

EL ESCULTOR DANIEL GONZALEZ (1893-1969)

Lourdes Cerrillo Rubio

La plástica de Daniel González se inserta dentro de la corriente renovadora que, desde la segunda década del siglo veinte, viene a superar las esculturas anecdóticas y narrativas de fin de siglo, inspirándose en concepciones estéticas de la escultura arcaica. Este primer cambio se enriquece en un momento inmediatamente posterior con la introducción, en el campo figurativo, de esquemas compositivos propios de la abstracción. Se produce una mayor valoración del elemento reflexivo de la forma en sí pero se mantienen los límites de la referencia directa. En definitiva se trata de una escultura que encuentra su definición en un punto intermedio entre la tradición y la vanguardia¹.

Sin ningún ánimo de simplificar o reducir los numerosos factores que provocan y determinan toda creación, habría que resaltar dos hechos en la carrera de Daniel: su formación en el taller de escultura de la Catedral Nueva de Vitoria y sus viajes y estancia en París. Hechos que, en buena medida, nos dan la pauta para comprender su lenguaje.

1. Explicado en base al paso del siglo XIX al XX, entendido como evolución: de la necesidad iconográfica a la artística (HOFMANN, W.: *La escultura del siglo XX*; Barcelona 1960); de un arte sensible a un arte interpretativo (BENET, R.: *La escultura moderna y contemporánea*; Barcelona 1949, 2ª ed.); de la forma tal como es vista a la forma tal como es concebida (SELZ, J.: *La escultura moderna, orígenes y evolución*; Barcelona 1964); de la sensación a la concepción (HUYGUE, R.: *El arte y el mundo moderno* vol. 1; Barcelona 1972). Ya no entraría en definiciones como “de la representación a la sustitución” (READ, H.: *La escultura moderna*; México 1964) o, dentro de posturas más radicales, como la apuntada por CIVE BELL en 1913 y que define así el arte de vanguardia del primer tercio del XX: “el elemento representativo de una obra de arte puede ser o no perjudicial; es siempre irrelevante” (cit. en HAMILTON, C.H. *Pintura y escultura en Europa 1880-1940*; Madrid 1980). L. CERRILLO RUBIO. *El escultor riojano Daniel González Ruiz (1893-1969)*. Tesis de Licenciatura, inédita, Madrid 1979.

En el taller, al que entra a trabajar en 1910, visualiza y asimila un tipo de escultura realista con un dominio del volumen y la expresión que marcarán sus primeras obras. “Cánepa”, “Dublang” o el retrato de su madre y figuras como el desnudo femenino próximo a la “Leucade” de Moisés Huerta, derivan directamente de la escultura de la Catedral. Sin embargo, este ambiente aparece pronto como insuficiente para la formación de un artista; lo único que podía aportar era un aprendizaje técnico pero nunca dar bases para hacerse con un estilo acorde con su tiempo. La escultura de la Catedral, en realidad, resume la decimonónica, aunque el trabajo de escultor esté aquí más valorado².

El obligado viaje de estudios a París, realizado por Daniel en 1914, que ya tenía cierta tradición entre los artistas de la ciudad de Vitoria³, supone lógicamente un conocimiento del arte nuevo. A partir de aquí el primer estilo es cuestionado y superado parcialmente. La serie de dibujos titulada “Ideas, escultura arquitectónica”, producto de sus primeros contactos con el arte de vanguardia, refleja ya un modo de asimilación de este arte que se mantiene como constante a lo largo de su carrera. Se trata de la apropiación de notas comunes o de elementos o puntos de coincidencia del complejo panorama estilístico francés⁴. El carácter sintético, la remisión al bloque y la línea recta, vienen a actualizar unas formas tradicionales sin que haya una especulación en profundidad, sino un apego por conservar las cotas conseguidas que mantendrá su escultura en los límites de la figuración.

Su regreso a España, debido a la entrada de Francia como país beligerante en la Segunda Guerra Mundial, supone, en buena medida, la vuelta al oficio. Si el momento artístico español distaba mucho de provocar inquietudes⁵, por otra parte la necesidad de trabajar le lleva a círculos y talleres dedi-

2. En la Catedral trabajaron, entre otros, Juan Mingell, Lorenzo Fernández de Viana, Tomás Vergara, Miguel Riu, Juan Piqué y José Nutini. Se dará, por tanto, una variedad estilística que engloba desde la proximidad al natural hasta el expresionismo caricaturesco, pasando por acercamientos a lo clásico y lo modernista; con una nota común, su dominio técnico. Sobre este tema véase APRAIZ BARREIRO, M.: “Catedral Nueva”, *Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria*, tomo III; Vitoria 1971; APRAIZ, J. y LUQUE, J.: “Memorias”, *Revista Obras de la nueva Iglesia Catedral de Vitoria*; Madrid 1907-12; APRAIZ, J. y LUQUE, J.: “Memoria 1909-13” *Escuela de Modelado y Talla en Piedra de Vitoria*; Vitoria 1913; y MARTINEZ DE MARIGORTA, J.: *Nueva Catedral de Vitoria*; Vitoria 1969.
3. Desde principios de siglo lo venían haciendo pintores como Pablo Uranga, Fernando Amárika o el escultor Lorenzo Fernández de Viana (véase *Biblioteca de pintores y escultores vascos*, tomos II, V y X; Bilbao 1973, 4, 6).
4. Muestra de ello es la convivencia de plásticas tan dispares como las de Bourdelle, Maillol o Brancusi, la cubista de un Archipenko, Lipchitz, Laurens o Czasky y la futurista de Boccioni que por esas fechas ya había publicado su “Manifiesto técnico”, 1910.
5. El considerable retraso de la cultura artística española se aprecia en los nombres que configuran su tendencia avanzada: Zuloaga, Solana, Zubiaurre, Julio Antonio o Clará. En cuanto a las exposiciones que se realizan en raras ocasiones se apartan del ámbito nacional, hasta el

EL ESCULTOR DANIEL GONZALEZ (1893-1969)

cados a la decoración de fachadas. Trabajos en el Banco de España de Bilbao, Palacio de Correos y Telecomunicaciones de Madrid, Casino de Biarritz, son una vuelta a la escultura de la Catedral por lo que tienen de mera ejecución técnica de modelos en cuyo diseño no participa. La insatisfacción que todo ello le produce queda clara por su vuelta a París una vez terminada la Guerra. Evidentemente este ya no es un viaje de estudios sino que está motivado por un deseo de abrirse camino en aquella ciudad, en la que permanecerá, con intervalos de estancia en España, hasta 1931⁶.

En París entra a trabajar en el taller de Paco Durrio, más dedicado a la orfebrería y cerámica aunque a su vez autor de obras, como el “Monumento al compositor Arriaga”, próximas a la plástica de Maillol.

La primera fuente documental que nos habla de su estancia en París es la crítica que, en 1925, le dedica Gustave Geffroy⁷; se comentan tres esculturas y Daniel aparece instalado en taller propio. Se trata de los retratos de Frederic Gregoire, Campagnola y el titulado “Italiana”, grupo al que hay que añadir los de Ferro y su hija, primeros ejemplos de sus nuevos planteamientos estilísticos. Si en los retratos anteriores había un detenimiento naturalista en el tratado del rostro, aquí se ha suprimido en beneficio de grandes planos que determinan y a la vez producen una fuerte sensación volumétrica. El análisis se supera en un resumen sintetizador; el trabajo de la materia, duro y apretado, y sus exteriores lisos nos remiten más a la talla en piedra que al modelado en barro, material original de estas obras. Su “Autorretrato” (1926) significa el pleno dominio de esta nueva concepción en cuanto que en él alcanzan idénticos niveles los estudios psicológico y de forma que, en obras anteriores, no siempre tenían una conjugación equiparable. La cabeza femenina en terracota, concebida en base a juegos formales contrastados y con una delimitación claramente geométrica de los volúmenes, cerraría este primer periodo.

Entre 1926 y 1928 participa en exposiciones colectivas (“Jeune peinture de Montmartre”, “Société des Artistes Independents”, “Sala Charles Auguste Girard”) y realiza obras como “Arrogancia” y “Dos amigos” que difieren, en buena medida, de su escultura anterior. La materia ya no se tra-

punto de haber quedado la titulada “Exposición de pintores cubistas” (Galerías Dalmau), en la que participan, entre otros, Juan Gris, Duchamp, Leger, Gleizes, Mentzinger, como un acontecimiento extraordinario para la época.

6. Aguilera Cerni analiza claramente las causas que motivan el viaje a París de artistas españoles cuando apunta: “Desde comienzos de siglo, España era un país exportador de artistas, la emigración hacia el núcleo parisiense probaba dos cosas: primera, que París ejercía un poderoso objetivo en cuanto a mercado y centro cultural; segunda, que el ambiente español rechazaba o era incapaz de retener, que viene a ser lo mismo, a la mayor parte de la minoría artística más intranquila y ambiciosa (*Ortega y D’Ors en la cultura artística española*; Madrid 1966; p. 153).
7. *Fémina*; París 25-XII-1925. Geffroy resalta de estas obras su egipcismo y el carácter sintético de las mismas.

baja en función de dar superficies lisas remitentes al bloque, aquí el trabajo acumulativo y de modelado queda al descubierto. Las formas no son absolutas y cerradas y su densidad plástica viene a valorar más el elemento masa que el elemento volumen. Con el desnudo femenino titulado "Arrogancia" se llega a una perfecta definición de estos nuevos intereses. La sutileza con que se concibe el movimiento supera la simple valoración de los distintos puntos de vista, aportándose en cada uno una nueva escultura.

En el verano de 1928 vuelve a España y toma sus primeros contactos con Logroño, fruto de los cuales será el encargo, por parte de la Excma. Diputación, de los bustos dedicados a Gonzalo de Berceo y el Marqués de la Ensenada. Destinados a figurar en la Exposición Iberoamericana de Sevilla (inaugurada el 9 de mayo de 1929), serán realizados en su ciudad natal, Cervera del Río Alhama.

El "Gonzalo de Berceo" está inspirado del natural, utilizando la fisonomía de un vecino de Cervera. Vestido con hábito, sujeta en sus manos pliegos y pluma, caracterizando así su doble condición de monje y escritor. En la línea del nuevo tratamiento de la materia de "Arrogancia", la superficie accidentada conecta con el natural mediante un estudio anatómico detenido, del que es buena muestra el trabajo de las manos. Frente a esta proximidad, el busto del Marqués de la Ensenada adolece de cierta frialdad y rigidez; explicable no sólo por las posibles distancias psicológicas entre los dos personajes, sino sobre todo por las fuentes utilizadas (retratos al óleo) para realizar esta obra. Ataviado con elegante casaca y peluquín, porta varias condecoraciones a modo de símbolo de la importancia del que fuera nombrado Ministro de Estado y Guerra por Felipe V⁸.

El cambio estilístico iniciado en "Arrogancia" y en cuya línea estarían obras como "Dos amigas", "Cabeza de niño", "Miguel Angel" o "Torso de dos hermanas", es reflejo del interés de Daniel por seguir la evolución de la plástica figurativa. Al finalizar la segunda década del siglo veinte comienza a apreciarse en la escultura figurativa europea una superación de los volúmenes rotundos y la remisión al bloque en la corriente neonaturalista. Si la plástica parisina de Daniel había partido del segundo momento renovador de la europea, constatado entre los años 1915-1920 y producto de dos fuentes de inspiración: la escultura histórica en su corriente no clásica y la influencia del cubismo; con este grupo de obras vuelve a conectar con lo que supondría un tercer momento que va a trastocar el carácter frío y desnaturalizado de la plástica anterior, introduciendo el trabajo de modelado y valorando más el elemento comunicativo⁹.

8. Estas dos obras fueron concebidas y fundidas para interior. Además de no encajar en el entorno en el que se exponen (exteriores del Palacio de la Excma. Diputación) corren peligro de deterioro.

9. En la línea neonaturalista estaría la obra de un Kolbe, Martini o Gimond, quien define la ten-

Durante los años 1928-1930 Daniel alterna estancias en Logroño, Vitoria y París, participando en la “Exposición Internacional de Barcelona”, en la colectiva madrileña dedicada a los hermanos Alvarez Quintero y, en 1930, expone en el “Ateneo” de Logroño, donde presenta las maquetas de los monumentos a “La Raza Ibérica”, “Gonzalo de Berceo” y “La Paz”. Ninguno de los tres llegó a realizarse, estando destinados los dos primeros a Logroño y el último a Vitoria.

“La Raza Ibérica” quiere simbolizarse por medio de un desnudo femenino (inspirado en la posición de “Arrogancia”) que parece desprenderse o emerger de un bloque junto al que se coloca un cántaro. La inconcreción del tema se deja ver en la mezcla no muy coherente de elementos con los que se pretende dar la definición de raza ibérica. El sentimiento de arrogancia que rría connotar el de raza, el cántaro y la escasa determinación de las formas del cuerpo harían alusión al primitivismo y a los inicios de civilización (lo ibérico). Todos estos elementos se conjugan con una doble concepción de fondo, la evolucionista (el rostro) y la bíblica (el bloque de barro). La obra se pierde por el excesivo carácter literario; su única justificación, el tema del que se partía¹⁰.

Los otros dos monumentos responden a ideas más concretas, repercutiendo en la mayor calidad artística de sus proyectos. En ambos se sustituye la figura del homenajeado por un conjunto formal alusivo a su obra. La contribución de la poética de Gonzalo de Berceo en la formación de la lengua castellana está simbolizada por mariposas (metamorfosis, cambio) en cuyas alas irían grabados versos de Berceo. Las mariposas se conciben en base a la conjugación de dos formas derivadas de la rectangular y suponen dos grupos de separación de los polígonos casi circulares que forman los estanques, símbolos a su vez de la extensión del lenguaje castellano.

El “Monumento a la Paz”, dedicado a Fray Francisco de Vitoria¹¹, tiene por objeto resaltar esta idea mediante la horizontalidad que domina el conjunto, compuesto por estanque rectangular y su proyección en volumen de menor tamaño. Encima de este cuerpo central se coloca un bloque cúbico. A estos tres elementos se les añade una decoración en bajorrelieve: astros y estrellas

dencia en estos términos: “Me es imposible brutalizar lo real, ni imponer al cuerpo femenino, concretamente, ritmos o medidas de que no esté impuesto” (cit., CASSOU, J.: *Panorama de las artes plásticas contemporáneas*; Madrid 1961; p. 113).

10. Ni este monumento ni el dedicado a Gonzalo de Berceo fueron encargados por estamentos oficiales. Al idearlos, probablemente recogía el interés del Círculo del Ateneo (con el que había conectado en 1928) para que no se llevaran a cabo.
11. Lo que sin duda lleva a Daniel a realizar la maqueta de este monumento es la lectura de comentarios aparecidos en prensa (*Heraldo Alavés*; Vitoria 4-III-1929), referentes a la intención por parte de la Asociación Fray Francisco de Vitoria de erigir una obra conmemorativa de quien había establecido las bases del derecho internacional. La obra será realizada en 1954 según un proyecto de Moisés Huerta, situándose en el paseo Fray Francisco de Vitoria de la capital alavesa.

(Universo), rostros de diferentes razas (Humanidad) y palomas (Paz). Estas notas narrativas, que aparecen también en el “Monumento a Gonzalo de Berceo”, en absoluto nos impiden valorar el carácter avanzado de esta concepción. Los dos se conciben en base a unas formas geométricas y con un gusto por la desornamentación (lo narrativo se incluye siempre en un segundo nivel, mediante un bajo relieve muy plano) y por el dominio de la forma cúbica, que hacen derivar la idea de estos monumentos de las arquitecturas racionalistas de Gropius, Le Corbusier o Wright. La puesta en relación con lo arquitectónico que, por estas fechas, caracteriza el nuevo lenguaje del monumento supone en el conjunto de las concepciones estéticas de Daniel una de sus convicciones más claras. Si en los proyectos mencionados la referencia era conceptual, en el proyecto de fuente para la ciudad de Vitoria (1943), al partir de un enclave dominado por la fachada de la iglesia de San Antonio, la relación se hace concreta y debe establecerse en base a unos criterios de subordinación. El esquema de la fuente es un bloque rectangular en cuya superficie se instalan una serie de figuras, dispuestas de forma que si trazamos una línea de recorrido el conjunto se incluye en un triángulo. El cuerpo de la fachada y el frontón quedan claramente recogidos, estableciéndose a partir de aquí un verdadero juego de paralelismos.

En marzo de 1931 inaugura en el “Atelier Perrier” su única exposición individual en la capital francesa¹². En ella se exponen nuevas obras como el busto de “Schnerb” y varios bajo relieves en madera con temas de desnudo, retratos o grupos en los que la mezcla de la sencillez del trazo en el tratamiento de las figuras y lo detenido del detalle ornamental produce un marcado carácter decorativo. Entre junio y julio participa en el “Salón de las Tullerías” y, poco después, regresa a España, en principio circunstancialmente pero, al sufrir los primeros síntomas de la enfermedad de Parkinson, este regreso será definitivo.

Sus primeras obras en España van a ser dos mausoleos para el Cementerio de Logroño. El primero que realiza, encargado por la familia Cadarso en 1931¹³, está compuesto por tres bloques de granito, uno horizontal y dos verticales. En uno de estos, en alto relieve, se esculpe la figura de un ángel; en el otro, de mayor altura, se perfila en bajo relieve la cruz griega. El ángel está vestido con túnica en la que se marcan muy ligeramente algunos pliegues; en sus manos guarda un libro cerrado y las alas quedan pegadas al bloque. La

12. Con éxito de crítica, en las que se menciona sobre todo la concepción original de sus monumentos. Entre las más importantes habría que destacar las aparecidas en *La Liberté*, *B. de l'Art*, *París Midi*, *ABC*.

13. Mereció un amplio comentario de Gil Fillol en *Ahora* (Madrid 22-IX-1933), considerando el Mausoleo como “interpretación audacísima del arcaísmo”. Con anterioridad Gil Fillol le había dedicado otra extensa crítica (*Ahora*; Madrid 17-XI-1931) resaltando la “frialidad casi dramática” o la “síntesis asombrosa de sus retratos”.

continua remisión a la forma bloque y el hieratismo de la figura acercan esta obra a la plástica egipcia, que había sido una de las más recurridas a la hora de recuperar el volumen¹⁴.

En 1933 realiza el mausoleo (hoy perteneciente a la familia Martínez Bujanda-Marauri) en el que resume algunos de los contenidos en los monumentos a la Paz y Gonzalo de Berceo. De éste toma las mariposas, alusivas al cambio o metamorfosis que conlleva la muerte, y de la Paz las líneas horizontales que transmiten sentimiento de calma. Formado por dos bloques cuadrados, separados por pequeñas columnas, el de mayor tamaño está en contacto con el suelo y se decora con figuras geométricas que simulan flores; sobre el segundo iba pulimentada una cruz griega. La introducción de formas concebidas para un entorno civil en una obra dedicada a un espacio diferente, considerado tradicionalmente como sagrado y que exige una concepción formal atemporal o ecléctica, supone una concepción inusual del mausoleo y por ello innovadora. En este sentido sería explicable la reacción del encargado (Funeraria Pastrana) que añadirá a la obra el elemento simbólico de la Cruz (cuatro cruces latinas sobre el bloque superior, desapareciendo la cruz griega) considerándola con ello adecuada al lenguaje tradicional del cementerio católico.

Aunque resida en Logroño va a haber en Daniel un interés por contactar con círculos más amplios, precisamente en unas fechas en que el arte español atravesaba por un momento avanzado¹⁵. Esta conexión, debido a su enfermedad, es bastante parcial y limitada, por una parte, al envío de proyectos a concursos que se convocan en Madrid¹⁶ y otras provincias, y por otra al coleccionismo de libros, noticias y fotografías referentes al arte que se estaba haciendo en esos momentos.

Sus tres últimas obras, exceptuando el proyecto de 1943 ya comentado, van a ser un estudio para el "Ahorro", su versión definitiva y el retrato de la modelo. En 1934 había ganado el concurso convocado por la Caja de Ahorros

14. Aplicables a esta obra en particular y a su conjunto serían las siguientes palabras: "Pero, en la escultura más significativa posrodiniana, siempre la forma se integrará en el bloque, o sea que se imaginará estatuariamente. El movimiento, la vida vascular, la misma sensibilidad de lo óptico o se niegan o son nuevamente organizados por instinto o por voluntad de estilo. Las esculturas posteriores a Rodin, hasta las más sensuales, poseen todavía, comparándolas con las del autor de los *Burgueses de Calais*, una especial construcción plástica, una cierta sobria apariencia. El sello de la escultura de nuestra época es el antipintoresquismo" (BENET, R.: *La escultura moderna y contemporánea*; Barcelona 1949, 2ª ed.; p. 160).
15. Cuyos orígenes podrían marcarse en la Exposición de Artistas Ibéricos de 1925 y cuyos planteamientos vanguardistas tuvieron su continuidad en la formación de grupos como GATE-PAC (1929), ADLAN (1932).
16. En 1934 queda seleccionado, junto con Angel Ferrant y Pérez Comendador, para realizar en México un monumento que conmemorase la amistad entre México y España. La obra no llegó a realizarse.

de Vitoria para representar este tema; en ello empleará cuatro años a causa del agravamiento de su enfermedad.

El “Ahorro”, realizada en piedra negra de Calatorao, ha quedado, y no exclusivamente por ser su última obra, como modelo de su personalidad escultórica¹⁷. “La remisión al bloque”, el “antipintoresquismo” y la “apariencia sobria”, notas comunes a la escultura figurativa de principios de siglo y que sus primeras obras francesas recogen con una decidida voluntad de estilo, quedan aquí perfectamente asimiladas debido a la adecuación forma-material. Cercana al ángel del “Mausoleo Cadarso”, el “Ahorro” supera su estilo aproximándose más a la vanguardia que a fuentes históricas. El trabajo de la túnica que cubre la figura, en la que el escultor se detiene en marcar una serie de bandas, descomponiendo parcialmente el volumen original, es muestra del interés por conectar con los planteamientos cubistas o futuristas de un Archipenko, Lipchitz o Boccioni.

Dos exposiciones en Vitoria (1939) y Logroño (1964) cierran su actividad artística. Daniel González muere en Logroño en 1969, año en que a modo de homenaje será expuesta su obra en el Museo Provincial.

Si en algún momento o en su conjunto esta visión del escultor ha parecido parcial o poco detenida en el detalle biográfico se debe a que nuestro interés ha estado centrado en evidenciar, mediante el análisis de sus obras más importantes, el enlace que en ellas se establece con la plástica de su tiempo, para que a partir de él puedan ser valoradas.

Convencidos de la calidad de una obra que, por motivos extraños a ella¹⁸, no es conocida no ya en el ámbito de la plástica española sino en el regional, nos parece obligado hacer desde aquí una llamada al Museo Provincial para que comenzando, por ejemplo, con la obra de Daniel González se preocupe por ampliar sus escasos fondos de arte contemporáneo.

17. Decimos esto porque, a pesar de que su carrera termina en fechas muy tempranas, no creemos que en esencia habría cambiado su estilo. Nos basamos para llegar a esta conclusión en la única muestra escrita que, de sus ideas artísticas, se conserva: “Opino que las nuevas tendencias estéticas no deben desconectarse de las tradiciones de los dogmas del arte. Quien, sintiéndose vanguardista de cualquier manifestación artística, desdeña esas tradiciones, corre el riesgo de incurrir en divagaciones y devaneos tan estériles como extravagantes” (DANIEL, en JAE: “Arte-Daniel” (entrevista); *Norte*; Vitoria 24-XII-1938).

18. Tal vez explicables por una serie de factores circunstanciales, entre los que hay que destacar el de su enfermedad, que le obliga a dar por terminada su carrera a los 45 años; el haber estado trabajando muchos años fuera de España y el que, precisamente, el final del mismo coincide con una fecha tan poco propicia como el término de la Guerra Civil.

EL ESCULTOR DANIEL GONZALEZ (1893-1969)



Fig. 2.- Cánepa.



Fig. 1.- Autorretrato.

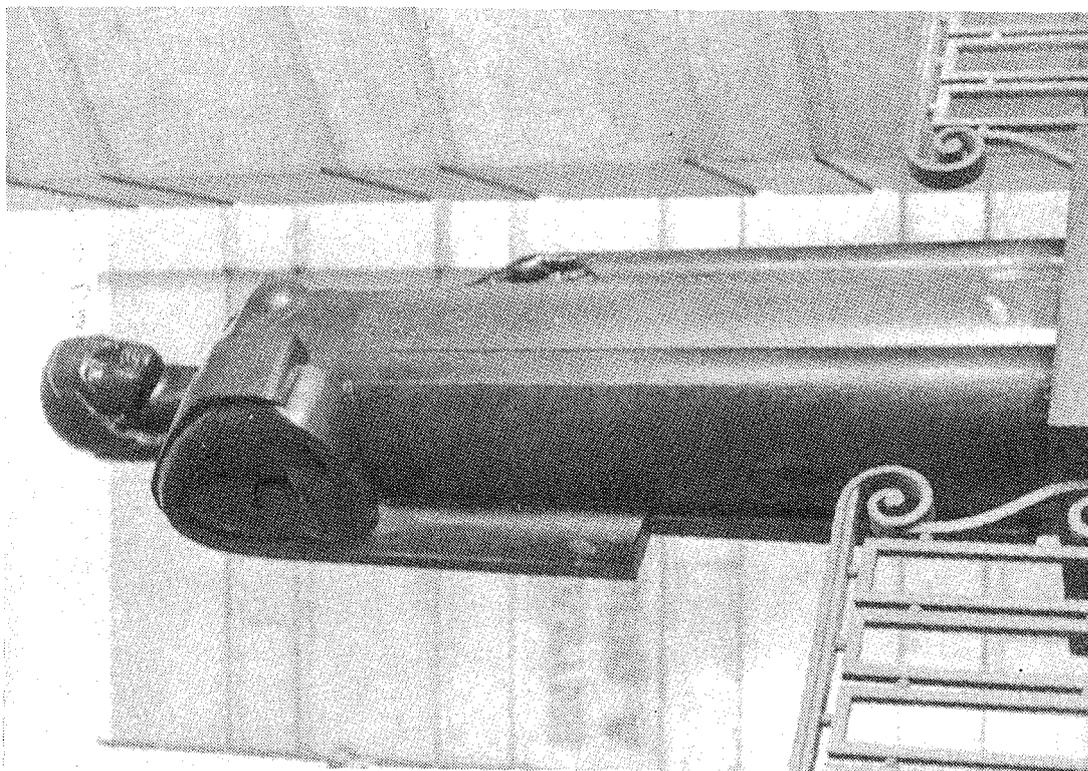


Fig. 4.- El ahorro.

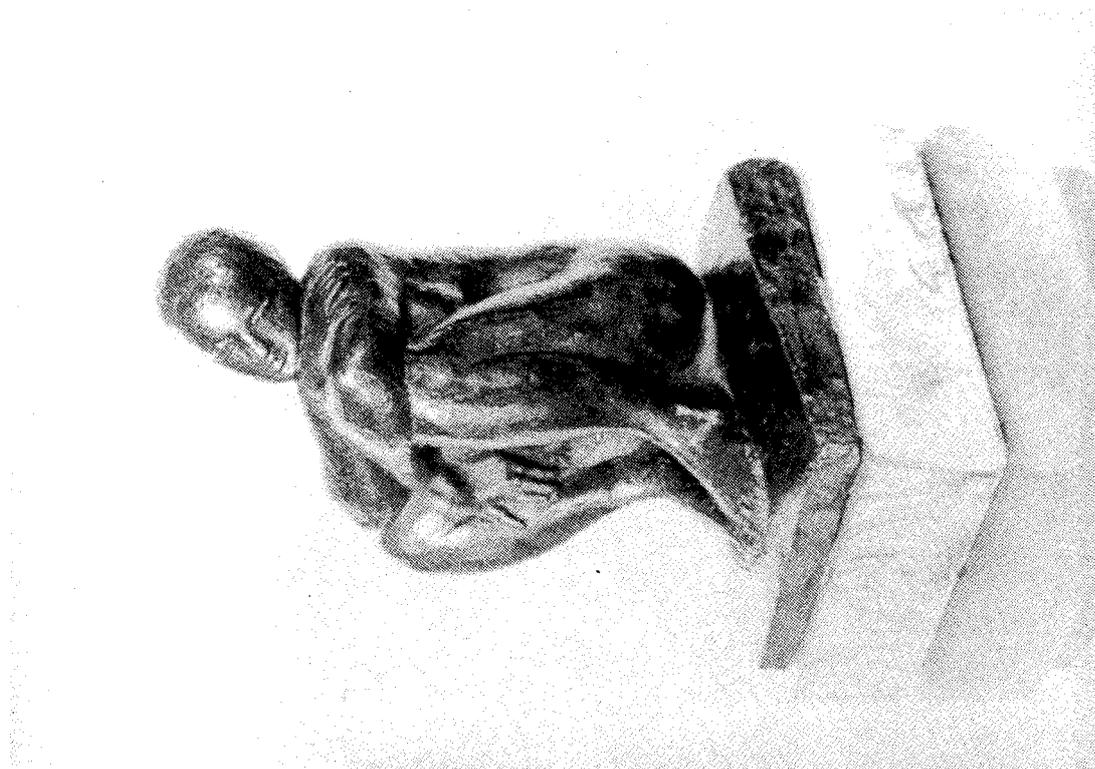


Fig. 3.- Desnudo.