

## *Ivan Mestrovic*

Francisco José PORTELA SANDOVAL

Los trágicos acontecimientos que se vienen desarrollando en el territorio de la antigua Yugoslavia nos hacen recordar con frecuencia los felices momentos vividos no hace mucho tiempo al poder contemplar con detenimiento la mayor parte de la obra escultórica de Ivan Mestrovic, el artista croata cuyo nombre suele figurar en la mayor parte de los diccionarios artísticos en compañía de dos o tres de sus creaciones más afamadas, pero del que apenas se ha escrito en nuestra lengua acerca de su actividad. Por ello, y con ocasión del merecido homenaje al profesor Azcárate, maestro en tantas y tantas cosas, muy especialmente en la dedicación a la escultura, nos ha parecido oportuno trazar esta breve panorámica de la vida y de la obra del artista olvidado.

Aunque su familia era originaria de Otavice, pequeño pueblo de la Dalmacia, Ivan Mestrovic vino al mundo el 15 de agosto de 1883 en la localidad de Vrpolje, encuadrada en la región de Eslavonia en la actual república de Croacia. Si bien en su infancia se dedicó al pastoreo, pronto dio muestras de sus elevadas dotes artísticas y por ello entró como aprendiz en el taller que el escultor dálmata Pavle Bilinic tenía en la ciudad de Split, la antigua Spalato romana.

En 1900, Mestrovic recibió las ayudas necesarias y se trasladó a Viena, en donde continuó estudios con el escultor Otto König, primero, y más tarde, en la Academia de las Artes, en la que pasó cuatro años bajo la dirección del escultor Edmund Hellmer y del arquitecto Otto Wagner, entre otros. Precisamente en la academia vienesa tuvo ocasión de conocer a Rodin en 1902 y su influencia fue tan decisiva que llegó a con-

vertirse en el hombre al que más admiraría después del novelista Tolstoi. La contribución de Rodin a la formación espiritual y artística de Ivan fue extraordinariamente intensa y se reflejó con claridad en obras tempranas como el monumento dedicado a Luka Botić en Split y, sobre todo, en la *Fuente de la vida*, instalada ante la Universidad de Zagreb, obras ambas fechadas en 1905 y de las que la segunda rezuma asimismo el intenso simbolismo de la plástica del momento.

Después de una breve estancia en tierras italianas, en 1908 Mestrovic se afincó en París y volvió a tomar contacto con Rodin, de cuya admiración y amistad gozó muy pronto. Fue entonces cuando se dispuso a llevar a la práctica su primera gran obra: el templo del Vidovdan («Duelo nacional»), que ya había proyectado en 1906 como una monumental construcción adornada con innumerables esculturas, inspiradas todas ellas en el recuerdo de la batalla de Kosovo (1389), que había venido a suponer la dominación turca sobre Serbia durante cinco siglos a pesar de la heroica defensa de los eslavos. El asunto no era casual si se tiene en cuenta que en 1900 se producía la anexión del territorio de Bosnia-Herzegovina al imperio austriaco en una imposición no bien asimilada por los dominados, que veían en Viena una nueva versión del yugo otomano.

En las esculturas del conjunto del Vidovdan, Mestrovic reveló la estilización formal que iba dominando la escultura de su tiempo, a la vez que algo de la intensa influencia de la plástica impresionista rodiniana, pero sin dejar de aflorar ciertos rasgos de origen popular y de intenso simbolismo, que serían una constante en su producción posterior. Mas la monumentalidad del proyecto, integrado por centenares de cariátides, telamones, esfinges, héroes y otras muchas inmensas figuras encaminadas a representar la grandeza mística del sacrificio del pueblo eslavo, motivó que quedase inacabado.

Una de las figuras más destacadas del conjunto del Vidovdan es la estatua ecuestre del legendario Marko Kraljevic, realizada en 1910 y que provocó una extraordinaria admiración al ser expuesta en Roma un año después<sup>1</sup>, pudiendo haberse convertido en uno de los mejores monumentos ecuestres contemporáneos si hubiera llegado a ser fundido en bronce; por desgracia, hoy sólo es posible valorarlo a través de dos pequeños bocetos conservados en el estudio del artista en Zagreb y en el Museo de Belgrado, en los que el desnudo jinete y el caballo al paso se funden a la perfección, formando como un único cuerpo.

Otro de los héroes destacados del ciclo de Kosovo es Milos Obilic (1908), el caballero serbio que dio muerte al sultán turco Murat I en la célebre batalla. Su representación (Gliptoteca de Zagreb) está reducida a un cuerpo —sin apenas brazos— pleno de fuerza, en el que, con un

marcado contraposto de raíz miguelangelesca, el tratamiento de la musculatura hace recordar las anatomías rodinianas, pero la monumentalidad de la obra de Mestrovic es bastante superior a la del escultor francés, acercándose si acaso más a la de Maillol, por ejemplo, con el que se vincula estrechamente en algunos desnudos, sobre todo femeninos, como *Inocencia*, *Recuerdo* o *Viuda* (Museo Nacional de Belgrado), realizados en 1908.

También de 1908 data la ejecución del mármoleo bulto sedente de *La madre del escultor*, de la que hay sendos ejemplares en el Museo de Belgrado y en la Galería de Arte de Split, que, por la forma cerrada y los rotundos volúmenes hace pensar en creaciones bastante semejantes de artistas españoles, como Victorio Macho. Mayor rotundidad volumétrica, acrecentada por el intenso hieratismo, se desprende de la nueva interpretación de la figura de su madre que realizó en bronce en 1909 (Gliptoteca de Zagreb), sin duda inspirado por la imagen de los escribas egipcios que había tenido ocasión de contemplar en el Museo del Louvre parisino.

Esta etapa francesa, que discurrió hasta el comienzo del gran conflicto europeo en 1914 y que su biógrafo Dusko Keckemet ha denominado «heroica» o de Vidovdan, fue la más fecunda de su actividad escultórica y, sin duda, la de mayor calidad, mostrando progresivamente una clara reacción frente al estilo rodiniano, en la que no estuvo ausente el influjo de la estatuaria antigua del Louvre, como antes indicamos, ni tampoco el eco de la recuperación volumétrica auspiciada por Aristide Maillol, tendiendo a encerrar las figuras en formas geométricas ideales.

Durante los trágicos años de la guerra de 1914-1918, la plástica de Mestrovic reflejó un cambio bastante considerable al olvidar en gran medida las preocupaciones nacionalistas anteriores y dejarse llevar por el sentimiento religioso. Esa mutación se advierte en las figuras cuya mirada, antes dirigida a la lejanía, se vuelve ahora hacia el suelo y hacia sí mismas, como concentradas en el drama que les rodea. Buen reflejo de esa intensa espiritualidad es la *Piedad* (1914) de Split, un tanto extraña en su aspecto como abocetado, al igual que el gran *Crucificado del Kastelet* de Split, tallado en madera en 1917 con un intenso expresionismo.

Precisamente, en estos años de guerra, durante los que, desde Roma, viajó a Londres, Mestrovic trabajó de modo intenso la madera en relieves con escenas bíblicas o de la vida de Cristo, en las que fue haciendo gala de una estilización casi gótica en aras del expresionismo. Así se advierte en el relieve de *El Santo Entierro* (1917, Tate Gallery, Londres), composición que llama la atención por su planitud y sus figuras de hondo sentimiento. Esa misma estilización, bien acorde con

un elevado misticismo, afloró igualmente en distintos retratos y figuras femeninas llevados a cabo por los mismos años, algunas de las últimas dignas de figurar entre las piezas antológicas del artista. Así, *La Virgen con el Niño* (1917, Galería de Split), que se aproxima en su esbeltez a los modelos de Modigliani; o *Mujer en oración* (1917), *Vestal* (1917, Galería Mestrovic, Split) y también *Acordes lejanos* (1918, del mismo museo).

Acabada la contienda europea, se abrió una nueva etapa en la biografía de Mestrovic. Fue, sin duda, su época de madurez. Su nombre alcanzó a ser conocido por casi toda Europa y desde tierras yugoslavas le llovieron los encargos. Al mismo tiempo, ejerció una intensa labor de magisterio sobre los jóvenes escultores del país desde su cargo de director de la Academia de Bellas Artes de Zagreb, la capital croata. Eso le dio confianza para acometer obras de gran envergadura, pero al mismo tiempo el afán de atender a tantos clientes con la consiguiente rapidez de ejecución motivó que, a veces, se resintiera la calidad y muy especialmente la propia concepción escultórica, abandonada en aras del simbolismo religioso o filosófico y hasta del mismo romántico nacionalismo de sus primeros momentos. Este último aspecto es el que le impulsó a realizar varios monumentos de grandiosas dimensiones: el poeta renacentista Marko Marulic (1921, Split), el obispo Strossmayer (1926, Zagreb), el obispo Gregorio de Nin (1926-1927, Split) y otros más (el rey croata Tomislav, Rudjer Boskovic, el rey Petar de Croacia, etc.), sin olvidar el mausoleo del príncipe-obispo de Montenegro Petar II en la colina de Lovcen, cerca de Kotor, con bella estatua de mármol blanco del político y poeta del pasado siglo.

La mayor parte de estas creaciones pecan de cierto gigantismo que rompe el bien conseguido equilibrio entre forma e idea en momentos anteriores, quedándose en mera apariencia externa, condicionada casi siempre por una visión dominante de frente o de perfil y en un concreto escenario. Buscando esa visión determinada, Mestrovic modeló sus figuras con acentuado dinamismo merced a una exagerada torsión del cuerpo a la altura de los hombros, que les confiere un tono teatral y, por el contrario, les resta vida interior.

De los ejemplos antes reseñados, una de las esculturas más sorprendentes es la de Gregorio de Nin o Nissa, el santo obispo del siglo x, que Mestrovic realizó entre 1926 y 1927 para la ciudad de Split y que sorprende por la verticalidad de la broncínea figura, acrecentada por la estilizada y rítmica disposición de los plegados de la vestimenta, que casi invitan a la visión de perfil en los jardines situados ante la Porta Aurea del antiguo palacio imperial de Diocleciano. Por el contrario, el monumento dedicado al obispo Josip Juraj Strossmayer, en Zagreb (1926),

es tal vez el de mayor plasticidad y, al mismo tiempo, el más rico en puntos de vista, ofreciendo una imagen sedente del prelado que en el siglo pasado concibió el sueño de la unidad yugoslava, dispuesto sobre un sencillo pedestal como acostumbraba el artista.

También de esta época es el monumento dedicado a Francia (1929) en el parque de Kalemegdan, al pie de la fortaleza turca de Belgrado, que consiste en un esbelto pilar sobre el que se alza una estatua, apoyado todo en un alto basamento decorado con bajorrelieves que aluden a la fraternidad surgida entre los soldados serbios y los franceses durante la Primera Guerra Mundial. Y bastante más sorprendentes, sobre todo por la temática, son las monumentales figuras de *Indios* (1926-1927) que se alzan en el Grant Park de Chicago y que, portadores de lanza o arco, muestran unas anatomías de intenso realismo.

No faltaron en estos años de entreguerras algunos bustos con rasgos de realista factura, como los dedicados a Miguel Angel (1925) o a Goethe (1930) —por el que sintió asimismo gran admiración—, con las cabezas dispuestas de perfil en contraste con la visión frontal del cuerpo. Pero las más bellas creaciones de esta fase fueron los desnudos femeninos de concentradas actitudes y tersas anatomías, cariñosamente trabajados unas veces sobre oscuros bronce (*Reposo*, 1929, Gliptoteca de Zagreb) y otras, sobre blancos mármoles: *Contemplación* (1923), *Psyche* y *Sueño* (1927), las tres conservadas en la Galería de Split, o la miguelangelesca *Mujer al borde del mar* (1926, Taller Mestrovic, Zagreb), cuyo idealismo, también apreciable en algunas representaciones marianas, olvidó en cierta medida en la serie dedicada a mujeres tañedoras de instrumentos musicales en bronce de rugosas texturas, como *Mujer del arpa* (1930, Galería de Split).

El gusto por las creaciones monumentales no quedó en el olvido y encontró también reflejo en el marmóreo mausoleo de la familia Racic en Cavtat (1920-1922), de planta poligonal y con la fachada decorada con dos grandes figuras de ángeles a modo de cariátides que se adaptan bien a los volúmenes arquitectónicos, lo que, por el contrario, no ocurre en el interior, en donde espacio y escultura están totalmente dissociados. Por su parte, el mausoleo de la familia Mestrovic en una altura cercana a Otavice, en los alrededores de Sibenik (1927-1932) y en donde él mismo fue enterrado en 1962, presenta una composición bastante semejante, aunque resulta algo más afortunado.

Pero la obra más monumental de esta etapa es el *Monumento al Soldado Desconocido* en lo alto del monte Avala, a pocos kilómetros de Belgrado, que fue construido entre 1934 y 1938 sobre el emplazamiento de una antigua fortaleza medieval. El monumento, cuyo acceso resulta extremadamente frío por su desnudez a tono con la arquitectura

germánica del momento, presenta una fachada dispuesta a manera de estela ática y con unas gigantescas cariátides de granito que impresionan al visitante a medida que se aproxima a ellas. Los rostros presentan unas facciones muy acentuadas para permitir su visión más normal desde la lejanía, al igual que los pronunciados pliegues de sus túnicas, pero pecan de una falsa monumentalidad.

La atención que Mestrovic prestó a la arquitectura en alternancia con sus obras escultóricas encontró afortunado reflejo en su palacete de Split, que construyó entre 1931 y 1939 y al que dotó de una amplia columnata de entrada tras la que se divisa el Mediterráneo. Pero mayor acierto tuvo en el cercano Kastelac o Kastelet de Meje, pequeña edificación porticada que acometió entre 1938 y 1941 aprovechando los restos de un antiguo monasterio medieval; en su capilla se encuentra un grandioso *Crucificado* y veinticinco relieves en madera con pasajes de la vida de Cristo que indujeron a la revista «Time» a calificar al artista croata como el «más grandes escultor de motivos religiosos después de Miguel Angel».

Tras producirse la Segunda Guerra Mundial, Mestrovic abandonó Yugoslavia y emigró primero a Roma en 1942 y luego se afincó en Suiza entre 1943 y 1946, practicando sobre todo la pintura al óleo. La estancia en la Ciudad Eterna avivó su admiración por la fuerza escultórica de Miguel Angel y fruto de ello fue la realización del gran grupo marmóreo de la *Piedad romana* (1942-1946), hoy conservada en la Universidad Nôtre-Dame de South Bend (EE. UU.), en la que se integran cuatro figuras en una acertada composición piramidal de muy cuidadas anatomías. Sin embargo, el gigantismo asimilado del artista florentino le llevó a extremos de cierta exageración como ocurre en el relieve dedicado a *San Jerónimo* (1942, Instituto San Jerónimo, Roma), con la figura del santo en forzada actitud pensativa. También realizó algunos retratos de destacados personajes del momento, como el Papa Pío XII.

Desde 1947, Mestrovic se afincó en los Estados Unidos, desoyendo las continuadas invitaciones del mariscal Tito para que se estableciera en Yugoslavia, y allí ejerció una doble actividad: como profesor, en las universidades de Syracuse (Nueva York) y de Nôtre-Dame en South Bend (Indiana); y como escultor, recuperando ahora la vena del impresionismo rodiniano, reflejado en obras como *Alegre juventud* o *Persefona*, ambas de 1946 y conservadas en la Galería de Split, al igual que en el sedente *Job* (1946, Galería de Split), que puede ser estimado como su última gran obra, perfectamente comparable a las más bellas creaciones de Rodin, aunque un tanto exagerada en el rugoso tratamiento de la anatomía.

Con excepción de la magna exposición monográfica que tuvo lugar en 1947 en el Metropolitan Museum de Nueva York en un honor hasta

entonces nunca concedido por el famoso museo a un artista vivo, los últimos años del escultor yugoslavo transcurrieron en tierras norteamericanas casi al margen de los ambientes artísticos, como lo había estado durante casi toda su vida, aunque sin olvidar la ejecución de algunos monumentos destinados a su país natal, como el dedicado al arquitecto medieval Juraj el Dálmata para Sibenik y al escritor franciscano Andrija Kacic, en Zaostrog. Precisamente, ese aislamiento, unido a la no existencia de discípulos, puede ser estimado como la causa principal del escaso influjo de Ivan Mestrovic en el arte de su época y del reducido conocimiento que de su amplia obra existe fuera de las fronteras de la disuelta Yugoslavia.

#### NOTA

<sup>1</sup> Varias esculturas de Mestrovic fueron contempladas en la exposición de Roma por algunos jóvenes escultores españoles, que, a partir de entonces, se dejaron seducir por un cierto influjo mestroviano, como ya precisó José Francés (*Un gran escultor moderno. ¿Viene Mestrovic a España?*. La Esfera, 1918, t. V, p. 248). A este respecto, apuntamos nosotros ciertos parentescos formales con varias obras de José Clará, Julio Antonio, José Capuz, José Planes, Soriano Montagut y otros más.



Fig. 1.—Marko Kraljevic (1910).  
*Gliptoteca de Zagreb.*



Fig. 2.—Milos Obilic (1908).  
*Gliptoteca de Zagreb.*



Fig. 3.—*La madre del artista* (1909). *Gliptoteca de Zagreb.*





Fig. 4.—*Vestal* (1917), *Galería de Split*.



Fig. 5.—*Monumento a San Gregorio de Nin* (1926-1927), *Split*.



Fig. 6.—*Monumento al obispo Strossmayer* (1926), *Zagreb*.

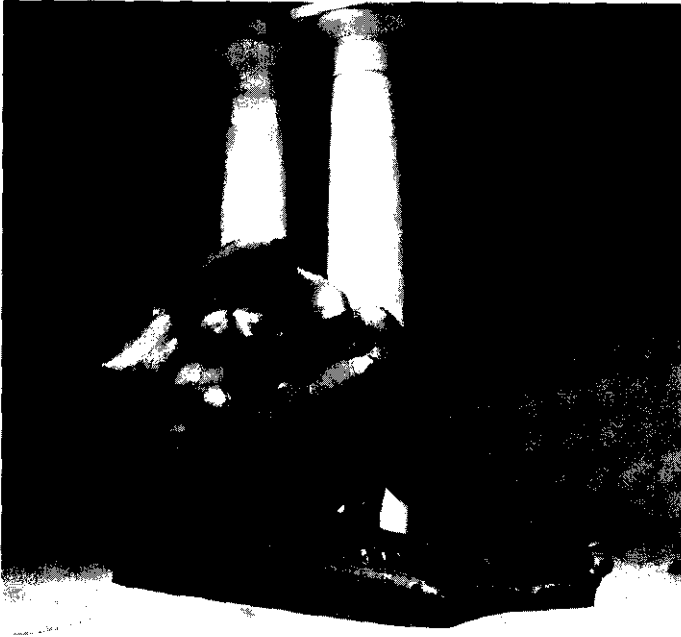


Fig. 7.—*Reposo* (1929). *Gliptoteca de Zagreb.*



Fig. 8.—*Job* (1946). *Galería de Split.*