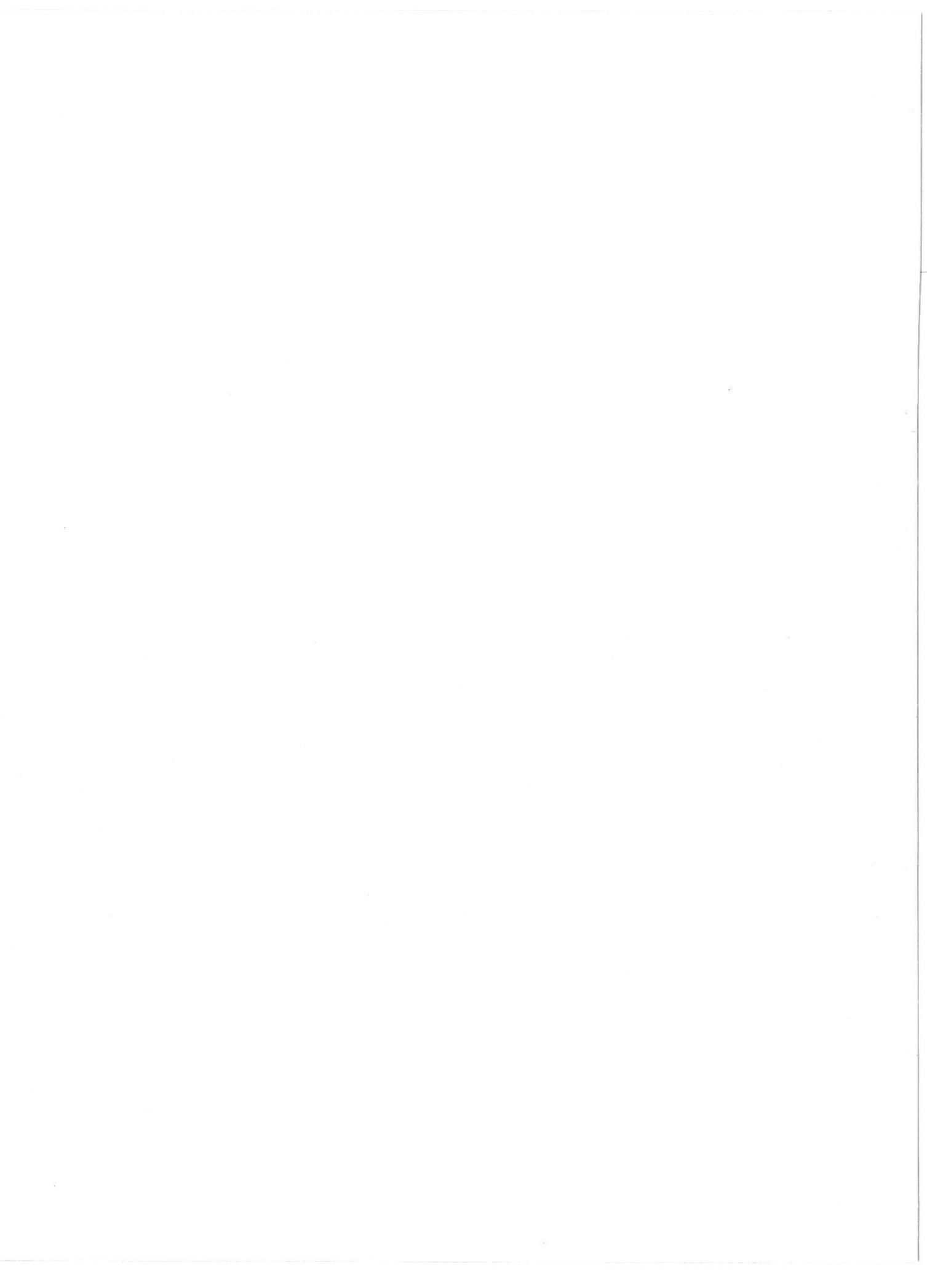


**HONESTIDAD, VALENTÍA Y CASI OLVIDO:
ALGUNOS ESCULTORES CASTELLANOS
DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX**

M^a José Martínez Martínez





La honestidad de algunos escultores castellanos deriva de su actitud ante la piedra, a la que se acercan con la humildad y el instrumental de un cantero. Protagonizan un cambio de gran importancia al recobrar la técnica de la talla directa, considerada primitiva en los medios académicos, en los que prima el modelado. Esta elección les alejará del mundo académico y del mecenazgo oficial. A la honestidad en su aproximación a la materia hay que añadir la coherencia de su discurso escultórico y de su actitud vital.

Al igual que otros escultores europeos de principios del siglo xx, nuestros artistas buscan la ruptura con la concepción histórica de las artes plásticas basada en la mimesis¹, e investigan a través de nuevas vías de expresión, sin abandonar el arte figurativo, para ello eliminan lo accesorio simplificando las formas, lo que al igual que la talla directa contará con el rechazo de los medios académicos y del gran público. Su valentía se plasma en la renuncia consciente a seguir los cauces oficiales.

Los temas elegidos cambian respecto a la escultura anterior, solo el retrato pervive de la herencia decimonónica, una herencia escultórica nefasta que ha servido para considerar al siglo xix como uno de los períodos más estériles en la historia de la escultura española. Sin conocer la situación que vive la escultura en la península, a finales del siglo xix y principios del xx, sería difícil valorar el gran esfuerzo de algunos de nuestros escultores por acabar con una situación de constante limitación a la libertad creativa.

El casi olvido en que están sumidos se debe a su posicionamiento en defensa de la República, algunos llegaron a morir en el frente defendiéndola. Su ideario político hará que la dictadura les silencie y su recuperación posterior sea lenta, diluida en el destacado papel de las vanguardias escultóricas, pero sin el trabajo de estos artistas sería imposible entender la escultura figurativa castellana del siglo xx.

En este artículo me aproximaré a la obra de los escultores más significativos, porque no se pueden configurar grupos o generaciones en la primera mitad del siglo xx, y sobre todo hasta la Guerra Civil. Lo único que une a este grupo de escultores es la temática representada y la búsqueda de nuevos caminos expresivos².

El período que abarca esta aproximación a la escultura figurativa castellana comprende desde las primeras décadas del siglo xx hasta la Guerra Civil española, porque son pocos los escultores que realizan una obra significativa durante los primeros años de la dictadura franquista, en la que el dominio de la Academia fue casi absoluto³.

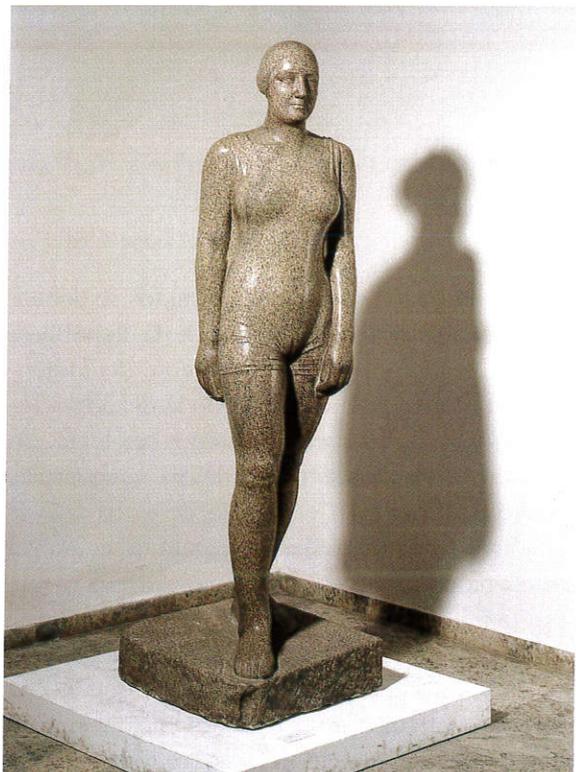
LA HERENCIA ESCULTÓRICA DEL SIGLO XIX

La decadencia de la escultura española es anterior a esta centuria, se inicia con la disociación que se produjo entre esta disciplina y la arquitectura a finales del período barroco. En los estilos que le suceden tampoco se aprecia un cambio en el discurso entre las dos manifestaciones artísticas.

¹ DANTO, A. C.: *Después del fin del arte*, Barcelona, 2002, p. 68.

² MARÍN-MEDINA, J.: *La escultura española contemporánea (1800-1978). Historia y evaluación crítica*, Madrid, 1978, p. 85.

³ Solo Ferrán es una excepción, poco comprendido en su momento y que no fue reconocido hasta algunas décadas más tarde.



«Bañista», 1925. Mateo Hernández.

Con el neoclasicismo se pierde todo atisbo de personalidad o riqueza expresiva, la vuelta al clasicismo griego conlleva el sometimiento de toda aportación individual a los cánones establecidos⁴.

A la ruptura entre el lenguaje arquitectónico y el escultórico hay que sumar la grave crisis en que se ve sumida la otra gran expresión escultórica española, la imaginería religiosa, que a partir de ahora será fruto, casi en su totalidad, de procesos industriales. Un nuevo protagonismo ejerce la demanda ciudadana, cuyos encargos estaban destinados a la decoración de edificios públicos y de monumentos conmemorativos. Los géneros escultóricos de tema cortesano y urbano, de reciente incorporación, están al margen de nuestra

tradicción escultórica y toman como único referente a la Academia.

Serán los monumentos conmemorativos los encargos que dominen durante la segunda mitad del siglo XIX, siguiendo la tónica general europea. Al igual que en otros países, la mayoría son de escaso valor artístico⁵. Un escultor que no goce del apoyo institucional está abocado a participar en las exposiciones para darse a conocer, exposiciones en las que también dominan los criterios de la Academia, ante esta situación poco espacio queda para el desarrollo de la creatividad artística.

A todo ello hay que añadir que la práctica de la escultura es costosa, sobre todo en una época en la que el empleo del bronce y el mármol es lo más demandado, materiales que destacan por su alto coste, a diferencia de la pintura, que requiere una inversión menor⁶.

El quehacer escultórico, además de por los mecenas, los materiales y la Academia, se ve limitado por las técnicas empleadas, en las que domina el modelado en barro, que posteriormente se vacía en yeso y se lleva a la piedra mediante la máquina de sacar puntos. Una de las grandes reivindicaciones de principios del siglo XX es la vuelta a la talla directa, a los cinceles y a las gubias, mediante las cuales el escultor saca la forma de la materia, quitando y no añadiendo, como en el modelado en barro⁷. Por la relevancia de la talla directa en el discurso escultórico de nuestros artistas, su estudio se abordará en un apartado independiente.

2. TIPOLOGÍAS Y MECENAS

Hasta el siglo XIX los mayores demandantes de obras escultóricas habían sido la iglesia y la monarquía, sobre todo la primera, cuya demanda,

⁴ *Ibidem*, p. 13.

⁵ WITTKOWER, R.: *La escultura: procesos y principios*, Madrid, 1980, p. 263.

⁶ GÓMEZ-MORENO, M. E.: *Pintura y escultura españolas del siglo XIX* (Summa Artis XXXV), Madrid, 1996, pp. 19-22.

⁷ *Ibidem*, op. cit., pp. 19-22.

además de disminuir durante esta centuria, se ve satisfecha en su mayor parte por la producción industrial, rompiendo con la rica tradición de la imaginería religiosa española.

La escultura española del siglo XIX destaca por el elevado número de obras realizadas, abundancia que contrasta con la escasa calidad de la mayoría de éstas. Solo la temática religiosa ve disminuir los encargos, el resto de los géneros vive una gran eclosión, sobre todo de esculturas conmemorativas, que son las que mejor definen este período, muy en consonancia con la mentalidad de la época. Se recuperan las esculturas ecuestres, que salpican las plazas de las principales ciudades españolas, también destacan los monumentos dedicados a distintas personalidades, reflejo del poder que adquieren los poderes públicos.

La eclosión de este tipo de monumentos se debe a distintos motivos. Por un lado, destaca el crecimiento de las ciudades con sus nuevos ensanches y parques, donde la escultura era una forma de identificación social, pero también aquellas corrientes de pensamiento que, como la romántica, quieren dar más importancia al pueblo, a quien muestran las esculturas de los protagonistas de la historia que habían destacado por sus virtudes. Estas esculturas adquieren en la mayoría de las ocasiones una función propagandística.

Los encargos públicos se realizan desde las corporaciones, son ellos los que capitalizan la mayor parte de los monumentos escultóricos, con una intencionalidad clara, el dirigismo ideológico y estético. Las tipologías son poco innovadoras, porque lo que se pretende es agradar al público en general, fomentando la pervivencia de estereotipos ya conocidos. En ocasiones, estos

monumentos se hicieron mediante suscripción popular y el pueblo tiende a demandar esculturas similares a otras vistas previamente, lo que contribuye a la perpetuación de los estereotipos y la limitación del desarrollo creativo de los escultores⁸. En el siglo XIX más que la creación escultórica se prima la *descripción*, la *conmemoración* y el *homenaje*, en palabras de Marín Medina⁹.

Las ciudades que adquieren un mayor protagonismo durante la Restauración, por el número de esculturas conmemorativas conservadas, son Barcelona y Madrid. En Barcelona el monumento más conocido es el de Colón y en Madrid el dedicado a Alfonso XII¹⁰, será en esta ciudad donde se concentre el mayor número de esculturas conmemorativas. A principios del siglo XIX Madrid solo disponía de seis monumentos, en 1910 esa cifra se había disparado a cuarenta, la mayoría de los cuales habían sido realizados durante el período de la Restauración¹¹.

El lenguaje escultórico es repetitivo y la demanda burguesa tampoco contribuirá a su dinamización, llegando a una situación de gran anquilosamiento. En aquellas zonas geográficas en las que la burguesía adquiere un gran protagonismo: Barcelona, País Vasco y Madrid, se impone su gusto realista y mimético, relegando la escultura al ámbito doméstico y decorativo. También van a ser los burgueses los que determinen los temas y la forma de llevarlos a cabo. Proliferan las escenas infantiles y las de la España más tópica, representada por gitanas y toreros. No es una aproximación cercana al verismo, sino idealizada y manida, llevada al tópico y la reiteración. La temática más demandada son los retratos, sobre todo de busto, que suelen realizarse en mármol y en bronce, esculturas de pequeño formato que

⁸ *Ibidem*, pp. 130-131.

⁹ *Ibidem*, p. 14.

¹⁰ REYERO, C.: «Escultura del siglo XIX», *El mundo contemporáneo* (Historia del Arte 4), Madrid, 1997, p. 135.

¹¹ GARCÍA DE CARPI, L.: «El realismo castellano: perfiles de una renovación escultórica», *Historia de una Cultura II. La singularidad de Castilla*, Valladolid, 1995, pp. 306-310.

sirven, como los temas infantiles y castizos, para decorar la casa burguesa.

En algunas ocasiones el concepto de original desaparece, porque se pueden llegar a realizar varias copias de una misma obra, práctica que incluso fue frecuente entre algunos escultores famosos¹². Solo el retrato da a los escultores la oportunidad de desarrollar su talento¹³.

La temática de origen burgués sigue perviviendo durante las primeras décadas del siglo xx, sirva como ejemplo el hecho de que en 1926 se otorgue la primera medalla de la Exposición Nacional de Bellas Artes a la obra *Hermanitos de leche*, de Aniceto Marinas, tan alejada de lo que otros escultores más implicados en la investigación y búsqueda de nuevos lenguajes estaban haciendo, no solo fuera de España, sino también en ella¹⁴.

3. LA RUPTURA CON EL ACADEMICISMO Y LA TALLA DIRECTA

El academicismo desempeña un papel dominante durante el siglo xix y principios del xx, ejerce el control sobre los profesores e impone sus criterios en los certámenes oficiales, situación que coarta la libertad creativa de los escultores, quienes viven, sobre todo, de los encargos oficiales¹⁵. Las pautas del quehacer escultórico quedan limitadas a repeticiones mecánicas, que son las que tienen demanda en el mercado, alejadas de cualquier intento innovador¹⁶.

La primera tentativa de acabar con la influencia de la Academia, o, lo que es lo mismo, los primeros cambios en la concepción de la escultura comienzan con el modernismo, al superar el

objetivo primero de mimetizar la naturaleza. Según Marín-Medina *con el modernismo asistimos al tránsito importantísimo que va desde los cánones anatómicos y naturalistas de la escultura tradicional hacia los cánones metafóricos y abstractos de la escultura moderna*¹⁷.

Los escultores modernistas huyen de la representación mimética de la naturaleza e, influidos por Rodin, rompen con la oposición tradicional entre la forma cerrada y el espacio abierto. La composición dominante durante este período será la espiral, con la que abandonan el movimiento congelado y teatral de la escultura del siglo xix. Los temas son sometidos a un profundo proceso de idealización y simplificación. También son innovadores en cuanto al uso de los materiales, rompiendo con la tradición anterior, según la cual había materiales nobles, la madera, el bronce y el mármol, y otros de valor secundario entre los que se encontraría el yeso o el barro. Para los modernistas todos los materiales tienen un mismo valor expresivo, aunque el más empleado, por sus calidades táctiles y lumínicas, sea el mármol blanco¹⁸.

Las experiencias modernistas fueron importantes para romper con la tradición academicista, pero acabaron otorgando a la escultura un papel decorativo. Los escultores, al igual que los pintores después del impresionismo, son conscientes de que la función del artista y los objetivos de la obra de arte deben ser replanteados desde nuevas premisas. Ante esta situación surge la necesidad de volver a los orígenes y para ello se plantea renunciar a la tradición escultórica grecorromana anterior, avalada por la Academia, esta ruptura supuso el inicio de las vanguardias.

¹² *Ibidem*, op. cit., p. 127.

¹³ MARÍN-MEDINA, J.: *La escultura española contemporánea (1800-1978). Historia y evaluación crítica*, op. cit., pp. 13-14.

¹⁴ GARCÍA DE CARPI, L.: «El realismo castellano: perfiles de una renovación escultórica», op. cit., pp. 293-294.

¹⁵ *Ibidem*, p. 294.

¹⁶ MARÍN-MEDINA, J.: *La escultura española contemporánea (1800-1978). Historia y evaluación crítica*, op. cit., p. 15.

¹⁷ *Ibidem*, pp. 57, 61-62.

¹⁸ *Ibidem*, pp. 62-63.

En el afán de revisar las bases del lenguaje escultórico hay que situar la vuelta a las técnicas directas de tallado y esculpido, cuyo uso se había abandonado desde el Renacimiento, solo artistas excepcionales lo habían practicado, como Miguel Ángel y Bernini, lo que se había impuesto era el modelado en cera, barro o yeso, que luego era pasado a la piedra mediante la máquina de sacar puntos. La talla era menospreciada porque se creía que relegaba al artista al papel de artesano y su práctica había desaparecido de las Academias¹⁹. Según Wittkower después de Miguel Ángel, y merced a sus discípulos, se inicia a finales del siglo XVI un proceso a lo largo del cual el modelador –el artista que maneja la cera y el barro– se convierte en el verdadero escultor, y el escultor original –el que trabaja la piedra– se convierte en un mero artesano, en un técnico. Se abre así un abismo entre la invención y la ejecución²⁰. El artista modela, sus subalternos se dedican a llevar la forma a la piedra.

La vuelta a las técnicas y a los materiales más tradicionales estará representada en España por la talla directa en piedra, más que por la tradicional talla en madera, relacionada con la larga tradición de la imaginería religiosa²¹.

En el retorno a la talla directa se puede considerar al movimiento artístico inglés *Arts and Crafts* como un precursor, porque defienden la vuelta a lo artesanal, las obras de Morris y Ruskin defienden la talla directa en contraposición a la producción industrial²².

Los dos escultores del siglo XIX que más influencia van a ejercer en la centuria siguiente son

Hildebrand y Rodin, el primero por su libro *El problema de la forma*, y el segundo por su obra escultórica. Ambos eran escultores, pero la obra del primero no destaca por su calidad o innovación, sin embargo su libro tuvo una gran difusión. Para Hildebrand la escultura procede del dibujo, que llevó primero al relieve mediante la talla de los contornos. Según su libro la única escultura realmente auténtica era la constituida por grandes masas y planos, la única forma artística de organizar tridimensionalmente las cosas. El método debe ser el siguiente: *debe hacerse un dibujo en la superficie plana del bloque; después hay que quitar una capa de piedra tras otra del plano frontal, según el método de la cubeta de agua de Miguel Ángel*²³. La expresión más próxima es la de la escultura egipcia y la griega arcaica²⁴.

Las esculturas de los pueblos primitivos sirvieron de inspiración a los escultores de vanguardia por la sencillez de sus formas, tan alejadas de la tradición escultórica europea²⁵. Entre estos artistas destaca Gauguin con sus bajorrelieves y esculturas de madera, en las que practicó la talla directa. Gauguin trabajó en dos de los aspectos claves para la modernización de la escultura: la talla directa y la inspiración en la escultura primitiva²⁶. El año 1906 fue importante para dar a conocer su obra, ya que se realizó una exposición retrospectiva en el Salón de Otoño.

A principios del siglo XX la vuelta a la talla directa se estaba propagando entre los artistas más jóvenes, escultores que eran conscientes de la dicotomía entre el tallado y el modelado. Como dijo Brancusi: *La talla directa es el verdadero cami-*

¹⁹ BOLAÑOS, M.: *Baltasar Lobo. El silencio del escultor (1910-1993)*, León, 2002, p. 134.

²⁰ WITTKOWER, R.: *La escultura: procesos y principios*, op. cit., pp. 280-281.

²¹ En otros países como Alemania o Rusia el tallado de la madera adquiere cierta relevancia. Sobre la importancia de la talla directa en piedra véase BRASAS EGIDO, J. C., y BERNÁLDEZ VILLARROEL, L.: *Mateo Hernández 1884-1949*, Salamanca, 1997, p. 98.

²² *Ibíd.*, pp. 102-103.

²³ WITTKOWER, R.: *La escultura: procesos y principios*, op. cit., pp. 263-282.

²⁴ ALBRECHT, H. J.: *Escultura en el siglo XX*, Barcelona, 1981, pp. 82-85.

²⁵ BRASAS EGIDO, J. C., y BERNÁLDEZ VILLARROEL, L.: *Mateo Hernández 1884-1949*, op. cit., pp. 104-107.

²⁶ ALIX, J.: *Un nuevo ideal figurativo. Escultura en España, 1900-1936*, Madrid, 14 de noviembre de 2001-13 de enero de 2002, Fundación Cultura Mapfre Vida, 2001, pp. 26-27.

no para llegar a la escultura²⁷. Esta técnica contribuye a una mayor valoración de los materiales empleados²⁸.

El suceso de los *falsos rodin* dio un espaldarazo a los defensores de la talla directa. El escándalo en torno a la aparición de esculturas de Rodin falsificadas se produjo en 1919. En 1921, investigando el origen de estas piezas, se divulgó el método de trabajo del maestro, quien realizaba el modelado en barro, pero el esculpido de la piedra, que se llevaba a cabo mediante el método de puntos, estaba a cargo de los escultores ayudantes de su taller, entre los que se encontraba Bourdelle, quien confesó, después de la muerte de Rodin, que él había realizado algunas de las esculturas que llevaban la firma del maestro²⁹. A pesar de este modo de trabajar, la calidad artística de Rodin está fuera de toda duda, como dijo Wittkower³⁰, Rodin fue ante todo *el gran modelador de la historia de la escultura*, pero nunca trabajó directamente sobre la piedra.

Ante estas circunstancias algunos autores consideraron que los escultores debían volver a la talla directa. Así lo reflejó Vauxcelles al manifestar que la situación de la escultura era deplorable y que *los escultores contemporáneos debían regresar a lo que era una gran tradición de la escultura francesa románica y gótica: la talla directa*³¹. Con anterioridad había manifestado Gill, en su ensayo publicado en 1918, que: *el término de escultura es el nombre que se da al oficio, y el arte por el que se hacen cosas a partir del material sólido, sea en relieve o en bulto redondo. No voy a usarlo como referido al oficio y al arte del modelador*. Sigue añadiendo, *El modelado [...] es un proceso de adición, mientras que el tallado lo es de sustracción*³².

El escultor salmantino Mateo Hernández practicaba esta técnica y reflejaba en sus escritos el rechazo que la talla directa despertaba entre los medios académicos madrileños, en una fecha tan temprana como la primera década del siglo xx: *Imposible de encontrar en Madrid una persona culta que no me tratara de hombre primitivo y si le hablaba de la escultura tallada directamente me insultaba groseramente. Claro está entonces dirigían la dictadura artística Benlliure y Querol, los ídolos nacionales, y el tener un sentido plástico de la forma diferente de ellos era para los españoles un crimen*³³.



Foto del escultor Mateo Hernández. Ayuntamiento de Béjar.

²⁷ WITTKOWER, R.: *La escultura: procesos y principios*, op. cit., pp. 285-287.

²⁸ BRASAS EGIDO, J. C., y BERNÁLDEZ VILLARROEL, L.: *Mateo Hernández 1884-1949*, op. cit., pp. 104-107.

²⁹ WITTKOWER, R.: *La escultura: procesos y principios*, op. cit., pp. 276-277.

³⁰ *Ibídem*, p. 276.

³¹ BRASAS EGIDO, J. C., y BERNÁLDEZ VILLARROEL, L.: *Mateo Hernández 1884-1949*, op. cit., pp. 109-110.

³² WITTKOWER, R.: *La escultura: procesos y principios*, op. cit., pp. 282-283.

³³ BRASAS EGIDO, J. C., y BERNÁLDEZ VILLARROEL, L.: *Mateo Hernández 1884-1949*, op. cit., p. 29.

Mateo Hernández no solo practica la talla directa, sino que se siente orgulloso de ello, como recogen Brasas y Bernáldez, pues junto a su nombre aparece en las esculturas el término *talla directa*³⁴.

Pero no todos los escultores españoles son partidarios de esta práctica, la polémica que se vivió en París se extendió posteriormente a España. El mayor defensor del modelado fue Clará, quien zanjó esta discusión en su discurso de recepción en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, en el que decía: *Se ha hecho ruido por llamar la atención respecto a la manera de tratar la piedra dura, si ha de ser directa o indirectamente, si en granito, mármol, etcétera. ¡Como si la dificultad del escultor consistiera más que en lo duro de la materia y el procedimiento por cincelarla! Escultores hay que con piedra dura hacen obras flojas y fofas. Otros que con un material blando, modelando imprimen la fuerza, la sensibilidad, la plenitud y la vibración de su espíritu a sus obras*³⁵.

4. EL PANORAMA ESCULTÓRICO INTERNACIONAL

Si el modernismo había supuesto el salto de la imitación a cierta simplificación de las formas, la renovación más profunda de la escultura de finales del siglo XIX estuvo a cargo del movimiento impresionista. En este período el escultor se desvincula de toda norma. Su objetivo principal era la captación de lo fugaz, como en la pintura, y su máximo representante fue Rodin, quien da una gran importancia a las interacciones de la luz con

los objetos, los juegos de luces y sombras son la preocupación más importante en la plástica de este autor, tal como recogió Rilke, secretario del escultor, *cuando Rodin compendaba la superficie de sus obras en puntos culminantes, cuando elevaba un saliente o daba más profundidad a una cavidad, procedía de igual manera que la atmósfera con las cosas que le fueron entregadas hace siglos*³⁶.

A principios del siglo XX la propuesta escultórica de Rodin convive con otras, todas encaminadas a la renovación de la escultura. La de Maillol enlaza con la tradición figurativa anterior, porque el tema protagonista de sus obras es la representación humana, concebida desde dentro y superando la imitación, realizada desde una concepción ajena a la tradición³⁷. Las manifestaciones escultóricas de las civilizaciones antiguas también van a influir en los escultores figurativos de este período, destacando la simplificación, los volúmenes cerrados, y, en definitiva, una alternativa al lenguaje académico³⁸.

La otra orientación está más próxima a la escultura primitiva, afecta a la elección de los materiales y a la concepción misma de la escultura, dando una gran importancia al vacío³⁹, busca romper con la tradición y abrir el camino a la abstracción⁴⁰. Será la corriente primitivista la que protagonice una ruptura total con el academicismo, la que reivindique y abandere la vuelta a la talla directa, volcándose más hacia expresiones primitivas, como las máscaras negras⁴¹. A ella se debe la ampliación de los materiales empleados.

³⁴ *Ibidem*, p. 137.

³⁵ *Ibidem*, p. 138.

³⁶ ALBRECHT, H. J.: *Escultura en el siglo XX*, op. cit., p. 86.

³⁷ *Ibidem*, p. 89.

³⁸ ALIX, J.: *Un nuevo ideal figurativo. Escultura en España, 1900-1936*, op. cit., pp. 27-28.

³⁹ GARCÍA DE CARPI, L.: «El realismo castellano: perfiles de una renovación escultórica», *Historia de una Cultura II. La singularidad de Castilla*, op. cit., pp. 294-295.

⁴⁰ ALIX, J.: *Un nuevo ideal figurativo. Escultura en España, 1900-1936*, op. cit., pp. 17-18.

⁴¹ GARCÍA DE CARPI, L.: «El realismo castellano: perfiles de una renovación escultórica», *Historia de una Cultura II. La singularidad de Castilla*, op. cit., pp. 294-295.

Los escultores que se mencionan a continuación, de forma muy somera, son los que han ejercido una mayor influencia en la práctica escultórica figurativa de las primeras décadas del siglo xx, contribuyendo a la superación de la tradición grecorromana.

4.1. Rodin

A pesar de que no pudo entrar en la Escuela de Bellas Artes, su obra se realiza bajo el mecenazgo oficial y sus esculturas se dieron a conocer en los salones oficiales. El máximo protagonista de su obra es el cuerpo humano, en sus esculturas supo unir tradición y modernidad y acabó siendo el primer escultor en superar los límites del academicismo figurativo. Sus esculturas se articulan en planos, tienen distintos puntos de vista y, a diferencia de autores anteriores, y próximo a los pintores expresionistas, no se esfuerza por ocultar el proceso de elaboración.

El gobierno francés le encargó *Las puertas del Infierno*, obra con la que se pueden relacionar algunas de sus esculturas más importantes, como *El pensador* o *El beso*. Además destaca como retratista, con retratos en los que se consigue una aguda aproximación psicológica. Más originales, a nivel temático, son sus torsos, porque presentar un torso como una obra acabada es una aportación revolucionaria al concepto de escultura, por concebir una parte del cuerpo como una unidad figurativa, así puede verse en *Tierra* o *Voz interior*⁴².

Realizó varios monumentos conmemorativos, pero muy alejados del lenguaje tradicional que dominaba en este tipo de expresiones artísticas, el primero fue *Los ciudadanos de Calais*, que algunos autores consideran un monumento anti-monumental en el que se prescinde del tradicio-

nal pedestal y se coloca a las esculturas casi a ras del suelo, muy próximas al espectador, con la intención de integrarlas en la vida cotidiana del municipio⁴³.

Destaca por su importancia la escultura de *Balzac*, en la que el escultor adopta una nueva actitud ante la realidad, protagonizada por la luz, que ejerce un importante papel en todas sus obras, al igual que la desigual terminación de las superficies o texturas, como harían otros escultores posteriores piensa que *hacer una escultura es ofrecer un recorrido a la luz*⁴⁴. Recoge Wittkower que las estatuas de Rodin debían *guardar una relación con la luz y la atmósfera que las rodeaba*⁴⁵. La luz y las superficies desigualmente acabadas son el tema fundamental de su plástica.

La exposición retrospectiva de París, su primera exposición individual, celebrada en 1900, contribuyó a una mayor difusión de su obra en el extranjero, en el que su influencia fue muy acusada.

4.2. Maillol

Comenzó su formación escultórica de forma autodidacta en la última década del siglo xix, al principio compaginó pintura y escultura, pero a comienzos del siglo xx se decanta, en exclusiva, por la escultura. Al igual que Rodin es un gran modelador de barro, y se sirve de ayudantes para trasladar las piezas del barro a los bloques de piedra⁴⁶. Pero ésta es la única coincidencia, porque su concepción de la escultura dista mucho de la de Rodin, por ejemplo, a Rodin le atraen los cuerpos en movimiento, mientras Maillol crea unas esculturas más intelectualizadas, concebidas desde una percepción interna y no como una reproducción de lo contemplado, lo que le aleja del realismo. Escribe Maillol sobre cómo se apro-

⁴² ALBRECHT, H. J.: *Escultura en el siglo xx*, op. cit., pp. 93-94.

⁴³ *Ibidem*, p. 81.

⁴⁴ MASÓ, A.: *Qué puede ser una escultura*, Granada, 1997, p. 174.

⁴⁵ WITTKOWER, R.: *La escultura: procesos y principios*, op. cit., p. 271.

⁴⁶ *Ibidem*, op. cit. 285.

xima en exceso al modelo y lo refleja en los bocetos dibujados: *Yo contemplo el modelo, y cuando lo he grabado bien en mis ojos, trabajo sobre el papel para hacer lo que he concebido. Me es indiferente que el modelo y el dibujo coincidan realmente, pues no copio el modelo. Cuando lo he captado perfectamente, miro al papel para saber si tiene la forma que trato de obtener, y me esfuerzo en crearla.* Maillol trabaja a partir de un esquema geométrico⁴⁷ y su mayor preocupación plástica es la estructura del cuerpo humano, protagonista absoluto de su obra⁴⁸.

Ejerció una gran influencia en la plástica moderna, sobre todo en España y más concretamente en Cataluña, donde se aprecia el impacto de su obra en la corriente mediterránea, en la que adquiere gran importancia la figura humana y en la que se realiza una nueva lectura de la estatuaria clásica. Entre 1902-1905 esculpió *Mediterrània*, que va a ser la escultura que dé nombre al movimiento que se desarrolla esencialmente en Cataluña⁴⁹.

Su primera gran obra fue *La noche*, en la que hay una concepción cúbica del volumen y se produce una simplificación de las formas. Según Reyero en la escultura de Maillol prima *la depuración abstracta de líneas y planos, el valor de la masa imponente sobre el detalle circunstancial y la claridad que proporciona una composición geométrica fueron durante varias décadas un divulgado referente estético*⁵⁰.

5. LA ESCULTURA ESPAÑOLA A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX

La renovación de la escultura española a principios del siglo xx, o, lo que es decir, la superación

de la tradición escultórica decimonónica, arranca de dos corrientes que se desarrollan simultáneamente en Cataluña y en Castilla, la primera recibe el nombre de mediterránea y la segunda de castellana. Entre ambas corrientes y los escultores vanguardistas activos en París existen grandes diferencias, motivo por el cual no se han incluido.

Se ha planteado con frecuencia si los escultores activos en España antes de la Guerra Civil, a diferencia de los establecidos en París, formaron parte de las vanguardias, aplicar el término de vanguardia a estos artistas puede ser excesivo, pero sí se constata un intento serio por renovar la práctica escultórica.

Para García de Carpi existe un gran contraste entre los españoles afincados en París, *a la cabeza de las corrientes más experimentales –baste recordar en este sentido los audaces y tempranos ensamblajes picasianos realizados con materiales de desecho o las especulaciones en torno al vacío emprendidas por Gargallo y continuadas después por Julio González–* y los escultores peninsulares afincados en España, que modifican el discurso escultórico desde una temática figurativa⁵¹.

Conviene recordar la situación que vive España, su alejamiento de los puntos neurálgicos de la práctica artística, el peso del encargo oficial, etcétera, situación que plantea a los escultores que trabajan en la península un reto difícil, el de cambiar el discurso escultórico que irradia desde los medios oficiales⁵², en los que sigue primando el lenguaje académico.

Jaime Brihuega refleja el gran esfuerzo que supuso a estos escultores españoles ahondar en nue-

⁴⁷ ALBRECHT, H. J.: *Escultura en el siglo xx*, op. cit., p. 89.

⁴⁸ WITTKOWER, R.: *La escultura: procesos y principios*, op. cit., p. 297.

⁴⁹ BOZAL, V.: *Pintura y escultura españolas del siglo xx (1900-1939)* («Summa Artis XXXVI»), Madrid, 1992, pp. 78-79.

⁵⁰ REYERO, C.: «Escultura del siglo XIX», *El mundo contemporáneo*, op. cit., p. 151.

⁵¹ GARCÍA DE CARPI, L.: «El realismo castellano: perfiles de una renovación escultórica», *Historia de una Cultura II. La singularidad de Castilla*, op. cit., p. 296.

⁵² GARCÍA DE CARPI, L.: «El realismo castellano: perfiles de una renovación escultórica», *Historia de una Cultura II. La singularidad de Castilla*, op. cit., pp. 295-297.

vos caminos expresivos: *mientras los (representantes) de la pintura, el dibujo o el grabado podrán catalizar aceleradamente el proceso de su transformación y la emulación de las experiencias extranjeras, la escultura tropezará con sus determinantes expresivas y se verá obligada, una vez más, a atravesar caminos estrechos y tortuosos para adaptarse a las propuestas de las distintas vanguardias o para perfilar, a partir de ellas, las suyas propias*⁵³.

La superación del lenguaje decimonónico se realizó desde una vuelta a la forma y a los volúmenes, así como el regreso a la técnica de la talla directa. En este intento destaca la escuela castellana y la catalana, en la primera con una nueva interpretación del realismo y en la segunda bajo la influencia de Maillol.

El hecho de que las instituciones públicas sean relegadas, a principios del siglo xx, como los mecenas escultóricos más importantes, influye en la posibilidad de cambio del tamaño de las esculturas y de su temática, pero este cambio tampoco mejora la situación creativa del escultor, los canales de compra se supeditan a coleccionistas y museos, o, lo que es lo mismo, al gusto burgués, que tan poco contribuirá a la emancipación del academicismo⁵⁴. Aunque aparentemente los artistas tengan más independencia para esculpir, en la práctica acusan la escasez de encargos, esta situación provocó que muchos de nuestros escultores tuvieran que marcharse a otros países para poder realizar unos trabajos que resultaban imposibles dentro de la Península.

5.1. Los escultores catalanes y el mediterraneísmo

Las relaciones de los artistas catalanes de finales del siglo xix y principios del xx con París fue-

ron constantes, pronto empatizaron con la obra de Maillol y su peculiar concepción del clasicismo, y, sobre todo del desnudo femenino, protagonista temático de sus esculturas. Entre los escultores más destacados reseñar el importante papel de Clará y de Casanovas.

Además de en la temática Maillol influyó en la concepción escultórica, en la que destaca la depuración de las formas y la simplificación de los volúmenes, características propias de la corriente mediterraneísta⁵⁵.

Estos cambios fueron duraderos. La inexistencia de una ruptura total con la tradición académica, presente en la sucesión de estilos durante el siglo xix: neoclasicismo, romanticismo, realismo y modernismo, facilitó la aceptación del *mediterraneísmo*, que posibilitaba cierta actitud conciliadora y el apoyo oficial⁵⁶.

La escultura *mediterraneísta* se aproxima a un nuevo clasicismo, en el que los volúmenes adquieren un gran protagonismo. Se diferencia del período anterior en que es una escultura rústica, con modelos más abstractos, en los que está presente la sensualidad de la naturaleza⁵⁷.

En Cataluña parte de la burguesía se hace coleccionista y apoya las nuevas innovaciones escultóricas, situación que no se reproducirá en Castilla.

5.1.1. Clará

Clará conocía personalmente la obra de Maillol. También estuvo en contacto con Rodin, quien le llevó a abandonar la pintura y dedicarse en exclusiva a la escultura. Influenciado en un principio por Rodin, en la importancia que otorga al movimiento

⁵³ BRIHUEGA, J.: «La escultura de vanguardia en España», en el catálogo de la exposición *Escultura española 1900-1936*, Madrid, mayo-julio de 1986, p. 198.

⁵⁴ MARÍN-MEDINA, J.: *La escultura española contemporánea (1800-1978). Historia y evaluación crítica*, op. cit., p. 86.

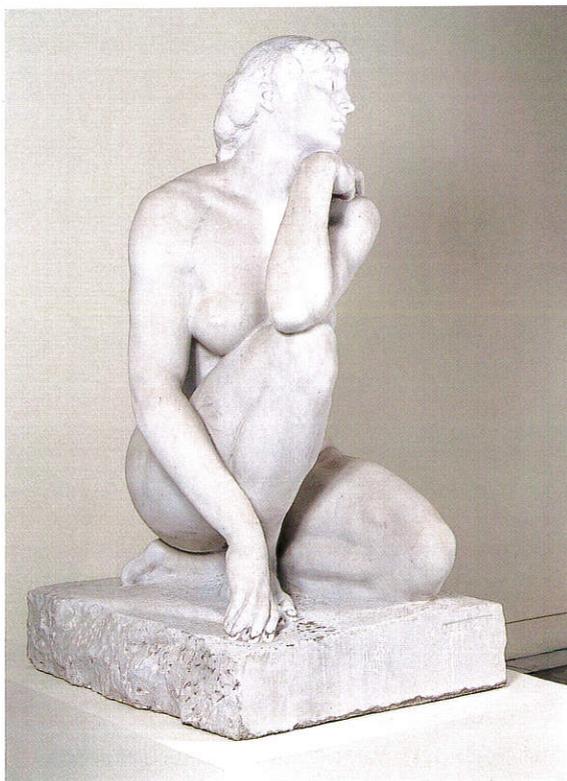
⁵⁵ GARCÍA DE CARPI, L.: «El realismo castellano: perfiles de una renovación escultórica», *Historia de una Cultura II. La singularidad de Castilla*, op. cit., pp. 297-299.

⁵⁶ REYERO, C.: «Escultura del siglo xix», *El mundo contemporáneo*, op. cit., p. 152.

⁵⁷ MARÍN-MEDINA, J.: *La escultura española contemporánea (1800-1978). Historia y evaluación crítica*, op. cit., pp. 89-90.

y en el apasionamiento de sus esculturas, acaba finalmente influenciado por Maillol y Casanovas. Las esculturas influidas por el maestro Rodin suelen ignorarse, pero puede citarse entre ellas *El ritmo*.

En 1910 recibió la primera medalla en la Exposición Nacional⁵⁸. En ese mismo año se organiza una exposición monográfica en París, donde el gobierno francés adquiere algunas de sus obras. También será en 1910 cuando termine su obra más conocida, *La diosa y el Busto de Eugenio d'Ors*. Recibe las Medallas de Oro de las Exposiciones Internacionales de Bruselas y la Primera medalla de la de Ámsterdam en 1911⁵⁹. Este escultor nunca llegó a distanciarse totalmente de la tradición académica.



«La Diosa», 1914. Josep Clará.

⁵⁸ REYERO, C.: «Escultura del siglo XIX», *El mundo contemporáneo*, op. cit., p. 152.

⁵⁹ MARÍN-MEDINA, J.: *La escultura española contemporánea (1800-1978). Historia y evaluación crítica*, Madrid, 1978, pp. 90-93.

⁶⁰ BOZAL, V.: *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1900-1939)*, op. cit., p. 82.

⁶¹ BRASAS EGIDO, J. C., y BERNÁLDEZ VILLARROEL, L.: *Mateo Hernández 1884-1949*, op. cit., p. 98.

5.1.2. Casanovas

Es el autor catalán en el que la escultura clasicista se hace más evidente, como puede apreciarse en su *Cabeza de mujer* (1912-1913), donde la influencia de la estatuaria griega queda clara. En la escultura de *Eva* (1915) se aprecia ya la influencia de Maillol. La figura femenina desnuda, tema frecuente en esta corriente escultórica, no respeta el canon clásico, se torna desproporcionada, porque el mediterraneísmo trasciende el clasicismo bajo una nueva lectura⁶⁰. En su obra destaca la importancia conferida al volumen, éste es sobrio y nos aproxima a un mundo intelectualizado de la forma.

5.2. Los escultores castellanos

La situación académica que vivían los escultores castellanos dista de la de los catalanes, puede considerarse mucho más aislada y difícil. Su formación se desarrolla en el lenguaje de la Academia⁶¹ y su relación con Francia es escasa o casi inexistente, por lo que la ruptura con la tradición parte desde otras premisas.

Era frecuente que los escultores catalanes se trasladasen a París a completar sus estudios, sin embargo, los desplazamientos a Francia de los artistas castellanos son muy escasos, por lo que su relación con las vanguardias se retrasa en el tiempo y es más limitada. Los escultores castellanos que recibían algún estipendio lo recibían para sufragar su desplazamiento a la Academia de Bellas Artes de Roma, cuando esta ciudad se hallaba alejada de los nuevos lenguajes escultóricos que se estaban fraguando en París. A pesar de ello su presencia en Italia fue muy positiva, aunque les aproximó a la escultura desde unos caminos muy alejados de los que se están abriendo en París. Ante la ausencia de estimulantes externos, la re-

lectura de la tradición se realiza desde dentro, con el retorno a la tradición realista de la imaginería castellana, tan alejada de la frialdad académica.

En Madrid la tendencia que prima durante este período es la academicista, encabezada por Mariano Benlliure, también trabajan escultores como Querol o Marinas⁶². A este medio académico, cerrado, se enfrenta un grupo de escultores castellanos que se hallan entre el realismo tradicional y la renovación escultórica, éstos son: Julio Antonio, Victorio Macho, Mateo Hernández, Francisco Pérez Mateo y Emiliano Barral⁶³. Coinciden en su procedencia geográfica con la excepción de Pérez Mateo, y en la proximidad cronológica de su nacimiento, así como en su disconformidad hacia la sociedad de su tiempo⁶⁴.

A diferencia de Cataluña, donde la burguesía desempeña un importante mecenazgo, las clases medias castellanas son más conservadoras, están ancladas en la tradición académica, lo que dificulta el trabajo creativo del escultor. No existen salas de exposiciones ni agrupaciones de artistas⁶⁵, hasta la década de los treinta no cambia esta situación, lo que contribuye al inmovilismo artístico.

Comprendiendo el ambiente de la época podremos valorar el gran esfuerzo de nuestros escultores por buscar nuevos caminos expresivos, en una zona geográfica yerma en cuanto a iniciativas escultóricas y que les da la espalda.

Nuestros escultores destacan por un realismo sobrio, completamente alejado del detallismo y el virtuosismo realista, huyen de forma consciente y deliberada del academicismo y lo que éste repre-

senta, dan importancia a los volúmenes y a la técnica empleada, casi todos lo hacen desde la talla directa; buscan más la verdad que la belleza. Realizan un arte social, porque refleja la sociedad sin idealizarla⁶⁶.

Su esfuerzo da como resultado la ruptura con el concepto burgués del hombre, ellos adoptan un compromiso ideológico y político. La renovación emprendida por dichos artistas no quedó restringida al aspecto técnico y formal, el nuevo lenguaje plástico también trajo consigo la sustitución de los temas característicos de la Restauración, alegorías, temas de la vida cotidiana, escenas mitológicas, escenas de gitanillas y toreros,



«Maternidad», 1937. Mateo Hernández. Ayuntamiento de Béjar.

⁶² MARÍN-MEDINA, J.: *La escultura española contemporánea (1800-1978). Historia y evaluación crítica*, op. cit., pp. 108-110.

⁶³ BOZAL, V.: *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1900-1939)*, op. cit., pp. 420-421.

⁶⁴ BRASAS EGIDO, J. C., y BERNÁLDEZ VILLARROEL, L.: *Mateo Hernández 1884-1949*, op. cit., p. 97.

⁶⁵ ALIX, J.: *Un nuevo ideal figurativo. Escultura en España, 1900-1936*, op. cit., p. 34.

⁶⁶ BRASAS EGIDO, J. C.: «Las artes plásticas en Castilla y León hasta la posguerra», *Arte Contemporáneo (Historia del Arte de Castilla y León, t. VIII)*, p. 152. MARÍN-MEDINA, J.: *La escultura española contemporánea (1800-1978). Historia y evaluación crítica*, op. cit., pp. 108-110.

etcétera. Ellos van a profundizar en la figura humana, en la mayoría de las ocasiones representada aislada⁶⁷, sobre todo realizan retratos, pero también esculpen representaciones animalísticas.

Todos los escultores mencionados buscan la depuración formal y la exaltación volumétrica. Se ha comentado en numerosas ocasiones que estos artistas fueron ajenos a la escultura de vanguardia, pero al igual que aquellos *estuvieron alejados del arte oficial, de la vida pública de las artes y del circuito comercial, crearon un arte de honestidad y de auténtica grandeza*⁶⁸.

5.2.1. Julio Antonio

Puede considerarse el iniciador del realismo castellano, a pesar de que este escultor había nacido en Tarragona. Tiene obras que pueden enclavarse en la corriente mediterránea catalana y otras más próximas a los escultores castellanos. Sus obras más próximas al realismo castellano son los *Bustos de la Raza, en los que se representan distintos tipos humanos*.

Aunque fue en Madrid donde desarrolló la mayor parte de su obra, se formó en Cataluña. Fue la Diputación de Tarragona la institución que le concedió una beca en 1909, beca que le permitió recorrer gran parte de Italia. Los escultores italianos que más llamaron su atención fueron Donatello y Miguel Ángel, se sintió más influenciado por el primero. Donatello junto con la estatuaría romana fueron sus fuentes más directas de inspiración. De los retratos romanos deriva su interés por los detalles y la importancia que otorga a los rasgos faciales, así como la limpieza y tersura del trabajo de la superficie. Cuando afronta grupos de personas o personas completas el

escultor pierde parte de la maestría que está presente en sus bustos⁶⁹.

El viaje a Italia fue su única salida al extranjero, a su regreso recorrió España y fruto de este viaje fue la colección de los *Bustos de la Raza*, que empezó a modelar el mismo año, 1909. Se estableció en Madrid, donde trabajó al margen de las instituciones oficiales, según sus propias palabras: *No quiero ir a las Exposiciones a llevar a ellas cositas muy pulidas, de fragilidad de merengue, faltas de fuero, áridas, secas, sin nada que les salve de un naufragio inmediato. Si mi ruta hubiera de ser esa, yo no hubiera empezado la labor que llevo. Creo firmemente en una reacción del espíritu popular y tengo esperanzas fundadas en que las muchedumbres, interesándose en estas cuestiones de arte, echarán abajo los falsos prestigios y dedicarán una mirada de elogio a las obras que sean capaces de producir una emoción definitiva*⁷⁰.

Según García de Carpi el escultor Julio Antonio fue capaz, partiendo de los cauces de la más pura tradición figurativa, de abrir *el camino a la renovación de la plástica castellana, al demostrar que el realismo, libre de las implicaciones idealistas y de los virtuosismos superficiales, que lo habían adulterado a lo largo de los dos siglos anteriores, todavía constituía un vehículo de expresión válido*⁷¹.

5.2.2. Victorio Macho

A diferencia de otros autores castellanos Macho tuvo una formación académica y estuvo cercano al arte oficial, y, a pesar de ello, fue capaz de crear un estilo propio, en el que ejerce una gran influencia Alonso Berruguete⁷², cuya obra

⁶⁷ GARCÍA DE CARPI, L.: «El realismo castellano: perfiles de una renovación escultórica», op. cit., pp. 299-300.

⁶⁸ MARÍN-MEDINA, J.: *La escultura española contemporánea (1800-1978). Historia y evaluación crítica*, op. cit., pp. 108-110.

⁶⁹ BOZAL, V.: *Pintura y escultura españolas del siglo xx (1900-1939)*, op. cit., pp. 421-422.

⁷⁰ GARCÍA DE CARPI, L.: «El realismo castellano: perfiles de una renovación escultórica», op. cit., pp. 301-304.

⁷¹ *Ibidem*, pp. 301-304.

⁷² MARÍN-MEDINA, J.: *La escultura española contemporánea (1800-1978). Historia y evaluación crítica*, op. cit., pp. 119-120.

conoció en su infancia durante una visita que realizó con su padre al Museo de Escultura de Valladolid.

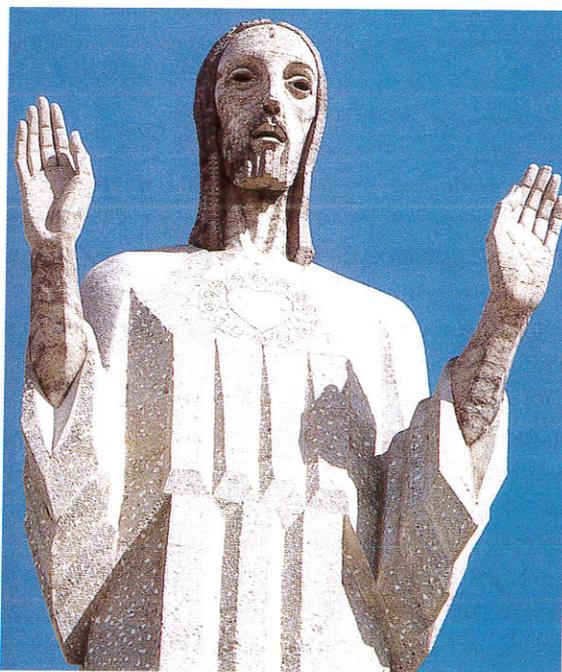
Sus esculturas además de realistas tienen un fuerte componente expresionista, facilitado por grandes planos lisos y aristas muy marcadas. Su lenguaje influyó en dos líneas escultóricas muy contrapuestas: la vanguardia y la escultura de los regímenes totalitarios⁷³.

Macho ve reconocida su valía en fecha temprana. Durante su primera etapa el escultor se dedicó, sobre todo, a la realización de monumentos conmemorativos, tipología que contribuyó a renovar de forma considerable, rompiendo con la falta de claridad compositiva y el anecdotismo propio de la escultura decimonónica, nuestro autor va a primar la simplificación en todas sus manifestaciones, compositiva, y estructural, acompañada por un estudio psicológico de los personajes. La primera obra en la que refleja estas máximas es en el *Sepulcro del Dr. Llorente*, realizado en 1917, encargo de Gregorio Marañón, es una obra moderna que contrasta con los monumentos de este tipo que se realizaban por entonces. A partir de este momento sus obras serán muy demandadas y pasará a ser considerado como uno de los escultores castellanos más prometedores.

El monumento conmemorativo que mejor ejemplifica su concepto de escultura es el dedicado a *Benito Pérez Galdós*, realizado un año más tarde y situado en El Retiro madrileño, obra en la que desaparece todo elemento anecdótico. Novedoso es el planteamiento de la escultura como un enorme bloque⁷⁴. Por su simplicidad se aleja de los monumentos conmemorativos realizados hasta entonces⁷⁵.

En sus monumentos denota cierta influencia de la música y una concepción arquitectónica de la estructura, según sus palabras: *quiero conseguir en mis obras un estilo arquitectónico y musical*⁷⁶.

Entre la producción monumentalista destaca el *Cristo del Otero*, situado en un cerro a las afueras de la ciudad de Palencia, obra que destaca por la magistral labor de simplificación. Es una escultura de veintiún metros de altura, en la que choca la novedosa concepción volumétrica, a pesar de haberse sufragado mediante una suscripción popular y además de lo novedoso del planteamiento volumétrico y la simplificación, destacan los materiales empleados, el hormigón armado, revestido con piedra y mosaico⁷⁷. En esta obra el expresionismo protagoniza el trabajo del rostro.



Cristo del Otero. Victorio Macho (1930).

⁷³ ALIX, J.: *Un nuevo ideal figurativo. Escultura en España, 1900-1936*, op. cit., p. 38.

⁷⁴ GARCÍA DE CARPI, L.: «El realismo castellano: perfiles de una renovación escultórica», op. cit., pp. 306-310.

⁷⁵ BRASAS EGIDO, J. C.: «Las artes plásticas en Castilla y León hasta la posguerra», op. cit., p. 198.

⁷⁶ MARÍN-MEDINA, J.: *La escultura española contemporánea (1800-1978). Historia y evaluación crítica*, op. cit., pp. 119-120.

⁷⁷ BRASAS EGIDO, J. C.: «Las artes plásticas en Castilla y León hasta la posguerra», op. cit., p. 200.

Fue el escultor que más próximo se halló de los escritores de la generación del 98, lo que favoreció la realización de los bustos de algunos de ellos⁷⁸, destaca el que dedicó a *Miguel de Unamuno*. Durante la Guerra Civil hizo el busto de *Dolores Ibárruri*.

El autor combina distintos materiales y texturas en una misma obra, en la escultura yacente del *Hermano Marcelo* las carnaduras son de mármol y las telas de granito apenas desbastado, la misma combinación realiza en *La madre*⁷⁹.

La estatua yacente del *Hermano Marcelo* ha sido considerada por algunos escultores como la escultura yacente más hermosa del siglo xx, porque en ella ha sabido combinar, además de texturas y materiales, líneas y ritmos horizontales y sobriedad castellana⁸⁰.

Su obra se caracteriza por un monumentalismo arcaico, por la simplificación de las formas, mezclado con rostros expresionistas. El escultor lo sacrifica todo al volumen⁸¹.

Al igual que otros artistas castellanos, dona su obra al Estado español y al igual que aquellos su legado estuvo durante mucho tiempo condenado al olvido de recintos cerrados al público.

5.2.3. El realismo durante la República

Durante el período republicano se reavivó el deseo de un cambio profundo en el lenguaje escultórico. Los autores que lo protagonizaron estaban comprometidos políticamente con la República. Algunos artistas crearon la Agrupación Gremial de Artistas Plásticos, que fueron quienes firmaron el manifiesto que se publicó en la pren-

sa el 29 de abril, el *Manifiesto dirigido a la opinión y a los poderes públicos*, al poco tiempo de haberse proclamado la Segunda República, en el que decía:

Queremos que el hundimiento de un régimen político confeccionado con la opresión y la arbitrariedad traiga consigo, 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 oficial viejo, caduco y representativo de la España muerta.

[...] 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.

Estos autores, entre los que se encuentran Emiliano Barral y Francisco Pérez Mateo, se plantean un arte al servicio del pueblo⁸², ambos escultores murieron durante la Guerra Civil luchando en el bando republicano.

La simplificación de las formas llevada a cabo por Julio Antonio y Macho llegará a adquirir tintes vanguardistas en Pérez Mateo y Emiliano Barral, el término de «vanguardia» se emplea porque ambos utilizaron recursos cubistas en la búsqueda de volúmenes cerrados y compactos, su inspiración en la escultura primitiva y su apuesta por la talla directa. La obra de Pérez Mateo puede considerarse más arriesgada e innovadora que la de Emiliano Barral.

⁷⁸ BRASAS EGIDO, J. C.: *Victorio Macho. Vida, Arte y obra*. Palencia, 1988. Es la única monografía que existe sobre este autor.

⁷⁹ Esta combinación de materiales puede verse en algunas obras tardogóticas castellanias.

⁸⁰ MARÍN-MEDINA, J.: *La escultura española contemporánea (1800-1978). Historia y evaluación crítica*, op. cit., pp. 119-120.

⁸¹ GARCÍA DE CARPI, L.: «El realismo castellano: perfiles de una renovación escultórica», op. cit., pp. 306-310.

⁸² MARÍN-MEDINA, J.: *La escultura española contemporánea (1800-1978). Historia y evaluación crítica*, op. cit., p. 113.

Aunque nacido en Barcelona en 1903, pertenece al grupo de escultores castellanos porque desde niño se trasladó a Madrid y fue en esta ciudad donde se formó como escultor. Tuvo un gran afecto por su maestro Blay, aunque sus lenguajes escultóricos fueran divergentes, entre otros aspectos Pérez Mateo defendía la técnica de la talla directa⁸³.

En 1924 obtiene una bolsa de estudios para viajar a París, aproximándose de forma directa a la escultura griega, egipcia, mesopotámica y a la obra de Rodin.

En sus esculturas priman la arista, el plano y el movimiento, que van a ser los que concentren toda su atención⁸⁴. Tenía un gran dominio técnico y compositivo, mostró un gran interés por las innovaciones materiales, incluyendo nuevos materiales en sus esculturas. Trabajó la talla directa en piedra, técnica que se percibe en sus primeras obras, entre las que destacan las *dos cabezas* que presentó al Sexto Salón de Otoño de 1925, obras muy alejadas de la escultura que se estaba realizando por entonces.

La innovación en los géneros le hará dedicar algunas esculturas a temas deportivos, muy aleja-



«Oso blanco», 1931. Pérez Mateo.

⁸³ La obra más completa que se ha escrito sobre este escultor es de ALIX, J., *Dos escultores: Emiliano Barral, Francisco Pérez Mateo*, Aula de Artes Plásticas de la Universidad Complutense, Madrid, 1982.

⁸⁴ MARÍN-MEDINA, J.: *La escultura española contemporánea (1800-1978). Historia y evaluación crítica*, op. cit., p. 116.

das de la idealización helénica, en la que los cuerpos no son perfectos ni los gestos elegantes. Destacan *Boxeadores y árbitros* (talla directa en piedra), *Esquiador* (aluminio), *Nadadores y lanzador de martillo* (en cemento armado y encalado).

Al igual que en otros escultores castellanos, como Mateo Hernández, destacan sus piezas de animales, como la dedicada a un Oso, realizada en el año 1931. En ninguna de ellas se ha partido de la imitación de la realidad. En su *Bañista* busca la monumentalidad de los volúmenes, y destacar la importancia de la vida cotidiana⁸⁵.

Una parte importante de su obra fue expuesta en el Pabellón Español de la Exposición Internacional de París de 1937, junto a obras de Emiliano Barral. Muchas de ellas desaparecieron, lo que propició su permanencia en el semioivido.

MATEO HERNÁNDEZ

La Junta de Castilla y León dedicó una magnífica monografía a este autor, a cargo de los autores Brasas y Bernáldez⁸⁶. Este escultor de origen salmantino desarrolló la mayor parte de su obra en París, a donde se trasladó en 1913. A pesar de su presencia en París no formó parte de la vanguardia parisina, como otros autores españoles como Picasso, Gargallo o Julio González.

Se incluye en este apartado porque el escultor bejerano estuvo especialmente interesado en resaltar la importancia de España en su obra, unos años antes de su muerte declaró a un periodista: *Estoy siempre en España. La veo, la siento por todas horas. Mi obra no es más que España y mi manera no tiene más antecedentes que los ibéricos.*

Su forma de entender la tradición escultórica quedó expuesta en una conferencia que dio en

La Sorbona en 1935, en la que explicó *mi infancia y mi mocedad en medio de esa naturaleza bosca, seca y dura que hace del aspecto exterior de los hombres una cosa semejante al medio*⁸⁷. El paisaje en el que dominan las grandes moles graníticas de perfiles redondeados tiene la misma monumentalidad y sobriedad que sus esculturas.

El haber nacido en una familia de canteros va a marcar su obra, al introducir la tradición artesanal que supone la talla directa, de la que se convierte en un ardiente defensor, sobre todo una talla trabajada sobre piedras muy duras⁸⁸, que le permiten demostrar su gran dominio técnico. Declaró: *Yo he trabajado siempre en piedra dura, con cincel y maceta, como un obrero, directa-*



«Águila». Mateo Hernández.

⁸⁵ BOZAL, V.: *Pintura y escultura españolas del siglo xx (1900-1939)*, op. cit., pp. 430-433.

⁸⁶ BRASAS EGIDO, J. C., y BERNÁLDEZ VILLARROEL, L.: *Mateo Hernández 1884-1949*, Salamanca, 1997.

⁸⁷ MAJADA NEILA, J. L.: *Mateo Hernández. 1884-1949*, Madrid, 1979, p. 12.

⁸⁸ Granito, pórfido, diorita, esquisto, etc.

mente, copiando el modelo que tenía ante los ojos. Y no he hecho con ello sino seguir una tradición antiquísima de mi patria cónica [...] de pequeño iba de Béjar a Salamanca para admirar las tallas de los numerosísimos capiteles, medallones y escudos de sus edificios arquitectónicos, muchos de ellos representando animales [...] Decir que me he formado en París es una cosa absurda que me indigna. Yo le debo todo a España y lo proclamo siempre. A Francia no he venido más que a residir. Mi vocación artística, mi modo de sentir, todo se ha formado en España; en esa Castilla que es para mí lo más hermoso que Dios ha hecho⁸⁹.

La técnica de la talla directa no implicaba dejar a la vista superficies inacabadas o la marca de los instrumentos empleados, las superficies de sus esculturas están finamente pulimentadas.



Busto de la bailarina gitana María de Albaicín, 1923. Mateo Hernández.

El artista se inspiró en el arte egipcio y en la escultura griega arcaica, que conocía en profundidad gracias a sus constantes estancias en las salas del Museo del Louvre. De forma deliberada se mantuvo al margen de otras influencias.

La temática por la que se significó nuestro escultor fue la animalística, casi ausente de la producción de los otros autores españoles de este momento, sin embargo, no era tan escasa en Francia. Representaciones de animales fueron compradas por museos franceses y estadounidenses⁹⁰. También practicó otros temas como los retratos, entre los que destaca la efigie de *María Albaicín* y la de *Rubén Darío* o aquellos bustos para los que posó como modelo *Fernanda Craton*, su fiel compañera, todos ellos son un ejemplo de su buen trabajo como retratista. Entre las esculturas de figuras humanas destaca la magnífica *Bañista*, tallada en 1925, obra que ha sido considerada como una de las mejores esculturas de la plástica española anterior a la Guerra Civil.

Francia le reconoció como uno de los escultores más importantes de su tiempo, otorgándole el Gran Premio de Escultura en la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París, celebrada en 1925, por su *Pantera Kerrigan*. En 1928 el Estado francés organiza un monumental homenaje a Mateo Hernández y en una actitud sin precedentes cincuenta obras son expuestas en una sala del Louvre. Recibió el título de Caballero de la Legión de Honor, convirtiéndose en el primer artista vivo en recibir este título⁹¹.

La condición del material empleado, la simplificación de los motivos, la rotundidad del volumen, la articulación de los diversos componentes, son algunos de sus elementos definitorios.

⁸⁹ MARÍN-MEDINA, J.: *La escultura española contemporánea (1800-1978). Historia y evaluación crítica*, op. cit., pp. 116-119.

⁹⁰ *Ibidem*, pp. 116-119.

⁹¹ BOZAL, V.: *Pintura y escultura españolas del siglo xx (1900-1939)*, op. cit., p. 424.

Su fama en el extranjero no tuvo eco en España, donde en unas desafortunadas críticas realizadas por Eugenio d'Ors se relegaba su obra a una limitada función decorativa. Después de la Guerra Civil la situación no cambió, y, a pesar de que donó toda su obra a España, ésta fue guardada y relegada al olvido por la condición de republicano de su autor. La recuperación histórica de su obra ha sido lenta, y, aún en la actualidad, es poco conocida entre el gran público⁹².

Mateo Hernández traspasa los límites de los escultores castellanos de su tiempo, alcanzando lo que otros intuían, la preocupación por el volumen, concretado en planos muy definidos, y la gran monumentalidad transferida a sus escultu-

ras, completamente alejado de los detalles anecdóticos⁹³.

Los autores mencionados, junto al escultor segoviano Emiliano Barral, a quien se ha dedicado un artículo en esta misma revista y por ello he omitido, transforman el panorama escultórico español desde dentro, rompiendo toda una estructura hostil que va desde el arte oficial a la enseñanza académica. Con la excepción de Julio Antonio, que murió muy joven, el resto de los escultores fueron defensores de la República, lo que contribuyó a su olvido durante años y a su desconocimiento posterior entre el gran público, en parte eclipsados por los más conocidos escultores españoles de las vanguardias.

⁹² GARCÍA DE CARPI, L.: «El realismo castellano: perfiles de una renovación escultórica», op. cit., pp. 310-311.

⁹³ BOZAL, V.: *Pintura y escultura españolas del siglo xx (1900-1939)*, o. cit., p. 424.

