

Seis estatuas monumentales pendientes de estudio de la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929

Six Monumental Statues Pending Study from the 1929 Ibero-American Exhibition in Seville

Artículo recibido el 15 de abril de 2024; aceptado el 22 de julio de 2024.

Andrés Luque Teruel Universidad de Sevilla, Sevilla, España, luquete@us.es, <https://orcid.org/0000-0003-3807-9239>

Línea de investigación Arte contemporáneo.

Line of research Contemporary art.

Publicación más relevante “La primera indagación cubista de Picasso: espacio interior I, II y III (Horta de Sant Joan y Barcelona, 1898-99)”, *Boletín de Arte*, núm. 35 (2014): 187-205.

Alicia Iglesias Cumplido Universidad de Sevilla, Sevilla, España, aicumplido@us.es, <https://orcid.org/0000-0002-3299-2521>

Línea de investigación Arte contemporáneo.

Line of research Contemporary art.

Publicación más relevante “La historiografía artística contemporánea en Sevilla”, *Archivo Hispalense*, núm. 321 (2023): 210-258.

Resumen Este artículo plantea el estudio de seis estatuas monumentales de la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929, que podemos distinguir en dos conjuntos, adjudicadas por la historiografía artística a los escultores Antonio Bidón y Pedro Navia o a Francisco Navarro y José Macías, respectivamente. Dado que ninguno de los historiadores del arte que las citaron dio referencias documentales ni aportó análisis formales que confirmasen las asignaciones, quedó pendiente su estudio y esas autorías quedaron inciertas, por lo que aquí se procede a la consulta de las carpetas de dicho suceso conservadas en el Archivo Municipal de Sevilla y al posterior estudio formal con objeto de reconocer las características de las estatuas y aclarar las posibles autorías.

Palabras clave Exposición Iberoamericana; cerámica; escultura; regionalismo; Bidón; Navia.

Abstract The article examines the authorship of six monumental statues in two sets from the Ibero-American Exhibition in Seville in 1929, assigned by artistic historiography to the sculptors Antonio Bidón and Pedro Navia, or to Francisco Navarro and José Macías, respectively. Given that none of the art historians who cited them gave documentary references or provided formal analyses to confirm the assignments, these authorships remained uncertain. The article presents the findings obtained from the records of the said events preserved in the Municipal Archive of Seville and a subsequent formal study aimed at recognizing the characteristics of the statues and clarifying the identities of the possible authors.

Keywords Iberoamerican-exhibition; ceramic; sculpture; regionalism; Bidón; Navia.

ANDRÉS LUQUE TERUEL
ALICIA IGLESIAS CUMPLIDO
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Seis estatuas monumentales *pendientes de estudio de la Exposición Iberoamericana* *de Sevilla de 1929*

Hay numerosos estudios sobre la arquitectura regionalista sevillana y sobre la Exposición Iberoamericana de 1929, y también algunos sobre las esculturas de esa época, pero en ninguno de ellos se refiere a, más allá de una simple cita, los dos *Maceros reales* y los cuatro *Heraldos*, modelados en barro y vidriados que lucen en las fachadas del Pabellón Real, el cual preside la Plaza de América, y el edificio central de la Plaza de España, ocupado en la actualidad por el Cuartel General Fuerza Terrestre del Ejército de Tierra, popularmente conocido como Capitanía General. Esas citas son muy imprecisas y en ningún caso están acompañadas de referencias documentales ni de estudios morfológicos y formales que permitan conocerlas y fundamentar sus autorías.

Son seis esculturas de tamaño mayor del natural: los dos *Maceros reales*, situados a la altura del dintel de la portada principal del Pabellón Real, y los cuatro *Heraldos*, que flanquean las ventanas del pabellón central del edificio de la Plaza de España. Todas están modeladas con cuidada factura y acabados vidriados singulares. Cumplen una función específica en la estructura arquitectónica; en el primer caso, anuncian la presencia real y tal naturaleza en dicho pabellón; en el segundo, ennoblecen la fachada principal del edificio, dedicado a las regiones de España en la citada exposición. Sorprende, pues, la falta de datos y la escasa difusión y reconocimiento que han tenido hasta hoy día, y más al tener en cuenta los apreciables valores plásticos y la singularidad material que

las caracterizan, y haber sido resueltas mediante un procedimiento con tan alta aceptación en la ciudad desde que Francisco Niculoso Pisano introdujese los modelos italianos a finales del siglo xv y principios del xvi, y, por supuesto, en época contemporánea desde los trabajos de Antonio Peña y Antonio Susillo en el último cuarto del siglo xix.

Un vacío documental y hemerográfico muy significativo

La documentación sobre la Exposición Iberoamericana conservada en el Archivo Municipal de Sevilla contiene información variada sobre el proceso constructivo, y muestra un enorme vacío en cuanto se refiere a las estatuas que aquí estudiamos. Las notas en prensa y las revistas ilustradas y artísticas tampoco aportan datos sobre la autoría de las estatuas. Recordemos, además, que una cosa son los documentos y otra las fuentes, entre las que se incluyen las noticias en prensa, muchas veces precisas y valiosas, que en este caso tampoco aportan advertencias sobre la autoría de las estatuas. No dio ningún resultado el rastreo en diarios como el *Noticiero Sevillano*, *El Liberal* y *El Correo de Andalucía*, que con tanta exactitud aportaron datos sobre la inauguración de los edificios en 1929, la celebración e incluso la construcción de los pabellones.¹ Lo mismo podemos decir de las revistas ilustradas y artísticas consultadas, incluido el *Catálogo Oficial de la Exposición Iberoamericana*.² Un estudio del reflejo de la muestra en la prensa, escrito por Eduardo Rodríguez Bernal, confirma esa carencia, pues no dejó constancia cuando habló del Pabellón Real y de la Plaza de España (figs. 1 y 2).³

Al analizar los documentos, se descubrieron en una caja de contaduría los pagos correspondientes al Pabellón Real; sin embargo, no hay ninguna partida relativa a las estatuas y tampoco al resto de la cerámica que tanto protagonismo tiene en todas las fachadas del edificio.⁴ Lo mismo puede decirse de la caja rotulada

1. Tampoco dio ningún resultado la consulta en publicaciones como: *Exposición Iberoamericana de Sevilla* (Sevilla: Oliva de Vilanova, 1929); *Exposición Ibero-americana* (Sevilla: Confederación Sindical Hidrográfica del Guadalquivir, 1929); *Sevilla. Exposición Iberoamericana* (Sevilla: Padura, 18 de marzo de 1929).

2. *Catálogo Oficial de la Exposición Iberoamericana* (Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 1929).

3. Eduardo Rodríguez Bernal, *La Exposición Iberoamericana en la prensa local* (Sevilla: Excma. Diputación Provincial de Sevilla, 1981), 46, 176 y 245.

4. Archivo Municipal de Sevilla (AMS), Documentación de la Exposición Iberoamericana (DEIA), Pabellón Real, caja 7, 26.



1. Pabellón Real, Sevilla, España. Foto: Alicia Iglesias Cumplido.

como estado demostrativo de los proyectos,⁵ de la Secretaría en la que aparece la parte artística del programa de la Exposición Iberoamericana⁶ y de un expediente concreto sobre la fuente de la Glorieta de los Hermanos Álvarez Quintero⁷ en el que tampoco está registrado el nombre del autor o autores de las estatuas que analizamos, y no aparece referencia alguna sobre ellas. Es curioso, porque, en cambio, en el expediente sobre la fuente referida sí se mencionan los nombres del arquitecto, el ceramista y el escultor responsables de los trabajos: Aníbal González, Manuel García Montalbán y Adolfo López, respectivamente.

Esa falta de documentación contrasta con lo que sucede en otros casos, como puede verse en otra caja con abundante documentación artística relativa al concurso para la colocación de las esculturas de la Plaza de América, cuyo expediente incluye noticias sobre la adjudicación de obras artísticas y el dictamen

5. AMS, DEIA, “Documento único”, caja 9.

6. AMS, DEIA, *Secretaría*, “Programa de la exposición. Parte artística”, caja 30. f. 2.

7. AMS, DEIA, *Secretaría*, “Expediente sobre un proyecto de fuente artística”, caja 30.

del jurado de 1913.⁸ Más curioso aún resulta cuando comprobamos que está perfectamente documentada la compra de un jarrón de cerámica y no las esculturas que estudiamos,⁹ dotadas con un carácter plástico relevante y, sin lugar a dudas, más costosas.

Si nos centramos en la construcción de los edificios en los que están colocadas la problemática es la misma. A la Plaza de España están dedicadas varias cajas, algunas sin información sobre elementos artísticos; otras con expedientes de plan de obra de ornamentación que deberían haber registrado tanto la autoría como los pagos, la cronología e incluso los detalles de la colocación;¹⁰ y la transcripción de una carta del arquitecto Vicente Traver, dirigida a Pedro Navia, fechada en febrero de 1929.¹¹ En ningún documento queda constancia o hay indicio alguno que pudiese remitir a las estatuas. El caso es más llamativo aun cuando comprobamos que hay dos cajas dedicadas exclusivamente al edificio central de la Plaza de España,¹² en donde lucen los cuatro *Heraldos*, una en concreto cuenta con documentos relativos a la decoración,¹³ sin embargo, ahí no se encuentra referencia a éstos.

El panorama es el mismo cuando llegamos a la documentación del Parque de María de Luisa y de la Plaza de América; por ejemplo, tenemos una caja con el presupuesto del Monumento de los hermanos Álvarez Quintero¹⁴ y referencias concretas a la plazoleta del Quijote,¹⁵ situada justo delante del Pabellón Real y con amplia decoración en ladrillo tallado de Eduardo Muñoz, y, de nuevo, nada de las seis estatuas, entre las que están los dos grandes *Maceros* de la fachada del Pabellón Real.

Al centrarnos en los grandes pabellones de la Plaza de América, en otras cajas hay referencias a elementos decorativos de la Avenida de la Reina Victoria, La Raza, el Arco de la Exposición, el campo de feria y, de nuevo, la Glorietta

8. AMS, DEIA, *Secretaría*, “Expediente sobre instalación de esculturas”, “Concurso de adjudicación de obras artísticas”, “Nombres, apellidos y direcciones”, y “Dictamen de un jurado del año 1913”, caja 32, f. 25.

9. AMS, DEIA, *Secretaría*, “Expediente de compra”, caja 33.

10. AMS, DEIA, *Plaza de España*, “Construcción. Expediente de Plan de obra de Ornamentación”, caja 42, f. 54.

11. AMS, DEIA, *Plaza de España*, “Construcción. Transcripción de carta”, caja 42, f. 59.

12. AMS, DEIA, *Plaza de España*, “Construcción del edificio central”, caja 42, f. 72.

13. AMS, DEIA, *Plaza de España*, “Construcción del edificio central”, caja 50.

14. AMS, DEIA, *Parque de María Luisa*, “Presupuesto del Monumento de los hermanos Álvarez Quintero”, s.n.

15. AMS, DEIA, *Parque de María Luisa*, “Plaza del Quijote”, caja 62, f. 124.



2. Plaza de España, Sevilla, España. Foto: Alicia Iglesias Cumplido.

de los hermanos Álvarez Quintero.¹⁶ Una vez más no hay nada en relación con un trabajo de la envergadura de estas estatuas. Otra caja está dedicada al Pabellón de Bellas Artes, actual Museo Arqueológico, e incluye tanto información del edificio como de la participación de los escultores Lorenzo Coullaut Valera y Manuel Delgado Brackembury,¹⁷ autores del estimable repertorio escultórico de las cuatro fachadas, tan poco valorado hasta este momento, así como las relaciones de las comisiones que asesoraron¹⁸ y del patrimonio expuesto en el edificio durante el evento.¹⁹ En este caso, es lógico que no aparezca nada sobre las estatuas, lo que llama la atención es cómo sí queda constancia de otras muchas obras, algunas meramente decorativas y no de estas estatuas de tamaño mayor del natural y calidad artística contrastada.

16. AMS, DEIA, *Parque de María Luisa*, “Varios. Monumento a los hermanos Álvarez Quintero”, caja 80.

17. AMS, DEIA, “Decoración”, caja 84.

18. AMS, DEIA, “Comisiones”, caja 84.

19. AMS, DEIA, “Relación de obras expuestas”, caja 84.

Eso sucede incluso en una caja dedicada al Pabellón Real,²⁰ en la que hay presupuestos de decoración y ninguna cita de las estatuas y, por tanto, tampoco del autor y, ni siquiera, cantidades abonadas que pudiéramos asociar a éstas para intentar fijar una cronología concreta. Especialmente interesante es el documento firmado por José Granados de la Vega el día 22 de mayo de 1929, en calidad de arquitecto director de la obra en ausencia de Vicente Traver, en el que se reconoce el contrato firmado el día 15 de febrero del mismo año con Pelayo Romero Bazán, y se da el visto bueno a las tareas de decoración concertadas con el contratista, por importe de 2 291.58 pesetas.²¹ Ese documento hace pensar en la premura o en la enajenación de los correspondientes, entre los que se perdieron con la fragmentación del archivo de la Exposición Iberoamericana (DEIA), una desgraciada historia material que hay que añadir a otras tantas irregularidades anteriores detectadas en las partidas y cuentas de las obras. Parece poco probable que dos conjuntos de esculturas de ese tamaño no quedaran registrados, en su momento, en ninguna partida y, en cualquier caso, lo cierto es que no tenemos constancia de ello.

Seis estatuas olvidadas por la historiografía

Fausto Blázquez Sánchez dedicó su tesis doctoral y después una monografía en la que sintetizó las noticias sobre la escultura sevillana en la época de la Exposición Iberoamericana.²² Trató el acontecimiento desde distintos puntos de vista. La información que dio sobre las estatuas que aquí estudiamos fue escasa y prácticamente se reduce a la cita. Adjudicó los que llamó *Heraldos* del Pabellón Real (fig. 1) a Antonio Bidón y los del edificio central de la Plaza de España a Pedro Navia (fig 2).²³ No dijo cuántos eran y tampoco identificó la iconografía de los primeros, en realidad *Maceros*.²⁴ Sí precisó que se trata de esculturas modeladas y vidriadas de gran tamaño y no comentó nada más, y eso que dedicó dos capítulos completos a estos trabajos en la exposición, en uno atendiendo

20. AMS, DEIA, *Pabellón Real y Sanitario*, “Varios. Presupuesto de decoración”, caja 98.

21. AMS, DEIA, *Pabellón Real y Sanitario*, “Varios. Presupuesto de decoración”, caja 98 f. 54.

22. Fausto Blázquez Sánchez, *La escultura sevillana en la época de la Exposición Ibero-americana 1900-1930* (Ávila: Diario de Ávila, 1989), 128-129.

23. Blázquez, *La escultura sevillana en la época de la Exposición Ibero-americana*, 129.

24. Blázquez, *La escultura sevillana en la época de la Exposición Ibero-americana*, 128.

al concurso y a los distintos emplazamientos²⁵ y, en el otro, a las características generales del conjunto.²⁶

Teresa Lafita dedicó varios capítulos al Parque de María Luisa y al legado de la Exposición Iberoamericana en otro estudio monográfico sobre los monumentos públicos sevillanos, pero no citó siquiera a los *Maceros* y los *Heraldos*. Es lógico que no lo hiciera, pues las seis esculturas forman parte de las fachadas de los dos edificios principales de la exposición y no son monumentos conmemorativos en sí mismas, sino parte de edificios, emblemáticos, eso sí, y que tuvo en cuenta.²⁷ Otro trabajo sobre la materia, el de Martín Carlos Palomo García, Aníbal González Serrano y José Peña Bernal,²⁸ analizó de modo preciso la cerámica de la Plaza de España, tanto en lo que se refiere al formato pictórico de la amplia bancada, como al escultórico de los tondos de Pedro Navia y el decorativo de las balaustradas, farolas y otros elementos urbanos. Al estar dedicado a la plaza y no al edificio que le da forma y la alberga, los autores centraron sus esfuerzos en los elementos de ésta y sólo dijeron de las seis esculturas que en ellas pudieron trabajar Antonio Bidón y Pedro Navia, sin precisar el grado de intervención de cada uno y tampoco aportaron datos específicos sobre ellas (figs. 3-6).

Una opinión muy distinta fue la de Manuel García Martín que, en su amplio estudio sobre la cerámica,²⁹ dijo que los retratos de los tondos de la Plaza de España fueron modelados por Francisco Navarro y José Macías para Mensaque Rodríguez.³⁰ No citó en ningún momento a Pedro Navia, al que desmarcó de la autoría de tales tondos, mantenida por todos los autores anteriores, y sí a Antonio Bidón en un capítulo dedicado a la escultura, en el que tampoco habló de los dos *Maceros* y los cuatro *Heraldos*.³¹

Salomé Rodrigo Vila actualizó la biografía de Antonio Bidón y amplió el reconocimiento de su obra, al concretar la producción religiosa. Entre las

25. Blázquez, *La escultura sevillana en la época de la Exposición Ibero-americana*, 158-169.

26. Blázquez, *La escultura sevillana en la época de la Exposición Ibero-americana*, 170-174.

27. Teresa Lafita, *Sevilla turística y cultural, fuentes y monumentos públicos* (Sevilla: ABC, 1998), 60-88.

28. Martín Carlos Palomo García, Aníbal González Serrano y José Peña Bernal, *La cerámica en la Plaza de España de Sevilla* (Sevilla: Empresa Metropolitana de Abastecimiento y Saneamiento de Aguas de Sevilla, 2014), 11-35.

29. Manuel García Martín, *El parque de María Luisa de Sevilla* (Barcelona: Gas Natural SDG, 1992), 324 y 328-353.

30. García Martín, *El parque de María Luisa de Sevilla*, 324.

31. García Martín, *El parque de María Luisa de Sevilla*, 363-367.

esculturas monumentales citó los que denominó *Heraldos* del Pabellón Real y de la Plaza de España, es decir, todos, sin llegar a precisar de cuántas esculturas se trataba, los distintos modelos iconográficos ni la fuente de la que tomaba la noticia.³² Antonio Librero Pajuelo aportó un índice cronológico de las obras del edificio de la Plaza de España. Es un documento valioso que organiza la documentación disponible y permite establecer una secuencia de las obras. No aparece nada relacionado con las esculturas, y, por tanto, ninguna referencia que pudiese ponernos en la pista de la posible autoría.³³ Ramón Vílchez Martínez volvió a adjudicar la autoría de los tondos de la Plaza de España a Pedro Navia,³⁴ y, aunque destacó la profusa decoración de cerámica de todo el edificio, tampoco habló de los *Heraldos*.

En definitiva, ninguno de los autores que trataron el tema estudió de modo específico las seis estatuas; lo máximo que hicieron tres de ellos fue citarlas y asignarles un autor sin especificar el motivo para hacerlo. No aportaron reflexión alguna que pudiese fundamentar esas adscripciones y tampoco señalaron la problemática correspondiente, con las lagunas documentales indicadas y las referencias oportunas a la historia material de cada una de las edificaciones. Tampoco extraña si tenemos en cuenta que eso mismo había sucedido en las publicaciones de la época. Sorprendentemente, en ningún estudio sobre la Exposición Iberoamericana, ni en los específicos sobre escultura, se han tomado en cuenta; han sido ignoradas siempre, sin que nadie reparase en sus valores plásticos (figs. 3-6).

Pocos datos y obras de Antonio Bidón Villar

Antonio Bidón Villar es un escultor poco estudiado, al que Fausto Blázquez incluyó entre los escultores realistas de principios del siglo xx.³⁵ Dicho autor dijo que nació en Sevilla, en 1895, y que se formó en la Escuela de Artes y Oficios y Bellas Artes de Sevilla, con los escultores Dionisio Pastor y José Ordoñez. También que se dedicó, sobre todo, a la escultura religiosa, encargándose personalmente de la talla, estofado y policromía de todas sus obras. En relación con la

32. Salomé Rodrigo Vila, "Antonio Bidón Villar", en *De Jerusalén a Sevilla. La Pasión de Jesús. IV Del Gólgota a la Resurrección* (Sevilla: Tartessos, 2005), 104.

33. Antonio Librero Pajuelo, *La cerámica en la Plaza de España de Sevilla* (Sevilla: Empresa Metropolitana de Abastecimiento y Saneamiento de Aguas de Sevilla, 2014), 103-125.

34. Ramón Vílchez Martínez, *¿Por qué en Sevilla?* (Sevilla: Ed. del autor, 2015), 31.

35. Blázquez, *La escultura sevillana en la época de la Exposición Ibero-americana*, 128.

Exposición Iberoamericana, precisó que se presentó al concurso para la decoración del Pabellón de Bellas Artes de 1913 con el grupo *El Genio* y la alegoría de *La Música*; realizó en 1928 las estatuas monumentales en piedra de *Sebastián Elcano* y *Pizarro* para la Glorieta de los Conquistadores, y, como dijimos antes, los *Heraldos* del Pabellón Real. Dejó en blanco la fecha de su fallecimiento.

Sobre esa cita, ya advertimos de la imprecisión, pues Fausto Blázquez habló de *Heraldos* y no de *Maceros* y publicó una fotografía que corresponde a uno de los primeros en el edificio central de la Plaza de España y no a los dos últimos que están en el Pabellón Real. Por ese motivo, no queda claro a qué estatuas se refería cuando hablaba de la autoría por parte de Antonio Bidón. La dificultad aumenta si tenemos en cuenta que no citó la existencia de los dos grupos en edificios diferentes y tampoco el número exacto ni la diferencia iconográfica entre unos y otros. Por tanto, la asignación carece de rigor y debe ser rechazada y asumir que la cuestión no quedó resuelta. Lo que sí precisó es que esos *Heraldos* están realizados en barro modelado y vidriado.

Salomé Rodrigo Vila precisó el nacimiento de Antonio Bidón en Sevilla el día 21 de septiembre de 1893.³⁶ También reconoció su formación en la Escuela de Artes y Oficios, a partir de 1904, donde lo situó como alumno del pintor José García Ramos y de los escultores Dionisio Pastor y José Ordóñez; coincide en esto último con Fausto Blázquez. Añadió que abrió talleres en las calles Vidrio y Rodrigo Caro y en los Salesianos de Triana,³⁷ donde trabajó hasta su fallecimiento en 1962. Esta autora identificó seis conjuntos o imágenes religiosas, uno de ellos con doce figuras;³⁸ las estatuas de *Juan Sebastián el Cano* y *Francisco Pizarro* para la Plaza de los Conquistadores en la Exposición Iberoamericana, en 1929; los que denominó *Heraldos* para el Pabellón Real (en realidad *Maceros*) y los verdaderos *Heraldos* del edificio de la Capitanía General en la Plaza de España.³⁹ Sobre estos últimos no aportó datos, parece que recogió la noticia de Fausto Blázquez, ampliando la identificación a las seis estatuas y los dos edificios;

36. Rodrigo Vila, "Antonio Bidón Villar", 104.

37. Rodrigo Vila, "Antonio Bidón Villar", 104.

38. La autora citó las siguientes obras religiosas de este escultor: *Apostolado de la Sagrada Cena*, en la actualidad en Puente Genil; la *Virgen de la Concepción* en la Hermandad de la Trinidad; los relieves del paso de la Sagrada Lanzada; cuatro *Evangelistas*, en el paso del *Crucificado de la Buena Muerte*, en la Hermandad de los Estudiantes; *Dolorosa de las Angustias* y *San Juan Evangelista*, en la misma Hermandad, en la actualidad en Toledo y la Hermandad de la Vera Cruz de Olivares, respectivamente.

39. Rodrigo Vila, "Antonio Bidón Villar", 104.

aunque no dilucidó las diferencias iconográficas entre los dos conjuntos. Esa imprecisión y la falta de referencias y de análisis formales hacen que la atribución carezca de fundamento.

Martín Carlos Palomo dio otra fecha de nacimiento de Antonio Bidón, que fijó en 1888, y compartió con Salomé Rodrigo Vila la de su fallecimiento, en 1962.⁴⁰ Dijo que fue pintor y escultor, y sólo lo citó como discípulo de José García Ramos, circunstancia que explicaría sus dotes en tal sentido y la capacidad para policromar sus obras en madera tallada. Citó como obras suyas los *Heraldos* de las puertas de los reinos de España en la plaza del mismo nombre, según datos aportados por Aníbal González Serrano, procedentes de la correspondencia familiar. Podríamos identificarlos con los que aquí estudiamos localizados en la fachada de la actual Capitanía General, pues esas puertas son la principal dedicada a Castilla y León, y las laterales que la flanquean adjudicadas a Navarra y Aragón (figs. 3 y 4).

Como vemos, es poco lo que sabemos de Antonio Bidón e incluso los datos son inciertos, sobre todo si tenemos en cuenta que los tres autores que lo han tratado han dado fechas de nacimiento distintas y ninguno ha aclarado la procedencia del dato. El primer catálogo, aportado por Salomé Rodrigo Vila, aunque muy breve, es significativo respecto de esa versatilidad; la notable factura de los cuatro *Evangelistas* de la hermandad de los Estudiantes de Sevilla es indicativa de su capacidad de síntesis y la nueva orientación del realismo novecentista. Estas cuatro pequeñas esculturas son, por ahora, las obras más interesantes identificadas de este escultor, tanto por la modernidad y armonía de las composiciones como por la talla precisa y muy adecuada para los planteamientos reduccionistas.

Pedro Navia y Campos, un especialista en escultura vidriada

Si Antonio Bidón Villar ha sido un escultor poco estudiado, lo mismo puede decirse de Pedro Navia y Campos, del que resulta aún más difícil identificar obras, dado el carácter decorativo de la mayor parte de ellas. Su relación con los talleres de cerámica y el trabajo directo para éstos dificulta el acceso a la documentación, y la integración en amplios conjuntos con predominio de los elementos arquitectónicos y de grandes paneles de cerámica pintada las apartan de un foco de atención directo.

40. Palomo, González y Peña, *La cerámica en la Plaza de España de Sevilla*, 130.

Fausto Blázquez dijo que nació en Almendralejo, provincia de Badajoz, en 1897, y que se estableció en Sevilla en 1906, como es lógico, dada la edad de nueve años, por traslado de sus padres. Según expuso, Pedro Navia se formó en la Escuela Industrial y de Bellas Artes de Sevilla, con profesores como Diego Salmerón y José Ordóñez; trabajó, al mismo tiempo, en el estudio del escultor José Lafita. Aseguró, también, que se empleó en la fábrica de cerámica de Ramos Rejano a partir de 1924. Destacó, entre sus obras, los retratos de *José Pérez Caballero* y *Enrique Orce*; una *Cabeza* que presentó en la Exposición de Bellas Artes de Sevilla de 1927; la estatua de *San Francisco* de la hornacina de entrada al convento de Capuchinos de Sevilla, y el *Torso de San Sebastián* de la iglesia de Almendralejo. En cuanto a la Exposición Iberoamericana de 1929, citó como suyos los motivos decorativos modelados en barro y vidriados de la Plaza de España; en concreto, seis ventanales en relieve; el escudo de Sevilla que preside las puertas de Navarra y Aragón; 24 águilas imperiales con el escudo de Carlos V; 48 retratos en tondos de españoles ilustres, y los cuatro *Heraldos* en tamaño colosal de la fachada, datos tomados de José Cascales Muñoz.⁴¹

Martín Carlos Palomo ratificó el nacimiento de Pedro Navia en Almendralejo en 1897 y que fue alumno de la Escuela de Artes y Oficios y discípulo de José Lafita y de Sebastián Santos Rojas.⁴² Amplió la información con la apertura de un taller propio en la calle Ruiseñor en 1924 y el reconocimiento como colaboradores suyos de los escultores Antonio Cluny,⁴³ Antonio Bidón⁴⁴ y Luis Ortega Bru.⁴⁵ Situó su fallecimiento en 1960 y dijo que Amador Pérez Berraquero dirigió su taller hasta 1975.⁴⁶ Citó las obras de Pedro Navia en la Plaza de España: los escudos de las puertas de Aragón y Navarra, 48 medallones de españoles ilustres, 24 águilas imperiales con el escudo de Carlos V, y cuatro heraldos de gran tamaño;⁴⁷ datos tomados de la misma fuente.

41. José Cascales Muñoz, *Las Bellas Artes Plásticas en Sevilla. La pintura, la escultura y la cerámica artística desde el siglo XIII hasta nuestros días. Apuntes históricos y biográficos*, t. II (Toledo: Colegio de Huérfanos María Cristina, 1929), 168.

42. Palomo, González y Peña, *La cerámica en la Plaza de España de Sevilla*, 129.

43. Palomo, González y Peña, *La cerámica en la Plaza de España de Sevilla*, 130.

44. Palomo, González y Peña, *La cerámica en la Plaza de España de Sevilla*, 130.

45. Andrés Luque Teruel, *Luis Ortega Bru. Un genio en solitario* (Sevilla: Tartessos, 2011), 131-137; Andrés Luque Teruel, *Luis Ortega Bru. Vanguardia inédita* (Sevilla: Tartessos, 2011), 20-34 y Palomo, González y Peña, *La cerámica en la Plaza de España de Sevilla*, 130.

46. Palomo, González y Peña, *La cerámica en la Plaza de España de Sevilla*, 130.

47. Palomo, González y Peña, *La cerámica en la Plaza de España de Sevilla*, 129-130.

En este caso, es muy difícil poder dilucidar un primer perfil artístico del escultor, en buena medida porque sólo conocemos cinco estatuas y el conjunto de la Plaza de España. Casi toda su obra se resolvió en la especialidad de barro vidriado y está inserta en amplios programas de cerámica decorativa, que, por una parte, dificultan su identificación y, por otra, le restan protagonismo individual.

*Análisis de los Maceros del Pabellón Real
y los Heraldos del edificio central de la Plaza de España*

La composición de los dos *Maceros* del Pabellón Real es análoga, sólo presentan variantes significativas en la posición de los brazos y los movimientos de las manos. Están concebidos en tres partes, torsos, piernas y cabezas, trabajados por partes y unidos en función del bloque que aporta el primero. Los dos torsos están trabajados a partir de un solo original, pues presentan exactamente las mismas características volumétricas y detalles de modelado, con la única variante de los distintos detalles pintados en la fase de decoración y vidriado. Los dos visten túnica corta por encima de la rodilla y con casulla decorada con el escudo real y amplias mangas con mucho vuelo a la altura de los codos que sólo dejan ver la parte inferior de la primera. La sensación de bloque, propiciada por el corte recto en la parte inferior, a modo de plano en la zona inferior por encima de las rodillas, queda aliviada por el fruncido y el movimiento de las telas en el interior de la bocamanga, con modelado sin referentes naturales y muy plástico, y la superposición de planos originada por la sucesiva presencia de la casulla y la proyección de la parte exterior de las bocamangas sobre esa disposición tan abstracta y potente por cuanto es ajena a la representación del natural, y, por supuesto, por la decoración en bajorrelieve y pintada de las distintas prendas, incluido el amplio escudo real que ocupa la mayor parte del frontal de la casulla (figs. 3 y 4).

El movimiento de los brazos de los dos *Maceros*, ajustados a la zona abdominal, contribuye a diluir el efecto de bloque y confirma el diálogo realista de la composición. El del lado derecho de la fachada sujeta la maza apoyada en el suelo con la mano izquierda, mientras que la derecha se superpone apoyada en el antebrazo contrario a la vez que sujeta los guantes; y el del lado izquierdo de la fachada sujeta la maza con la mano derecha que, a la vez, sostiene los guantes, quedando la izquierda apoyada y cerrada sobre el antebrazo de la primera. El contraste entre la decoración profusa de las macollas de las dos mazas y la carnosidad naturalista y orgánica, ajustada al movimiento de las manos apoyadas



3. Antonio Bidón (atribuido), *Macero I*, Pabellón Real, Sevilla, 1929. Foto: Alicia Iglesias Cumplido.

justo encima permite focalizar la atención en un punto intermedio desde el cual sobresale la parte visible del escudo real.

En los dos *Maceros* se puede apreciar el mismo modo de relacionar las piernas, unidas en el plano recto que cierra la parte inferior del torso. De ese modo, las dos estatuas quedan cerradas y sin posibilidad de acceso al interior; cuestión importante, pues al estar ubicadas a la intemperie eso impide la posibilidad de que aniden palomas u otro tipo de pájaros o animales voladores. La posición casi en paralelo de las dos piernas, sólo con un ligero adelantamiento e inflexión de la derecha, como corresponde a una posición marcial de descanso, le proporciona estabilidad y la solemnidad debida.

Las cabezas también responden a un mismo modelo de hombre joven y con peinado con flequillo corto y alineado en la frente y caídas laterales cubriendo ambas orejas, propio de la época de los Reyes Católicos, como el gorro plano y cuadrangular colocado en pico. El leve giro de cada una en sentido contrario a la posición que ocupan en la fachada las relaciona y acota la dirección de entrada al pabellón. Están interpretadas con intención naturalista y expresiones serias y solemnes, propias de una elevada dignidad (figs. 3 y 4).

Debemos detenernos en el modelado, resuelto con dos criterios complementarios y muy significativos en cuanto al planteamiento y los niveles de acabado. El naturalismo es muy intenso en las piernas, manos y cabeza, tanto como la capacidad de síntesis mostrada por el escultor, capaz de resolver los problemas de la orgánica velada bajo la piel y de establecer eficientes contrastes de texturas respecto de los pliegues del tejido de la túnica y los zapatos, los guantes, las mangas largas de la túnica que sobresalen en los antebrazos y los relieves que simulan el escudo real bordado en la casulla, y también en la parte superior de éste y el gorro, respectivamente, y teniendo en cuenta el muy eficaz entre la cara y el pelo. En otro sentido, el modelado de las prendas, aun ajustándose al movimiento de la estructura del cuerpo, asume la necesidad decorativa de los ropajes y se decanta por el detalle virtuoso, potenciado por la pintura. Esa disparidad de criterio está muy bien compensada y resulta complementaria en cuanto sustenta el logrado contraste de texturas.

El vidriado bicolor de los dos *Maceros*, con las piernas, las manos y las cabezas completas en blanco pulido, y los zapatos, las ropas reales y los gorros decorados en azul sobre la base blanca, deriva de los planteamientos de Andrea, Luca y Giovanni della Robbia en los siglos xv y xvi, procedentes de Florencia, de los que hay dos buenos ejemplos en la catedral de Sevilla y fue adoptado para la totalidad de la decoración cerámica de las fachadas del edificio. Los relieves del



4. Antonio Bidón (atribuido), *Macero II*, Pabellón Real, Sevilla, 1929. Foto: Alicia Iglesias Cumplido.

escudo real de la casulla son idénticos, como corresponde al uso de un mismo original para ambos; sin embargo, la decoración presenta numerosas variantes en cuanto a la elección de los motivos, e incluso varían los fondos planos de la parte inferior del torso, en el del lado derecho en blanco y en el del lado izquierdo con líneas concéntricas en el mismo azul; en el basamento de las figuras, el primero en blanco y el segundo decorado con temas vegetales en azul sobre el fondo blanco. Los zapatos azules, con rayas blancas muy separadas y el fondo azul de los gorros, son análogos.

Los cuatro *Heraldos* del edificio de la Plaza de España están realizados con el mismo sistema, uniendo tres partes distintas: torso con los brazos a modo de bloque cerrado y con corte recto en la parte inferior que cierra la figura, las piernas sobre el basamento a modo de pie quebrado; el cuello y la cabeza ensamblados en la parte superior. Como en las estatuas de los *Maceros*, la unión es muy clara en la intersección de las piernas con el plano horizontal. El escultor utilizó sólo dos originales para las cuatro figuras, duplicándolas. La composición presenta diferencias en las actitudes y el modo de distribuir el peso del cuerpo. Los dos cargan todo el peso del cuerpo en la pierna izquierda y adelantan la derecha, exonerada pese al apoyo de toda la planta del pie, posición que obliga a una ligera inflexión de la pierna que soporta el peso. El pie derecho de uno de ellos sobresale del basamento con un sentido teatral distinto (figs. 5 y 6).

La pieza central de los *Heraldos*, que va desde la parte superior de las piernas hasta los hombros, queda cubierta por la túnica corta y la casulla con mangas cortas y anchas que la cubre. El movimiento indicado en las piernas condiciona el del cuerpo, que se manifiesta en los pliegues verticales, acentuados y movidos de la túnica, y en la potente curvatura de la casulla, en vertical sobre la pierna que recibe el peso del cuerpo en una y sobre la exonerada en la otra. El de los brazos está en consonancia con la escenificación de las posturas; una con el brazo izquierdo doblado en ángulo recto y por detrás del torso, la otra, con el derecho en esta posición. Debajo de las mangas quedan huecos que ayudan a potenciar el efecto de superposición. La relación establecida entre las piernas y los brazos y el compás del cuerpo en ese ritmo les proporciona un aire desenfadado.

En los dos casos, el leve giro del cuello permite orientar las cabezas hacia el espacio interior; es decir, la primera hacia el lado izquierdo y la segunda hacia el derecho. La interpretación naturalista es sobria y las expresiones están interiorizadas, como corresponde a la función que ejercen. El gorro en forma de boina tapa el pelo en la zona de la frente, evitando que se vea el peinado, y la caída del pelo por ambos lados de la cara llega a la altura de la barbilla con un perfil



5. Pedro Navia (atribuido), *Heraldo III*, Plaza de España, Sevilla, 1929. Foto: Alicia Iglesias Cumplido.

sinuoso. Los dos modelos se inclinan lateralmente, marcando un nuevo movimiento en la parte superior (figs. 5 y 6).

El planteamiento naturalista es propio de la escultura de la época; sin embargo, la dureza de los rasgos y el interés escenográfico lo supeditan al efectismo de los movimientos. Esas características de la composición y el modelado pudieran estar motivadas por la altura en la que están colocadas, muy elevada, por lo que más que rasgos de estilo pudieran ser condicionantes y cálculos pensados para compensar la distancia a la que se ofrecen.

El vidriado de color permite la integración en los paramentos de ladrillo visto del edificio. En esa integración coinciden los *Maceros* reales y los *Heraldos*, cada conjunto en función de las características de los paramentos que los acogen; los primeros con predominio de cerámica de Triana en blanco y azul; los segundos, sobre paramentos de ladrillo rojo, tan característicos del regionalismo sevillano. La base verde de los ropajes contrasta con el rojo de los leotardos que cubren las piernas y todo ello con el blanco de las manos, el cuello y la cara. El rojo del escudo centrado en la casulla y las líneas alternas del gorro establece un eje virtual, interrumpido por los movimientos marcados en la ropa y la profusa decoración, toda ella pintada y sin relieve.

Conclusiones

Aunque ningún investigador ha llegado a analizar las características morfológicas ni las formales de estos dos conjuntos de esculturas, fase imprescindible de toda investigación —como hemos visto, la mayoría los han adjudicado a dos escultores distintos, sin que en ningún caso aportasen tampoco referencias documentales que lo justificasen—, insistimos en la importancia de esas dos fases analíticas, aun en los casos en los que la documentación pudiese aportar nombres, pues las obras de arte hablan por sí mismas, y contrastar esos dos niveles de información es imprescindible para que las conclusiones puedan tener fundamentos sólidos.

Vimos que esos dos escultores, Antonio Bidón y Pedro Navia, los dos expertos en escultura vidriada y activos en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929, pudieran estar relacionados con estos conjuntos de esculturas; sin embargo, estos últimos están concebidos con un mismo procedimiento, mediante la unión de tres partes bien diferenciadas y con la central cerrada con un plano recto horizontal en la parte inferior, en el que ensamblan las piernas. Es un dato



6. Pedro Navia (atribuido), *Heraldo IV*, Plaza de España, Sevilla, 1929. Foto: Alicia Iglesias Cumplido.

técnico muy significativo, que no se ha tenido en cuenta y que no puede pasarse por alto, ya que indica la posible ejecución de los dos conjuntos en un mismo taller, al que llegarían en el caso de los *Maceros* del Pabellón Real, mediante el contrato firmado por José Granados de la Vega con Pelayo Romero Bazán el día 15 de febrero de 1929, bien documentado. En este caso, habría que tener en cuenta el posible desfase respecto de la edificación del propio pabellón. La ejecución del conjunto de cerámica de la Plaza de España en dos fábricas distintas, Mensaque Rodríguez y Manuel García Montalván, acota las opciones, mucho más claras cuando tenemos en cuenta que a la primera le correspondió la factura de los tondos modelados por Pedro Navia para las enjutas de los arcos de la arcada del primer cuerpo, documentados con la carta dirigida por José Granados de la Vega a Pedro Navia en febrero de ese año.

Una vez dilucidada una posible factura común en un mismo taller, como dijimos por la unidad del procedimiento seguido en los dos conjuntos, habría que reconocer una serie de diferencias en las relaciones prácticas y la ejecución material de las estatuas. Las composiciones difieren mucho en su concepto, pues mientras los *Maceros* adoptan posturas marciales y solemnes, en las que son determinantes las estructuras de los cuerpos; los *Heraldos* responden a un planteamiento escenográfico, con posturas movidas y forzadas, muy alejadas de la alta dignidad que representan los primeros. La relación de las pautas compositivas con el naturalismo anatómico aumenta las diferencias en concepto y forma.

El modelado es naturalista en los dos casos; sin embargo, el interés orgánico mostrado por el escultor que realizó los *Maceros* difiere de la simplificación efectista del que modeló los *Heraldos*, supeditada a la teatralidad de los movimientos. Hay muchos detalles en el modelado que difieren, por ejemplo, los *Maceros* tienen en el interior de las mangas de la casulla un modelado abstracto e informal, de índole plástica y sin ningún interés descriptivo o emulativo; mientras que los *Heraldos* presentan en esa zona un ahuecado que enfatiza la superposición de planos de las dos prendas y, por consiguiente, origina la presencia de aristas. Lo mismo sucede en la relación de la casulla en la parte interior, pues el abultamiento de la inflexión del tejido origina una separación con su hueco y la correspondiente arista bien visible.

No son las únicas diferencias, hay otras muy significativas en el rango de los modelados, tanto en la interpretación anatómica como, sobre todo, en los niveles de acabado y los consiguientes contrastes de texturas, repletas de matices en los *Maceros* y mucho más uniformes en los *Heraldos*; con abundancia de soluciones plásticas, incluidos los relieves de la casulla, en el primer caso, y con

resultados pictóricos propios de la cerámica, en el segundo. Esa disparidad de criterios es propia de autorías distintas. Difieren en la relación del gorro con la cabeza, pues en los *Heraldos* tapa el pelo en la zona de la frente, evitando que se vea el peinado, y la caída del pelo por ambos lados de la cara difiere en su longitud y el perfil sinuoso. En los dos casos, coinciden el naturalismo sobrio y las expresiones interiorizadas, como corresponde a la función que ejercen; no obstante, los *Maceros* son más naturales, en buena medida porque el planteamiento anatómico orgánico potencia la veracidad de la representación; mientras que los *Heraldos* desvían un tanto la atención con sus movimientos.

Los distintos rasgos morfológicos y formales permiten pensar en dos escultores distintos. El de los *Maceros* con planteamiento naturalista e historicista basado en modelos prestigiados del pasado nacional y estudios anatómicos potentes con acabado naturalista, y el de los *Heraldos* con esquematizaciones y movimientos efectistas más cercano a las interpretaciones escenográficas de la pintura regionalista, lo cual los acota en un ámbito geográfico local. En cuanto al acabado vidriado, el carácter bicolor de los *Maceros* remite al conocimiento de la cerámica toscana del siglo XVI; mientras que los *Heraldos* muestran el tipo de pintura propio de la cerámica regionalista sevillana de la época. Las diferencias cromáticas también son indicativas de ello.

Puede convenirse, pues, la autoría de dos escultores distintos trabajando ocasionalmente para un mismo taller, pues los rasgos morfológicos, formales y estilísticos difieren, sobre todo a la hora de modelar las zonas menos visibles, que en los *Maceros* están resueltas con acabados plásticos, siempre con una cierta potencia y seguridad, y en los *Heraldos* están planteados mediante esquematizaciones básicas del referente visual. La diversidad de criterios se aprecia también en el distinto carácter de las composiciones; la de los primeros, naturalista, y las de los otros, escenográfica; y en las divergencias formales, una tendente al organicismo anatómico y la otra a la esquematización de los cuerpos. No hay inconveniente para reconocer a Antonio Bidón y Pedro Navia como autores de los dos *Maceros* y los cuatro *Heraldos*, respectivamente, como propuso Fausto Blázquez, que recordemos, no dilucidó estas cuestiones para llegar a la conclusión de la ejecución por parte de dos escultores distintos y, mucho menos, fundamentó los motivos para la adjudicación a uno u otro.

Si comparamos la ejecución de los *Maceros* con la de los *Evangelistas* tallados en madera en el texto escrito por Antonio Bidón para el paso del *Crucificado de la Buena Muerte* en la Hermandad de los Estudiantes de Sevilla, podemos comprobar una gran similitud en distintos conceptos, como las composiciones

verticales, sobrias y naturales; el orden estructural determinante en la configuración; el naturalismo intenso y orgánico, muy bien simplificado; la depuración de los detalles; la plasticidad de los ropajes, y el sobrio contraste de las texturas. Por otra parte, la capacidad para la representación de los pormenores concuerda con el realismo mucho más duro del antiguo *Apostolado* en la Hermandad de la Sagrada Cena de Sevilla. Como vemos, son rasgos morfológicos suficientes para mantener la identificación de Antonio Bidón como autor de los dos *Maceros*, estatuas que carecen de estudios específicos y forman parte de lo más destacado en la producción escultórica de la Exposición Iberoamericana de 1929. Los mismos motivos permiten desmarcar la autoría de los cuatro *Heraldos*, debidos a otro escultor.

En cuanto a los *Heraldos* relacionados por Fausto Blázquez con Pedro Navia, la comparación habría que hacerla en primer lugar con los retratos de 48 tondos de la misma Plaza de España. El vidriado en blanco sobre fondo azul de estos tondos es similar al de los dos *Maceros* que en el presente estudio hemos relacionado, formalmente y por primera vez, con Antonio Bidón; sin embargo, las características del modelado son muy distintas, y no tienen nada que ver con la morfología apuntada de este escultor. El realismo de los retratos contrasta con la soluciones pictoricistas aportadas por el movimiento del barro en la superficie, relación que concuerda con la de los *Heraldos*; aunque en éstos el contraste fuese debido a la pintura vidriada y no a soluciones plásticas, es muy intenso y está próximo al de los discípulos de Antonio Susillo en las primeras décadas del siglo xx; no obstante, hay dos recursos que permiten relacionarlo con los *Heraldos*, primero, la interpretación de la ropa que da forma al busto, atenta a efectos escenográficos, más en la disposición que en la ejecución, detalle muy característico y común, y las aristas afiladas en las superposiciones de planos, rasgo morfológico coincidente con las estatuas.

La identificación no es tan clara como en el caso de los *Maceros* respecto de Antonio Bidón, pues estamos comparando estatuas y relieves, formatos muy distintos entre sí, y, además, nos encontramos con el inconveniente de la propuesta de Manuel García Martín, que adjudicó los *Heraldos* a Francisco Navarro y José Macías en función del contrato laboral que había identificado de estos artesanos con la fábrica de Mensaque, que descartaba la autoría de Pedro Navia. Prácticamente no tenemos posibilidad de compararlos con ninguna estatua documentada de Pedro Navia con un formato equiparable, cuestión que dificulta la consideración de la autoría.

Mucho menos podríamos comprobar la posibilidad de que fuesen obra de Francisco Navarro y José Macías, identificación positivista que arroja más confusión al asunto, pues carecen de obra con la que podamos realizar análisis comparativos. Son dos escultores de oficio que trabajaron como ceramistas para la empresa de Mensaque Rodríguez, de los que no tenemos ninguna otra noticia y mucho menos obra personal identificada. Lo que sí es una posibilidad es que fuesen los escultores de oficio responsables de la ejecución en cerámica vidriada a partir de los originales aportados por otros escultores externos a dicho taller, preferentemente Antonio Bidón y Pedro Navia, de ahí la similitud de procedimiento y montaje en estatuas tan distintas en composición, desarrollo formal y estilo. Esa colaboración explicaría la unidad en el proceso de ejecución y justificaría las divergencias encontradas en la morfología y las características formales de cada conjunto. ❁