

LA ESCULTURA DE *COMPOSTELA* EN SU ENTORNO

Josefina Alix

“En París y en Berlín existen escuelas oficiales donde se cultiva el estudio artístico de los animales. Por lo tanto, concurren a dichos Centros los artistas especializados en este aspecto del arte. Estimando que los puntos fundamentales para estudiar el arte moderno son Francia y Alemania, señalo, en este mi primer viaje al extranjero, seis meses de estancia en París y otros seis en Berlín, con objeto de acudir a los Centros artísticos aludidos arriba.

Para que mi labor sea realmente provechosa, juzgo que la pensión debe durar el tiempo mínimo de un año, dividido en la forma que explico, ya que tengo que emplear mucho tiempo observando los animales antes de que me sea posible llevarlos a la obra que haya concebido. No es preciso hacer hincapié en la lentitud imprescindible en la observación de los modelos que necesita mi especialidad, pues se debe trabajar sin prisas de ningún género, ya que no pueden someterse a la voluntad o inspiración del artista, como ocurre cuando se trata de un modelo humano.”¹

Ante estas palabras del propio Francisco Vázquez Díaz, *Compostela*, es poco lo que podemos añadir al enjuiciar su obra y la modalidad artística que escogió: la escultura animalista. Él mismo nos explica, con meridiana claridad, cuales son sus objetivos y lo que estimaba indispensable para completar su formación. París y Berlín, sin duda los focos artísticos de mayor relevancia en aquellos años y además lugares donde podía aprenderse la escultura animalista, cosa imposible de realizar en nuestro país, a no ser de forma autodidacta.

Al mismo tiempo, introduce un asunto del mayor interés cuando explica la lentitud con la que debe trabajar un escultor animalista, dada la índole de sus modelos, y la imposibilidad de darles órdenes de ninguna clase. Es aquí cuando vemos, en toda su dimensión, el mérito de un escultor como Compostela, al tener que añadir esas incómodas cualidades de sus modelos a las habituales dificultades con las que se enfrentan los escultores. La

¹ Expediente de Francisco Vázquez Díaz, Residencia de Estudiantes, Archivo de la JAE, http://archivojae.edaddeplata.org/jae_app.14/04/09. Memoria explicativa, escrita por Francisco Vázquez Díaz, en su solicitud de una beca de la Junta para Ampliación de Estudios de la Institución Libre de Enseñanza.

necesidad de un amplio taller donde trabajar, el aprendizaje de los diferentes métodos de talla así como las herramientas que, en cada caso, deben utilizar o la carestía de los materiales. En definitiva, ese pequeño texto, en su aparente sencillez viene a ser una especie de compendio de su trabajo como escultor animalista.

Pero, si ser un escultor de esta disciplina entrañaba tal serie de dificultades, ¿cómo explicarnos la dedicación de Compostela o la de otros escultores a esta empresa? La interpretación que podemos hacer, en el caso de Compostela, es su extraordinario amor a la naturaleza y a los animales algo que se inscribía en el espíritu de su época.

Los artistas de finales del siglo XIX y del primer tercio del siglo XX sintieron una verdadera fascinación por la ciencia en todos sus campos, desde la física hasta las ciencias naturales. Nunca se había dado un caso parecido, pero nunca las ciencias habían experimentado un avance tan espectacular que rebasó el ámbito meramente científico y su divulgación alcanzó a todas las esferas.

Compostela, como hombre y artista de su época, no pudo ser ajeno a esa fascinación. La zoología, como materia científica, se cruzó en su camino que ya estaba abonado para recibirla desde unas décadas antes de su nacimiento.

EL PROGRESO DE LAS CIENCIAS, ESCENARIO PARA LA ESCULTURA ANIMALISTA

La imagen del animal

Pocas veces se ha abordado el asunto de la escultura animalista como un género en sí mismo y mucho menos en España. Basta con intentar encontrar bibliografía sobre el tema y nos enfrentamos a un inmenso desierto, con algunas notables aportaciones que parecen la excepción que confirma la regla: es el caso de Kenneth Clark con su *Animals and Men: Their Relationship*

as *Reflected in Western Art from Prehistory to the Present day*². Ni siquiera en Francia, donde el arte animalista adquiere una extraordinaria importancia desde finales del siglo XIX, es fácil encontrar publicaciones sobre este tema al margen de artículos en revistas especializadas.

Sin embargo, la representación de animales es una constante a lo largo de la historia del arte como no podía ser de otra manera. Desde los tiempos prehistóricos, hombres y animales han vivido en una estrecha dependencia que queda atestiguada en las múltiples imágenes de animales o en escenas de caza de las pinturas rupestres. Una vez que el animal fue domesticado, volvemos a encontrar multitud de representaciones, desde las culturas de la Edad del Hierro, hasta las civilizaciones mesopotámicas y egipcias y un largo etcétera que sería extremadamente prolijo ir definiendo. No obstante, en todas estas representaciones el animal aparece como figura votiva o cumpliendo las labores que el hombre le encomienda, o bien ser el objetivo de los cazadores o bien animal de tiro o de labranza. Es decir, el animal siempre ocupa un papel secundario y, sobre todo, es un objeto de uso que se encuentra en una escala inferior a la del hombre. En otras ocasiones, como en los *Bestiarios* medievales, el animal se convierte en un ser fabuloso, generalmente adornado con los más abyectos atributos y como portadores de los males y los pecados de los que el hombre debe alejarse.

De simple bestia a especie protegida

A partir del siglo XVIII, poco a poco, va despertándose el interés por el estudio científico de los animales, la zoología, a la luz del racionalismo de la Ilustración. Quizás el ejemplo más sobresaliente en este sentido es la *Historia Natural* del Conde de Buffon en la que, además de un interesante texto, brillan con luz propia las ilustraciones que lo adornan. La *Historia Natural* de Buffon se convierte, durante mucho tiempo, en el libro de cabecera de científicos y estudiosos e, incluso, su prestigio llegará a impresionar de tal manera a los

² London, Thames and Hudson, 1977; trad. francesa, *Les Animaux et les Hommes*, Paris, Tallandier, 1977. (“Los animales y los hombres: su relación tal y como se ve reflejada en el arte occidental desde la prehistoria hasta nuestros días”).

miembros del movimiento surrealista que alguno de sus integrantes, especialmente Max Ernst, toman sus ilustraciones como modelo.

Sin embargo, a partir del siglo XIX la investigación científica se dispara a una velocidad de vértigo en todos los aspectos de la ciencia: los nuevos descubrimientos de la física, las investigaciones matemáticas, la medicina y, por supuesto las ciencias naturales. La zoología, en todas sus especialidades, adquiere un enorme ímpetu, sobre todo a raíz de las aportaciones de Darwin y de todas las discusiones que el ilustre científico despertó entre los adeptos y los detractores de sus teorías. En cualquier caso, la modernización de las ciencias estaba ya consumada y resultaría imparable.

El animal, hasta entonces visto y tratado simplemente como un ser inferior, sin discusión, comienza a ser mirado con ojos diferentes y, en muchos casos, respetado. Surgen en Inglaterra las primeras Sociedades Protectoras de Animales y se abren Parques Zoológicos en varias ciudades europeas, de manera que los animales comienzan a ser protegidos y dignos de la admiración del público, que acude a esos parques para poder observar especies exóticas que nunca habían podido ver más que a través de libros y revistas. De alguna forma, podemos decir que se estaban dando los primeros pasos de lo que más tarde pasaría a definirse como “ecología”³, ya que, si bien los parques zoológicos eran casi un almacén de animales, para los científicos naturalistas resultaban una fuente fundamental de trabajo y estudio sobre la necesidad de conservar las especies para evitar su hipotética y futura desaparición.

Similar, o aún mayor interés, tuvieron los Museos de Ciencias Naturales que empezaron a ampliar sus colecciones de forma exponencial desde el siglo XVIII y a quienes, en definitiva, estaban adscritos los parques zoológicos. Las expediciones de los naturalistas alrededor del mundo para encontrar todo tipo de especies, desde insectos hasta mamíferos o fósiles y restos cuaternarios, se multiplicaron y fueron enriqueciendo las colecciones. El siglo XIX acaba por convertirse en una especie de época dorada de la zoología.

De esta manera podemos decir que la tendencia a considerar al animal como una mera bestia, da paso a tratarlo como a una criatura de la naturaleza

³ En realidad el término “ecología” fue acuñado por el gran zoólogo y ferviente evolucionista alemán, Ernst Haeckel en 1899. Véase FETSCHER, Iring, “Ernst Haeckels “Welträtsel” – heute”, en HAECKEL, Ernst, *Die Welträtsel*, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart, 1984, págs. V-XIV. Sin embargo, no ha sido hasta mucho después cuando el término se popularizó.

digna de estudio, de atención y de conservación. Este nuevo enfoque propició que el escaso interés prestado por el mundo artístico a la figura del animal, como modelo atractivo por sí mismo, y no como un mero subordinado del hombre, sufriera también una importante transformación.

Un nuevo modelo para la escultura

Aunque la escultura animalista nunca había dejado de practicarse desde la antigüedad, lo que hoy entendemos como tal, es decir, la representación del animal como modelo, en lugar del arquetipo humano, tiene su centro de actividad fundamental en el siglo XIX francés. Escultores de la fama de Antoine-Louis Barye, Rembrandt Bugatti o Emmanuel Fremiet, -uno de los defensores de las teorías de Darwin-, o la actividad animalista de grandes pintores como Degas, hacen que el público francés se familiarice con el tema y que llegue a entusiasmarse hasta el punto de que comenzaron a aparecer por aquí y por allá, tanto en Francia como en Inglaterra, una pléyade de fabricantes de “bibelots” que realizaban estas esculturas en pequeño formato para ser fundidas en masa y cumplir así la demanda de un público burgués ávido de adornar sus salones con elefantes, tigres o jirafas.

Ahora bien, pese al innegable valor de sus obras y a la trascendencia del trabajo de los animalistas franceses del siglo XIX y comienzos del XX, lo cierto es que para un espectador actual resulta ciertamente difícil comprender su valor estético. Contemplados como un conjunto, tienen el indudable interés de ser fruto de una época en que el trabajo naturalista se valoraba por encima de cualquier otro requisito y, por otra parte, venían a ser la expresión de ese interés por la ciencia que hemos venido comentando. Es ahora cuando el zoológico del Jardin des Plantes de París se convierte en centro de obligada visita y donde, incluso, se trabaja directamente ante el modelo elegido, siguiendo también la norma de la época del trabajo al aire libre en oposición al trabajo en el taller.

Pero, por encima de todo ello, sobreolaba también la valentía de sus autores al alejarse del milenario canon del *hombre* como centro de toda inspiración y expresión artística para buscar nuevos modelos de representación, en lo que podría interpretarse como una necesidad de cambio

y transformación acorde con los nuevos tiempos y con el deseo de modernidad. El animal, por tanto, en lugar de aparecer como un mero atributo del hombre, a quien acompaña, con quien lucha o con quien trabaja en los campos, pasa a tener su propia personalidad, sus propios sentimientos, su fiereza o su mansedumbre, en definitiva, ocupa el lugar que hasta entonces había estado dedicado exclusivamente a los hombres.

François Pompon: un nuevo estilo animalista

Cuando la escultura animalista parecía estar bien asentada en el París decimonónico, aparece la figura del escultor François Pompon⁴ quien iba a sufrir el rechazo de sus contemporáneos. En 1875 subsistía en París trabajando como marmolista funerario y acudía a la Escuela de Artes Decorativas, donde uno de sus maestros, Pierre-Louis Rouillard, buen escultor animalista, le lleva a descubrir el Jardin des Plantes⁵. Durante años trabaja como ayudante de otros escultores y va exponiendo sus propias obras, que son acogidas sin grandes entusiasmos hasta que, a los treinta y tres años, siendo ya un artista bien formado en el oficio, su carrera experimenta un giro completo al sucederse dos hechos que van a ser fundamentales para esta transformación. En 1888 se le manifiesta la simplificación de la forma cuando distingue, a lo lejos, el nítido contorno de una oca⁶; dos años más tarde entra a trabajar en el taller de Rodin como tallista de innumerables mármoles.

En su búsqueda de la simplificación, estudia las salas de antigüedades del Museo del Louvre, la escultura egipcia y mesopotámica de limpias y rotundas formas, examina también las esculturas medievales en el Museo de Escultura Comparada y se interesa por el arte del Extremo Oriente. Llegado un momento adquiere una pequeña casa de campo, adonde acude a menudo para trabajar con modelos vivos de animales.

⁴ Nacido en Saulieu (Côte-d'Or) en 1855 y muerto en París en 1933.

⁵ Catálogo de la exposición *Le Zoo d'Orsay*, bajo la dirección de Emmanuelle Héran, en Roubaix, La Piscine, musée d'art et d'industrie André Diligent. París, Gallimard, 2008. Pág. 192.

El "Jardin des Plantes" era un recinto que acogía el Museo de Ciencias Naturales, el Jardín Botánico y el Parque Zoológico de París.

⁶ Ibid.

Sin duda su vocación es profunda e irrevocable, pues cuantas veces acude a los anuales Salones de París con sus bellos animales reducidos a formas sobrias y limpias, sin plumas, sin pelo o sin pieles escamosas, recibe el sistemático rechazo de crítica, público y jurados, que prefieren los animales estrictamente naturalistas. Muy lentamente, a medida que avanza el tiempo y el siglo XX va sancionando nuevas ideas, nuevas formas y nuevas maneras de entender el arte, la escultura de Pompon va encontrando su sitio en el panorama artístico francés. Sin embargo, su consagración definitiva se produce inesperadamente, en el año 1922, cuando el artista cuenta ya con sesenta y siete años y el Estado adquiere su *Oso blanco* para engrosar las colecciones del Museo de Arte Moderno.

Sus animales son elegantes, con volúmenes cerrados y simples y líneas limpias bien delimitadas, que buscan una representación del modelo animal diametralmente opuesta a la de sus contemporáneos de finales del XIX. La visión realista de aquellos escultores, que casi se acerca más al trabajo de un taxidermista, queda anulada por la modernidad de las formas de Pompon, que iban a tener una amplia repercusión entre los escultores animalistas del siglo XX. Pompon miraba a los animales con ternura dotándolos de una expresividad alejada de la fiereza y hasta la bestialidad que había sido la tónica dominante. De alguna manera otorgaba a sus modelos un alma casi humana o un “alma animalesca” que por vez primera aparecía en la escultura.

La fama de la escultura de Pompon llegaba en un momento en que se iba extendiendo el *art déco* y, sin duda, las formas de sus esculturas se adaptaban, precisamente, a esa tendencia decorativa. Así, el público que en el siglo precedente había adquirido las pequeñas representaciones de animales en bronce, comienza a solicitar las nuevas formas *déco* y, entre ellas, las esculturas de Pompon. En la famosa Exposición de Artes Decorativas de 1925 en París, que consagró el *art déco*, podían verse animales de toda índole, pero entre ellos sobresalía el *Oso blanco* de François Pompon y, sobre todo, la *Gran Pantera de Java* del español Mateo Hernández, quien curiosamente presentaba grandes similitudes con Pompon en su concepción de la forma y por la cual obtuvo el “Gran Premio de Escultura”.

Llegados a este punto, hemos de mencionar la polémica que siempre se suscitó, entre los franceses, sobre las bondades de Pompon y los defectos de

Hernández, considerando que este último era un simple imitador del francés. Discusión completamente estéril, ya que Pompon tan sólo fue oficialmente reconocido a partir de 1922, cuando Mateo Hernández llevaba ya mucho tiempo exponiendo en París y recibiendo gran reconocimiento. Incluso hubo algunas exposiciones, como el Salón de Otoño o el Salon des Tuilleries, en los que ambos coincidieron en un mismo año. Por otra parte, es de suponer que ninguno de los dos grandes artistas entraría en semejantes disquisiciones inútiles, ya que cada uno tenía su propio estilo y a cada uno le movían distintos intereses.

La diferente visión de Mateo Hernández

Ciertamente, en el fondo de toda obra de los animalistas, la naturaleza era algo omnipresente, como hemos venido mencionando desde el comienzo. Pompon encontró una manera de concebir la escultura casi diametralmente opuesta a la de sus contemporáneos saliéndose del estilo realista que éstos habían impuesto. Sin duda, se encontraba en la órbita de los nuevos artistas de vanguardia de comienzos del siglo XX y la pureza formal de escultores como Brancusi no pudo serle ajena, aunque nunca abandonó la técnica del modelado ni el poderoso influjo que Rodin extendía sobre sus contemporáneos⁷.

Por su parte, Mateo Hernández, no pudo dejar de ser un hombre de su época influido e interesado por las nuevas corrientes de pensamiento y por los avances científicos, a pesar de lo complejo de su personalidad y de sus idas y venidas desde Béjar -su lugar de nacimiento-, a Salamanca, luego a Madrid, de nuevo a Salamanca, hasta su establecimiento definitivo en París en 1913, casi sin tiempo para respirar. Así, desde su llegada a París acude al Jardin des Plantes y allí comienza a trabajar tomando a los animales como modelos. Lo más interesante es que, así como otros artistas llevaban sus bloques de barro para hacer un rápido modelado, Mateo Hernández acarreaba un trozo de piedra y sus pesadas herramientas para emprender su trabajo en talla directa.

⁷ Esta influencia de Rodin, si bien no parece tan fuerte en las obras acabadas de Pompon, se hace completamente evidente en los bocetos y estudios de modelado que se conservan en el Musée d'Orsay de París.

La talla directa, reivindicada por los escultores de vanguardia de principios de siglo, especialmente por Brancusi, suponía también una reivindicación de la materia natural en contra de aquellos que modelaban y luego pasaban esas figuras a la piedra por procedimientos mecánicos. Sin embargo, esa especie de obsesión por la naturaleza no se concretó solamente en la utilización de la talla directa, sino en una verdadera inmersión en ella. En cuanto tuvo el suficiente dinero adquirió una casa en Meudon, cerca de París, y convirtió sus jardines en un auténtico parque zoológico donde los más variados animales, que iba consiguiendo, se paseaban y vivían en libertad. Y aquí aparece un asunto por el cual Mateo Hernández siempre luchó. Se negaba rotundamente a que le considerasen un escultor “animalista”, pues lo que él sentía no era un interés estrictamente zoológico, sino que consideraba a los animales como seres de la naturaleza exactamente iguales que él mismo y que los hombres en general. Amaba a los animales, en realidad se encontraba más a gusto entre ellos que en compañía humana, y al utilizarlos como modelo no hacía más que retratar a sus seres queridos. Los tomaba como fuente de inspiración primaria, pero nunca intentaba hacer una mera copia del natural, sino dotándolos de una serie de atributos que los convertían en seres majestuosos, en ocasiones hieráticos y en otras ocasiones próximos y hasta entrañables, utilizando siempre las más duras y nobles piedras. No en vano, como ya hicieran todos los artistas de vanguardia, estudió apasionadamente las antigüedades mesopotámicas y egipcias del Museo del Louvre, así como las culturas del Extremo Oriente que se conservaban en el Museo Guimet.

EL ESCENARIO ESPAÑOL: UN MARCO PARA COMPOSTELA

En España, que en materia artística volvía casi siempre sus ojos hacia París, curiosamente no hubo una escultura animalista si exceptuamos a Francisco Vázquez Díaz *Compostela* y a Florenci Cuairan, del que apenas hay noticias y del que en pocas ocasiones hemos podido ver alguna obra. El caso de Mateo Hernández –ya comentado- no puede adscribirse exactamente a

España, ya que la totalidad de su actividad artística se desarrolló en París. Es verdad que hubo escultores que realizaron alguna vez escultura de animales⁸, como Mariano Benlliure, -fundamentalmente escenas de tauromaquia-, o Emiliano Barral, quien talló algunos espléndidos Osos, o también Francisco Pérez Mateo, creador de un tierno *Oso polar*. Pero fueron obras aisladas dentro de un conjunto que nunca fue animalista. Como mención aparte, también hemos de considerar como escultor animalista a Luis Benedito⁹, quien durante muchos años fue director del Laboratorio de Taxidermia del Museo de Ciencias Naturales de Madrid y quien, al margen de esta labor, realizó una obra escultórica en la que alternaba animales que más bien parecían naturalizados, junto a otros en talla de piedra de una mayor personalidad.

Las Ciencias Naturales en España

Sin embargo, en lo que ahora nos atañe, la casi inexistencia de una escultura animalista en España, y la excepcionalidad de un artista como Compostela, resulta algo en extremo paradójico, puesto que esta modalidad artística estuvo muy ligada al desarrollo científico, como analizábamos en el caso de Francia. Y, si bien en otras materias el retraso de España era evidente, en el caso de las Ciencias Naturales podemos decir que nuestro país se encontraba entre los más desarrollados, concretamente en el caso de la zoología.

⁸ Hemos de comentar el caso de Josep Granyer, quien inició una actividad animalista después de la Guerra Civil, fundamentalmente obras de gran formato que se encuentran repartidas por las calles de Barcelona. Con anterioridad nunca se había dedicado a esta actividad.

⁹ Los hermanos Benedito Vives fueron los primeros en demostrar que la taxidermia no sólo consistía en rellenar la piel de un animal. Dieron especial importancia al aspecto estético, procurando conseguir una postura natural, volumen corporal y equilibrio de las proporciones. Hicieron especial hincapié en la búsqueda de las expresiones reales y propias de las especies animales. Pusieron de manifiesto la importancia de que el taxidermista saliera al campo con el fin de hacer estudios al natural de los animales en movimiento, para conseguir un profundo conocimiento de ellos antes de trabajarlos en el laboratorio. La labor desempeñada por los hermanos Benedito es una de las más importantes señas de identidad del Museo de Ciencias Naturales y la más conocida por el público. A ellos se deben los mejores ejemplares naturalizados y dioramas de las colecciones del Museo.

Las colecciones de lo que sería el Museo Nacional de Ciencias Naturales venían gestándose, de una manera científica, desde la época de Carlos III, creándose el inicial museo en el año 1771. Aunque, con muchos altibajos, escasez de fondos, incomprensión de los gobiernos o falta de una sede definitiva, las ricas colecciones que habían ido creando los muy capacitados naturalistas del siglo XIX llegaron a componer el Museo Nacional de Ciencias Naturales que más tarde quedaría ligado a la progresista Sociedad Española de Historia Natural y al cualitativo patrocinio de la Institución Libre de Enseñanza y de la Junta de Ampliación de Estudios.

Es curioso ver cómo los primeros directores del museo manifestaron un enorme interés en la difusión de sus colecciones, en todos los ámbitos sociales. Como ejemplo, ya en 1818, Don Juan Mieg, director del Gabinete de Historia Natural de Madrid, escribió un libro¹⁰ de divulgación que, además de ser una guía por las salas del museo, invitaba al público a visitarlo como lugar de esparcimiento. Sesenta años más tarde, en 1884, el director de la Escuela de Bellas Artes de Madrid escribía al director del Museo de Ciencias Naturales, el insigne entomólogo Don Mariano de la Paz Graells, solicitando permiso para que los alumnos de la Escuela pudieran acceder al museo para dibujar los especímenes allí conservados. Al día siguiente, Graells envió su inmediata respuesta, dando el permiso y añadiendo que también podían entrar en el Jardín Botánico, si así lo deseaban¹¹. Es decir, parece que había un gran deseo de promocionar el museo para que sirviera a los intereses de la población.

Pero el más importante impulso a la zoología se produce a partir de 1868, gracias al tímido inicio de la difusión del darwinismo en España. Hasta esa fecha, los gobiernos más radicalmente conservadores, en alianza con la férrea oposición de la Iglesia, habían impedido cualquier referencia a las teorías evolucionistas de Darwin. Sin embargo, con la llegada del Sexenio Revolucionario y la creación de la Sociedad Española de Historia Natural, quedaban abiertas las puertas a las discusiones libres sobre el tema y a la toma de posiciones por parte de los naturalistas españoles. Especialmente

¹⁰ MIEG, Juan: *Paseo por el Gabinete de Historia Natural de Madrid*, Madrid, Imprenta de D.M. de Burgos, 1818.

¹¹ Documentos en el Archivo Histórico de la Facultad de Bellas Artes, Caja 4, Signatura 104.

proclives al avance de las ciencias y a las teorías de Darwin, habían sido los profesores y científicos krausistas quienes, con la Restauración de la Monarquía en 1875, se vieron depurados y desposeídos de sus Cátedras. Fue así como comenzó a ver la luz la institución científica que más relevancia iba a tener desde esos años hasta verse cercenada, en 1939, con la victoria franquista en la Guerra Civil Española. Nos referimos a la Institución Libre de Enseñanza, creada por Francisco Giner de los Ríos, entusiasta difusor del krausismo¹² en España, y a la Junta para Ampliación de Estudios, fundada al amparo de la Institución.

El interés por la ciencia que tuvieron la Institución y sus miembros comenzó a dar pronto sus frutos y los más eminentes naturalistas españoles conseguían llegar al nivel de sus colegas extranjeros. Entre todos ellos destaca la admirable figura del entomólogo D. Ignacio Bolívar, nombrado Director del Museo de Ciencias Naturales en 1901¹³, y bajo cuya dirección podemos hablar de una institución moderna. De un museo que languidecía, confinado a los húmedos bajos del edificio de la Biblioteca Nacional, Bolívar, tras grandes esfuerzos, consiguió el definitivo traslado al lugar que sigue ocupando hoy en día: un gran edificio, el Palacio de la Industria y de las Artes, situado en los llamados Altos del Hipódromo, en lo que entonces eran las afueras de la ciudad, pero que muy pronto iba a convertirse en el barrio de la cultura y de la ciencia. Allí se construirían, detrás del Museo, la Residencia de Estudiantes de la Institución Libre de Enseñanza y la edificación, en ese entorno, de las viviendas de los más ilustres científicos y personalidades del mundo de la cultura.

Muy pronto el Museo comenzó a desplegar sus colecciones que, ante la importancia cada vez mayor de la científica institución, fue enriqueciendo sus fondos con nuevas expediciones de los naturalistas además de recibir

¹² Sobre el krausismo y la Institución Libre de Enseñanza véanse los estudios de LÓPEZ MORILLAS, Juan: *El krausismo español*, México, Fondo de Cultura Económica, 1980; DÍAZ, Elías, *La filosofía social del krausismo español*, Madrid, Edicusa, 1973; GIL CREMADES, Juan José, *Krausistas y liberales*, Madrid, Seminarios y Ediciones, S.A., 1975; JIMÉNEZ-LANDI, Antonio, *La Institución Libre de Enseñanza*, Madrid, Taurus, 1973; CACHO VIU, Vicente, *La Institución Libre de Enseñanza*, Madrid, Rialp, 1962.

¹³ CASADO DE OTAOLA, Santos: *Quiroga, Calderón, Bolívar. La ciencia en el campo. Naturaleza y Regeneracionismo*, prólogo de Juan Luis Arsuaga, Madrid, NIVOLA, Libros y ediciones, S.L., 2001.

importantes donaciones. Una de las más espectaculares fue un inmenso elefante africano donado por el Duque de Alba en 1913, que supuso un enorme reto para el Museo, pero sobre todo para su taxidermista Luis Benedito, pues se vio obligado a recoger una piel de varias toneladas de peso, doblada y llena de rasgaduras, sin tener espacio en el museo para poder llevar a cabo semejante empresa. Entre unas cosas y otras, problemas, burocracias, etc., al cabo de unos años se acondicionó un lugar en el Jardín Botánico y comenzó una labor ingente que no acabaría ¡hasta el año 1933! Una vez terminado y majestuoso, hubo de ser trasladado sobre una peana con fuertes ruedas y un tractor lo arrastró por todo el Paseo de Recoletos y la Castellana hasta su ubicación en el Museo de Ciencias Naturales. Es decir, realizó un largo recorrido en el que suponemos que habría numeroso público observando la extraña tarea. Seguía siendo Bolívar el Director y alma del museo hasta la Guerra Civil cuando tuvo que marchar al exilio mexicano hasta su fallecimiento en 1944.

Un amante de la naturaleza en Madrid: Compostela y su pequeño zoológico.

Y fue, precisamente, Ignacio Bolívar un personaje importante y curioso en la carrera artística de Compostela. Amante de la naturaleza y de los animales, llegaba Compostela a Madrid, a los veinte años, imbuido por la importancia que en Galicia tenía también el estudio de las ciencias naturales. Sobre todo a través de la Cátedra de Historial Natural de La Coruña y del Seminario de Estudios Gallegos de Santiago de Compostela. Pues bien, entre los documentos del archivo personal de Compostela¹⁴ pueden encontrarse revistas de ciencias y noticias acerca de Don Ignacio Bolívar, quien era una personalidad para todos los interesados en la naturaleza. Y sucedió que, como una manera de darse a conocer, el primero de enero de 1927 Compostela organizó una exposición de sus animales en la escalinata del Congreso de los Diputados de Madrid. Por supuesto, muy pronto le hicieron marcharse de allí con todos sus bártulos y se fue, con su exposición ambulante a la plaza de

¹⁴ Archivo felizmente guardado por su familia -en Puerto Rico- y ordenado por sus hijas, Carmen y María Consuelo Vázquez Arce.

Cibeles; luego, otra vez con sus obras a cuestas, hasta la más alejada plaza de Emilio Castelar, que estaba ya bastante cerca del Museo de Ciencias Naturales. No fue extraño, por tanto, que acertara a pasar por allí Don Ignacio Bolívar y se quedara contemplando la exposición que, en definitiva, era un pequeño parque zoológico. Sintiendo inmediata simpatía hacia el joven escultor, estuvo un rato charlando con él y, en parte, gracias al apoyo del eminente naturalista, pudo realizar Compostela su primera exposición en las salas de la Casa Lissárraga. La conexión con Bolívar habría de tener continuidad, como queda de manifiesto en el retrato, tallado en madera, que le hizo el escultor.

Sin embargo, con anterioridad a estos hechos, cuando Compostela llega a Madrid, dispuesto a triunfar en la escultura, por su condición de hijo de cantero y por su formación como tallista en madera, el oficio no entrañaba para él una gran dificultad. Pero la educación como artista era otro asunto y para ello entra en la Escuela de Artes y Oficios donde impartían enseñanzas Mateo Inurria y José Capuz, dos de los más importantes escultores de la época: Inurria era todo un clásico, y Capuz fue un destacado renovador de la escultura española. Tuvo además otro maestro de singular prestigio, el profesor de “Elementos de Historia del Arte” Enrique Díez-Canedo¹⁵; no podía haber tenido mejores maestros. Sin embargo, Compostela no llegaba a Madrid tan solo con su formación de cantero y de tallista; en Santiago había estudiado en la Escuela de la Sociedad Económica de Amigos del País¹⁶ y en la Escuela de Artes y Oficios, aparte de haber trabajado en talleres de imagineros, escultores y ebanistas gallegos¹⁷. Esta experiencia iba a ser fundamental, ya que le

¹⁵ Díez-Canedo fue uno de los más destacados intelectuales del primer tercio del siglo veinte. Progresista, liberal, miembro de la Institución Libre de Enseñanza y de la Junta de Ampliación de Estudios. Reformador de la enseñanza, poeta, escritor, ensayista, crítico literario, teatral y de arte, profesor y traductor de francés y profesor de Historia del Arte. Fue una figura crucial en la transformación de las ideas, que el grupo de los Institucionistas llevaba a cabo en aquellos años. Murió en el exilio mexicano en 1944.

¹⁶ Recordemos que las Sociedades Económicas de Amigos del País fueron siempre centros de libertad de pensamiento y remansos de modernidad.

¹⁷ VÁZQUEZ ARCE, Carmen: “Biografía de un escultor gallego”, en *1935-1936. ‘Compostela’. Berros, oficios, servicios, cerimonias e sucesidos*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e turismo, Museo Das Peregrinacións, 2002.

permitió ganarse la vida trabajando en los talleres de ebanistería de Cándido Sánchez, en los de Lissárraga y en Herráiz, buenas casas de muebles de Madrid, donde fue altamente apreciado por su destreza en la talla de la madera. Así, trabajaba durante el día y asistía a las clases nocturnas de Artes y Oficios.

Una rara especie en España: Un escultor animalista

No pudiendo desistir de que su obra se viera en condiciones adecuadas, los buenos oficios de Don Cándido Sánchez -quien se convirtió en su protector- consiguieron las salas de exposiciones de la Casa Lissárraga. Allí se inauguró su primera exposición individual el 22 de enero de 1927 ¡tan solo veinte días después de su muestra itinerante por las calles de Madrid! Presentó su obra animalista, original e innovadora, junto a algunas piezas de corte clásico y un tanto folklórico, quizás con el propósito de que, tanto el público como la crítica, le indicaran sus preferencias y el camino que le convenía seguir, dada su juventud y el hecho de ser un artista novel. La diferencia entre unas y otras piezas no pudo ser más notable, estaba claro que Compostela debía seguir la senda animalista, por mucho que en aquella España resultara una rareza.

Pero ¿cómo había llegado Compostela a esta modalidad artística? Ya hemos comentado su singular interés por la naturaleza y por los animales, pero llegar a hacer una escultura animalista era, sin duda, una apuesta arriesgada. No había aquí ninguna tradición en ese sentido y, por supuesto, perduraba la contumaz idea antropocéntrica del hombre como modelo, especialmente en escultura. Pero Compostela, al margen de su espíritu naturalista, era un artista ambicioso que deseaba rebasar el campo ya trillado destacando entre sus contemporáneos y una manera de distinguirse era la de escoger un tema francamente novedoso en nuestro país.

En los años anteriores a 1927 –fecha de su primera exposición-, Compostela había ido creando su animalario y, sin duda, le llegarían los ecos del “art-déco”, con su gran difusión a raíz de la Exposición Internacional de Artes Decorativas, en el París de 1925. Esta exposición vino a consagrar un modelo de escultura animalista decorativa, de estilizadas proporciones, que

cosechó un enorme éxito. Por otra parte, también en 1925 tuvo lugar la ya mítica Exposición de Artistas Ibéricos, celebrada en Madrid¹⁸ que, con toda seguridad, sería visitada por Compostela. A ella concurrieron algunos de los escultores dedicados a la consecución de una escultura de vanguardia: Victorio Macho, Ángel Ferrant, Juan Adsuara, José Capuz -el maestro de Compostela-, Quintín de Torre, Valentín Dueñas, José Planes, Emiliano Barral y Alberto Sánchez.

Ninguno de ellos eran animalistas y todos presentaron, mayoritariamente, los clásicos retratos y desnudos de mujer. La única excepción fue Alberto Sánchez quien presentaba obras de diversa temática y, entre ellas un *Guerrero del siglo XII*, en el que tenía un singular interés el tratamiento dado al caballo, aunque con una excesiva dependencia de las formas “art-déco”. Pero muy especial importancia tenía su *Buey*, de una perfecta modernidad, aunque luego Alberto no siguiera en esta línea. No obstante, hemos de destacar que cuando Alberto Sánchez inicia sus excursiones por Vallecas¹⁹ -en las afueras de Madrid- a partir de 1926 y 1927, y empieza a desarrollar los temas surrealistas, que le llevarían a ser el más destacado escultor de cuantos trabajaban en España, una buena parte de esas formas, extraídas de la naturaleza, adoptan características animales²⁰. Sin embargo, no estamos hablando de un escultor animalista, la seña de identidad de Alberto fue el surrealismo, y los animales un mero pretexto. Por el contrario, la seña de identidad de Compostela fue el animalismo en su más depurada expresión, llevada a las más elevadas cotas, y con la extraordinaria modernidad de elegir una temática inédita en España. Fue nuestro único escultor animalista, pues Mateo Hernández brillaba en la órbita de París.

¹⁸ La Exposición de Artistas Ibéricos, organizada por la Sociedad de Artistas Ibéricos, agrupó a un muy heterogéneo grupo de artistas que, en realidad poco tenían en común salvo el deseo irrenunciable de transformar el estado de las artes en España, en franca decadencia y aquejado de un absurdo academicismo, para dar carta de naturaleza a un arte de vanguardia.

¹⁹ Alberto Sánchez y Pancho Lasso, también escultor, iniciaron lo que luego sería llamado “Escuela de Vallecas”, cuando paseaban por esos parajes mesetarios, áridos y secos, de cuyas tierras querían extraer las formas de sus esculturas. Era una manera de integrarse con la naturaleza en la que se ha venido denominando “Surrealismo telúrico”.

²⁰ Algunas de las esculturas de Alberto con asunto animal llevaban, por ejemplo, los títulos: *Pájaro de mi invención, hecho con las piedras que saltan en la explosión de un barreno, Animal espantado de su soledad*, un toro llamado *Figura rural*, o los dibujos de extraños animales pétreos y prehistóricos, *Dos figuras animales* o las amenazantes *Formas en el desierto*.

Las fuentes de inspiración

Para poder hacer unas tallas como las que salían de las manos de Compostela, era necesario haber estudiado los modelos en profundidad, y tener en mente un más amplio repertorio de conocimientos en materia artística, además de los meramente zoológicos. Por otra parte, para estudiar los animales vivos, tan sólo podía acudir a la Casa de Fieras del Parque del Retiro, único zoológico que existía entonces en Madrid, pequeño y pobremente poblado, además de tener que pagar para poder acceder al recinto²¹. La variedad de los diferentes animales que salían de las manos de Compostela, el tratamiento que daba a la forma, a la línea y al significado de cada uno de ellos, según su especie, implicaba una buena dosis de estudio y de trabajo.

En Madrid, al margen del modesto Zoológico, tenía otros lugares donde poder investigar y excitar su imaginación. Nos referimos, en primer lugar, al tantas veces citado Museo Nacional de Ciencias Naturales, con sus ricas colecciones de animales naturalizados, de multitud de especies, además de las colecciones de minerales, fósiles, paleontología, y un largo etcétera. Por otra parte, en su Biblioteca podía tener acceso a libros y revistas con los que ampliar sus conocimientos de manera sustancial.

Pero casualmente, muy cerca del Museo se encontraba el Hipódromo de la Castellana²², no en vano toda esa zona de Madrid, donde se situaba también la Residencia de Estudiantes de la Institución Libre de Enseñanza, era conocida como los “Altos del Hipódromo”. Pues bien, hay dos cabezas de caballos, realizadas por Compostela en 1927, y tituladas *En plena carrera* y

²¹ Es curioso constatar cómo la Asociación de Alumnos de Bellas Artes, después de múltiples gestiones, en 1930 consiguió que el Ayuntamiento de Madrid accediera a su petición de tener entrada gratuita en el Parque Zoológico, presentando el carnet escolar. (Archivo Histórico de la Facultad de Bellas Artes de Madrid, sin signatura)

²² El Hipódromo había sido inaugurado en el año 1878, con motivo del los esponsales del Rey Alfonso XII y María de las Mercedes de Orleans.

*Llegada a la meta*²³. Representan respectivamente, un caballo con las crines al viento, y la segunda dos caballos que luchan por entrar los primeros en la meta. Lo más probable es que estos caballos fueran el resultado de haber acudido al hipódromo para tomar apuntes, ya que la expresión de los animales, el gesto de ir a la carrera y la representación de su agónico esfuerzo, están fielmente interpretadas. Por otra parte, en estas cabezas de caballo, Compostela utiliza una composición cerrada y geométrica que parece proceder de un análisis cubista de las formas.

Por último, y aunque en principio nos pueda parecer extraño, creemos que Compostela debió visitar y estudiar las antigüedades ibéricas del Museo Arqueológico Nacional. Entre los artistas de su época y de su entorno, no sólo existía el mencionado interés por la naturaleza, sino también una gran atracción por las artes arcaicas y primitivas en las que se habían basado ya los grandes maestros de la vanguardia histórica: Gauguin, Picasso, Brancusi. Resultaría inútil seguir enumerando artistas porque, en definitiva, fue algo tan extendido en todo el arte europeo que sería imposible citar a todos. Pues bien, las salas de Arte Ibérico del Museo Arqueológico albergaban una riquísima colección de piezas entre las que cabe destacar, de manera especial, la escultura zoomorfa. Aquí podíamos encontrar seres fabulosos, mitad hombre, mitad animal, como la famosa *Bicha de Balazote* -realmente un toro con cabeza humana-, pero nos encontrábamos también con un abundante zoológico de leones -como el *León de Baena*-, caballos, asnos, carneros y toros, sobresaliendo entre todos, el *Toro de Osuna*. Significativamente, el *Buey* que Alberto Sánchez presentara en la Exposición de Artistas Ibéricos de 1925, mostraba ciertas concomitancias con este *Toro de Osuna*. Y también significativamente, la magnífica pieza de Compostela, *Cebú sagrado de la India*, guarda estrechas analogías con ese toro ibérico. Aunque la obra de Compostela es de 1936, y nos muestra ya a un artista plenamente realizado, con una obra moderna de cerrado volumen, líneas limpias y porte mayestático, al estilo de Mateo Hernández, lo cierto es que guarda también una especie de

²³ Estas piezas fueron presentadas en la exposición de Casa Lissáraga, en 1927 y *Llegada a la meta*, por su parte, obtuvo un Diploma de Segunda Clase en la Sección Española de la Exposición Internacional de Barcelona en 1929.

ingenuidad más propia del arte ibérico que del majestuoso aire egipcio de la mayor parte de las esculturas que tallara Mateo Hernández.

La imprescindible París

En 1930 Compostela viaja a París becado por la Diputación de La Coruña y permanecerá allí durante un año²⁴. No había ninguna meta más soñada, para un artista español de su época, que poder viajar a la capital del arte. En París no perdió el tiempo y su formación dio un salto espectacular estudiando y asimilando todo cuanto se suponía que debía aprender en aquel viaje. Además de las visitas a los museos, Compostela pudo ver todo lo que los animalistas franceses habían venido realizando desde el siglo XIX y lógicamente, dada su trayectoria, no pudo sino quedarse con la sencillez de la obra de Pompon. Sin duda esa era la línea que venía buscando desde que sus obras comenzaron a salir a la luz pública, es decir, desde 1927. Por aquellos años había realizado el *Marabú*, el *Cóndor*, su *Maternidad* de monos, las *Cabezas de jirafas*, la *Maternidad de jirafas*, la espectacular *Iguana común*, su primera obra de pingüinos –*Maternidad*- o su genial y divertida pieza *Pingüinos*, hilarante interpretación de los pingüinos reales de Magallanes, convertidos en lo que parecen tres mujeres, con la pañoleta en la cabeza y los flecos del mantón colgando por encima del pecho. En general, en todas estas obras había todavía bastante dependencia del natural, pero ya se atisbaban ciertas peculiaridades constantes en la obra de Compostela. Sin duda la ironía, unas veces ingenua pero, en otras ocasiones, completamente mordaz, que le imbricaban en la tradición de los artistas gallegos, como pudieran ser Castelao o Santiago Bonome.

La aparición de los pingüinos y su continuidad, llegando a ser parte de la propia identidad de Compostela, tiene como inicio la irresistible atracción de *La Isla de los Pingüinos* de Anatole France. La novela se había publicado en 1908 y su éxito fue fulminante, hasta el punto de que en 1910 ya se había

²⁴ En 1929 Compostela había solicitado esta beca a la Junta para Ampliación de estudios, como queda patente en los archivos de la Junta, y no le fue concedida. Parte de la memoria que presentó para este fin, encabeza el inicio de este artículo. Finalmente la beca fue concedida por la Diputación de la Coruña, llegando a París en agosto de 1930 y permaneciendo allí hasta agosto de 1931. (Datos proporcionados por Carmen Vázquez Arce).

traducido al español, con una reedición en 1921 y otra en 1936. La divertida historia del santo Mäel quien, llegando a las regiones polares, confunde a los pingüinos con hombres y los bautiza, sucediéndose después toda una fábula que va desde los orígenes de la nación pingüinia hasta la época de France, era en realidad una crítica satírica y feroz de la historia de Francia, aunque con unas enormes dosis de ironía y situaciones hilarantes. La modernidad de la obra de Anatole France y su crítica política y social, llevaron a que buena parte de la juventud progresista española leyera con fruición la novela. En el caso de Compostela la novela fue una revelación, pues aquel libro daba carta de naturaleza a la línea que había venido siguiendo desde sus comienzos, la humanización de los animales o, más bien, la búsqueda del alma animal. Pero fueron los pingüinos los que pronto se impusieron en toda su obra, en una particular “pingüinia” que, por otra parte, se adaptaba de forma casi exacta al irónico sarcasmo de la “galleguidad”. En definitiva, dotar de actitudes y actividades humanas a los pingüinos era una forma de hacer crítica social de una manera sutil, en ocasiones puramente crítica y, en ocasiones, entrañable.

Es curioso que en el prólogo de Anatole France a su novela, explicando como comienza a indagar en la historia de los pingüinos, utiliza una serie de términos científicos, desde los arqueológicos, paleontológicos o geológicos, hasta dar explicaciones sobre los diferentes tipos de pingüinos con términos taxonómicos propios de los zoólogos. Venía a confirmar, una vez más, la influencia de las ciencias sobre las diferentes manifestaciones del ámbito de la cultura.

Pero, siguiendo con el itinerario que Compostela debió marcarse para su estancia en París, visitó el Jardín de Plantas, adscrito al Museo de Historia Natural, con vastas colecciones científicas, así como una rica biblioteca, fuente inagotable para los artistas que allí iban a trabajar y a copiar modelos. En el Museo de Arte Moderno y en las abundantes Galerías de Arte, pudo ver y analizar la obra de los grandes artistas de vanguardia, suponemos que con Brancusi a la cabeza. Pero, sobre todo, es muy probable que se acercara hasta Meudon, para poder ver “in situ” la obra de Mateo Hernández, fundamental para su trabajo, y con la cual ya había tenido un primer encuentro cuando se le dedicó, en el Museo de Arte Moderno de Madrid en 1927, una gran exposición auspiciada por la Sociedad Española de Amigos del Arte. Las obras que salen

de las manos y de las herramientas de Compostela, a partir de esta estancia en París, son mucho más limpias en el trazo, en la línea y en el volumen, pero no han perdido su carácter irónico y su expresión humanizada. Parece que siempre quieren decirnos algo y lo consiguen y, aunque los pingüinos siguen adueñándose cada vez más de su imaginación, de vez en cuando aparece alguna otra pieza tan genial, y tan en la misma línea, como el *Lince*, que parece salido de las figuras animales egipcias o la elegante *Garza*.

Aún hubo otros acontecimientos en París, que redondeaban su estancia en aquella ciudad. En mayo de 1931, se inauguraba en el Bois de Vincennes la Exposición Colonial Internacional, enorme muestra que acogía pabellones de todo el mundo, así como auténticos poblados de tribus africanas, americanas, etc. La suntuosidad de la muestra era inenarrable y, por supuesto, la escultura animalista de varios países brilló con su presencia. Compostela debió acudir allí varias veces, pues la exposición era inabarcable en un solo paseo y, desde luego, se trataba casi de una enciclopedia en vivo. El éxito mediático y de público fue algo sin precedentes, baste decir que tuvo una duración de seis meses y tuvo treinta y tres millones y medio de visitantes. No obstante, entre los círculos de intelectuales y de artistas más concienciados y de izquierda, se levantó una ola de protestas contra el espíritu colonialista que denotaba semejante despropósito e hicieron una campaña y manifestaciones contra este verdadero “zoo humano”, que venía a obstinarse en la idea de la Francia imperial y colonial.

En noviembre de 1929 el aviador y explorador estadounidense, Richard E. Byrd, consiguió sobrevolar el Polo Sur y exploró innumerables tierras. Fue una aventura extremadamente peligrosa, que tuvo amplias repercusiones en el mundo científico y mediático. Al año siguiente, en 1930, se daba a conocer el largometraje documental *Con Byrd en el Polo Sur*, montado por el propio aviador. Esta película, proyectada en varios lugares y, por supuesto en París, fue vista por Compostela²⁵ y dejó en él una honda huella. Por vez primera podía ver con sus propios ojos el hábitat de los pingüinos entre los hielos y, probablemente de aquí saldría su obra *En el Polo*, donde seis pingüinos se

²⁵ Según nos ha comentado su hija, Carmen Vázquez Arce.

mueven y parecen conversar con un oso polar que hace las veces de centro de la reunión, y todo el grupo se asienta sobre grandes bloques de hielo²⁶.

Retorno al país del hielo

A su regreso a España Compostela es un gran escultor que ha madurado en su estilo y ha depurado sus formas y su lenguaje. Sus señas de identidad son únicas, evidentes e irrenunciables y suponemos que llega con enormes ganas de continuar su obra y su camino. Por supuesto, sigue trabajando con ahínco, sabemos que acude a tertulias, sabemos de su amistad con Hidalgo de Caviedes -por aquel entonces reconocido pintor-, con el escultor Jacinto Higuera o con el pintor Luis Mosquera²⁷. Sabemos que participa en exposiciones, concretamente en Salón de Otoño de 1931, donde presenta una *Pareja de pingüinos*. En 1933 realiza una preciosa talla en madera con un tema insólito para él, *Bañista*, una joven tumbada al sol con el brazo derecho sobre la cabeza y el izquierdo tendido a lo largo de su cuerpo. Este asunto nos trae al recuerdo el *Salto de Leucade*, de Moisés Huerta que se exhibía a la entrada del Círculo de Bellas Artes y, aunque la obra de Huerta resultaba de un claro clasicismo, el lecho de piedra sobre el que se extiende el cuerpo de Leucade, con las marcas de las herramientas a la vista, no deja de tener un cierto parecido con el lecho de madera de la joven de Compostela. Pero al mismo tiempo, nos recuerda también al *Boceto de desnudo acostado*, de Pablo Gargallo, o la pieza *La siesta*, de Honorio García Condoy que, aunque muy diferente a la de Compostela, pues la de Condoy está tumbada de espaldas, nos sugiere un parecido aliento.

Acude también a las tertulias, probablemente a la de la Granja el Henar, donde solían reunirse los gallegos que andaban por Madrid bajo la

²⁶ Agradecemos a Carmen Vázquez Arce, una vez más, la siguiente información: Compostela envió a Byrd una pareja de Pingüinos, y este le acusó recibo de la obra. Faro de Vigo, 3 oct. 1931, p. 7; Gaceta de Bellas Artes, oct. 1931, 404, p. 47-48; Faro de Vigo, 22 nov. 1931, p. 12.

²⁷ Realmente no es mucho lo que sabemos sobre su vida en Madrid aparte de los aspectos artísticos. Según nos comenta su hija, las heridas nunca cerradas de la guerra civil, de los campos de concentración franceses y del exilio, fueron la causa de que, en muy contadas ocasiones hablara de su vida en España.

“presidencia” de Ramón del Valle-Inclán; a la de “La Cacharrería” del Ateneo de Madrid, comandada también por Don Ramón, y donde tenía cabida cualquier cosa por estrafalaria que pudiera parecer, como someter a votación la existencia de Dios -adelantándose al espíritu del siglo XXI-, y allí se aceptaba a todo el mundo desde el “dandy” hasta el más andrajoso bohemio. Algunas veces acudía también a la tertulia del Café de Pombo, donde oficiaba como apóstol Ramón Gómez de la Serna, de carácter más elitista como lo era el propio Ramón.

En su constante afán de superación, Compostela pensaba que todavía debía ampliar sus estudios en el conocimiento de los animales. Y así, en 1934 se presenta al Concurso abierto por la Academia de San Fernando, para una beca de escultura. En la esclarecedora carta que dirige al Director de la Academia dice, entre otras cosas: “...concurro al mencionado concurso, para, de ser favorecido, poder ampliar mis estudios como escultor animalista en el extranjero, ya que aquella es la especialidad que vengo estudiando desde mis comienzos en el Arte de la Escultura...”

“Por todo ello, entendiendo que los Parques Zoológicos de Londres, Amsterdam, Amberes y Hamburgo son los más completos de Europa, en los cuales se puede estudiar perfectamente las diversas formas y actitudes innumerables de los ejemplares todos, me sería de gran provecho para mi profesión poder visitarlos.”²⁸

No llegó a ganar el Concurso, pero esta nota, presentada en la Academia de San Fernando, enlaza con la memoria escrita para optar a las becas de la Junta de Ampliación de Estudios con la que comenzábamos nuestro artículo. Compostela reflejaba su permanente espíritu de superación, así como las grandes dificultades con las que tropezaba un escultor animalista en cuanto a la reproducción del movimiento, o de la quietud, en los animales así como en la representación de sus diferentes actitudes.

Su brillante e irónico animalario pudo verse en las exposiciones en las que participó en Santiago de Compostela, en La Coruña; en el Museo de Arte Moderno, Círculo de Bellas Artes, Asociación Amigos del Arte o Exposiciones Nacionales de Bellas Artes en Madrid así como en el Pabellón Español en la

²⁸ Archivo “Francisco Vázquez Díaz”, cortesía de Carmen Vázquez Arce.

Exposición Universal de Barcelona, en 1929, donde obtuvo una Mención Especial. Su trabajo mereció muy buenas opiniones de críticos como Antonio Méndez Casal²⁹, Enrique Estévez Ortega³⁰, José Francés³¹, V. Fernández Asís³² o Emiliano M Aguilera³³.

Sin embargo hubo algo. Algo que se nos escapa ¿quizás por falta de datos? o ¿quizás porque no sería políticamente correcto hablar de ello? Compostela fue un gran escultor, sí, un escultor animalista ¿y qué? Pues que para muchos de sus contemporáneos –y para otros de las generaciones venideras-, era una especie de desdoro, una escultura de segunda fila. Basta con leer la magnífica sandez con la que se despachó el suficiente Eugenio d'Ors, a las pocas horas de la muerte de Mateo Hernández: “Se quedó ciego casi, heridos sus ojos por las esquirlas y las centellas de las piedras labradas. Se quedó sordo casi, heridos sus tímpanos por el incesante estruendo de los golpazos. Sufría de dos peligrosas hernias por el acarreo de los bloques.

Y, total: para que un oso le saliera bien peludo y una foca bien lisa”.³⁴

Este insensato demostraba así su profunda ignorancia sobre el propio Mateo Hernández -el Sr. d'Ors tenía que hacer la gracia pues jamás talló Hernández un oso bien peludo-; sobre la talla directa –una de las nobles modalidades- y sobre la escultura animalista.

Pues bien, este sentir de Eugenio d'Ors debió abatirse también sobre Compostela. Es muy difícil encontrar bibliografía sobre el escultor, parece como si no hubiera existido cuando, sin embargo, sí existen otros artistas que no lo merecen. Para nuestra sorpresa, incluso historiadores gallegos de las vanguardias no son capaces de hablar más que de Castelao, Souto, Maside,

²⁹ ABC, Madrid, domingo 13 de febrero de 1927, número dominical extraordinario, pp.-8-9

³⁰ ESTÉVEZ, Enrique, Capítulo “Escultura”, *Arte Gallego*, Barcelona, Editorial Lux, 1930, pp. 91-94.

³¹ “Prólogo”, Catálogo de la *Exposición Luis Mosquera (Pintor) y Francisco Vázquez Díaz, “Compostela” (Escultor)*, A Coruña, agosto de 1931.

³² *El Orzán*, A Coruña, 20 de agosto de 1931, Año XIV, s.p.

³³ “Los artistas gallegos en Madrid. Francisco Vázquez, “Compostela”, o el Humor”, en *La Voz de Galicia*, A Coruña, domingo 3 de mayo de 1936, Año LV, número 17.513, p. I.

³⁴ D'ORS, Eugenio, “Escultor animalista y talla directa”, *Arriba*, Madrid, 6 de diciembre de 1949.

Colmeiro o Seoane quienes, por supuesto, fueron geniales artistas, pero es que también había otros.

También se nos escapa otro asunto: las camarillas, los clanes, o como prefiramos llamarlo. Para estar entre los escogidos de la vanguardia de aquellos años, para ser “moderno”, había que pertenecer a un clan, da lo mismo cual fuera de los varios que había en Madrid. Generalmente había muchos “señoritos” entre ellos y adoptaban a los de inferior clase según pareciera más o menos genial. Pero Compostela no estaba en ninguno, no debió ser aceptado o, probablemente, no tuvo ningún interés en ser aceptado. Y eso, entonces como ahora, tiene un precio: el desdén y el aislamiento.

Las gentes de su entorno y la historia olvidaron, o ignoraron, a Compostela. España es un país difícil para sus artistas y aún más para aquellos que se empeñan en sobresalir. No importa elogiar lo que viene de afuera, pero es un país de hielo para lo que se hace aquí dentro y esa gelidez suele ser contagiosa. Incluso en la actualidad, cuando críticos o historiadores se hacen eco del arte de los años 20 y 30, no son capaces de mirar más allá de sus narices y solamente se atiende a los creadores que la historia ha ido consagrando repetitivamente. Lo demás parece borrado, aunque no lo esté. Según hemos ido adentrándonos en la figura y en la obra de Compostela en España, nuestro interés no ha hecho más que ir en aumento. Fue uno de los más interesantes escultores de su época que tuvo la mala suerte de contagiarse de sus pingüinos y vivir en un país de hielo.

Un feroz interludio

Pero el camino emprendido en España nunca llegaría hasta su final. La guerra civil acabó con todos los proyectos, con todas ilusiones, con el futuro de miles y miles de españoles. Fiel a sus ideas, Compostela entró a trabajar en el taller de propaganda de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, y allí realizó un *Retrato de Rafael Alberti* y un magnífico *Retrato de Lister* así como otras piezas de propaganda. Luego ingresó en el mítico 5º Regimiento de Milicias Populares, que dirigía el propio Lister, y acabó a sus órdenes directas, con el encargo de hacer mascarillas de escayola de los milicianos que fueran cayendo en el combate.

Más tarde, cuando se disolvió el 5º Regimiento para integrarse en el Ejército Regular de la República, Compostela quedó adscrito al 5º Cuerpo de la 11ª División, y con ellos no tuvo otra alternativa que atravesar la frontera hacia Francia el 8 de febrero de 1939³⁵. Y allí comenzó su segundo infierno, quizás más traumático que el de la propia guerra. Miles de españoles quedaron hacinados en miserables campos de concentración, en realidad simples recintos rodeados por alambradas, sobre la misma arena de la playa, sin barracones, ni entoldados, ni nada. Morían los niños, morían las mujeres, morían los hombres: de hambre, de enfermedades, de heridas, de frío, sobre las arenas de Saint-Cyprien o de Argelés, en la alegre, confiada y democrática Francia. Y había que asistir a este horror con las manos vacías, en absoluta impotencia, sin poder defenderse; al menos, en la guerra uno tenía la opción de defenderse.

Compostela pasó por Argelés, Saint-Cyprien –campos 1 y 3- y Agde. Debido a las heridas sufridas en Saint-Cyprien, cuando un médico intentó sacarlo de aquel infierno, fue llevado al hospital de Perpignan, donde se negaron a atenderlo y lo despacharon a un barco-hospital de Marsella. Finalmente acabó en el campo-hospital de Sète³⁶ y allí comenzó otro episodio de su vida como artista.

Debido a su conocimiento del trabajo en escayola, Compostela trabajó escayolando a grandes heridos. Los médicos adoptaban el llamado “método Trueta” o “método español”, que el Dr. Trueta había experimentado con gran éxito, para evitar la infección y gangrena de las heridas. De esta manera se eludieron miles de amputaciones, hasta entonces inevitables, escayolando las partes del cuerpo que fueran necesarias, y drenando las heridas abiertas. Probablemente en sus ratos libres, Compostela realizó una impresionante serie de dibujos en los que documenta, paso a paso, este “método Trueta” y el proceso por el cual las heridas van cerrándose en lo que compone todo un tratado médico, escalofriante pero inestimable.

³⁵ VÁZQUEZ ARCE, Carmen, “La memoria recobrada: un caso de rearticulación en la obra escultórica de Compostela”, en *El Exilio literario de 1939*, Actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de la Rioja del al 5 de noviembre de 1999. Edición de Mª Teresa González de Garay Fernández y Juan Aguilera Sastre, p. 175.

³⁶ Vid. supra.

Hacia el calor del Trópico

Después de nueve meses de continuado sufrimiento en Francia, Compostela pudo embarcar hacia América y llegó a Santo Domingo a finales de diciembre de 1939³⁷. Los años de guerra, de sufrimientos en Francia y el desgarró del exilio, no resultaban fáciles de superar pero, poco a poco, va retomando su trabajo. Comienza con los retratos para poder subsistir, y luego van surgiendo de sus manos animales tropicales. Ahí parece iniciarse su recuperación. El calor del Trópico comienza a arroparlo, a acogerlo, lentamente pero sin pausa.

Es curioso este calor del Trópico, no es simplemente un calor climático, es un calor que guarece, que te acepta y que parece inyectarte un nuevo impulso creador. El pintor francés André Masson, exilado hacia Estados Unidos en 1939 -a la entrada de Hitler en Francia-, se vio obligado a permanecer una temporada en Martinica y su obra adquirió un nuevo impulso que ni él mismo sospechaba.

En el mismo barco que Masson viajaba también el pintor cubano – asentado en París-, Wifredo Lam. A partir de su llegada al Trópico, y de su establecimiento definitivo en Cuba, la jungla, los animales, los ancestros, todo se apoderó de él en una inimaginable creación.

El caso de Compostela viene a ser el mismo, la energía va regresando a sus venas hasta acabar envolviéndolo. En 1940 acaba trasladándose a Puerto Rico, no sin grandes problemas de documentación, de departamentos de inmigración, etc., pero allí acaba rehaciendo su vida, contrayendo matrimonio con la brillante lingüista Margot Arce y teniendo tres hijos. El Trópico se había adueñado completamente de él.

Como sabemos, desde hacía años había comenzado a esculpir sus pingüinos, volcando en ellos toda su capacidad creadora e incisivamente irónica. Era una crítica social que aparentemente, no lo parecía, pero pocos estamentos, situaciones o grupos quedaban fuera de ella. Desde el *Alcalde*

³⁷ VAZQUEZ ARCE, Carmen: véase nota nº 35.

Pedro Rico con cuerpo de pingüino, hasta *El burgués*, aunque por medio quedaban entrañables figuras “pingüinicas” de maternidades, parejas bailando, en fin, buena parte de las actitudes humanas y que pocos artistas se hubieran atrevido a realizar.

En Puerto Rico el pingüino se convierte en tema único –al margen de retratos o monumentos- pero distinto. La variedad temática parece no acabarse nunca, es mucho más rica, más suelta, más imaginativa y, sobre todo, más irónica, esa ironía gallega que se levanta más despierta que nunca. Es como si aquí hubiese alcanzado una libertad que nunca pudo conseguir del todo en aquel país de hielo. Fue como si pensara: “hago lo que quiero, como quiero y porque quiero”, sin miedo a la crítica, sin preocupaciones por el “que dirán”.

Pero además la figura y la forma se enriquecen, estilizándose hasta límites casi abstractos y se llenan de color, un color que acrecienta su significado. Y lo que antes eran casi siempre figuras aisladas, ahora se convierten en grupos, en geniales escenas que incrementan su carácter irónico y su creciente semejanza con los humanos. *El pintor y la modelo*, *Jugando al tenis*, *Adán, Eva y la manzana*, *Condominio en el polo*, *Equilibristas*, *Música antillana*, y un largo listado de obras hacen de Compostela un escultor de una riqueza única.

Al final, inesperadamente, Compostela encontró su propia “Isla de los pingüinos”, su propio paraíso de libertad en la deslumbrante Isla de Puerto Rico, en esa “Isla, cofre mítico”³⁸, en la que todo puede suceder al abrir el cofre mágico de los mitos.

³⁸ Tomamos el título del homónimo libro de Eugenio GRANELL, Puerto Rico, Editorial Caribe, 1951.