

DEFORMACIÓN GROTESCA Y CARICATURA EN LA ESCULTURA ESPAÑOLA DEL SIGLO XX: LOS “MUÑECOS” DE SEBASTIÁN MIRANDA

María Soto Cano

“Si hay en el Arte un aspecto que camina paralelo a la historia y muchas veces la adelanta, la modifica, influye sobre ella, moldeándola a su antojo e imponiendo a lo más alto la voluntad nacida de lo más bajo, este aspecto es la caricatura”

(José Francés, *La caricatura*, 1930)

La escultura española del primer tercio del siglo XX continúa siendo, aún hoy, un amplio campo por investigar, sobre el que pueden hacerse numerosas aportaciones inéditas e incluso relecturas de temas ya tratados. Frente al más estudiado ámbito de la pintura, en escultura sólo se ha trabajado sobre algunos de sus principales representantes, normalmente asociados a movimientos de vanguardia. Mientras, permanecen en el olvido introductores de la modernidad o impulsores de la renovación que, sin practicar un arte trasgresor o vanguardista, contribuyeron al desarrollo del arte escultórico de su tiempo.

No es pues de extrañar que, entre otros asuntos, haya pasado prácticamente desapercibido el papel que tuvo la caricatura en el desarrollo de la escultura de este periodo. Posibles causas de este olvido serían: el reducido tamaño de las obras, que hace se conviertan en objetos decorativos o de salón; la fragilidad de los materiales con los que fueron realizadas (como barro, terracota, trapos y telas, entre otros), que dificultan su perdurabilidad; la escasez de estudios monográficos sobre los escultores que trabajaron la deformación y la caricatura de forma continua o esporádica y, por último, la presencia de estas creaciones en colecciones privadas, lo que dificulta su conocimiento, difusión y estudio. No obstante, la deformación caricaturesca fue una opción de renovación de la escultura del periodo, defendida por algunos críticos de arte como Francisco Alcántara y José Francés.

Ya Moisés Bazán de Huerta realizó un primer análisis sobre este aspecto de la escultura española (1989: 201-220), aunque desde un sentido más amplio que el presente, incluyendo en su revisión obras humorísticas, animalistas o de carácter lúdico

que no tendrían cabida en este texto, como la *Fuente de las pajaritas* de Ramón Acín (1929). Desde entonces, ningún otro investigador ha centrado su atención en este tema.

Tampoco los creadores que se dedicaron a esta modalidad artística han gozado de una mayor fortuna crítica. Actualmente existen estudios sobre Salvador Bartolozzi (LOZANO, 1974: 17-22; LOZANO, 1986: 495-519 y VELA, 2004), Sebastián Miranda (SOTO CANO, 2007c) e Ismael Smith (BORJA-VILLEL, 1987; SMITH, 1989 y AAVV, 2005); pero faltan por considerar autores como Benito Bartolozzi, Filiberto Montagud y Santiago Rodríguez Bonome, entre otros.

En la presente comunicación se pretende realizar una aproximación al papel que la caricatura fisiognómica o *charge* tuvo en la escultura del primer tercio del siglo y, en concreto, a través de la producción de uno de sus representantes: el asturiano Sebastián Miranda. Se expondrán primero y de manera sumaria los antecedentes, características y desarrollo de la escultura humorística, especialmente en el ámbito de la caricatura fisiognómica, para pasar después a analizar la producción del artista, cuyas figuras son, a pesar de su pequeño tamaño, reflejo de la imagen, percepción y apariencia de la sociedad española de la época.

La escultura caricaturesca en España durante el primer tercio del siglo XX: antecedentes, características y desarrollo

La caricatura escultórica suele estar pues asociada al pequeño formato. Su estilo directo, jocoso y en ocasiones trivial lo aleja del carácter permanente e incluso conmemorativo de las grandes dimensiones. Por lo tanto, su origen se vincula al de la propia escultura de pequeño formato, cuyo precedente más antiguo podría situarse en los reducidos exvotos de las culturas antiguas, normalmente realizados en barro y destinados a templos o construcciones funerarias. De hecho, algunas de estas terracotas, como las conocidas *tanagras* griegas, acabaron adquiriendo en el período helenístico un carácter grotesco, lúdico y decorativo, totalmente ajeno a su función religiosa y muy próximo al fin perseguido por los caricaturistas contemporáneos.

No obstante, no es hasta el siglo XIX, a raíz del desarrollo del Romanticismo en Francia, cuando se puede fijar su precedente más directo. Parece ser que a partir de 1831 comenzó a aparecer la estatuilla-retrato, pero no tuvo el fervor de la crítica hasta el *Salon* de 1840. Para esta clase de figuras se acuñaron diversos términos: *figurine*, *petite figure*, *petite statue*, simplemente *statue* y, finalmente, *statuette*, que será el vocablo más empleado a partir del *Salon* de 1836 para definir a este tipo de piezas, junto con

bibelot (LEROY, 1986: 257). Se representaban en este momento mayoritariamente bailarinas, actores, adinerados y conocidos burgueses, o personajes del mundo político y artístico, en los que la precisión de los vestidos y de los rasgos del rostro adquiría una gran importancia. Asimismo, en ocasiones se reflejaba la crítica política, religiosa y social (LEROY, 1986: 259).

Por sus pequeñas dimensiones, estas estatuillas permitieron la aparición y el desarrollo de una escultura mucho más libre y que tiende hacia la caricatura. Según Knubben, *las reducidas dimensiones de este tipo de escultura obligaban a abrir la mirada, dando visiones más amplias de lo que normalmente quedaría oculto. Lo cotidiano, lo majestuoso, lo monstruoso se cuestiona. En ese truco artístico (conocido como el efecto Gulliver) reside lo juguetón, lo chistoso, lo irónico y lo espontáneo, que a veces puede caracterizar la pequeña escultura* (1993: 102). Éste fue el germen de un tipo de retratos de reducidas dimensiones y con tintes caricaturescos, grotescos o sarcásticos, conocido como *charge*, caricatura personal o fisiognómica, precedente directo de las de Sebastián Miranda y que tuvo como principales representantes de este periodo a Jean-Pierre Dantan (1800-1869) y a Honoré Daumier (1808-1879). Apoyado en el estudio fisiognómico y en las teorías al respecto de Johann Caspar Lavater (1741-1801), el escultor Dantan realizó principalmente un tipo de figuras en las que la carga humorística se hallaba en el cuerpo, recurriendo en ocasiones a la animalización, y en la desproporción de la cabeza, de rasgos enfatizados, con respecto a éste, como era frecuente en la ilustración caricaturesca de la época (véase SOREL, 1986: 1-38 y 87-102); mientras Daumier (discusiones sobre autoría de sus piezas aparte) realizó una serie de bustos y figurines en terracota con unas características muy similares a sus ilustraciones, con quienes en ocasiones coinciden en el tipo representado; son caricaturas de cuerpo entero y cabeza proporcionadas, con un modelado pulido aunque inacabado y con una línea quebrada y ondulante (véase WASSERMAN, 1969).

Este carácter humorístico, introducido tardíamente en la escultura, se había hecho patente ya en la pintura y en las letras. Sus antecedentes se podrían rastrear en el siglo XVIII inglés, de la mano de William Hogarth (1697-1784), quien se aproximó más a ello en sus obras que en su pensamiento estético, pero fue teorizado y defendido en los años del Romanticismo por Charles Baudelaire (1821-1867) en varios de sus escritos, especialmente en *De la esencia de la risa y en general de lo cómico en las artes plásticas* (1855), donde afirma que *lo cómico es, desde el punto de vista artístico, una imitación; lo grotesco, una creación, y que la risa es la expresión de la idea de*

superioridad, no ya del hombre sobre el hombre, sino del hombre sobre la naturaleza (BOZAL, 1998). En este escrito, pues, Baudelaire defendía lo satírico, lo cómico y lo grotesco como categorías estéticas equiparables a lo Bello o lo Sublime.

Las *charges* tuvieron continuidad en Francia durante el primer tercio del siglo XX y fueron el modelo para el nacimiento de este tipo de escultura en España. De hecho, las iniciativas de exposiciones de humoristas que hubo en España, las cuales sirvieron como motor para la producción y exhibición de caricaturas, se basaron en las de su país vecino. Así, por ejemplo, se celebraron varios Salones de Humoristas en Francia en 1908, 1911, 1912 y 1913, que concentraban la obra no sólo de dibujantes e ilustradores sino también de escultores, al tiempo que se creaba una Academia del Humor paralela a la Academia Francesa.

Algunos de las causas que pudieron motivar la adopción de esta práctica escultórica fueron: el éxito burgués y popular de estas figuritas; la inmediatez de su creación y el bajo precio de sus materiales (recordemos que la escultura es un arte especialmente oneroso para sus creadores); la movilidad creciente de los artistas españoles, especialmente hacia Francia, a partir del cambio de siglo; así como la honda tradición del pequeño tamaño a través de los belenes y las figuritas costumbristas y realistas decimonónicas. Sea como fuere, la caricatura escultórica comenzó a tener una notable difusión en España a partir del cambio de siglo.

El desarrollo de una nueva burguesía adinerada y del gusto por la decoración artística hizo que estas piezas comenzaran a aparecer en el ámbito catalán. Aunque no siempre de tendencia grotesca ni como forma dominante, existieron en la Cataluña de principios del siglo XX varios artistas que, dentro de la estética del posmodernismo, trabajaron el pequeño formato. Sus realizaciones fueron presentadas, entre otras, en las dos grandes exposiciones catalanas del momento: la V Exposición Internacional de Artes e Industrias Artísticas (Barcelona, 1907) y la VI Exposición Internacional de Arte (Barcelona, 1911), además de en los Salones de Humoristas que se celebraron en Barcelona y Reus en 1916. Entre estos escultores, se podrían destacar a Josep Reynés (1850-1926), Enric Clarasó (1857-1942), Josep Cardona (1878-1923), Emili Fontbona (1879-1938), Miguel (1879-1960) y Lucià Oslé (1880-1951), Enric Casanovas (1882-1938) e Ismael Smith (1886-1972), este último el que mayor fortuna crítica posterior tendría. Practicaban éstos, para el caso de las figuras de reducidas dimensiones, el retrato de personajes contemporáneos, ya fuera de tipos conocidos como encargos particulares o gente de la calle. Algunas de estas representaciones no tenían una

intención grotesca, sino realista y anecdótica, como el en caso del retrato de Raimon Casellas de Reynés o la *Castañera* de Clarasó. Mientras, otras sí perseguían una cierta caricaturización, como las de Ismael Smith o los Oslé, aunque, según Artigas, en el caso de los catalanes, cuando caricaturizaban, y a diferencia de algunos de los escultores franceses, no utilizaban las figuras como un instrumento de protesta política, social o religiosa, sino como un divertimento (2004: 94-95). Según el crítico Felú Elías, la aparición de este tipo de escultura en el ámbito catalán suponía una novedad y un síntoma de cambio, que estaba influido por *las pequeñas terracotas de Tarragona y de la Antigua Grecia*, por las populares *tanagras* que Maillol iba a descubrir en su viaje a Grecia (cita tomada de CAMPS, 2003: 53). En cuanto al tratamiento formal, son esculturas de carácter muy sintético, tratamiento pulido de las superficies y un modelado sumario de los detalles, salvo en el rostro. Por otra parte, el interés por la vida urbana y por los personajes de la calle, así como la síntesis de las características del personaje reducidas a un gesto habitual, a un movimiento o a los pliegues del vestido son rasgos comunes a estas figuras, y en concreto a las realizadas por Ismael Smith, que incluye además en ellas un tratamiento más preciosista y decorativo y un referente al arte antiguo mediterráneo del que carecen otros artistas y que influyeron en que fuera calificado de precursor del Noucentisme (SMITH, 1989).

El verdadero impulsor de la caricatura escultórica en España, y en concreto de la *charge*, fue sin embargo otro: José Francés (1883-1964). Periodista, novelista y crítico de arte, escribió numerosas crónicas y críticas, algunas de ellas bajo el seudónimo de *Silvio Lago*, en las que defendía el Modernismo, el Simbolismo además de a artistas escenógrafos, dibujantes e ilustradores. Viajero incansable, conoció la caricatura alemana, francesa e inglesa y fomentó su implantación en España: la difundió en las páginas de revistas ilustradas, como *La Esfera*; realizó diversas publicaciones sobre este tema, como *La caricatura española contemporánea* (1915) y *La caricatura* (1930); frecuentó la tertulia de humoristas del café Jorge Juan y fue el creador de los Salones de Humoristas en España.

El Salón de Humoristas era una exposición anual que reunía las obras más significativas de la producción española en dibujo y escultura de ese género y que buscaban vitalizar la creación humorística con la exhibición de las obras, la venta al público y la organización de conferencias para impulsar el conocimiento popular de la caricatura, de manera similar a lo que se estaba realizando en Francia. Celebrados en Madrid los años 1914 (I), 1916 (II), 1917 (III), 1918 (IV), 1919 (V), 1920 (VI), 1921

(VII, que incluía por primera vez una sección retrospectiva, donde se incluían obras de Gilray y Hogarth, entre otros), 1922 (VIII), 1923 (IX), 1925 (X, celebrado en Avilés - Asturias-), 1929 (XII), 1930 (XIII), 1932 (XV) y 1933 (XVI); estuvieron organizados e impulsados por Francés, quien además los apoyaba con su pluma desde las páginas de *La Esfera* y otras publicaciones ilustradas. Su precedente más inmediato fueron las exposiciones de caricaturas que anualmente, desde 1907, se celebraban en el Salón Iturriz de Madrid promovidas por el humorista Filiberto Montagud y la revista *Por el arte*, pero que no alcanzaron la resonancia de los Salones. Éstos pronto gozaron de fama nacional y se expandieron, celebrándose también en otras sedes, como Barcelona, donde hubo salones de humoristas en 1916 (I), 1918 (II) y 1925 (III); Avilés (1925); San Sebastián (Semana Humorística de 1926) y Zaragoza, entre otros.

No hay que olvidar el difícil mercado oficial que tenían este tipo de figuras, que por su carácter estaban destinadas a un público particular, centrado generalmente en la clase burguesa media y alta. Por ello, los Salones de Humoristas supusieron un importante apoyo semioficial para este tipo de creadores y un vehículo para incrementar la popularidad y las ventas, lo que hizo que fueran muchos los expositores que en ellos participaron. Entre los escultores, procedentes de todo el territorio nacional, se podrían destacar artistas como: Francisco Asorey (1889-1961), Salvador (1882-1950) y Benito Bartolozzi, Santiago Rodríguez Bonome (1901-1995), Vicente Ibáñez (1886-?), Filiberto Montagud, José Morán y el propio Sebastián Miranda, quien participó en la primera y décima edición.

Entre los *bibelots* que se expusieron en los Salones de Humoristas se podían distinguir dos grupos: las esculturas (que a su vez se podrían clasificar en figuras con volumen y siluetas, deudoras estas últimas del humorista francés Emmanuel Poiré, *Caran D'Ache*, 1859-1909) y la muñequería. Las del primer conjunto estaban realizadas en materiales tradicionales, principalmente terracota y madera. El segundo, muy numeroso, incluía figurillas de pequeño formato realizadas en diversos materiales, aunque predominaba el trapo relleno y la tela. Los principales creadores de muñecos fueron Ángel Masti, las hermanas Martí Alonso, José Zamora y, sobre todo, Salvador Bartolozzi. Aunque alejados materialmente de las obras de Miranda, su concepción estética y formal era bastante próxima, y de hecho, Miranda denominó, ya desde 1912, a sus creaciones como “muñecos” (Carta, 1912).

Pero, ¿qué tenían en común y en que consistían este tipo de figuras? Eran retratos más o menos fidedignos de un personaje en los que se provocaba lo grotesco o la

comicidad a través de la alteración de las proporciones y de la expresividad o deformación de los rasgos, al tiempo que, como indica el propio término “fisiognómico”, buscaban reflejar la personalidad o psicología del retratado en función de sus rasgos físicos. Otras características de estas piezas eran el escaso coste material, la captación del gesto o de la actitud, una factura rápida y desenvuelta que trasmite la frescura del boceto y produce una sensación de inmediatez, el escaso detallismo y un tratamiento de las superficies pulido, de modelado apretado y sintético. En cuanto al tema, aparece frecuentemente la sátira costumbrista, a veces resuelta en composiciones grupales; la velada denuncia social, aludiendo a instituciones como la Iglesia o incorporando personajes marginales; el amor y la familia tratados con ironía; o las situaciones específicamente cómicas. Pero el predominio temático es el de la presentación o caricaturización de los personajes del entorno social, con preferencia por los tipos populares, de profesiones pintorescas o acentuados rasgos personales. Los títulos de las obras suelen además ser un complemento altamente expresivo de la imagen, como sucede en la caricatura gráfica. Y es que desde el principio se aprecia la intencionalidad del artista, que busca la sutil ironía, la ocurrencia festiva, una parodia burlesca o la crítica hiriente y mordaz. Al mismo tiempo se desea provocar una respuesta en el espectador, una reacción que discurra entre la admiración, la sonrisa, la simpatía o la complicidad con el mensaje (Bazán, 1989: 202 y 208). Estos son también, como se verá a continuación, los rasgos que definen la producción humorística de Miranda previa a la guerra civil.

El reflejo en barro de la sociedad española: los “muñecos” de Sebastián Miranda

Sebastián Miranda (Oviedo, 1885-Madrid, 1975) es un artista aún poco conocido dentro del panorama del arte español del siglo XX. Escultor figurativo dedicado principalmente a la retratística de pequeño formato, destacó por su aguda interpretación de la figura humana. Entre 1905 y 1909 practicó el dibujo caricaturesco de línea posmodernista, con el que inmortalizó a algunos de los personajes asturianos más destacados (Soto Cano, 2007a), al igual que hiciera con su pluma Leopoldo Alas, “Clarín”, en *La Regenta*. A partir de su instalación en Madrid en 1910, se dedicó de manera preferente a la escultura, con la que logró un mayor reconocimiento, sobre todo con el *Retablo del Mar* (1931-1933, destruido y reconstruido en 1972), relieve de carácter expresivo en el que se reúnen, dentro del edificio de la rula de Gijón, cerca de

ciento sesenta figuras de pescadores del barrio de Cimedevilla (Soto Cano, 2008b). Artista cosmopolita formado en Alemania, Francia e Italia, se mantuvo en contacto con las corrientes artísticas europeas del primer tercio del XX, lo que hizo evolucionar su producción desde el posmodernismo, hacia el expresionismo y el Art Decó. No obstante, su mayor popularidad llegó de la mano de su anectodismo, plasmado en el ámbito literario en la serie de artículos que publicó en el diario *ABC* desde 1962 y, en el plástico, en la cotidianeidad y dulzura de sus grupos, maternidades gitanas principalmente, que junto con sus abocetados retratos de sociedad triunfaron entre la clientela burguesa de la España de posguerra (Soto Cano, 2007c).

Durante las décadas de 1910 y 1920 se dedicó, además de a la elaboración de bustos y a la proyección de monumentos (Soto Cano, 2007b y 2008a), a la creación de todo un mundo y lenguaje personal en sus figuras de pequeño formato. Realizadas principalmente en barro, terracota, escayola y madera policromadas, así como en bronce, sus estatuas de este periodo caracterizan a cada personaje sin superar los treinta centímetros de altura.

Las *charges* de Miranda son un reflejo humorístico de la sociedad de su época, que fueron elogiadas por la pluma de literatos e intelectuales como Azorín, Julio Camba, Gregorio Marañón o Ramón Pérez de Ayala. Son además *algo que se sale de lo vulgar, algo que no es la caricatura corriente que busca solo lo externo, sino lo que pudieramos llamar la caricatura espiritual, y aún a veces sentimental, con ese humorismo a lo Campoamor, o mejor a lo Heine, perfectamente acusado en la literatura, pero de tan difícil expresión en el arte plástico* (OBREGÓN, 1921).

A través de un espejo deformador, el artista representa fundamentalmente a cuatro colectivos sociales, que pretende tipificar con cada uno de los retratos individuales. Esos grupos serían:

- los tipos populares; que incluirían a trabajadores, desarrapados sociales y gente de la calle;
- los personajes famosos; especialmente actrices, bailarinas y toreros;
- los ricos; nobles y burgueses, fundamentalmente;
- y los profesionales liberales; como literatos, periodistas o políticos.

Al igual que otros creadores del momento, como Asorey, los Bartolozzi, Bonome o Ismael Smith, mostró una especial predilección por los trabajadores y las clases populares, a quienes representó en reiteradas ocasiones. Miranda se inspiraba en las personas que se iba encontrando por la calle y que llamaban su atención. Gran

observador, estuvo siempre atento al descubrimiento de nuevos tipos, sintiéndose atraído especialmente por lo castizo, lo racial, por una apariencia peculiar, una curiosa fisonomía o una profesión poco habitual. Ante el modelo, dibujaba rápidos apuntes que le servían de base para la posterior creación en barro en el taller. De este modo surgieron figuras como *El telegrafista*, *Vieja vendedora de periódicos*, *El hombre anunciador* o *El Camarero de turno de "La Sorbona"* (fig. 1.A). Éste último, realizado en Oviedo hacia 1909 ó 1910, representaba al camarero del ovetense Café de París, en el que Miranda asistía a la tertulia de "La Sorbona", denominada así *no tanto por sus velos intelectuales como por la afición que la mayoría de los contertulios tenían a las libaciones copiosas* (MIRANDA, 1973: 151-155). El personaje es retratado con la misma sorna con la que el artista describe la tertulia: de figura estilizada y situado sobre una pequeña peana circular, rasgo frecuente en su producción de estos años, se subraya en él la expresión facial de poca inteligencia, a través de la forma y disposición de boca y ojos y la postura desenfadada y agachada de su cuerpo, al tiempo que acentúa el tamaño de la nariz y de las sobresalientes orejas. Su modelado sintético y policromía brillante ayudan a producir la sensación de cuerpo maleable, dentro de la estética de muñecos a la que se adscriben otras obras de la época, como *El señor Luterio*, de Benito Bartolozzi.

Otro tipo popular ovetense modelado por Miranda fue La Ñaña, una mujer que frecuentaba la estación de trenes y de quien realizó en 1914 una sarcástica interpretación en su pieza titulada *La teoría de Darwin* (fig. 1.B), que fue presentada por el artista, junto con otras cuatro, en el I Salón de Humoristas. La figura descansa sobre una pequeña peana, en la que está escrito el título, a modo de apoyo a la interpretación de la imagen como en una caricatura gráfica. Aparece representada de pie y cuerpo entero, con la cabeza inclinada ligeramente hacia la izquierda y mirando hacia arriba. Como recurso humorístico se emplea en este caso la animalización. La mujer adopta los rasgos de un simio tanto en el rostro como en el excesivo alargamiento de los brazos, característica que da origen a su título, pues en su caso la descendencia del mono en el hombre propuesta por Darwin es claramente visible. Por otra parte, el movimiento (alusivo al desorden) y la pobreza de los ropajes recuerdan la baja clase social de la efigiada. Y en efecto, en sus figuras de trabajadores o gente de la calle se acentúan normalmente los rasgos de desarraigo y se refleja, a través de su complexión, su escasa inteligencia. No son, sin embargo, caricaturas excesivamente mordaces, sino

más bien representaciones sutiles y amables, que conducen hacia la simpatía y, en cierto modo, compasión por los retratados.

Pero quizás las más interesantes de todas estas piezas de tipo populares, y la más atractiva por su tema, poco frecuente en la escultura, sean los dos grupos de coristas o prostitutas conocidos como *Las Siete Virtudes* o *Las Suripantas* (fig. 2), que immortalizan a diez mujeres de los prostíbulos madrileños. El tema de las prostitutas coincide con la producción del pintor José Gutiérrez Solana, aunque en el caso del pintor se centraba sobre lo descarnado y desagradable y las obras de Miranda se inclinan por lo anecdótico y caracterizador. Dispuestas en sus sillas a la espera de la clientela, sentadas en fila de siete y tres respectivamente, las mujeres son retratadas con rasgos caricaturizadores y exagerados. La exposición frontal y en hilera de los personajes, como si de un escaparate se tratara, refuerza la idea de animalización y de estar totalmente a merced del espectador. En el caso del grupo de siete, cada corista está concebida con su respectivo asiento de manera independiente, aunque diseñadas para exponerse en conjunto. En cuanto al grupo de tres, forman una única pieza, donde el trío se dispone sobre un banco, acompañado por un gato a los pies que recuerda al de otras prostitutas famosas como la *Olimpia* de Manet. Es destacable en ellas la variedad de posturas, rasgos, fisonomías y actitudes, contrapuestos unos a otros. Como señaló J. Blanco Coris, *son interesantísimas por el lujo de detalles, por las distintas expresiones obtenidas de los diferentes tipos que forman aquellas dos filas de mujeres rubias, morenas, con caras de fiera algunas, otras con la anemia y la desgracia de la fealdad retratadas en el semblante* (1921:1).

También la otra “popularidad”, en su acepción de conocimiento por el público en general, es representada por Miranda. Reputadas actrices como Julita Fons, Raquel Meller y Sarita Sarco o conocidas bailarinas como Antonia Mercé, “la Argentina” y Pastora Imperio fueron immortalizadas en sus estatuillas. Pero no serían éstas, sino los toreros los que más éxito le depararon. Entre 1912 y 1913 Miranda modeló al menos a los diestros Vicente Pastor (fig. 3.A), Bombita, Juan Belmonte y Joselito “el Gallo”, aunque es posible que la nómina fuera aún mayor.

Estas figuras de tema taurino tienen su precedente inmediato en las estatuillas con figuras de toreros, manolas o escenas de tauromaquia que habían proliferado durante el periodo romántico, por lo general en terracota o pequeños bronce. Otros escultores como Mariano Benlliure, Juan Cristóbal o Ángel Ferrant desarrollaron también, en mayor o menor medida, el tema de los toros y toreros en la escultura. Suponían, además

de la plasmación de un personaje popular, una reivindicación de la tauromaquia, acorde con otros intelectuales y literatos de la Edad de Plata, como Gregorio Marañón y Ramón Pérez de Ayala, frente al desprecio que por este arte había tenido la generación del 98.

Los toreros de Miranda aparecen siempre vestidos con traje de luces, como signo de su profesión. Así se opone el porte y el respeto que da la visión de esta vestimenta al espectador con el deslavazamiento de sus cuerpos. Son todos ellos retratos caricaturescos, donde se enfatizan los rasgos definidores de cada personaje y donde las posiciones que adoptan rozan lo grotesco: el arqueamiento del cuerpo y el rostro casi de payaso de Vicente Pastor, la exagerada inclinación hacia un lado de Bombita, o las piernas combadas de Joselito, cuyo retrato, según Martínez Novillo, supondría la *antípoda de la sacralizada imagen funeraria de Benlliure* (1997: 16). No obstante, en ellos *la veracidad del retrato se hace compatible con una aguda y acentuada caracterización de los rasgos esenciales del torero*, como señalara José María de Cossío para el caso de Vicente Pastor (1953: 1023). Personajes admirados por todos, incluso por el autor, por su valentía y gallardía ante el toro, vieron como su imagen sufría la enfatización de sus rasgos y defectos y cómo era deformada hasta el punto de ridiculizar su aspecto. Se convierten con estos recursos en una especie de payasos, consiguiendo con ello su desmitificación y su acercamiento al público. Esto, unido a su natural popularidad, ayudó al éxito de ventas, que llevó al escultor a realizar varias réplicas de cada figura.

Un tercer grupo social representado por Miranda fue el de su propia clientela, los nobles y adinerados burgueses del Madrid de principios de siglo, que aceptaron complacidos su crítica adquiriendo sus obras. En ellos se desacraliza la riqueza y se acentúan los dos efectos que puede producir el dinero: el aspecto de opulencia a través de los cuerpos orondos y las vestimentas, o la extrema delgadez del avaro.

Entre los burgueses, destaca especialmente la atención que prestó Miranda al colectivo de los bolsistas y banqueros. Su atracción por ellos se inició hacia 1916 ó 1917, en que comenzó a frecuentar, de manera casual, el edificio de la Bolsa de Madrid, dada la proximidad de ésta a su taller, sito por aquel entonces en el número 17 de la calle Montalbán. El artista quedó embelesado con el ambiente y con los tipos que allí se encontraban, ávidos de dinero y ajenos a todo aquello que sucediera a su alrededor que no estuviera relacionado con él. De estas visitas nacerán los retratos de Eduardo Aguilar, Bernardo Villamil y Nicolás Santafé.

El bolsista Eduardo Aguilar (fig. 3.B) es el prototipo de personaje caricaturesco avaro. Lo ha representado de pie, sobre una finísima peana, acentuando su altura y extrema delgadez y, de nuevo, con un cuerpo arqueado, con una postura imposible que hace que sus huesos parezcan de cera, lo que fomenta el carácter lúdico, de juguete, de la pieza. La pose, desenfadada, se acentúa con la disposición curvada de los brazos y las manos en los bolsillos. Por último, en el rostro se enfatiza la boca de manera grotesca, excesivamente abierta y grande, de labios gruesos y dientes desmesurados.

En la misma línea se encontraría el bronce de Manuel Eulate Fernández-Urrutia, Marqués de Orovio (fig. 4.A). Amigo del escultor, fue uno de los nobles a los que efigió en este periodo. Al igual que en la obra anterior, se resalta la extrema delgadez del personaje y la curvatura serpentinata de su cuerpo, aunque en este caso los detalles más grotescos del rostro son su nariz y sus gafas, no la boca. El marqués es representado en actitud oratoria, con los brazos y la boca abiertos y ligeramente inclinada hacia su derecha. Se define así su carácter afable, dado a la tertulia, eliminando todo carácter de nobleza que pudiera tener.

La pieza fue adquirida por el efigiado, lo que demuestra el éxito y aceptación de este tipo de producción entre la alta sociedad española. Otros de sus clientes fueron: Juan Belmonte, Mariano Benlliure, Julio Camba, Antonia Mercé “la Argentina”, Ramón Pérez de Ayala, Alejandro Pérez Lugín, Luis de Tapia, el banquero Juan Manuel Urquijo e Ignacio Zuloaga (La exposición, 1921).

Bernardo Villamil (fig. 4.B), prototipo de opulencia y gordura, ejemplifica el tipo contrario. Frente a la extrema delgadez de Aguilar o Eulate, este es un personaje orondo, en el que sobresale su barriga. Ataviado con traje (cuya chaqueta apenas le abrocha), bombín y corbata va, al igual que su compañero, vestido como un burgués y profesional liberal. Se representa con los brazos pegados al cuerpo, las piernas juntas y la cabeza alzada y echada hacia atrás, mientras fuma un puro (actualmente perdido). El hecho de que las piernas, brazo y cuerpo formen un solo volumen contribuye a acentuar su gordura. Por otra parte, la cabeza inclinada hacia atrás repite la disposición del cuerpo y la barriga, siempre manteniendo la proporción con el cuerpo y evitando el manido recurso de caricaturizar con una cabeza desmesurada en un cuerpo pequeño. Su aspecto físico y el puro son signos de la opulencia del bolsista, y contribuyen a ridiculizarlo, al igual que el detallismo con el que es tratada la barba, por oposición al resto del cuerpo.

El mismo prototipo físico es empleado en *Nicolás Santafé: en bolsa* (fig. 5.A), personaje gordo con traje, chaleco, corbata y bombín, aunque en este caso aparece sentado, con la cabeza gacha y expresión de tristeza. Frente a la imagen del éxito que parece transmitirnos Villamil, Nicolás Santafé sería el ejemplo de inversor que no ha tenido fortuna con sus operaciones en bolsa. Esto parece indicar la pesadez de los brazos, que se dejan caer sin vida sobre el cuerpo y sobre una estructura de mármol negro vetado que hace de soporte, la inclinación de la cabeza y la expresión de tristeza. Por otra parte, la barriga es contrapuesta en esta ocasión por la nariz, ancha, chata y desproporcionadamente aumentada.

A medida que se asciende en la escala social del personaje, se ve cómo las figuras de Miranda se van volviendo más grotescas o deformes, aunque sin llegar nunca a la crueldad. Parece intentar equiparar con ello las distintas clases sociales, rebajando a los admirados por su dinero o por su profesión al mismo nivel que los desarrapados, pues al final todos son seres humanos expuestos a ser caricaturizados. Sus *charges* no quedan, sin embargo, sólo en eso, sino que *aciertan totalmente con el aspecto físico y con la psicología de las personas a quienes representan. Tienen mayor precisión que retratos y así en su misma fragilidad, en su apariencia de juguete, dan una más perdurable sensación de arte y de verdad que tantas estatuas y monumentos que envilecen Madrid* (FRANCÉS, 1915: 59).

Menos grotescas eran, en general, las figuras del último grupo, el de los profesionales liberales, a algunos de los cuales retrató sin deformaciones con un gusto posmodernista o que, por el contrario, llegó a caricaturizar. Este último sería el caso del periodista ovetense Segundo López del Camino, *Gil Nuño del Robledal*, realizado en 1919. Con motivo de la exhibición de esta figura se comentó como Miranda: *domina con precisión suprema la caricatura y nadie como él lleva a sus trabajos el humorismo intenso y retozón de nuestra alma que comprende la ironía con fuerza poderosa. Pero la cualidad extraordinaria de Miranda no estriba únicamente en percibir los rasgos salientes y perfiles alargados que al unirse producen la caricatura, sino que antes que nada logrando un dominio absoluto de su rara habilidad satírica, recoge todos los detalles de la humana personalidad y fundidos compone esas estatuas graciosas, siluetas deliciosamente frívolas, que modela como escultor de privilegiados méritos* (De arte, 1919).

Donde sí se ensaña más el artista es en los retratos de políticos, pese al grado de amistad que los unía a ellos, como en el caso de Melquíades Álvarez (fig. 5B) o

Indalecio Prieto. La primera de ellas es quizás la más interesante, por el grado de deformación e, incluso, animalización, al que somete al personaje. En su cuerpo, totalmente abocetado, se limita a esbozar las piernas y los brazos, apoyados en jarras sobre la cintura, convirtiéndose éste en una masa encorvada y oscura, que simula incluso el aspecto de un cuervo. En cuanto a su cabeza, continúa y refuerza la animalización de su cuerpo mediante la apuntada nariz que simula un pico, la mirada huidiza y el resto de rasgos exageradamente deformados. Los políticos, representantes y depositarios de la confianza del pueblo se convierten, a través de esta visión, en seres animalizados de aspecto poco fiable. Y ello pese a que Miranda admiraba y era amigo del jurista asturiano.

A través de estos ejemplos se puede apreciar cómo reflejó Sebastián Miranda la vida cotidiana, los afanes y los roles de la sociedad de su época, así como el papel que jugó en el ámbito de la *charge* del primer tercio del siglo XX. Aunque sus estatuillas de este periodo no fueron sólo caricaturescas. Otros grupos sociales fueron representados de manera diversa, pero siempre bajo un toque de humorismo: con un tinte expresivo y racial en sus trabajos de gitanas y que derivaría en el expresionismo de sus figuras de los años treinta, como en el caso del *Retablo del Mar* (1931-1933); y con un tratamiento pulido y sintético, de estética posmodernista, en sus retratos de actrices, chulapas, modistas, damas de sociedad y amigos intelectuales y artistas, que acabaría conduciendo hacia una producción vinculada al Art Decó. Con estos otros tipos, completaba su visión social e iconográfica de la España del siglo XX, que presentó por medio de una selección de un centenar de figuras en su exposición monográfica de bronce y terracotas humorísticas, realizaba en mayo de 1921 en el Palacio de Bibliotecas y Museos de Madrid. El mundo que recreó en esta sala, repleto de su particular visión de la personalidad humana, le hizo merecedor de los títulos de *cronista de su época* (LAGO, 1921) y *satírico escultor de almas* (RIVAS, 1921), que generó con su obra la *sonrisa de la escultura española de hoy* (LAGO, 1921).



Figura 1

A.- *El camarero de turno de La Sorbona*, (ca. 1909-10), paradero desconocido (izquierda)

B.- *La teoría de Darwin*, 1914, Colección particular, Oviedo (derecha)



Figura 2

A.- *Suripanta*, (ant. 1921), Colección particular, Madrid (izquierda); B.- *Suripantas II*, (ant. 1921), Colección particular, Madrid (derecha)



Figura 3

A.- *Vicente Pastor*, 1911-12, Colección particular, Madrid (izquierda)

B.- *Eduardo Aguilar*, (ca. 1916-21), Colección particular, Madrid (derecha)



Figura 4

A.- *Manuel Eulate Fernández-Urrutia, marqués de Orovio*, (ca. 1915-21), Colección particular, Madrid (izquierda)

B.- *Bernardo Villamil*, (ant. 1921), Colección particular, Madrid (derecha)



Figura 5

A.- *Nicolás Santafé, en Bolsa*, (ca. 1916-21), Colección particular, Madrid (izquierda)

B.- *Melquíades Álvarez*, (ant. 1921), Colección Helena Álvarez-Miranda Álvarez, nieta de Melquíades Álvarez, Madrid

BIBLIOGRAFÍA

- AAVV (2005), *Ismael Smith, reivindicat*, Caldes d'Estrac
- "De arte. Sebastián Miranda", *El Carbayón*, Oviedo, 18-9-1919
- ARTIGAS COLL, I. (2004), "L'escultura d'estil tradicional" en FONTBONA, F., *El Modernisme. En palal.el al Modernisme*, V, Barcelona, pp. 85-100
- BAZÁN DE HUERTA, M. (1989), "Humorismo y caricatura en la escultura española de la primera mitad del siglo XX", *Norba-Arte*, 9, pp. 201-220
- BLANCO CORIS, J. (1921), "Arte y artistas. Exposición Sebastián Miranda", *Heraldo de Madrid*, Madrid, 11-5-1921, p. 1
- BORJA-VILLEL, M.J. (1987), *Ismael Smith*, Nueva York
- BOZAL, V. (1998), *Lo cómico y la caricatura*, Madrid
- CAMPS, T. (2003), "L'escultura posmodernista" en FONTBONA, F., *El Modernisme. Les arts tridimensionals. La crítica del modernisme*, IV, Barcelona, pp. 45-64
- Carta de Sebastián a Luisa Miranda, 25-12-1912. Archivo familiar, Madrid
- COSSÍO, J. M. (1953), *Los toros. Tratado técnico e histórico*, 2, Madrid
- "La Exposición Sebastián Miranda. Obras adquiridas", *El Sol*, 17-5-1921
- FRANCÉS, J. (1915), *La caricatura española contemporánea*, Madrid
- (1916 y ss.), *El año artístico*, (ediciones de 1915, 1916, 1917, 1918, 1919, 1920, 1921, 1922, 1923-24 y 1925-46), Madrid
- (1930), *La caricatura*, Madrid
- KNUBBEN, T. (1993), "¿Qué es la pequeña escultura moderna? Un resumen preliminar", en *Escultura española do seculo vinte (pequeno formato)*, Santiago de Compostela
- LAGO, S. (1921), "En el Museo de Arte Moderno. Regoyos y Miranda", *La Esfera*, Madrid, 25-6-1921
- LEROY-JAI LEMAISTRE, I. (1986), "La statuette romantique", en *La sculpture française au XIX^e siècle*, Paris, pp. 254-261
- LOZANO BARTOLOZZI, M. M. (1974), "Salvador Bartolozzi", *Bellas Artes* 74, 30, Madrid, pp. 17-22
- (1986), "Encuentros artísticos de Castelao y los Bartolozzi. Los salones de humoristas", en *Actas Congreso Castelao*, Santiago de Compostela, pp. 495-519
- OBREGÓN, M. de (1921), "Madrid. El triunfo de un artista asturiano", *El Comercio*, Gijón, 21-5-1921, p. 1

- MARTÍNEZ NOVILLO, A. (1997), “Reflexiones sobre la escultura taurina” en *Toros y toreros en la escultura española*, Madrid
- MIRANDA, S. (1973), *Recuerdos y añoranzas (Mi vida y mis amigos)*, Madrid
- RIVAS CHERIF, C. (1921), “El buen humor de Sebastián Miranda”, *Los Lunes de El Imparcial*, Madrid, 1-5-1921, p. 3
- SMITH I MARI, I. (1989), *Ismael Smith, precursor del noucentisme. Escultures, dibuixos i gravats*, Barcelona
- SOREL, P. (1986), “Les Dantan du Musée Carnavalet. Portrait-charges sculptés de l’époque romantique”, en *Gazette des Beaux-Arts*, CVII, pp. 1-38 y 87-102
- SOTO CANO, M. (2007a), “El escultor y dibujante Sebastián Miranda (1885-1975). Formación y primeros años de actividad artística (1885-1910)” en *I Congreso de Estudios Asturianos*, Oviedo, V, pp. 113-130
- (2007b), “Proyectos conmemorativos de Sebastián Miranda (1910-1918) o la actividad monumental de un escultor de lo pequeño”, en *Liño*, 13, Oviedo, pp. 77-88
- (2007c), *El escultor y dibujante Sebastián Miranda (1885-1975)*, Universidad de Oviedo (Tesis Doctoral inédita)
- (2008a), “La colaboración entre Julio Antonio (1889-1919) y Sebastián Miranda (1885-1975) y sus proyectos para monumentos conmemorativos”, en *Archivo Español de Arte*, 321, Madrid, pp. 49-66
- (2008b), *El Retablo del Mar, de Sebastián Miranda (1931-1973)*, Gijón
- VELA CERVERA, D. (2004), *Salvador Bartolozzi (1882-1950). Ilustración gráfica. Escenografía. Narrativa y teatro para niños*, Alicante
- WASSERMAN, J.L. (1969), *Daumier Sculpture. A critical and comparative study*, Harvard