga*, Madrid, Ed. Internacional, 1924; o *La caricatura*, Madrid, Cía. Iberoamericana de Publicaciones, 1930.

crítica se muestra reticente ante los certámenes, no aceptando los planteamientos artísticos de los mismos¹⁰. Francés aboga desde el primer momento por una concepción amplia, incluyendo también en ellos la ilustración de carácter decorativo, no necesariamente humorística. Así, por ejemplo, el III Salón adopta el subtítulo de «Exposición de caricaturas y dibujos decorativos», y el IV será denominado «Salón de humoristas y de artistas decoradores».

Uno de los aspectos en que José Francés incide especialmente, es el hecho de que los salones surjan sin ningún tipo de protección oficial y sin espíritu competitivo que establezca medallas o recompensas.

En efecto, la iniciativa de los salones se produce al margen de la protección oficial, realizándose en sus primera ediciones en distintas salas madrileñas; el propio Francés se encarga de la selección de los artistas y las obras, y su difusión discurre por los cauces apuntados. Ahora bien, conviene matizar que el éxito de las convocatorias no permanecerá del todo ajeno a los estamentos oficiales. Importantes autoridades estuvieron ya presentes en la inauguración del III Salón¹¹, y a partir del VII su ubicación será un recinto oficial, el Palacio de Bibliotecas y Museos¹².

A pesar de este reconocimiento, los salones siguen manteniendo su independencia, funcionando sin imposiciones y careciendo de jurados y recompensas. Este último punto se mantiene de forma invariable, y en ello encuentra Francés una de las claves de su éxito, diferenciándolos de las denostadas exposiciones nacionales de Bellas Artes¹³. Se evitan así posibles discordias o enemistades, sin perjuicio para los artistas que en cualquier caso encuentran un canal adecuado para exponer y vender su obra.

Realizar una revisión de cada uno de los salones no sería posible en el espacio disponible, pero sí vamos a destacar algunas breves referencias¹⁴. El primero se celebra en diciembre de 1914 en la Casa Alier, de Madrid, participando 13 artistas con 61 obras. El segundo, en diciembre de 1915, se realiza en el Salón Arte Moderno, que en fechas próximas había acogido exposiciones individuales de algunos humoristas; con 31 autores y 65 obras, asegura una continuidad para la iniciativa¹⁵. Las limitaciones espaciales de este certamen se superan en el III Salón, que toma carácter nacional y acoge ya a 116 artistas con 390 creaciones; la exposición se celebra en la Galería General de Arte y, como se ha apuntado, en su inauguración están presentes altas autoridades oficiales.

Las tres ediciones siguientes (1918-1920) van a recibir la acogida del Círculo de

¹⁰ Las lamentaciones de Francés a este respecto y el reiterado esfuerzo para que su labor sea reconocida y valorada, tienen presencia continuada en todos sus escritos sobre el tema, repitiendo similares argumentos en su favor.

¹¹ José FRANCÉS, *El año artístico 1917*, Madrid, Mundo Latino, 1918, p. 46.

¹² José FRANCÉS, *El año artístico 1920*, Madrid, Mundo Latino, 1921, p. 33 y ss.

¹³ José FRANCÉS, *El año artístico 1918*, Madrid, Ed. Mundo Latino, 1919, p. 64. Si bien escogemos esta referencia como significativa, Francés también alude a ello en otras ediciones del año artístico (1921) y en diversos catálogos de salones, como el de 1920; p. 21.

¹⁴ Los catálogos de las sucesivas ediciones y las referencias de José FRANCÉS en *El año artístico* y *La Esfera*, ofrecen información concreta sobre cada certamen, sus participantes y las obras expuestas.

¹⁵ El catálogo de la exposición se edita como primer número de una revista titulada *Humorismo*, que incluye numerosas ilustraciones y un amplio texto de José FRANCÉS, glosando la personalidad de los participantes en el Salón. Este único número es comentado por María del Mar LOZANO BARTOLOZZI en el artículo ya citado, pp. 500-502.

Bellas Artes, que desde el principio había apoyado la iniciativa de Francés. En adelante se mantendrán unos niveles de participación semejantes, con algo más de 100 artistas e intentando no superar las 400 obras. Estas limitaciones las impone el propio organizador, rechazando gran número de obras en aras de la calidad de la convocatoria¹⁶.

Ese mismo espíritu selectivo domina en los salones de 1920 y 1921, el VII y VIII. Su celebración supone además un nuevo paso, ya que se ubican en el Palacio de Bibliotecas y Museos, acogidos por las instituciones oficiales. En el VII Salón se introduce una sección retrospectiva, con fondos del Museo de Arte Moderno y de la Biblioteca Nacional¹⁷ y en el VIII se introducen también ejemplos seleccionados de pintura, ampliando así los planteamientos iniciales¹⁸. Las sucesivas ediciones en los años veinte siguen similares presupuestos, sin ofrecer excesivas novedades a una fórmula ya perfectamente asumida y consolidada.

Si seguimos a Francés en sus noticias sobre la progresión de los salones, corroboradas por otros críticos del momento, éstos debieron constituir un éxito en la asistencia de público y cada vez más en su valoración crítica. Sus inicios, sin embargo, denotan cierto elitismo, en espacios reducidos y con entrada por invitación¹⁹. Pero la progresión del evento es manifiesta, y en los años veinte encontramos, por ejemplo, referencias alusivas al gran éxito de público y venta²⁰, su capacidad para la captación de grandes masas²¹, o su valoración como «mucho más interesante, de más importancia y más concurrido que la exposición nacional»²². Las características del género, que lo hacen susceptible de alcanzar la aceptación popular, y la correcta organización y promoción de los certámenes, son factores que propician esta buena acogida.

De esta forma, convocatorias similares surgen en otras poblaciones españolas. En enero de 1916 se celebra el Primer Salón de Humoristas de Barcelona, organizado por el caricaturista Juan Grau Miró; se instala en las salas de la Casa Mozart y cuenta con casi 300 obras, acogiendo la presencia de artistas catalanes, madrileños y extranjeros²³; esta iniciativa se complementa con exposiciones en Reus²⁴, y tendría continuidad en años posteriores, dada la importancia del foco catalán²⁵. Otras muestras más locales

¹⁶ Especial mención merece el Catálogo del VI Salón, celebrado en marzo de 1920; presenta un interesante texto de Francés con algunos de sus planteamientos sobre el humorismo, una revisión de las anteriores ediciones y además 41 autocaricaturas de los expositores, que suponen un valioso testimonio gráfico. José FRANCÉS, *VI Salón de Humoristas*, Catálogo ilustrado, Madrid, Casa Gal, 1920.

¹⁷ Ver José FRANCÉS, *El año artístico 1920*, *Op. cit.*, pp. 34-36. Las celebraciones del VI y VII salones coinciden en 1920.

¹⁸ José FRANCÉS, *El año artístico 1921*, Madrid, Ed. Mundo Latino, 1922, pp. 110-112.

¹⁹ *Boletín del Círculo de Bellas Artes*, Madrid, núm. 33, octubre de 1915, p. 3. Recogido por María del Mar LOZANO BARTOLOZZI, *Op. cit.*, p. 499.

²⁰ José FRANCÉS, *VI Salón de Humoristas*, *Op. cit.*, p. 19, y *El año artístico 1920*, *Op. cit.*, p. 33.

²¹ Luis MANSO, en *Gaceta de Bellas Artes*. Recogido en *El año artístico 1921*, *Op. cit.*, p. 120.

²² Enrique ESTEVEZ ORTEGA, en *Vida Gallega*. Recogido en *El año artístico 1921*, *Op. cit.*, p. 122.

²³ José FRANCÉS, «El primer salón de humoristas en Barcelona», en *El año artístico 1916*, *Op. cit.*, pp. 20-34.

²⁴ José FRANCÉS, «Una exposición de humoristas en Reus», *Ibidem*, pp. 228-229.

²⁵ José FRANCÉS, «Los humoristas catalanes», en *El año artístico 1918*, *Op. cit.*, pp. 236-239. Este segundo salón catalán se realiza a los dos años del primero, y en él tienen cabida los premios, tan denostados por Francés, aunque no hace referencia explícita a ello.

(Avilés, Santa Cruz de Tenerife), contribuyen igualmente a la expansión del género en nuestro país.

Incidimos especialmente en la celebración de estos salones de humoristas, pues la escultura se encuentra representada en ellos de forma notable. Su presencia es muy inferior en número al dibujo, pero aparece de forma continuada y pueden aplicársele similares criterios de valoración. En el marco de estos certámenes se expresan algunas de las firmas más significativas del género.

Es constatable la adquisición de muchas de estas piezas escultóricas por parte del público asistente; las alusiones a ello son frecuentes²⁶. A pesar de la ironía y el acentuado espíritu crítico de algunas de las obras, su carácter predominantemente grato y divertido debió hacerlas atractivas para la clientela burguesa que acude a los salones. Las pequeñas dimensiones o las características del material hacían asequible su precio, controlado además por los márgenes que impone Francés, y que de esta forma se hace equiparable a las cantidades que se solicitan por los dibujos e ilustraciones.

El acercamiento a estas creaciones resulta difícil y a veces incompleto, por no tener acceso a todos los catálogos y ser escasas las reproducciones de esculturas incluidas en los mismos; el carácter efímero de muchas piezas dificulta aún más el estudio actual. Pero se conocen autores y títulos, y algunas reproducciones en publicaciones paralelas pueden orientar al respecto. Algunos de los caracteres dominantes en este tipo de obras se han apuntado ya al inicio del artículo, si bien pueden comentarse otras notas que les son propias.

Como tema aparece con frecuencia la sátira costumbrista, a veces resuelta en composiciones grupales; la velada denuncia social, aludiendo a instituciones como la Iglesia o incorporando personajes marginales; el amor y la familia tratados con ironía; o las situaciones específicamente cómicas. Pero el predominio temático es el de la presentación o caricaturización de personajes del entorno social, con preferencia por los tipos populares, de profesiones pintorescas o acentuados rasgos personales. Los títulos de las obras suelen ser un acertado complemento de la imagen, y casi siempre altamente expresivos.

Mención aparte merecen los juguetes, que tienen cabida también en algunas ediciones, aunque siempre especificándose su procedencia artesanal (las exposiciones de juguetes siguen un camino propio, diferenciado, desde 1924). De un mismo modelo el autor podía realizar y vender varios ejemplares, siendo esta una parcela con bastante buena acogida. Significativos pueden resultar por su aceptación los presentados por Filiberto Montagud en el Salón de 1918²⁷.

También, por su singularidad, cabe citar las «curiosidades en materiales absurdos», según la inconcreta cita de Francés, que Loiseau, Ribes y sobre todo Luis y José Barrillón, presentan en las exposiciones de Reus y Barcelona²⁸.

En general, los dos campos principales de expresión en los salones van a ser la escultura y la muñequería, estableciéndose, eso sí, algunas matizaciones en este último caso, como puede observarse en las condiciones del Salón de 1920:

²⁶ El mismo Francés incluye en sus artículos una relación de ventas, cuando éstas son significativas. Ver *El año artístico 1918*, *Op. cit.*, p. 69.

²⁷ *Ibidem.*

²⁸ Cit. en *El año artístico 1916*, *Op. cit.*, pp. 34 y 229; y *El año artístico 1918*, *Op. cit.*, p. 239.

«Serán rechazados todos los muñecos de trapo o madera que no tengan un carácter exclusivamente artístico. Los que procedan de casas industriales o puedan confundirse con los expuestos en los escaparates y anaquelерías de las tiendas dedicadas a este género de juguetes.»²⁹.

Es muy numeroso este tipo de obras, y al hablar de ellas se alude normalmente a figurillas de pequeño formato, realizadas en diversos materiales, aunque predomina el trapo relleno y la tela, representando escenas o tipos populares muy caracterizados. Pueden citarse las creaciones de José Zamora, Angel Masit, Pablo Cócera, Angel de Diego o las hermanas Martí Alonso, entre otros.

Pero el más genuino representante de este género es Salvador Bartolozzi (Madrid, 1882). Artista polifacético, va a desempeñar su labor en el campo del dibujo y la ilustración gráfica, si bien diversifica su producción con incursiones en el cartel, la ilustración infantil, el teatro o el guiñol. Nos interesa ahora su faceta como realizador de pequeños muñecos y figuras; con ellos toma parte ya en la exposición de caricaturas del Salón Iturriz en 1909, y van a ser presentados regularmente en los salones de humoristas organizados por José Francés, en los que encuentran su principal salida, con buena acogida por parte del público y de la crítica.

El proceo de elaboración sigue diversos pasos; se parte del modelado del rostro y la obtención de un positivo a partir del molde en escayola; con añadidos como el pelo y una policromía adecuada, el rostro queda configurado; el cuerpo a partir de un armazón se viste finalmente con trapo y tela³⁰. Los resultados son muy expresivos, y se adecúan acertadamente a los peculiares rasgos de los personajes caracterizados; personajes marginales madrileños, tipos castizos y populares, ancianos o payasos, constituyen parte de ese universo particular, resueltos con acusada personalidad.

Una línea temática similar sigue Benito Bartolozzi, quien paralelamente compartirá esta faceta con la dirección del taller de reproducciones de la Academia de San Fernando. Se sirven ambos hermanos de los mismos ámbitos de exhibición, presentando obras en común en las exposiciones de humoristas. Benito va a acentuar la venta popular de su producción, incidiendo en el mundillo de la picaresca, la chulería, la pobreza y la marginación madrileñas. Su obra se encuentra más próxima a la escultura, modelando el barro o tallando sus personajes en madera, con factura ágil y desvuelta³¹.

Su producción, apartada ya del mundo del muñeco, nos sirve de enlace con otros escultores que también van a tomar parte en los salones de humoristas. Pueden citarse así los autores de siluetas en madera, como Vicente Ibáñez (Salón de 1915) o María Corredoira (Salón de 1921), autora de tipos y escenas gallegos; y creadores de pequeñas figuras, como Verdugo, Vivancos, José Morán, Mariano Barrero, Casimiro González, Ricardo Colet o Jesús Pérez Mora. Sobre ellos destacan Antonio Gallegos, presente ya en las exposiciones tempranas del Salón Iturriz, y que en 1920 sorprende

²⁹ Recogido por María del Mar LOZANO BARTOLOZZI, *Op. cit.*, p. 510.

³⁰ María del Mar LOZANO BARTOLOZZI, «Salvador Bartolozzi», en *Bellas Artes* 74, Madrid, 1974, n.º 30, p. 18.

³¹ Ver José FRANCÉS, «Un artista decorador: Benito Bartolozzi», en *El año artístico 1918*, *Op. cit.*, pp. 376-378.

con sus rollizos desnudos femeninos esculpidos en piedra; y Miguel Ramos Santamaría, posiblemente uno de los mejores representantes del género, con tallas en madera policromada de aguda observación y marcada comicidad.

En el ámbito catalán ocupan un lugar destacado los hermanos Miguel y Luciano Oslé (Barcelona, 1879 y 1880). En la exposición de humoristas de Reus en 1916 se revelan como excelentes autores cómicos, con sátiras de monumentos, personajes caricaturescos, o escenas humorísticas como el grupo «La mujer que tiene buen marido...» (protagonizado por un cupido que dispara un cañón), de Luciano Oslé³².

Pero es interesante consignar que esta actividad resulta episódica dentro de su producción, expresada generalmente en el marco del realismo social o el monumento público sin ninguna connotación cómica. Este hecho es aplicable a otras figuras importantes de la escultura española en la primera mitad de siglo, y nos va a servir de hilo conductor para presentar a los próximos autores, ya desvinculados del marco de los salones de humoristas. En efecto, encontramos escultores que se manifiestan en el campo del humorismo, pero lo hacen en un periodo concreto sin continuidad posterior, o bien de forma aislada, siguiendo el resto de su carrera una temática absolutamente *seria*. Aunque se trate de incursiones concretas, por la calidad de su obra cabe citar algunos nombres.

Este es el caso de Moisés de Huerta (Muriel de Zapardiel, Valladolid, 1881), quien en un periodo muy concreto y temprano de su producción, entre 1907 y 1908, realiza en Bilbao una serie de pequeñas tallas en madera representando tipos vascos fuertemente caracterizados. Con unos rasgos raciales muy acusados, próximos a la caricatura, se presentan en actitudes cotidianas, anecdóticas o humorísticas, tratados con gran frescura y espontaneidad.

Se realizan con talla directa, incidiendo con la gubia sobre la madera en grandes trazos que recortan perfiles aristados y construyen amplios planos y concavidades. El resultado es una obra geometrizada, facetada, sintética, que sorprende por su modernidad cuando el cubismo escultórico estaba aún en sus balbucesos³³.

La producción de Huerta en esta línea tiene una buena acogida en la burguesía vasca de principios de siglo, vendiendo muchas de sus obras a precios módicos. Algunas de las piezas conservadas muestran esa faceta humorística que ahora nos interesa, plasmadas en escenas como «El Mocosó», «El Jauncho», «Amasando un voto», etc.; aunque cabe destacar el aldeano vasco titulado «El Mirón», concebido con sutil ironía a partir de «El Pensador», de Rodin, y resuelto con un sintetismo formal admirable³⁴.

También encontramos algunas creaciones especialmente interesantes para nuestro tema en la obra de Pablo Gargallo (Maella, Zaragoza, 1881), una de las principales figuras de la escultura nacional en el primer tercio de siglo. Si bien en algún momento su producción, como en el caso de Picasso, va a incorporar temas circenses y arlequines que podrían tener cierta relación con el género, su sentido y resolución se

³² José FRANCES, «Una exposición de humoristas en Reus», en *El año artístico 1916*, *Op. cit.*, pp. 228-229.

³³ Moisés BAZAN DE HUERTA, *El escultor Moisés de Huerta. 1881-1962*, tesis doctoral inédita, Cáceres, 1989, pp. 326-330.

³⁴ *Ibidem*, pp. 470-489.

apartan un tanto de la línea que seguimos. Sin embargo, entran plenamente en ella una serie de máscaras que el escultor realiza en 1915 y que destacan por su atractiva presentación y el novedoso tratamiento de la materia, trabajando la chapa metálica con originales recursos.

De forma independiente puede considerarse una máscara teatral en hierro representando «La risa», especialmente significativa para el tema que tratamos. Muestra un rostro sonriente, concebido inicialmente para decorar la base del monumento a Iscle Soler, junto a «La tragedia» y «El dolor»³⁵.

Con intención marcadamente cómica, hay que resaltar la serie de cuatro máscaras satíricas en chapa de cobre que conserva el Museo Gargallo de Zaragoza; títulos como los de «Fauno con monóculo» o «Faunesa con flequillo», muestran de forma expresiva esta trivialización del tema clásico, que se presenta con un aire humorístico y festivo³⁶.

Mención especial hay que hacer de Santiago Rodríguez Bonome (Santiago de Compostela, 1901), cuya producción juvenil, realizada en Galicia en el primer cuarto de siglo, es una referencia indispensable. En su caso también se aprecia la vinculación del tema humorístico a un período concreto, que alcanza su culminación en la exposición de 1924 en el Centro Gallego de Madrid. Su obra posterior, condicionada por el traslado a Madrid y su residencia en Francia tras la Guerra Civil, pierde gran parte de su originalidad y fuerza, al introducirse en temas más convencionales y con una resolución formal menos expresiva³⁷.

Con una técnica similar a la que encontrábamos en Huerta quince años antes, utilizando la talla directa con grandes cortes de gubia, e incorporando en este caso la policromía, Bonome va a crear tallas de gran fuerza e impacto visual.

Su obra se inscribe en un marco regional muy acentuado, con tipos populares y grupos que escenifican costumbres o ritos arraigados en la zona. Estos rasgos potencian su carácter con la inclusión de un incisivo espíritu crítico y un humor negro sin parangón en la escultura del momento. En efecto, los tipos y escenas retratados por Bonome denuncian una Galicia negra, en la que aparecen ciegos, borrachos, escenas de carnaval, beatas, ancianos y campesinos en actitudes pintorescas o grotescas. Aunque a veces no traspase la frontera de la anécdota costumbrista, con frecuencia Bonome se muestra inusitadamente cruel, utilizando el sarcasmo como arma, con espíritu ácido y mordaz. Obras como «Andruejos», «Antroido» o «El entierro», ilustran esta peculiar manifestación en el panorama del humorismo español.

En otros autores de procedencia gallega, aunque elaboran sus obras en Madrid, encontramos también algunos ejemplos de humorismo aplicado a la escultura. Así, Francisco Asorey (Cambados, La Coruña, 1889) presenta algunos grupos de pequeño formato en los salones de humoristas de 1916 y 1918, como «Los caballeros negros» o «Rezo de beatas», aunque su obra sigue en general un camino diferente³⁸.

³⁵ Rafael ORDOÑEZ FERNANDEZ, *Catálogo del Museo Pablo Gargallo*, Zaragoza, Ayuntamiento, 1988, pp. 76-78.

³⁶ *Ibidem*, pp. 78-85.

³⁷ José MARIN MEDINA, *La escultura española contemporánea (1800-1978)*, Madrid, EDARCON, 1978, pp. 131-132. En esa marcada diferenciación al valorar su obra incide también Josefina ALIX TRUEBA, *Escultura española 1900-1936*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1985, p. 104.

³⁸ Ver Ramón OTERO TUÑEZ, *Asorey* (exposición antológica), La Coruña, Xunta de Galicia y Ayuntamiento de Cambados, 1986.

El caso de Cristino Mallo (Tuy, Pontevedra, 1905) resulta interesante, por la dificultad de deslindar en su obra aquellas creaciones con carácter plenamente cómico. En realidad toda su producción presenta unos rasgos de inmediatez, anecdotismo y proximidad que la encuadran como prototipo de la *llegada a la gracia* que citaba Gaya Nuño; pero algunos ejemplos de los años cuarenta toman un sentido decididamente humorístico y son los que vamos a destacar. Pueden calificarse así algunos grupos en relieve como «Charlatán» (1945) o «La Cola» (1947); personajes caricaturescos como «Santera», «Pensionista» o «La portera» (1943-1945); y varios tipos individualizados de 1947 cuya propia denominación expresa su sentido cómico: «Don Baldomero, nieto de La Baldomera» o «Serafín el busca pisos»³⁹.

Ya hemos señalado cómo el recurso al tema popular y los personajes más o menos pintorescos es algo frecuente en el campo humorístico. Este fenómeno, al producirse en zonas con una identidad muy marcada, deriva a veces en la presentación de tipos regionales y escenas costumbristas que no siempre se ajustan a estos planteamientos. Cabe, pues, matizar que el primitivismo gallego de Faílde Gago o los baserritarras vascos de Moisés de Huerta, por citar sólo algunos ámbitos, en muchos casos no pueden considerarse humorísticos, aunque compartan el costumbrismo como recurso expresivo y utilicen similares rasgos formales. Incluso este modo de representación va a ser utilizado para expresar facetas pesimistas y de denuncia que van a situarse en la intención opuesta a la que estudiamos. Lo que sí puede constatarse es la importancia para el humorismo de algunos focos periféricos como el gallego, el vasco o el catalán, que diversifican y aportan rasgos personales a la principal actividad del foco madrileño.

Si bien, como hemos visto, la figuración humana protagoniza indiscutiblemente la escultura humorística, cabe abrir un pequeño apartado para el animalismo, como variante dentro del género. En la escultura española del período que tratamos hay excelentes animalistas, figurando a la cabeza Mateo Hernández (Béjar, Salamanca, 1884). Ahora bien, aunque su obra puede resultar en muchos casos simpática, por lo grato del tema, no cabe interpretar una intención humorística en su planteamiento⁴⁰. Sin embargo, sí introducen matices cómicos otros escultores como Francisco Pérez Mateos (Madrid, 1904), o José Granyer (Barcelona, 1899), utilizando en su zoo particular el recurso de aportar a los animales actitudes humanas, como en su conocido «Caballo desperezándose».

En esta misma línea destaca Francisco Vázquez Díaz (Santiago de Compostela, 1900), más conocido por el seudónimo *Compostela*, cuya audacia y sentido del humor se aprecia ya en la forma de dar a conocer su obra en Madrid: expuso sus animales exóticos entre los leones de la escalinata del Congreso, siendo desalojado por la guardia con el consiguiente escándalo, y atrayendo la atención de la prensa; algunas salas de exposiciones le abrieron sus puertas desde entonces⁴¹. Autor también de tipos gallegos característicos, destaca su obra animalista, que es diversificada; compartiendo

³⁹ Obras recogidas en el Catálogo de su Exposición Homenaje, *Cristino Mallo*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1985, pp. 57-70.

⁴⁰ Ver sobre Hernández, José Luis MAJADA NEILA, *Mateo Hernández, 1884-1949*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1979.

⁴¹ José MARIN MEDINA, *Op. cit.*, p. 132.

una visión sería aunque exótica del tema con algunos ejemplos plenamente humorísticos, como su serie de pingüinos (Pingüino-abad, Pingüino-monja, Pingüino-académico), que supone una ingeniosa y mordaz crítica de personajes de la sociedad gallega⁴².

En este panorama de los distintos caminos por los que discurre el humorismo español, resta comentar por último el campo de la caricatura fisonómica. Los magníficos logros alcanzados en este terreno en la Francia del XIX por Honoré Daumier o Jean-Pierre Dantan⁴³, hacen lamentar la ausencia de posibles paralelos en España, y no sólo en el pasado siglo, sino también en el presente. La escasez de figuras de talla en este campo resulta aún más significativa cuando se compara con el elevado número y el gran nivel que la caricatura dibujada alcanza en nuestro país. Una posible mayor dificultad en la resolución del tema por medio del modelado y la escultura, además de las circunstancias que hemos abordado en un apartado anterior, pueden contribuir a explicar esta menor presencia.

Encontramos en cualquier caso ejemplos interesantes, e incluso algún autor prolífico en la materia. En el Salón de Humoristas de 1916 Román Bonet, *Bon*, presentaba su autocaricatura en escayola⁴⁴, hecho poco frecuente en la escultura, y, sin embargo, habitual en la ilustración española. Algún retrato caricaturesco realiza Francisco Asorey en fecha temprana y sin continuidad posterior, destacando el de Alfonso Castela⁴⁵. También Bonome emprende alguna incursión en el tema (retrato de Ramón del Valle-Inclán), utilizando una línea expresionista que exagera el alargamiento de las figuras.

Pero singular atención merece en este terreno Sebastián Miranda (Gijón, 1885), una de las escasas figuras que mantiene una actividad continuada en el campo del retrato caricaturesco, no exento de humor. Realiza lo principal de su obra entre Oviedo, Madrid y París, a lo largo de una azarosa y prolongada vida, marcada por un especial don de gentes⁴⁶.

Poco dotado para la escultura monumental, se revela, sin embargo, como hábil modelador de figuras en pequeño formato, normalmente de cuerpo entero, que vacía en escayola, funde en bronce o talla en madera, aplicándoles una viva policromía. Salvo algunos intentos aislados, como el discutido «Retablo del mar»⁴⁷, la obra de Miranda permanece fiel a esta producción en pequeñas dimensiones que tiene en el retrato, la caricatura y la representación de tipos populares su tema principal.

La exposición que en 1921 celebra en el Salón del Palacio de Bibliotecas y Museos en Madrid, puede servir como referencia de los personajes que pueblan su

⁴² *Ibidem*, p. 133.

⁴³ Ver Dario DURBE, *Daumier scultore*, Milano, Ed. Museo Poldi Pezzoli, 1961; VV.AA., *Daumier. Les bustes de parlementaires*, Lausanne, Edita-Vilo, 1980; Philippe SOREL, «Les Dantan du Musée Carnavalet», en *Gazette des Beaux-Arts*, tome CVII, janvier-février 1986, pp. 1-38 y 87-102.

⁴⁴ José FRANCES, *El año artístico 1916*, *Op. cit.*, p. 34.

⁴⁵ Ramón OTERO TUÑEZ, *Asorey*, *Op. cit.*, p. 13.

⁴⁶ Ver, sobre Miranda, Marino GOMEZ-SANTOS, *El tiempo de Sebastián Miranda. Una España insólita*, Madrid, Testimonio, 1986; VV.AA. *Homenaje a Sebastián Miranda en el centenario de su nacimiento*, Madrid, Banco de Bilbao, 1985.

⁴⁷ Composición en relieve a partir de la caracterización de pescadores de la *Rula de Gijón*, realizada en 1931-33 y reconstruida con menor acierto en 1970-72, tras su destrucción en la Guerra Civil.

obra. Allí se dan cita desde intelectuales, artistas, aristócratas, banqueros y agentes de bolsa, hasta los personajes más populares, toreros, bailarinas, gitanas y prostitutas. Miranda actúa, pues, como un cronista de su época, con piezas de desigual calidad, pero destacando en un género poco frecuentado en el panorama español.

Con lo expuesto ponemos fin a este recorrido por la escultura española de la primera mitad del siglo. Traspasando ese límite cronológico podrían citarse los «Entretenimientos del Prado» o los tragicómicos «Fajaditos», de Pablo Serrano⁴⁸, los insólitos personajes de José María Cundín⁴⁹, las situaciones y personajes de Alfredo García Revuelta, y otros muchos ejemplos recientes, pero apartados ya de los límites fijados para el presente artículo.

⁴⁸ Ver Eduardo WESTERDAHL, *La escultura de Pablo Serrano*, Barcelona, Polígrafa, 1977, pp. 40-45; Manuel GARCIA GUATAS, *Pablo Serrano, escultor del hombre*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1989, pp. 69-74.

⁴⁹ Mario Angel MARRODAN, *La escultura vasca*, Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, 1980, pp. 227-230.

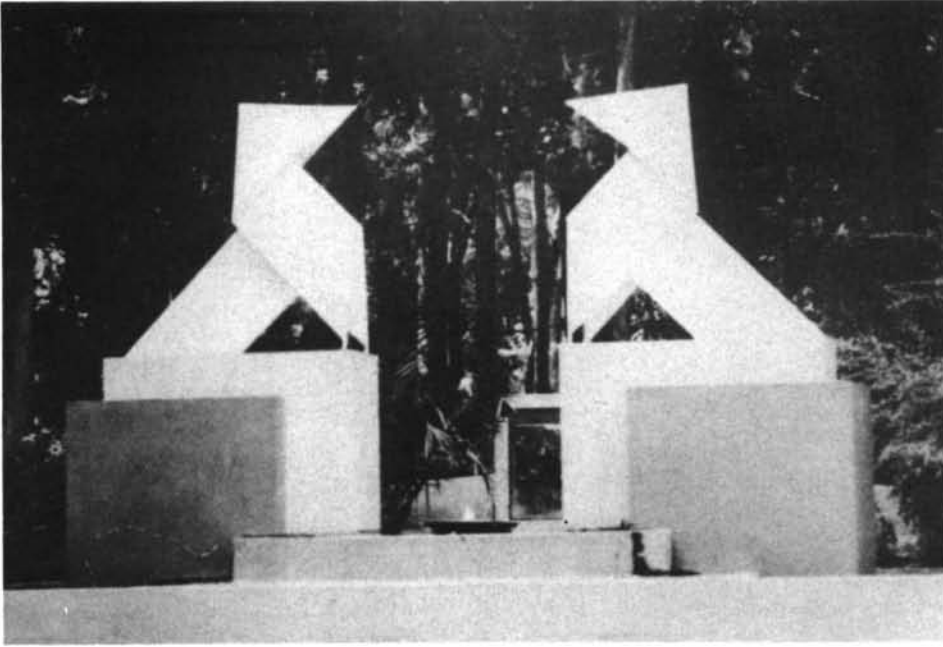


Lámina 1. Ramón Acín. «Fuente de las pajaritas». 1929.



Lámina 2. Pablo Gargallo. «Faunesa con pendientes». «Fauno con monóculo». 1916.



Lámina 3. Manolo Hugué. «Chula». 1927.



Lámina 4. Moisés de Huerta. «Amasando un voto». 1907-1908.

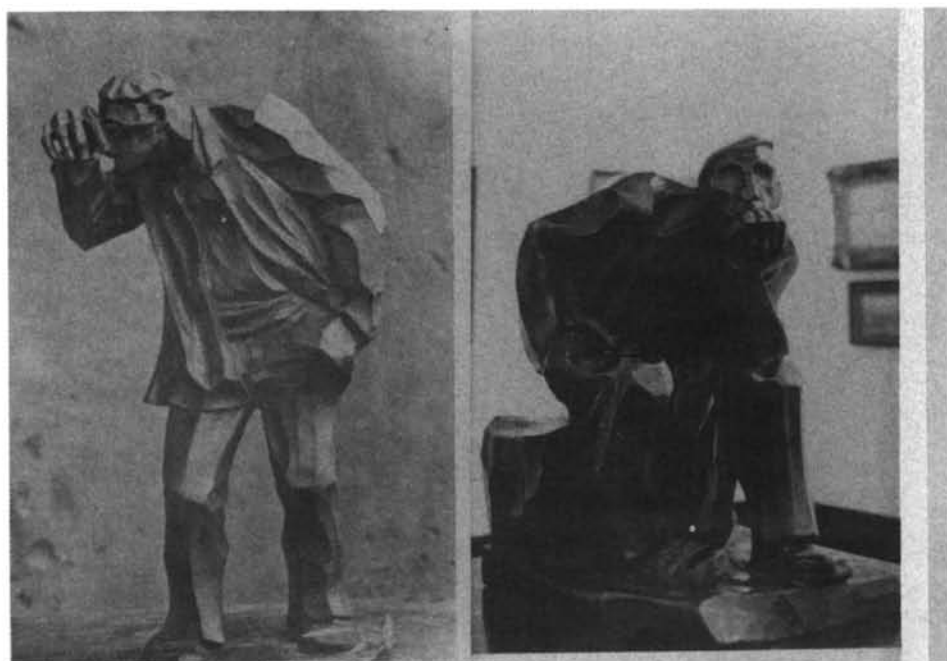


Lámina 5. Moisés de Huerta. «El Mocosito». «El Mirón». 1907-1908.



Lámina 6. Santiago Rodríguez Bonome. «El Entierro». 1924.



Lámina 7. Salvador Bartolozzi. «Payaso». 1917. Benito Bartolozzi. «El Señor Luterio». 1917.

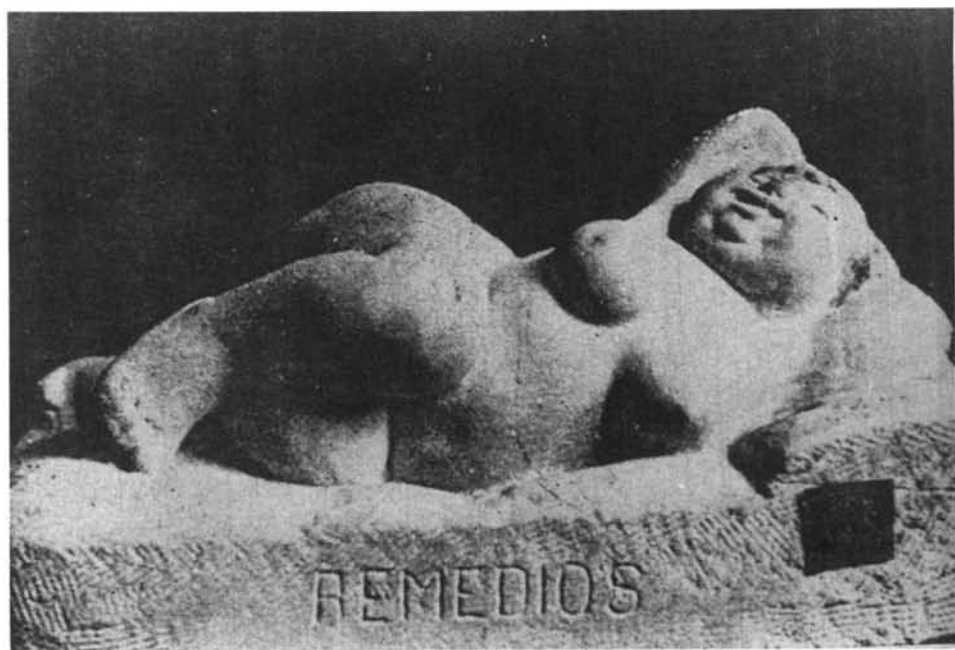


Lámina 8. Antonio Gallegos. «Remedios». 1921.



Lámina 9. Cristino Mallo. «Santera». 1943.



Lámina 10. Miguel Ramos. «La noche del Sábado». 1921.

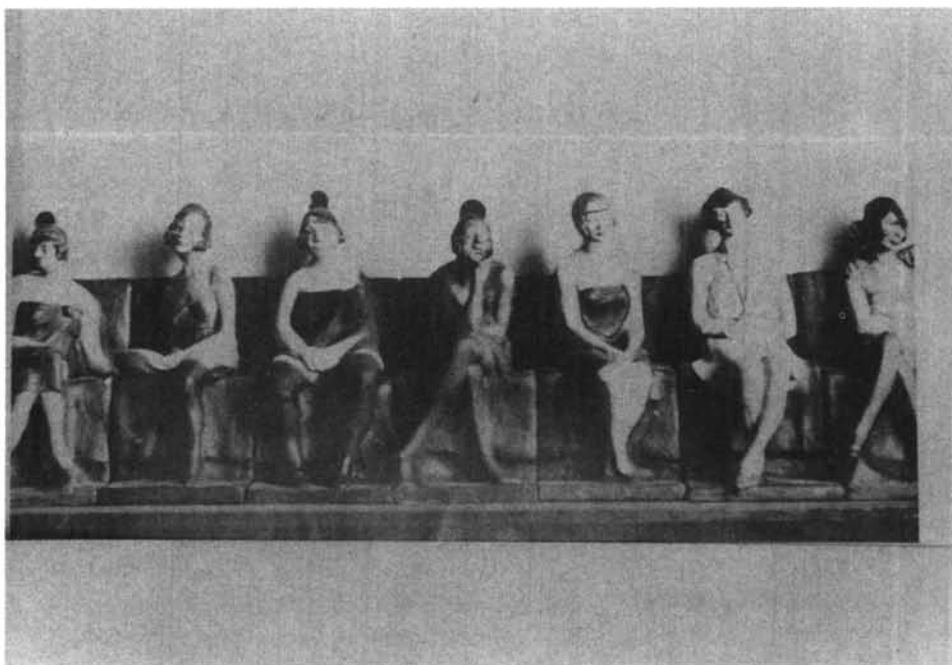


Lámina 11. Sebastián Miranda. «Las siete virtudes». 1921.



Lámina 12. Sebastián Miranda. «El camarero de turno de "La Sorbona"». «Miguelón, pescador gijonés». 1930-1933.