

LA ESCULTURA, ENTRE EL MODERNISMO Y LA VANGUARDIA

JAVIER PÉREZ SEGURA

Universidad Complutense de Madrid

La escultura peninsular empezó a renovarse lentamente desde finales del siglo XIX. A partir de unos precedentes adscritos al realismo –plataforma desde la que arrancarán todos, distanciándose más o menos de esos orígenes– un primer horizonte de modernización es el que viene determinado por el modernismo, que irradió desde Cataluña hacia las demás regiones, sobre todo las del ámbito mediterráneo, por ejemplo Mariano Benlliure, uno de los dominadores absolutos de la estatuaría pública y monumental de esos últimos momentos del siglo.

Sin embargo, a comienzos del siglo XX lo modernista deja de ser lo moderno para perder toda actualidad. En Cataluña de nuevo, el triunfo del *noucentisme* supone el destierro del modernismo anterior; es más, se convierte –en opinión de algunos de los críticos de la época– no sólo en su alternativa sino también en su antagonista.

Lo moderno sería una idea muy distinta a las que se habían barajado hasta ese momento. Figurativo sí, cómo no, pero menos musical y más arquitectónico, más construido en sus volúmenes. Fue desde este axioma como finalmente se llegó a los umbrales de la vanguardia, a su antesala. En el resto de la península se podría hablar del imperio de una figuración renovada –llamada «novecentismo» por algunos historiadores– en muy diversos grados, tantos como las posibilidades existentes entre el academicismo y la vanguardia más ortodoxa, más de manual.

Lo más interesante de este debate, tal vez, es que a ese objetivo se llegó por múltiples vías: una reducción de los temas a tratar (el triunfo del desnudo y del retrato sobre la anterior escultura conmemorativa ampulosa –el triunfo de la carne, de la realidad, sobre la historia, en suma– es el ejemplo más claro); una depuración de las formas, que a veces rondó la frontera del postcubismo e incluso de la abstracción; una estética del inacabado, del *non fini* procedente del Romanticismo siglo XIX, como revancha de la escultura precedente; la intencionada recepción de ciertas influencias exteriores, tanto en el sentido del expresionismo como de la depuración geometrizante; una nueva sintaxis de los

materiales ya conocidos, tradicionales, que a veces llegaron a adquirir todo el protagonismo de la obra (no así de los nuevos materiales, que pertenecían y pertenecerían al reino de las vanguardias), etc.

Creo que no es casualidad que una de las fechas clave de este proceso sea primavera de 1925, al hilo de la primera exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos. Aunque los escultores se encontraban en franca minoría frente a los pintores en esa ocasión, no estaban para completar las salas, ni mucho menos. Lo que se verifica en dicha muestra es, más que un momento de arranque de la escultura neofigurativa, la constatación de que ya se ha alcanzado esa plena modernidad y, aún más, de que la distancia entre ésta y la vanguardia es cada vez más reducida. No exageraba uno de los críticos mejor informados de la época, José María Delarme, al afirmar:

Casi íbamos creyendo en un posible decaimiento de la escultura española, cuando esta Exposición de los Ibéricos –a la que debemos tan gratas y consoladoras emociones– viene a convencernos de lo contrario¹.

La selección de autores y obras es muy reveladora: el gran triunfador del momento, Victorio Macho; la generación que certifica que propuestas de ese tipo –hacia un clasicismo moderno– son compartidas por muchos, con José Capuz, Juan Bautista Adsuara, José Planes, los vascos Quintín de Torre y Valentín Dueñas, y una de las propuestas de futuro, Emiliano Barral. Como gran apuesta hacia los lenguajes de vanguardia, nada menos que Ángel Ferrant y Alberto Sánchez.

Adsuara y Capuz habían trabajado juntos en los años diez, incluso abriendo una academia de dibujo en la calle Ferraz. Adsuara viaja a Italia en 1922. En todo caso, a tenor de la recepción crítica contemporánea, parece que todos estos escultores habían sido admitidos porque «se han atendido a la manera de sentir y disponer las formas de sus figuras sin añadirles sentido alguno de anécdota o de comentario»².

Son herederos de tres de los pioneros indiscutibles en ese proceso de renovación, que además habían fallecido hacía poco tiempo: Nemesio Mogrobojo en 1910, Julio Antonio en 1919 y Mateo Inurria en 1924. Cuando se analiza en una panorámica de conjunto la trayectoria de los tres nos damos cuenta de que, pese a sus diferencias, comparten el hecho esencial de que si bien se habían iniciado en el realismo habían ido desarrollando sus carreras en el sentido de la búsqueda de una concepción más plástica –y éste es el sentido de su modernidad– de lo figurativo.

¹ DELARME, J. M., «El Salón de Artistas Ibéricos (II)», *Informaciones*, Madrid, 3 de junio de 1925.

² ABRIL, M., «La exposición en el Palacio del Retiro (I)», *Heraldo de Madrid*, 9 de junio de 1925.



Figura 1: Julio Antonio, *María la gitana, querida que fue del Pinales*, 1908.

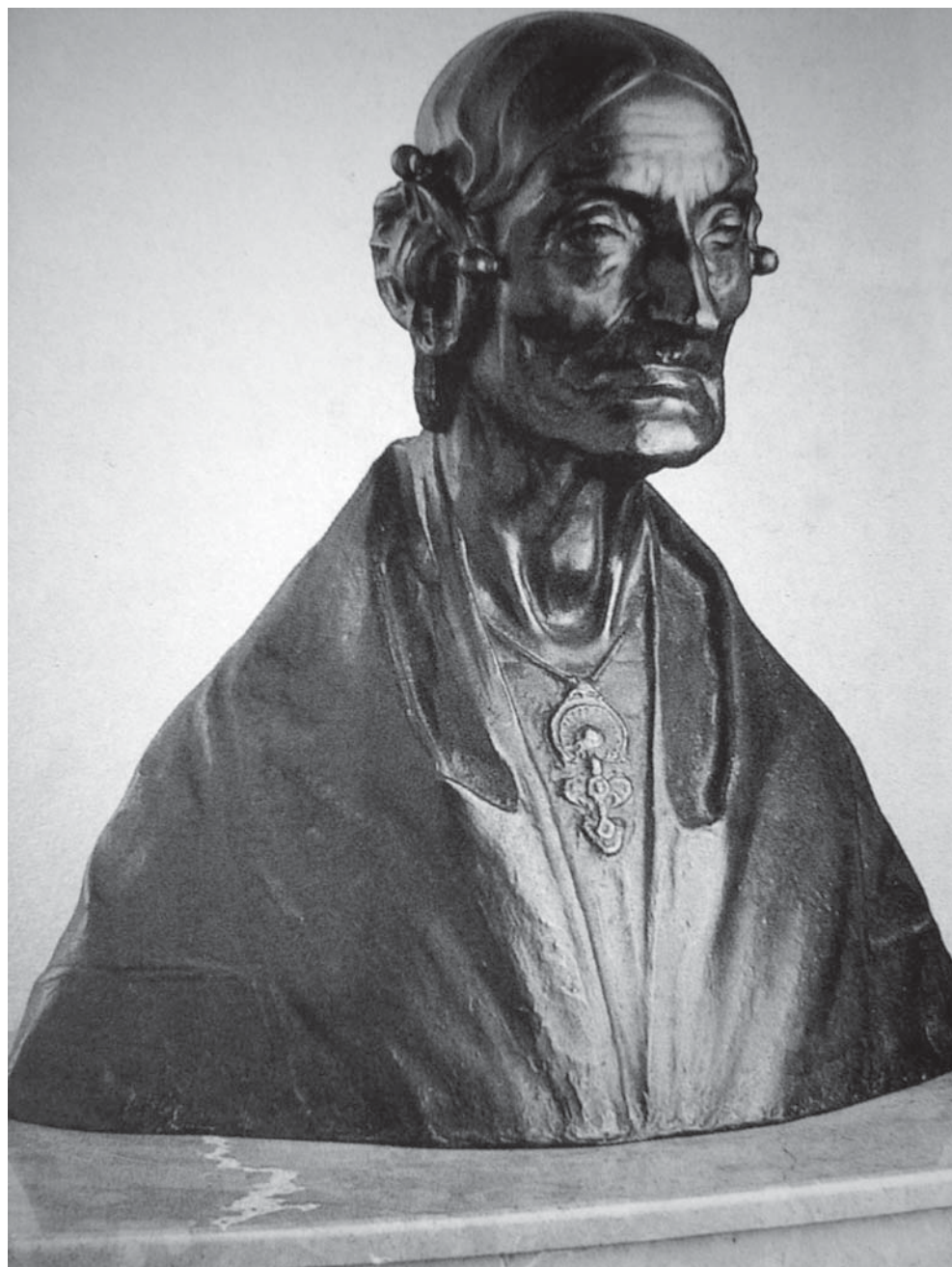


Figura 2: Mateo Inurria, *Señá Fuencisla, vieja segoviana*, 1912-1914.

En el caso de Julio Antonio su impacto fue generalizado y muy notorio en Victorio Macho, a quien había tratado desde 1906. Pues bien: ese mismo Victorio Macho es quien recibe más y mejores críticas en ese 1925, incluso bastantes artículos monográficos³, para un envío que sorprende por lo avanzado de las formas, a veces casi geométricas, y por el nuevo auge que parecía empezar a asumir la escultura pública y monumental ¿Era ésa la vía más esperable desde el clasicismo realista? En absoluto, porque tuvo que convivir durante los años siguientes con otras opciones también propias de su tiempo como el clasicismo de formas sensuales (mayoritario en porcentaje de obras y autores), la figuración articulada en volúmenes y el surrealismo. Sin embargo, a la altura de ese año 1925 parece casi un dogma que Macho era punta de lanza de la vía más clara de modernización.

En efecto, regresando a esa exposición, el escultor presenta fragmentos y estudios de tres monumentos que fueron emblemáticos para la época: el de Ramón y Cajal, el del poeta Tomás Morales y el del marino Juan Sebastián Elcano. Para definir ese arte se mencionó a menudo la expresión «escultura arquitectónica», diferenciada del clasicismo mayoritariamente seguido entonces. El tono apologeta de algunas de las críticas lleva incluso a afirmaciones que no dejan de sorprender:

En el sepulcro de Tomás Morales toma franca dirección arquitectónica. La forma humana casi se desvanece totalmente y da paso a planos y masas arquitectónicas. Macho ha sabido entrar por las avenidas de la «escultura abstracta» con grandeza de ritmo y emoción⁴.

Por este discurso se podía entender mejor qué es lo que presentaban Ferrant y Alberto, los más modernos. Simplificación de volúmenes, fin del realismo sensiblero y también fin del clasicismo más o menos hedonista que definía a muchos de sus colegas. Claro, en cada obra de ambos las referencias eran muy distintas: en Ferrant, el art déco de la bailarina y el arte primitivo de la otra figura femenina, ambas realizadas en madera y a talla directa. En Alberto, desde las simplificaciones geometrizaras hasta una articulación de volúmenes claramente deudora del postcubismo y del futurismo⁵.

³ RAMÍREZ, E., «El arte de Victorio Macho. Sepulcro del poeta Tomás Morales», *Blanco y Negro*, Madrid, 28 de junio de 1925; CARTAGENA, L. de, «Fragmentos de la Fuente de la Vida, para el monumento a Ramón y Cajal, obra de Victorio Macho», *ABC*, Madrid, 21 de junio de 1925; y ENCINA, J. de la, «Victorio Macho», *La Voz*, Madrid, 3 de junio de 1925.

⁴ ENCINA, J. de la, «Victorio Macho», *La Voz*, Madrid, 3 de junio de 1925.

⁵ BRIHUEGA, J., «Una estrella en el camino del arte español. Trayectoria de Alberto hasta la guerra civil», en *Alberto 1895-1962*. Madrid, MNCARS, Toledo, Museo de Santa Cruz; Barcelona, MNAC, 2001-2002, pp. 31-32.

Entre las conclusiones para la escultura moderna española que se extraen de esa presencia colectiva de 1925 están, en primer lugar, que sirvió para verificar cómo el proceso de modernización se había realizado de manera más lenta y suave que en otros países europeos. Tan lenta que, por una parte, va a convivir de inmediato con las formas de vanguardia y, por otra, se va a convertir en la gran apuesta estilística de los años posteriores. Esa escultura novecentista será la dominante durante los años treinta, sin duda alguna y en gran medida no hace sino perpetuar los debates y los caminos iniciados en los últimos años diez y primeros veinte.

Parece evidente que las grandes opciones estéticas a mediados de esa década acaban focalizándose en estas dos propuestas:

– El mediterraneísmo que parte de Maillol y que se perpetúa sobre todo en el ámbito catalán con José Clará, Josep Llimona, Federico Marés, José Dunyac, Enrique Casanovas, Joan Rebull y, en los casos más cosmopolitas, con eje en París, de Manolo Hugué y Apeles Fenosa. Había recibido incluso una formulación teórica, con el ensayo de Joan Sacs, en ese caso firmando como Felú Elies, titulado *La escultura catalana moderna* (ed. Barcino, 1926).

– La propuesta «castellana», que nace del realismo de un Rodin o un Meunier pero que también se va a dejar seducir por el expresionismo de un Bourdelle. Nemesio Mogrobejo, el Julio Antonio de los «Bustos de la Raza», Mateo Inurria, Victorio Macho, Adsuara, Capuz, Planes, etc...

En todo caso, y es éste uno de sus rasgos más destacados, no son entidades cerradas sino que permitieron una gran permeabilidad: Julio Antonio o Mateo Inurria llegan a ser muy sensuales y casi pictóricos en desnudos como *Venus mediterránea* (1912) o *La poesía* (1917), del primero, o *La parra* y *Forma* (ambas de 1920), del segundo, pero muy expresivos en retratos. La conexión entre *María la gitana* (1908), de Julio Antonio, y *La señá Fuencisla, vieja segoviana* (1912-1914), de Inurria, resulta más que evidente. Pero sin duda lo más notable de esos procesos casi paralelos es que, al mismo tiempo, anuncian caminos mucho más radicales en el sentido de considerar la escultura como una forma válida en sí, lejos ya de cualquier referencia exterior de parecido o argumento.

No son los únicos. Emilio de Madariaga (fallecido en 1920, a la edad de 33 años), incluso desde su posición tardosimbolista; Victorio Macho de nuevo, Moisés de Huerta, Juan Cristóbal, Pedro de Torre Isunza, etc., completan una nómina de escultores que van a transitar sin problemas entre ambos planteamientos.

Además, a comienzos de los años treinta parece producirse un intento de síntesis de las principales opciones anteriores, a la búsqueda –quizás, como respuesta a– de un estilo de época. Figuración cada vez más rotunda, por donde aún se siente la herencia de un Victorio Macho ya consagrado plenamente pero

también la recepción de influencias exteriores. Francisco Pérez Mateo y Emiliano Barral dan una nueva monumentalidad a sus piezas y son, en mi opinión, las grandes promesas de la escultura figurativa moderna, la clave para entender todo ese proceso previo a la guerra civil.

Pérez Mateo se forma inicialmente en Barcelona, donde sus primeras obras –todas perdidas– dejan entrever la influencia del mediterraneísmo dominante en la zona, pero sin embargo hacia el año 1928 su arte se ha transformado. Ya no es sólo que vive en Madrid desde 1919, sino que en 1925 realiza un viaje a París que le situará ante los grandes nombres del momento –Maillol, Rodin, Bourdelle– entre los que finalmente optará por el tercero. También visita la sala egipcia del Louvre, que le impresionará y de la que, a simple vista, extrae dos lecciones para su futuro: el hieratismo de las figuras y la técnica del relieve rehundido, que aplicará en sus relieves más célebres hoy, como *Nadadores*, *Ventana* o *El lanzador de martillo*, todos entre 1930 y 1931.

Donde mejor se aprecia esa evolución es en los retratos: son la síntesis ansiada de modernidad y tradición, además del triunfo de la plasticidad sobre la descripción superficial. *Berta Singermann* (1925-1926), *Antonio Alix* (1925), *Josep Rigol* (1925), *Daniel Vázquez Díaz* (1928) o *Cristino Mallo* (1928-1929) son algunos de los ejemplos más prototípicos de ese género hasta la guerra.

En esa misma línea está su apuesta por la escultura deportiva, protagonizadas por mujeres casi siempre, que da inconfundiblemente ese tono de época, dominada por la exaltación del deporte como signo de modernidad: *Esquiador* (1931), *Bañista* (1935) o *Nadadores* (c. 1935-1936) son también lo mejor de ese peculiar subgénero durante los años treinta. Su presencia en la Bienal de Venecia de 1934 y en la exposición *L'Art Espagnol Contemporain*, celebrada en París entre febrero y mayo de 1936, certifican que su arte había sido ya asimilado y, en gran medida, convertido en uno de los triunfadores de la escultura española de entonces.

Emiliano Barral compartiría el mismo destino terrible que Pérez Mateo, siendo las dos primeras víctimas destacadas del arte moderno caídas en el frente de batalla. Su estancia en París, hacia 1915, todavía está sin documentar pero se suele indicar como clave para su vocación de escultor. En 1917 conoce en Madrid a Juan Cristóbal, que le ayuda a dar sus primeros pasos, que son en el sentido de un clasicismo «Julio Antonio» y, posteriormente, en la síntesis de planos y volúmenes que estaba defendiendo Victorio Macho. En 1925 una beca de la Diputación segoviana le permite llegar a Italia, donde realiza el espléndido *Retrato de Luis Quintanilla*.

Poco después se decanta su compromiso político, con el socialismo, que va a estimularle para presentarse al concurso nacional de 1927 con el Mausoleo de



Figura 3: Juan Bautista Adsuara, *Mujer con mantón*, 1921.



Figura 4: Francisco Pérez Mateo, *Antonio Alix*, 1925.

Pablo Iglesias, realizado por el arquitecto Azorín, que se inauguró en 1930 (en mayo de 1936 se inauguró en el Parque del Oeste, de Madrid, el Monumento a Pablo Iglesias, por el arquitecto Esteban de la Mora, el escultor Barral y el pintor Luis Quintanilla).

Cuando se proclama la república, su apellido es uno de los que encabeza el célebre «Manifiesto a la opinión y a los poderes públicos», que apareció en el diario *La Tierra* y otros muchos y que suponía el nacimiento de AGAP (Agrupación Gremial de Artistas Plásticos), la primera asociación de artistas modernos de ese lustro. Al empezar la guerra fue miembro de la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico Nacional, poco antes de morir en el frente.

Muchos de esos nuevos escultores tendrán una presencia interesante en lo que se llamó arte independiente, el realizado o mostrado en Madrid a través de diversas agrupaciones de artistas modernos⁶. Eduardo Díaz-Yepes, José Planes, Francisco Pérez Mateo, Cristino Mallo, Juan Luis Vassallo o Compostela son los más entusiastas y su presencia se multiplicará en diferentes ocasiones. De nuevo en todos ellos se aprecia cómo ese novecentismo, todavía no vanguardia, podía adoptar posturas y acentos muy diversos.

Así, en febrero de 1931, en la Colectiva de pintura y escultura (Lyceum Club Femenino) intervienen Pérez Mateo y Planes. Ambos repetirán, junto a Díaz-Yepes, tres meses más tarde, en la exposición de la Federación de las Artes (nuevo nombre de AGAP, Agrupación Gremial de Artistas Plásticos), en el Salón de Bibliotecas y Museos; y en noviembre, en la II Exposición de Pintura y Escultura, organizada por la Federación de las Artes, en el Ateneo de Madrid, con Díaz-Yepes y Pérez Mateo.

En marzo de 1932, los llamados Artistas de Acción exponen en la sala del Heraldo de Madrid. Entre ellos están dos escultores, Compostela (seudónimo de Francisco Vázquez Díaz) y Juan Luis Vassallo.

En mayo de ese mismo año, con la Nueva Federación de las Artes, en el Museo de Arte Moderno, Planes, Pérez Mateo y Díaz Yepes.

Ya en 1933, en marzo, la II Exposición de los Artistas de Acción, de nuevo en la sala del Heraldo de Madrid, presenta obras de Ballester, Besalduch, Díaz Clemente, Vassallo y Vidal.

En octubre, aunque su naturaleza es bastante singular por el total protagonismo del uruguayo Joaquín Torres-García, el Grupo de Arte Constructivo expo-

⁶ Es este un tema todavía por descubrir en toda su complejidad. Como aportación personal puede leerse mi artículo «Cartografía revisada del arte independiente en España», en *Rafael Botí y el arte independiente en España 1925-1926*. Córdoba, Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, 2006, pp. 16-31.

ne en el Salón de Otoño, además de numerosas pinturas, esculturas de Julio González, Alberto, Eduardo Díaz-Yepes y Germán Cueto. Por desgracia, se trató de un auténtico canto de cisne de todo ese proceso de renovación del arte en Madrid porque el cambio de Gobierno tras las elecciones de finales de 1933 supuso –en absoluto por casualidad– el final de ese período de dinamismo formalista y la orientación hacia planteamientos de «arte de avanzada» como lo había definido el escritor y periodista José Díaz Fernández en su ensayo *Nuevo Romanticismo. Polémica de arte, política y literatura*, de 1930.

Un análisis de las propuestas de esos escultores que habían defendido la idea de un arte independiente a comienzos de los años treinta nos permite tener una imagen bastante precisa de cuáles eran los múltiples rumbos de la escultura moderna –pero no vanguardista– de ese momento.

Cristino Mallo, que entonces firmaba como Cristino Gómez, fue uno de los artistas más activos en el compromiso político sin prescindir de planteamientos estrictamente artísticos. De su producción de entonces sorprende la enorme variedad de sus propuestas, desde algunas casi humorísticas, con figuras como alambres, hasta un creciente clasicismo de aromas italianizantes (a lo Arturo Martini o Marino Marini) que, en gran medida, pervive durante la postguerra.

Juan Luis Vassallo, nacido en Cádiz en 1908, se traslada a Córdoba, donde va a recibir clases –y, de paso, legado artístico–, de Inurria. Sería Premio Nacional de Escultura en 1936, con *Niña con cisne*, dentro del tema general propuesto para ese año: «Figura para jardín». Su caso es muy típico de ese período porque conecta con los principales protagonistas de todo ese proceso de modernización escultórica. A Inurria ya le hemos mencionado, pero también visita con frecuencia el taller de Julio Antonio, ya muerto. José Capuz fue otro de sus maestros (entre 1927 y 1932) y, por fin, en 1935, conoce a Macho, con quien entabla una buena relación de amistad.

O Eduardo Díaz-Yepes, que antes de acercarse a Torres-García y a la Escuela de Vallecas realizaba unas figuras esenciales, con sus miembros reducidos casi a cilindros, de las que tenemos noticias únicamente por recortes de prensa, pero que tienen que haber visto producciones de Henri Matisse o Apeles Fenosa.

O Compostela (seudónimo de Francisco Vázquez Díaz), que se especializa en la escultura animalista, al estilo de lo que realizaba con gran éxito de crítica y público el bejarano Mateo Hernández en París desde hacía años, pero con la interesante diferencia de apostar por un material como la madera, de resonancias primitivistas.

Existen muchos más temas que todavía no han sido objeto de investigación sistemática. Aquí sólo quiero detenerme en uno: el de la recepción de imágenes de escultura moderna, española y/o extranjera, que fue muy fluida y con-

tinua. Únicamente analizando por encima dos de las publicaciones fundamentales del período se entiende que este es un asunto que apenas ha sido tratado con la profundidad necesaria. En la primera de ellas, *España*, el semanario que funda Ortega y Gasset en 1915, será Juan de la Encina (Ricardo Gutiérrez Abascal) quien asuma casi toda la dirección de los textos sobre arte. Domina, en cuanto a la escultura española, la idea de que lo moderno es un nuevo clasicismo; así analiza –con la clara intención de recuperar historiográficamente– a Mogrobejo⁷ y, cómo no, a Julio Antonio⁸, comparado con Zuloaga porque ambos, procedentes de regiones periféricas, habían sido los artífices de la renovación del arte peninsular. Años después, en 1918, es Victorio Macho el que aparece como la lógica continuación de los anteriores. De nuevo es Juan de la Encina, de nuevo menciona como sus antecesores a Mogrobejo y a Julio Antonio, así como a influencias exteriores a nombres tan dispares como Miguel Ángel, Berruguete, Rodin o los escultores del Quattrocento⁹.

A finales de ese año un amplio artículo, de nuevo firmado por Juan de la Encina, está dedicado a Bourdelle. Le define como discípulo de Rodin pero, en paralelo, muy diferente a él. Alguien en quien aparecen ya nuevas intuiciones de formas geométricas, casi arquitectónicas¹⁰.

Todo ese proceso culmina el 20 de febrero de 1919 con un número extraordinario, en el que la revista homenajea al recién fallecido Julio Antonio, donde Juan de la Encina le define como mediterráneo y como clásico pero donde todavía se le negaba el valor de pionero de lo moderno que hoy todos le concedemos.

Por supuesto, las consecuencias de que fuera precisamente Juan de la Encina el encargado de dar su versión de los rumbos de la escultura moderna, tanto española como internacional, no es una cuestión secundaria, ni mucho menos, sobre todo si pensamos que: 1) él estaba siendo también, como lo sería en el futuro inmediato, uno de los artífices de la introducción del arte vasco en Madrid, con lo que éste supuso de amplia renovación; 2) su defensa de la modernidad como clasicismo expresivo describe, y llega a definir, la principal vía de renovación formal de la escultura española. Hasta qué punto él sólo defendía esa opción o llegó a ser uno de sus pioneros, es uno de los asuntos clave

⁷ ENCINA, J. de la, «Un gran escultor ignorado. Nemesio Mogrobejo», *España*, Madrid, 29, 12 de agosto de 1915.

⁸ ENCINA, J. de la, «Julio Antonio», *España*, Madrid, 33, 9 de septiembre de 1915.

⁹ ENCINA, J. de la, «La semana artística. Victorio Macho», *España*, Madrid, 153, principios 1918.

¹⁰ «... al mismo tiempo su voluptuosidad, su delicadeza robusta, su sentido superior de la armonía y de los valores humanos espirituales, hacen que infunda en esas figuras algo titánicas la flor ática de la melancolía y la serenidad. Empleando el vocabulario nietzscheano, tal vez podría decirse que en el arte de Emile Antoine Bourdelle lo «apolíneo» y lo «dionisiaco» se equilibran y funden suavemente». ENCINA, J. de la, «Figuras contemporáneas. Emile-Antoine Bourdelle», *España*, Madrid, 186, 1918.

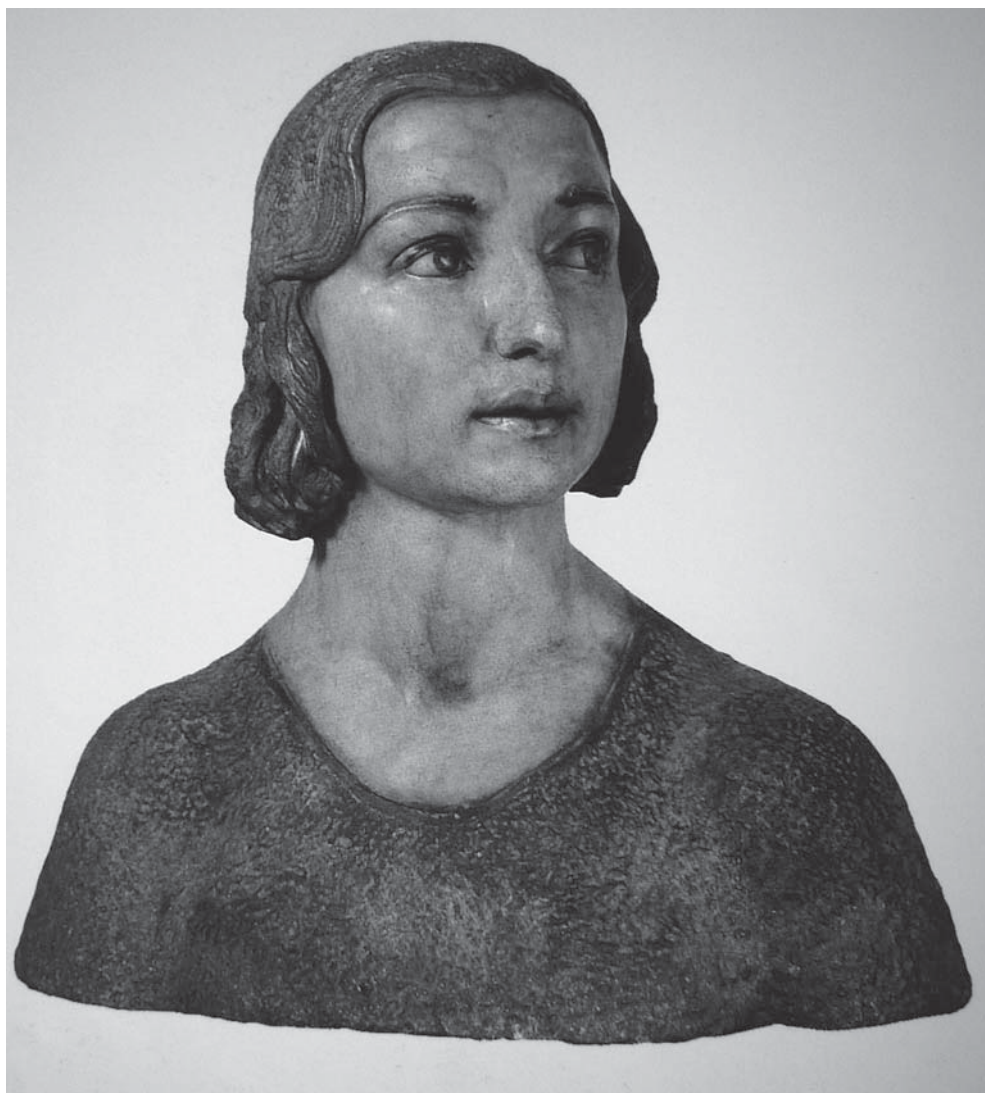


Figura 5: Quintín de Torre, *Muchacha*, s.f.

del período; y 3) no olvidemos que, cuando se inaugura la exposición de los Ibéricos en 1925, será con mucho el crítico de arte que más artículos dedique a la muestra, y cómo no, a la escultura¹¹. Se hilan así esos dos discursos, separados –quizás ya sería mejor decir conectados– cronológicamente por diez años.

La segunda gran revista que he querido elegir para esta ocasión por su importancia es *La Esfera*. Si conectamos la narración donde la dejó *España*, a comienzos del 1919, veremos cómo existen numerosos puntos de interés. Por ejemplo, en ese año 1919 se dedican artículos a la escultura española en la Exposición Hispano-Francesa de Zaragoza (14 de junio), a Emile Bourdelle (José Francés, 27 de septiembre), a José Planes (18 de octubre), Rodin (13 de diciembre) y Carrière (27 de diciembre). En 1920, a José Clará (José Francés, 7 de febrero), Pérez Comendador (Silvio Lago, «La Exposición de Sevilla. Tres artistas jóvenes»), a Juan José (Silvio Lago, 29 de mayo), a la Exposición Nacional de Bellas Artes, en su sección de escultura (5 de junio), a Mateo Inurria (3 de julio), a Bourdelle (Gabriel García Maroto, «Desde París. Bourdelle en el Salón Nacional», 24 de julio), a Kurt Kroner (Silvio Lago, 30 de octubre).

En 1921, a Victorio Macho (22 de enero) y Mateo Hernández (12 de febrero), a Eva Aggerholm (7 de mayo), Vicente Navarro (14 de mayo), Mateo Inurria (2 de julio), Juan Cristóbal (12 de noviembre) y Mariano Benlliure (Roberto Castrovido, «Mariano Benlliure y el bañero escultor», 19 de noviembre).

En 1922, a Emilio Madariaga (José Francés, 28-I), a Julio Antonio (Eugenio Noel, 18 de marzo), la Exposición de Bustos policromados (Silvio Lago, 18 de marzo) y a Rodin (Eugenio Noel, «La puerta del infierno, del purismo», 13 de mayo).

En 1923, a Quintín de Torre (Silvio Lago, 3 de noviembre) y a Asorey (José Francés, «El arte gallego y el escultor Asorey», 10 de noviembre).

En 1924, a Fructuosa Orduna (Silvio Lago, 19 de enero), José Capuz (José Francés, 16 de febrero), Jacob Epstein¹², Inurria (1 de marzo), Pérez Comendador (J. Muñoz San Román, «Enrique Pérez Comendador», 16 de agosto), Rodin (Germán Gómez de la Mata, «Rodin o el pensamiento», 27 de septiembre),

¹¹ ENCINA, J. de la, «Victorio Macho», *La Voz*, Madrid, 3 de junio de 1925; «Salón de Artistas Ibéricos», *La Voz*, Madrid, 9 de junio de 1925. Pocos meses después, dedica un artículo a una de las grandes promesas de ese certamen, el toledano Alberto Sánchez, «Alberto el panadero», *La Voz*, Madrid, 16 de febrero de 1926.

¹² «La escultura tosca de Jacob Epstein. Una nueva modalidad artística», *La Esfera*, Madrid, 23 de febrero de 1924. Allí se hacían eco de las llamadas *rugged sculptures*, esculturas andrajosas, que analizaban en sentido positivo y que ponían en comparación con el arte de los primitivos o de los no educados artísticamente en los circuitos habituales: «Es algo así como elevar el arte rudo del pastor a las altas concepciones de la escultura».

Bonome (José Francés, 25 de octubre), José de Creeft (A. García de Linares, 1 de noviembre) e Inurria (15 de noviembre)

En 1925, Bonome (14 de marzo), José Dunyach (Darius Frosty, 28 de marzo), el argentino José Fioravanti (José Francés, 23 de mayo), José Llimona (J. Ciervo, 26 de septiembre), Casanovas (J. Ciervo, 14 de diciembre), el Salón de Otoño (José Francés, 21 de noviembre), Julio Vicent (José Francés, 28 de noviembre) o Santiago Costa (José Francés, 5 de diciembre).

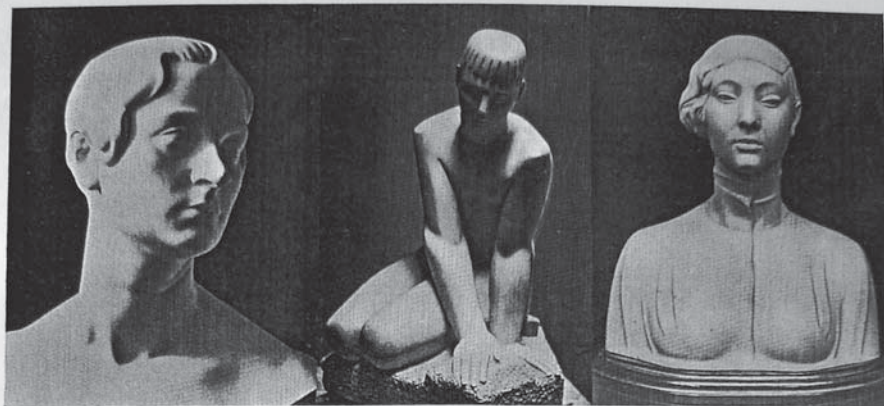
Asimismo, durante los años siguientes *La Esfera* continuaría esta línea y por ejemplo en 1928 hubo interesantes artículos dedicados a los escultores y pintores belgas (José Francés, 24 de marzo), a Mateo Hernández en el Museo de Artes Decorativas (28 de abril) o a los pintores y escultores italianos (José Francés, 23 de junio).

A tenor de la gran cantidad de artículos que giraban en torno a la escultura moderna, desde luego la impresión que tenemos es que el repertorio de imágenes era muy abundante (también había textos sobre escultura futurista y expresionista, pero no entraban en el tema de esta ponencia), más que suficiente para dejar de considerar la escultura española en términos de periferia y para abordar su análisis desde perspectivas diferentes, más optimistas en todo caso.

Además de este apartado casi inabordable –y que debería ser objeto de un trabajo de investigación o tesis doctoral– de la recepción y difusión de según qué modalidades de escultura contemporánea a través de las revistas del período, existe otro que sólo ahora empieza a ser estudiado¹⁵, como es el de los escultores que fueron becados en el exterior, por ejemplo en Roma, donde trabajaron en el marco de la Academia de España en dicha ciudad. Emiliano Barral es uno de los primeros en los años veinte pero es a partir de entonces cuando ese viaje a Italia se convierte en decisivo para las carreras de escultores como Honorio García Condoy, Antonio Cruz Collado, Pérez Comendador, Manuel Álvarez Laviada, Vicente Beltrán o Salvador Vivó. No debemos olvidar que Miguel Blay, uno de los grandes nombres de la escultura del período, fue Director de la Academia romana entre 1926 y 1932, años en los que dinamizó bastante las estructuras y actuaciones de dicha institución.

Quiero concluir esta ponencia con un maravilloso testimonio de final de todo ese ciclo. En la prestigiosa revista londinense de arte *The Studio*, Javier Colmena Solís publica sendos artículos de comprensión global sobre lo que

¹⁵ Alina Navas, doctoranda del Dpto. de Historia del Arte III, Universidad Complutense, ha exhumado, para su trabajo del DEA *Italia estación de ida y vuelta. Pensionados de la Real Academia de España en Roma 1922-1939*– una cantidad ingente de información procedente de los archivos de la Academia. Espero sinceramente que los frutos de su reflexión sobre todo ese material empiecen a ser públicos en el plazo de tiempo más breve posible por lo que van a aportar a la comunidad científica.



JOSE ORTELLI. *Portrait bust.* JOSE PLANES. *Youth.* JUAN CRISTOBAL. *Marble portrait*

SPANISH SCULPTURE

DOES art shed any light on the social and political conditions of the people who produce it? Though the reproductions of Spanish sculpture in this issue and the survey of Spanish painters* and painting which appeared in the preceding issue were in preparation long before the recent unfortunate trend of affairs in that country had made itself evident, and were by no means designed to answer such a question, it is natural now to ask it. But

there is more evidence of a rich and individual tradition, with a strong natural feeling than of art in a state of confusion. Skill in modelling, a sense of surface quality, a keen observation of form, are characteristics of Spanish sculpture. Without going to the extreme of harsh abstraction it avoids the danger of becoming a purely academic exercise and repeating without conviction the methods of an earlier period. Most of the sculptors whose work we reproduce are conservative in the best sense, combining obvious love of skill as craftsmen with interest in form and humanity which gives life to their efforts.

* "Contemporary Spanish Painting" (55 illustrations), by Javier Colmena Solís, appeared in the October issue of THE STUDIO.



EMILIANO BARRAL. *Terra-cotta head.* ENRIQUE PEREZ COMENDADOR. *Little Shepherd.* EMILIANO BARRAL. *Rosita Diaz.* Bronze

Figura 6: Javier Colmena, «Spanish Sculpture», *The Studio*, Londres, diciembre 1936.



JUAN ADSUARA. *Flora (Plaster), Motherhood (Marble) and Abundance (Plaster)*



JULIO VINCENT. *Repose (Bronze)*. IGNACIO PINAZO. *Mediterraneo (Exposition Nacional, 1936)*.
VICTORIO MOCHO. *The Artist's Mother (Detail)*

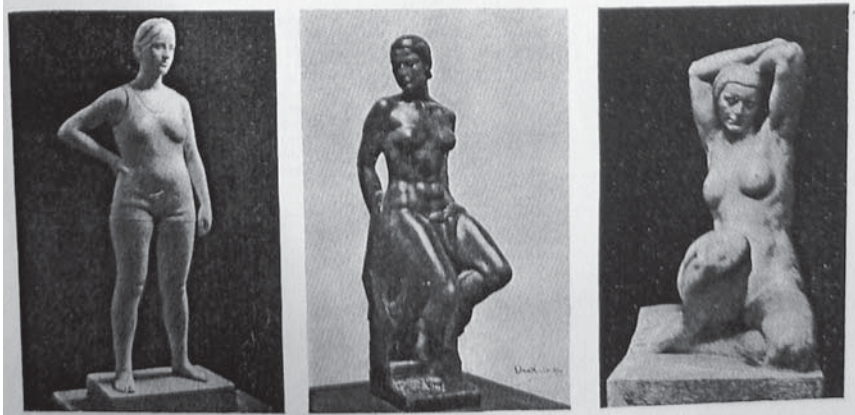


Figura 7: Javier Colmena, «Spanish Sculpture», *The Studio*, Londres, diciembre 1936.

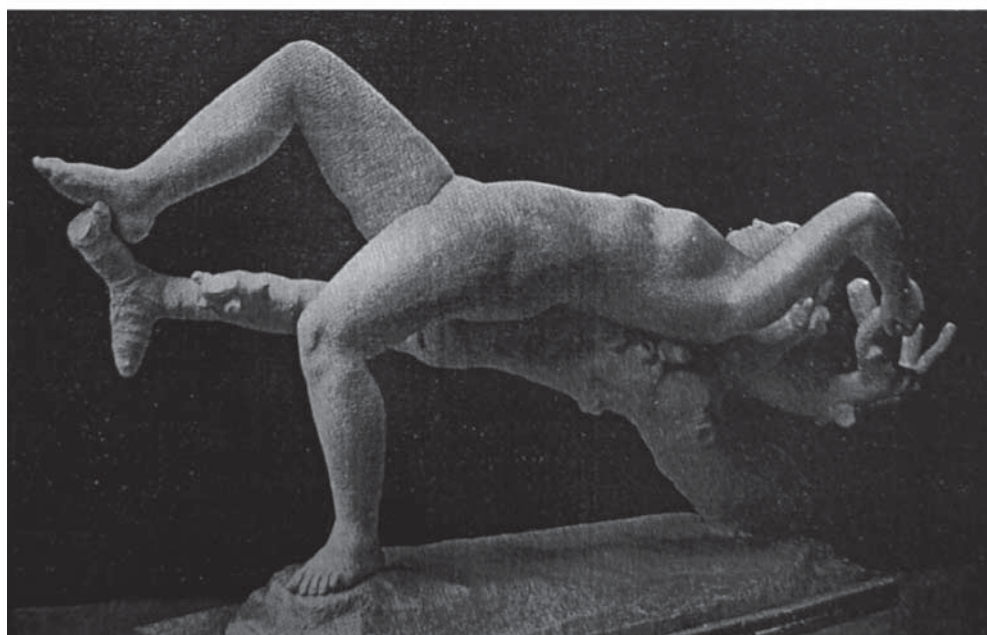
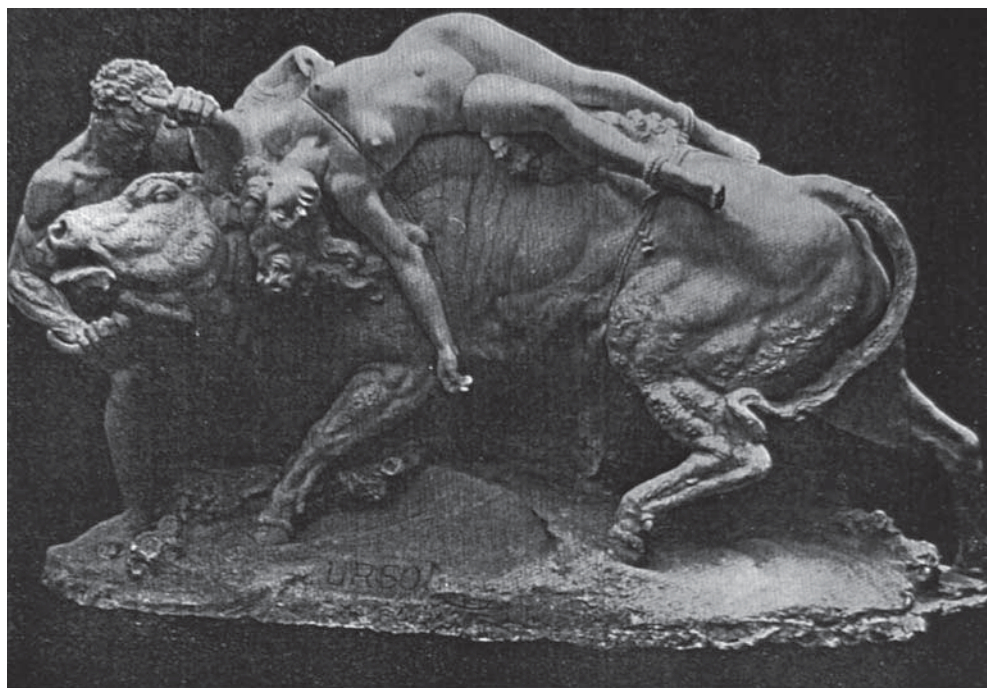


Figura 8: Javier Colmena, «Spanish Sculpture», *The Studio*, Londres, diciembre 1936.

había sido y era, a la altura de 1936, el arte español moderno. El primero, que aparece en octubre, cuenta nada menos que con 55 ilustraciones de cuadros del período. El segundo, el que más nos interesa a nosotros aquí y ahora, se centra en la escultura. Aunque apareció en noviembre y parecería lógico que abordase el posible impacto de la guerra civil en la escultura, el hecho fue, por desgracia, que el texto se había maquetado semanas antes del verano, por lo que no existe mención alguna. En consecuencia, es un texto y son una reproducciónes que cuentan sólo historias de lo moderno formal, pero quizás eso sea lo más interesante. Para su autor, las características de ese arte eran «sabiduría en el modelado, un sentido de las calidades de las superficies y una perspicaz observación de la forma». También un fuerte sentido humanista en sus temas y en el modo sereno y amable de representarlos y es que, como seguía el texto «sin llegar al extremo de la dura abstracción, evita el peligro de convertirse en un ejercicio puramente académico y de repetir sin convicción los métodos del pasado».

La selección de imágenes es muy hermosa y muy intencionada. En un primer grupo, tres piezas de José Ortells, José Planes y Juan Cristóbal remiten sin pudor al italianismo. En un segundo, tres retratos, dos de Barral y uno de Pérez Comendador remiten más al realismo y a la importancia de las texturas, no exentas de reminiscencias de arcaísmo. En la siguiente página, lo monumental en sendos proyectos de Aniceto Marinas (*Ursus*, que había sido Medalla de Honor en la Nacional de 1932) y un fragmento del grupo de las *Dríadas*, de Álvarez Laviada.

Finalmente, una colección de nueve figuras femeninas, muchas de ellas de un clasicismo moderno en su concepción, como las tres de Adsuara, la de Julio Vicent, Ignacio Pinazo, Fructuoso Orduna o Inocencio Soriano Montagut. Les acompañan dos obras de los escultores más destacados dentro de esa neofiguración, Victorio Macho (con *Retrato de mi madre*) y Francisco Pérez Mateo (*Bañista*).