

# Documentación y análisis de las críticas de arte sobre el escultor Julio Antonio «el amado de la crítica»

María Victoria GÓMEZ ALFEO  
Fernando GARCÍA RODRÍGUEZ

Facultad de Ciencias de la Información  
Universidad Complutense de Madrid

## RESUMEN

Nota crítico-biográfica del escultor Julio Antonio (Tarragona, 1889-Madrid, 1919) que se basa en la recopilación documentada de los artículos de prensa aparecidos en la prensa de la época sobre su vida y obra. Se recogen y comentan documentos de *El Sol*, *El Liberal*, *Heraldo de Madrid*, *El Diluvio*, *El Progreso o Prometeo*, entre otras publicaciones. Así mismo se analizan las palabras de intelectuales contemporáneos al escultor sobre la obra y vida de éste.

**Palabras clave:** Biografías, crítica artística, publicaciones periódicas.

## Documentation and Analysis of the Criticism on Sculptor Julio Antonio «el amado de la crítica»

## ABSTRACT

Critic note-Biography of the sculptor Julio Antonio (Tarragona, 1889-Madrid, 1919) that is based on recopilation of the documented press articles published in his time about his life and work. Selected and comented documents found in *El Sol*, *El liberal*, *Heraldo de Madrid*, *El diluvio*, *El progreso o Prometeo* are chosen, among other publications. Likewise, words from other intellectuals of his time are analyzed.

**Key words:** Biographies, critic of art, periodicals.

Julio Antonio (Tarragona, 1889-Madrid, 1919), es uno de los grandes maestros de la renovación escultórica en España, con poca influencia en Cataluña. Su temprana muerte, junto a sus realizaciones artísticas elevó su figura a una dimensión dentro de la crítica de arte de la que pocos artistas han gozado. Contó con la amistad de grandes escritores, Ramón Gómez de la Serna, Ramón Pérez de Ayala que destaca que en su entierro «*bajo la lluvia, seguía al ataúd una muchedumbre acongojada, en que formaban cuantas personalidades notorias hay en la corte*»<sup>1</sup>; fue íntimo del prestigioso Dr. Marañón que le atiende en sus dolencias personalmente; el escritor y crítico Tomás Borrás, los críticos de arte Francisco Alcántara, Margari-

---

<sup>1</sup> Ramón PÉREZ de AYALA, *Julio Antonio. Una vida trágica*, en *La Prensa*, Buenos Aires, 16 de junio de 1919.

ta Nelken y prácticamente cuantos le conocieron admiraron su arte y se dolieron del modo en que derrochaba su vida que Ramón Pérez de Ayala califica de «*pintoresca y fantástica, con abundancia de aventuras y juveniles deleites; en suma, una vida de bohemia*»<sup>2</sup>; sus obras suscitaron polémicas de gran pasión, en suma es un artista, para muchos, que requiere un poco de atención y así poder gozar con su escultura. Nosotros queremos presentar un análisis diferenciado de su obra, centrándonos en las valoraciones que sus esculturas merecieron a la crítica especializada y en los comentarios periodísticos que su vivir despertó, alejándonos de las biografías al uso, adentrándonos más en la crítica que en la historia.

Ramón Pérez de Ayala cuenta que Julio Antonio en la primavera de 1918 le había comunicado su deseo de hacer los bustos del Dr. Marañón y de él, pero añade que,

«(...) el Dr. Marañón que amaba a Julio Antonio como hermano y le había dilatado milagrosamente el cómputo fatal de sus días, me había advertido con reserva y lleno de pesadumbre: 'no nos hará el busto'. Julio Antonio no estaba al tanto de la inminencia de su tránsito mortal (...)»<sup>3</sup>.

Ramón Gómez de la Serna ante la esperada muerte de Julio Antonio escribe en el diario madrileño **La Tribuna**:

«(...) Yo que hice las primeras apologías de Julio Antonio, debo hacer la del día de su muerte, y por eso he velado sobre las cuartillas la última noche en un silencio más profundo que el de su alcoba de muerte (...)»<sup>4</sup>.

El dolorido tono de Ramón es el de toda la crítica: desde **El Liberal**, en su edición de Madrid, Gumersindo Rico, ante la inminencia del triste desenlace, acontecimiento que el Madrid artístico sigue con atención, escribe:

«(...) Es una triste realidad. Julio Antonio se muere. Se apaga la vida cuando alborea la gloria, y el artista insuperable que supo esculpir en mármol los deseos de su genio, se rinde a la muerte, cruel e injusta, porque nos arrebató una esperanza del arte patrio en el momento en que su triunfo es admirado por todos (...)»<sup>5</sup>.

Joaquín Blanco Coris<sup>6</sup> da la noticia en **Heraldo de Madrid** en su tercera edición y lamenta la oportunidad perdida para las bellas artes en España:

<sup>2</sup> Ramón PÉREZ de AYALA, *Julio Antonio. Su infancia y adolescencia*, en **La Prensa**, Buenos Aires, 22 de junio de 1919.

<sup>3</sup> Ramón PÉREZ de AYALA, *Julio Antonio. Una vida trágica*, o.c.

<sup>4</sup> Ramón GÓMEZ DE LA SERNA, *Julio Antonio*, en **La Tribuna**, Madrid, domingo 16 de febrero de 1919.

<sup>5</sup> Gumersindo RICO, *Julio Antonio*, en **El Liberal**, Madrid, sábado, 15 de febrero de 1919.

<sup>6</sup> **BLANCO CORIS, José**: (Málaga, 1862-1946). Pintor y escritor, autor del cuadro: *Presentación del cardenal Cisneros a Isabel La Católica*. Ganó la medalla de oro en la Exposición Internacional de Boston. Crítico de arte de **Blanco y Negro**, **El Imparcial**, **Diario Universal** y **Heraldo de Madrid**; fundador de **La Novela Deportiva** en 1923; de la Asociación de la Prensa de Madrid en 1901.

«(...) Llegadas las bellas artes a una desorientación lamentable, debida a la incursión de nuestros artistas en el terreno de lo exótico del modernismo, la aparición de unas hermosas cabezas de Julio Antonio hace unos pocos años nos hicieron concebir una halagüeña impresión de lo que la escultura española volvería a recobrar, no sólo su prestigio del siglo de oro con los 'imageros', sino que se iniciaría un nuevo período que acabase con las serviles imitaciones de las producciones vienesas y francesas (...);»

**El Diluvio**, diario republicano y anticlerical de Barcelona, en una reseña sin firma, incide en la valoración del escultor:

«(...) La muerte del insigne artista en plena juventud y precisamente cuando había obtenido un triunfo tan grande con su estatua yacente, ha sido sentidísima. Gracias a esta se le habían hecho encargos de obras por valor de 30.000 duros (...))<sup>7</sup>.

Desde la misma Ciudad Condal, Braulio Solsona en **El Progreso**, dirige sus dardos veladamente contra Querol y critica a aquellos que «(...) han puesto la gloria de un 'ilustre' confeccionador de monumentos por encima de la obra recia y viril, sencillamente genial, de Julio Antonio (...)», afirmando que no admite comparación; **El Sol**, orteguiano hasta en el título, pues no olvidemos que Ortega es marburguiano, inserta la noticia en primera página con apuntes sobre Julio Antonio realizados por Vázquez Díaz. Su gran amigo Pérez de Ayala, unos meses después relata la anécdota de que hasta Benlliure exalta su obra:

«(...) Yo acostumbraba ir a verle varias veces al día, en compañía del **doctor Marañón**, desde que había caído en cama, ya para no volver a levantarse. Mariano Benlliure iba por primera vez. Cambiamos breves palabras. Me dijo el afortunado escultor: '(Que lástima de muchacho! Ya ve usted... Con él, comenzaba el renacimiento de la escultura española'. El mismo que un mes antes no estaba seguro si aquel muchacho genial se llamaba Marco Antonio o Julio César... ¿Hablaba ahora irónicamente? Yo le miré un instante con estupor; luego, me alejé, abrumado (...))<sup>8</sup>.

Por todo ello, el título que precede a este análisis queda justificado, «Julio Antonio, el amado de la crítica», porque Julio Antonio conoció, cosa rara, unanimidad de juicios positivos de la crítica de sus contemporáneos, uno de los períodos más fecundos en la crítica de arte. Su arte, que es calificado de clásico, encuentra una respuesta en la aspiración de la crítica hacia una escultura que se aleje de lo que gráficamente dirán «la charca pestilente», o en el mejor de los casos, el «estilo municipal».

Los artículos a que nos remite Ramón Gómez de la Serna, se publicaron en la revista «**Prometeo**», que él mismo escribía y editaba en el temprano año de 1909, cuando el escultor es aún un desconocido que vive en un estudio en compañía del

<sup>7</sup> **El Diluvio**, Barcelona, domingo 16 de Febrero de 1919.

<sup>8</sup> PÉREZ de AYALA, Ramón, *Julio Antonio. Una vida trágica*, o.c.

pintor Viladrich. Gómez de la Serna, publica en el n.º 3 la primera reseña, él dirá después apología, término que podemos extender al resto de la crítica, y firma con el seudónimo «Tristán» un artículo que titula *«En un estudio»*. La importancia es doble porque nos muestra a un escritor del que dice Pérez de Ayala que era *«un mozo a la sazón; hoy escritor notable y admirado»* que emite juicios sobre un artista aun desconocido de la crítica y del gran público. Años después, sobre Ramón Gómez de la Serna, en su faceta de crítico de arte, escribió nuestro querido maestro José Camón Aznar: *«(...) las páginas más penetrantes que hasta ahora se han escrito sobre grandes horas de la pintura tradicional y de las escuelas modernas se deben a ese escritor genial que es un caudal de intuiciones y de recursos verbales sin igual en toda la historia de nuestra literatura: a Ramón Gómez de la Serna (...)»*<sup>9</sup>, estableciendo un criterio sobre el quehacer crítico.

Ramón, que escribe sobre un pintor, Viladrich, y un escultor, Julio Antonio, cuando es un total desconocido para los críticos y el público en general dice que:

*«(...) Julio-Antonio es escultor, y tan vigorosamente como escultor, es dibujante. Cosa bien extraordinaria: un escultor con enjundia y seguridad en la línea. Desde el dibujo, toda dificultad, en que hay que adivinar y hay que infundir sin luz, pero sin que por eso pierda su perspectiva —el de una calle a obscuras—, hasta la sanguina concluyente a lo Miguel Angel, están en su diapason todos los trazos posibles. Por la calleja, remembrada, pasa también misteriosa y sibilante, como un viento, una estrofa de Lasso:*

**«...Y se va... En el silencio más allá de la muerte,  
más allá de la vida...»**

*Todos sus dibujos son hijos de una fortísima concepción, que recoge las muecas más difíciles de los torsos, de los brazos, de las piernas, de todo... Su dibujo es un dibujo estatuario. Beethoven, interpretado por él, figura en uno de los flancos del estudio, abatida la cabeza por el «terráqueo» que soporta, adquiere una significación afín con su música... Suscita, de pasada, dos versos de otro poema de Lasso, como sin relación con él; pero en el fondo poseídos de analogías:*

*«(...) Oh, bosque, tu me invades de luz desconocida,  
y desnudo ante ti solo quedo hecho alma!»*

*Escultóricamente considerado, no es «rodinesco», no se acoge a esa facilidad con que han adulterado las genialidades del maestro algunos de sus discípulos que esculpen solo masas, las de más resalte, y las más opacas. Él sabe que hay que hacer algo translúcido, y así su afición trasciende a Donatello, y los florentinos, sin que esto signifique que no sea de su época, pues es afín con Lorrain, Polaire, Groux... «Flor malsana» es una obra intensa y abismada; pero la ventaja, sin tener tanto cuerpo, esa otra que él llama —«Eloise-bust-de-n—, Giulio Antonio». Es una fascinación. Condensa toda la hujuria posible y es la estática de esa fuerza madre. Tiene el cráneo pequeño de las voluptuosas; una quijada voluntariosa; la frente, estrecha; los hombros, decaídos y cortos, como en las ninfómanas, y el cuello, sanguíneo. Consigue ser todo un símbolo. Ethal, el tirano de Phocas, la hubiera adquirido para su colección. Hasta hubiera acabado con*

<sup>9</sup> José CAMÓN AZNAR, *La crítica de arte, nuevo género literario*, en *ABC (La Tercera de ABC)*, Madrid, 27 de junio de 1962.

*todos sus otros ídolos, y bajo su invocación se hubiera hecho deísta... Se ama el veneno de sus labios, aunque se sabe que es de los que matan. Tiene incrustadas en los ojos dos amatistas y el pectoral estofado a la manera primitiva. Sobre el descote —como «dije» escalofriante— un puñal con el pomo adamasquinado evoca una historia de que es memoria una cicatriz que tiene el artista en el hombro. Eloísa fue la heroína, esta mujer cuyo parecido él ha arrancado a la fotografía y a la memoria.*

*Se comprende mejor su diabolismo, junto al contraste de otra resonancia del estudio, nacida en Lasso... En «María, la negra, querida que fue del Pinales», hay una violencia macabra, infundida en el hieratismo de su expresión tan jero-glífica y tan misteriosa como una obra egipcia. Al valor de Julio-Antonio, corresponde también el busto, lleno de parecido de Lasso.*

*¡(Todo es intenso en ese estudio!*

*además, todo es tan juvenil, tan «precursor»...*

*Así, cuando se descende, toda la sangre negra, anémica, que había creado en uno el cotidianismo de la vida se hace roja, jovial, saludable... Y se tienen ansias de volver a subir momento seguido de descender... Con Colombine<sup>10</sup>, la hermosa mujer y la intensa literata, que quiere conocer el estudio, subiré al pica-cho el día que se publiquen estas páginas, para ofrendarles lo que ha dicho en el llano, en la tierra baja, un hombre entusiasta (...)*<sup>11</sup>.

Unos meses después, en el n.º 7 de «**Prometeo**», hablando del famoso Chicharro, el gran Ramón, más que escribir nos atrevemos a decir que vaticina las realizaciones posteriores del escultor, su gran triunfo, aunque los primeros versos de Lasso citados por Gómez de la Serna planeen ya sobre la joven vida de Julio Antonio. La crónica lleva por título: «Chicharro y sus discípulos»:

*«(...) Sin orden de prelación, aparte, en la sección de escultura, un muchacho de un valor acumulado, del que en el porvenir aplaudiremos los dispendios, Julio-Antonio, presenta tres bustos desconcertantes. Eloísa, esa mujer de la que ya he hablado en esta revista en otra ocasión, y que ha llegado a obsesionarme; María, una gitana vieja, cuyo espíritu cabalístico y supersticioso, desenclavado de la realidad, se trasluce bien a las claras, mejor dicho, bien a lo turbio, en esta obra de Julio-Antonio, cuidadísima y 'expresiva' por excelencia. 'Rafael', busto de un trovador florentino, afeminado, elegante, de una tersura maestra en las calidades y de una rara psicología en el gesto. En estas tres cosas de Julio-Antonio no se ve la influencia —cosa extraordinaria— de ningún hombre del siglo; ni Rodin, ni Meunier, ni Bartholomé, con admirarlos tanto Julio-Antonio. Solo una época, la más floreciente de la escultura, su siglo de oro, la de Luca de la Robia y Donatello, puede decirse que en junto ha amaestrado un poco a este joven, dejando a salvo su temperamento, en el que se engloba el intelectualismo y la audacia de este comienzo de siglo. Asusta pensar lo que puede brotar de este muchacho, que es un rebelde, que trabaja y estudia, cualidades lastimoso que es faltan en casi*

<sup>10</sup> **Colombine**, Carmen de Burgos Seguí será de las primeras mujeres que se dedicaron a la profesión de periodistas, colaboró en *Solidaridad Obrera* y *Heraldo de Madrid*. Se enfrentó en una polémica sobre la belleza al más terrible de los críticos, el padre Ferrándiz.

<sup>11</sup> Tristán (Ramón Gómez de la Serna); Revista «**Prometeo**», n.º 3, Madrid, 1909.

*todos los rebeldes que no son más que rebeldes. Julio-Antonio, además de trabajar, sabe concebir y sabe individualizar, de aquí que solo le falte una cosa accidental y fácil que tendrá: 'tiempo (...)'*<sup>12</sup>.

En lo que no acierta «Tristán» es en la afirmación del párrafo final, Julio Antonio no tendrá «tiempo», que le será negado por el destino, trágico, que parece llamarle desde el primer momento. Todos sus críticos-apologetas, y son todos los críticos que escriben en ese momento, están de acuerdo en señalar que Julio Antonio llevaba una «*vida absurda a propósito para consumirse*» según expresión de su gran amigo Pérez de Ayala en el diario bonaerense **La Prensa**<sup>13</sup>.

Julio Antonio, de la mano de Ramón, entra en el mundo del movimiento artístico madrileño. En «El banquete a Larra», «*Ágape organizado por 'Prometeo' en honor de Figaro*», la crónica dice que «*las papeletas del menú llevarán un dibujo del genial artista Julio-Antonio*»<sup>14</sup>; con motivo de la publicación del cuento 'Alma de santa', Ramón insiste en la presencia del escultor: «*Julio Antonio ilustra este cuento. Nos basta consignar esto, después de haber consignado en otras ocasiones lo esotro*»<sup>15</sup>. Un año después, Ramón, le dedica un artículo en la revista «**Iberia**», calificada por Pérez de Ayala como revista selecta y de pocos lectores, que dirigía Luis Bello. Ese mismo año, Gómez de la Serna, da una conferencia dentro de los actos programados en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1910, y es el propio Ramón el que hace la reseña en «**Prometeo**»:

*«(...) A Julio-Antonio y Romero de Torres, muy místicos y muy altos y muy lejanos». El símbolo ha de estar en quien presencia lo que es, no en lo que lo representa. Partiendo de esa equivocación, todos han dado en la bacía o en el Rocinante o en la flaqueza la impresión de Don Quijote y nadie como el admirable Julio-Antonio ha dado su impresión, en el busto del hombre de la Mancha, un hombre sin bacía, sin flaquezas grotescas y sin Rocinante, y que sin embargo es Don Quijote y cabalga a su altura. De esto, solo se ha dado cuenta Julio-Antonio, que de espaldas al Norte trabaja por esas tierras españolas, como un Pelayo escultor. Triunfará, y con él, todos los que comienzan esa dirección en ese regionalismo de España, en que todo es desconocido como en la región de los lagos de África Central. Y triunfarán, porque la escultura decide el triunfo con el que lucha como muscularmente, en un «mach», sin desventaja ninguna. «Sur del renacimiento escultórico español (...)»<sup>16</sup>.*

Ramón Gómez de la Serna, que no emplea una palabra hueca ni vana, se ha convertido, según su propia expresión, en el «apologista» en la acepción del que expone las pruebas y fundamentos de la verdad de la religión... de Julio Antonio. Ramón ha creado un estado de opinión en torno de Julio Antonio, pero esto no vale para

<sup>12</sup> «Tristán», Revista «**Prometeo**», n.º 7, Madrid, 1909.

<sup>13</sup> Ramón PÉREZ de AYALA, *Julio Antonio. La alondra*, **La Prensa**, Buenos Aires, 23 de junio de 1919.

<sup>14</sup> Revista **Prometeo**, «*Movimiento intelectual*», N.º 4, Madrid, 1909.

<sup>15</sup> Revista **Prometeo**, «*Movimiento intelectual*», N.º 8, Madrid, 1909.

<sup>16</sup> Extracto de la conferencia que pronunció Ramón Gómez de la Serna, en el Palacio de Cristal del Retiro, durante la Exposición de Pintura y escultura de 1910.

definir el triunfo de crítica del escultor. Su rápido triunfo proclamado por todos los críticos, con alguna pequeña puntualización técnica por Francisco Alcántara, nos remite a los ideales estéticos que estaban presentes en la crítica y que concuerdan con la depuración estilística hacia un clasicismo realista que va a guiar la escultura de Julio Antonio después del impacto que producen sus primeras obras. Alguna vez hemos calificado esta tendencia en la crítica de winckelmanía y la ejemplificamos en Ramón Pérez de Ayala:

*(...) Téngase en cuenta, en todo momento, al hablar de escultura, que hay una norma inmarcesible y eterna, y es la escultura griega. Hasta tanto no se comprende esto, se carece del sentido de la escultura... la escultura helénica es la voluntad de la belleza (...)*».

Para exaltar la escultura de Julio Antonio dentro de esta línea clásica, parafrasea a Vasari su juicio sobre Donatello y escribe:

*«(...) las obras de Julio Antonio, tienen tanta gracia, dibujo y bondad que se pueden juzgar como semejantes a las excelentes de los antiguos, más que las de cualquiera otro escultor español de los contemporáneos, y tanto como cualesquiera de las no contemporáneas (...)*»<sup>17</sup>.

Nos remiten estas expresiones a las ideas de Winckelmann sobre belleza clásica en donde expone que el arte y la literatura de los antiguos, al menos de la gran época de Atenas, había observado ciertos grados característicos, como son por ejemplo, la armonía, el equilibrio de las partes, la serenidad, la simplicidad, si empleamos los términos de Winckelmann, *«edle Einfalt und stille Grösse»*<sup>18</sup>.

Su arte, de un clasicismo moderno, es el que encuentra terreno abonado en el gusto de los críticos y en el gusto de la época, junto a esto tenemos el cansancio que la escultura oficialista, con Querol a la cabeza, ha generado; frente a todo ese academicismo, oficialismo, y en la calificación de algunos críticos madrileños, maurismo<sup>19</sup> escultórico imperante, se levantan la casi totalidad de los críticos.

Tomás Borrás<sup>20</sup> es el primero que intenta un análisis de las características estilísticas de su escultura y, también el primero, que escribe de la extraña vida de bohemia extrema que lleva Julio Antonio, el tono es machadiano:

*«(...) El vivir de este artista desconcertaría a un hombre sesudo, monopolizador de las ideas rectilíneas. Julio Antonio, ha andado todos los caminos y ha*

<sup>17</sup> PÉREZ DE AYALA, Ramón, *Julio Antonio, escultor*, en *Gran Mundo*, Madrid, 15 de julio de 1914.

<sup>18</sup> WINCKELMANN, J.J., *Historia del Arte en la Antigüedad*, Barcelona, 1967.

<sup>19</sup> Querol era diputado a cortes por el partido de Maura y, lógicamente, se llevaba muchos de los contratos oficiales. Con esto no hacemos valoraciones sobre la artísticidad de la obra de Querol, sólo constatamos un hecho que la crítica señala y, algunos, critican abiertamente.

<sup>20</sup> Tomás BORRÁS BERMEJO (Madrid, 1891-1976). Autor teatral, novelista, guionista de cine, crítico de arte, redactor de *La Mañana*, Madrid 1911-12; fundador y redactor jefe de *La Tribuna*, 1912-1920; redactor de *El Sol*; redactor de *La Nación*, *ABC* y *Blanco y Negro*; fundador y director de *La ametralladora*, Salamanca 1937-38, colaborador de *No importa*; director de *FE*, Sevilla 1938; fundador del diario *España*, Tánger, 1938-39; colaborador de *ABC* (1941), *Pueblo* (1954); periodista de honor, 1954; miembro de la asociación de prensa de Madrid desde 1912, premio nacional de Periodismo, 1967.

*bebido vino en las posadas, y champagne en los hoteles. Conoce el vivir con los gitanos —él es un gitano—, y la morbidez de las carnes envueltas en seda. Si Julio Antonio no dejara obra al morir su obra sería su vida de indiferencia y de bohemia, de contrastes y de emociones. (Oh el no tener noción de la cantidad!... Debemos creer que este hombre que tiene el secreto de hacer vivir el bronce, es un extraviado de un campamento de gitanería, que hasta que encuentre otra vez a los suyos, se entretiene en animar las masas informes. (...))»<sup>21</sup>.*

La vida de Julio Antonio desconcierta a todos sus amigos, de tal manera que Borrás tiene que intentar armonizar vida y obra, contraponiendo su vida de desorden, sin noción de medida —cantidad— con su obra de una conjunción de clasicismo y modernidad. El artículo, como la mayoría de los realizados por este escritor merece ser antologizado:

*«(...) El desorden de su vida no influye en Julio Antonio, porque sus esculturas tienen ideas, no son producto de un capricho de aficionado. Toda la significación de su arte está descrita en dos palabras. Es fuerte (intensidad, intelectualidad, originalidad) e ingenuo (sencillez, claridad, frescura.) Las obras de Julio tienen toda la morbidez de la realidad vaciada en las líneas sencillas y definitivas de las griegas. La expresión de una fórmula suprema de Arte, con la renovación de los tiempos modernos. No estropear el vino añejo por echarlo en las odres nuevas, ser clásico y actual es bien difícil. Armonizar la severidad de las reglas con las rebeldías de hoy. Infundir al espíritu de nuestras inquietudes en la serenidad de lo inmutable. He aquí la labor gigantesca. Julio Antonio... ved sus obras que tienen la rotundidad de los mármoles atenienses y el alma de nuestra complejidad. Italia ha tamizado toda la tosquedad campesina que Julio pudiera resabiar en sus obras. Donatello le ha dado el aristocratismo. Y la finura, la delicadeza, la gracia, sellan con su distinción la grandeza de las líneas severas (...))»<sup>22</sup>.*

Si tuviésemos que definir la disparidad que se da entre su vida y su obra la palabra que lo definiría sería heteróclito, término que sitúa a este escultor predestinado a una vida efímera, meteórica y a una obra intensa. Tomás Borrás finaliza su artículo intentando una explicación no exenta de origen romántico con final muy periodístico:

*«(...) Ser artista es ser diferente. Julio Antonio, es tan diferente que siendo un gitano andarariego, hace esculturas; a pesar de su apostura de Emperador; se pone sombrero cordobés y con el cordobés enamora a las muchachitas burguesas. Y las llama Mimis (...))».*

Estas aproximaciones estilísticas serán completadas con los análisis que unos meses más tarde hará ante la estatua que se erige a Wagner en el Parque del Oeste

<sup>21</sup> Tomás BORRÁS, *Retratos. Julio Antonio o la fuerza y la ingenuidad*, en *La Tribuna*, Madrid, domingo, 31 de marzo de 1912.

<sup>22</sup> Tomás BORRÁS, *Retratos. Julio Antonio o la fuerza y la ingenuidad*, o.c.

madrileño, iniciando una línea de trabajo y reflexión sobre su obra que será continuada por la crítica en general.

Las tres cualidades estilísticas fundamentales<sup>23</sup> de Julio Antonio que Tomás Borrás define, resumidas las ideas serían:

1. La franqueza, la majestuosidad, la fuerza de la estatuaria griega; es decir, clasicismo griego, ático en su terminología;
2. La finura, la expresión y el ritmo de los Donatellos; es decir, renacimiento florentino.
3. La modernidad<sup>24</sup>, su inserción en el tiempo presente. Borrás cuida mucho de mostrarnos a un escultor actual, no un academicista.

Es la misma idea —conjunción del clasicismo ateniense y renacimiento florentino— que en una nota informativa expresó un año antes el terrible José Ferrándiz («Un clérigo de esta corte»), en el diario *El Radical*, comentando la escultura que Julio Antonio había realizado al torero Lagartijo:

*«(...) De Julio Antonio, el joven y formidable escultor, cordobés por nacimiento y por herencia de arte, es este boceto de estatua que muchos artistas, escritores y aficionados piensan erigir en Córdoba á Lagartijo como la figura típica y representativa en quien cristalizó lo que se ha llamado la época de oro del toreo. Julio Antonio, el escultor que modela con la elegancia y fuerza de un maestro florentino del s.XVI, ha fijado definitivamente con una admirable invención de arte la figura helénica de aquel artista á quien sus admiradores llamaron el Grande (...)»<sup>25</sup>.*

Parece desprenderse que la figura helénica es del torero, que el periódico lo eleva a categoría de héroe olímpico, término que refleja la idea que se tenía en estos momentos sobre los toreros. Luis Huidobro, en la introducción a su labor de crítico argumenta:

*«(...) Como amáis a vuestros toreros debéis amar a vuestros pintores y escultores, a vuestros dibujantes y orfebres, a vuestros ceramistas y arquitectos: que os sean familiares sus nombres y sus obras, y para ello voy a intentar el primer paso, llevándoos a conocer de un modo emocional e instintivo, propio de la labor periodística, la obra de arte meritoria. Para el libro y la cátedra y para las revistas profesionales, los sesudos y documentados estudios de alta crítica, preñados de citas y nombres, de procedimientos y sutilezas, y allí busque cada cual la*

<sup>23</sup> Tomás BORRÁS, *Arte y letras. El Wagner de Julio Antonio*, en *La Tribuna*, Madrid, lunes 11 de Agosto de 1913: «(...) Una testa de Julio Antonio parece modelada en mármoles pentélicos, por las hábiles manos sutiles de los italianos. Y así, sin perder nada de la técnica clásica, la imprime un sello de ingenuidad y de gracia, que salen de su corazón (...)».

<sup>24</sup> Tomás BORRÁS, *Arte y letras. El Wagner de Julio Antonio*, o.c.: «(...) la **modernidad** de cualquier obra suya, fundida en los moldes de Atenas y Florencia (...)». Y lo ejemplifica en los grandes maestros de esos momentos o estilos: «(...) Así es la obra total de Julio Antonio. La serenidad, la armonía y la inquietud. Fidiás, el Verrocchio y Rodin (...)». Sobre estos aspectos de la recepción de la obra de arte nos remitimos a HAUSER, Arnold, *Sociología del arte*, Madrid, Guadarrama, 1977. 4. *Sociología del público*, p. 618.

<sup>25</sup> José Ferrándiz («Un clérigo de esta corte»), *Una estatua, El Radical*, Madrid, 18 de abril de 1912.

*ampliación o el detalle que apetezca, que hombres hay en la nación que lo cumplen a maravilla (...)*<sup>26</sup>.

Los análisis sobre la escultura de Julio Antonio de Tomás Borrás son tan acertados y cobran tanta fortuna que muchas de las críticas vertidas en la prensa sobre este malogrado artista irán en la misma dirección. Incluso nos atrevemos a decir que Tomás Borrás es el crítico preclaro de Julio Antonio, como así lo demuestran sus tempranas críticas, en analizar la obra del escultor, después de los artículos apologéticos del joven Ramón Gómez de la Serna, y en apostar, como crítico y periodista, de manera decidida por un joven artista que venía a romper moldes en la escultura española. Lo llega a calificar de «*el genio joven de España*», frase verdaderamente afortunada en su expresión y significación al contraponerlo a una escultura dominada por lo oficial y lo académico, según expresión de la mayoría de los críticos. Traza su retrato con rasgos que después Pérez de Ayala destacará, incidiendo con pesadumbre en la desordenada vida que le lleva a la temprana muerte<sup>27</sup>.

Las tres cualidades de Borrás, Margarita Nelken<sup>28</sup> las reduce a dos características o sentimientos, remitiéndonos, de una parte, a su origen tarraconense, y, de otra, a los sentimientos que desde Castilla fecundan y actualizan ese clasicismo al que otorga las cualidades de serenidad, de ritmo, frente a lo castellano caracterizado por la pasión, la expresión, en frase de Nelken:

*«(...) el sentimiento que, a través de la influencia de su origen tarraconense, remonta hasta el más puro aticismo, y el sentimiento que, a través de las catedrales y de nuestro arte medieval, busca su fuente en las entrañas mismas de Castilla, el patetismo más torturado, fundido en la serenidad más elevada, o, mejor dicho, el dolor aceptado gracias a la dominación del ritmo (...)*<sup>29</sup>.

Es decir, la unión de lo clásico y lo cristiano. Más adelante valora a Julio Antonio «*(...) no como un gran escultor español sino como el escultor español por exce-*

<sup>26</sup> Luis HUIDOBRO, *Impresiones de arte*, en *El Liberal*, Madrid, Miércoles, 3 de diciembre de 1913.

<sup>27</sup> Ramón, PÉREZ de AYALA, *Julio Antonio. Una vida trágica*, o.c.

<sup>28</sup> NELKEN, Margarita: Nacida en 1898 y fallecida en 1968. Hija de emigrantes judíos alemanes. Pintora, dejó esta afición por problemas en la vista y se hizo y escritora, crítico de arte; colaboradora de *The Studio* (Londres), *Mercure de France* (París), *Mujer* en 1931, *Mujeres* en 1937, *Blanco y Negro* en 1938, diversas revistas de la Unión Soviética en 1939, *Cabalgata* (Buenos Aires en 1946), *Las Españas* (México entre 1946 y 1951), *Boletín de la Unión de Intelectuales Españoles* (México en 1960), fue autora de varios libros como «*Las escritoras españolas*» en 1930 o «*La condición social de la mujer*» en 1919. También fue Diputada por el PSOE en las Cortes Constituyentes en la II República, en la Guerra Civil se afilió al PCE. Nos remitimos a los estudios y análisis como crítico de arte: Fernando GARCÍA RODRÍGUEZ y María Victoria GÓMEZ ALFEO, «*Margarita Nelken: Teoría de la contemplación y de la crítica de arte*», en el Congreso: *Mujer en el Arte Español*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1997; Fernando GARCÍA RODRÍGUEZ «*Margarita Nelken*», Conferencia, dentro del Ciclo: «*Un siglo de crítica de arte en España*», Madrid, Asociación Madrileña de Críticos de Arte, 24 de octubre de 1998; Fernando GARCÍA RODRÍGUEZ y María Victoria GÓMEZ ALFEO, «*Margarita Nelken: la crítica de arte en la prensa de Madrid 1912-1936*», Revista de Historia *Historia y Comunicación Social*, N.º 5, Madrid, Universidad Complutense, 2000, pág: 115-143.

<sup>29</sup> Margarita NELKEN, *El monumento de Julio Antonio*, en *El Figaro*, Madrid, Jueves 6 de Febrero de 1919.

lencia, el que ha de resumir por sí solo todo el espíritu que debe ser la escultura española (...)». Es una preocupación constante en esta famosa periodista y crítico de arte, buscar las raíces de lo español, fundir y no separar, hallar puntos comunes, y cuando los sentimientos, las ideas son dispares ver el modo de que en la unión se enriquezcan. Don Eugenio d'Ors exclamaría ¡que gran lección! Joaquín Blanco Coris, desde las páginas de *Heraldo de Madrid*, incide en una valoración positiva y clasicista del escultor:

«su firme decisión de producir inspirándose en el hermoso empaque del clasicismo; pero con el sello de su personalidad, con factura noble y honrada, muy en armonía con el espíritu de las antiguas producciones atenienses»<sup>30</sup>.

La influencia mediterránea es, también, señalada por Juan de la Encina<sup>31</sup>, en una conferencia sobre Julio Antonio en el Ateneo de Madrid, «*El mar sincretizador por excelencia, el Mediterráneo, impone al espíritu de Julio Antonio su carácter*»; el iberismo destacado por Margarita Nelken, Mariano de Cavia, Tomás Borrás y Francisco Alcántara, encuentra eco en Juan de la Encina que hace un estudio de los caracteres psicológicos, étnicos y plásticos de numerosos bustos y, a través de los estilemas observados, destaca «*dos notas principales: la rigidez castellana y una sensualidad cálida y misteriosa, que se combinan y amalgaman de modo interesantísimo*»<sup>32</sup>. De esta conferencia de Juan de la Encina en el Ateneo madrileño, después de afirmar que Julio Antonio nació en Tarragona, destaca Alcántara<sup>33</sup> que

<sup>30</sup> Joaquín BLANCO CORIS, *Arte y artistas. Julio Antonio ha muerto*, en *Heraldo de Madrid*, sábado 15 de Febrero de 1919.

<sup>31</sup> Ricardo Gutiérrez Abascal: Crítico de arte español, más conocido por el seudónimo de *Juan de la Encina*, (Bilbao, 1890-Méjico, 1963). Crítico de arte y redactor del vespertino *La Voz*, Madrid, 1920, de *España*, 1925, y, en 1930, de *El Sol*. Conocedor como pocos del arte moderno, así se lo reconoce Alcántara en una imposible disputa periodística entre ambos dada la amistad y respeto que se tenían; tiene una extensa lista de publicaciones entre las que destacamos: *Nemesio Mogrobojo y su obra*; *Ignacio Zuloaga*; *Julio Antonio*; *La trama del arte vasco*; *Los maestros del Arte Moderno*; *Crítica al margen*; *Victorio Macho*; *Goya en zigzag*; *Historia de la pintura española*; *Retablo de la pintura moderna*, desde Goya a Picasso; *El paisaje moderno*... Ortega y Gasset le hace el brindis en el homenaje de 1925 que le dedican los intelectuales, críticos de arte y artistas por su fecunda labor.

<sup>32</sup> *El Sol*, *En el Ateneo. Julio Antonio y su obra. Conferencia de Juan de la Encina*, Madrid, viernes, 7 de febrero de 1919.

<sup>33</sup> Francisco Alcántara: Pedro Abad, Córdoba, 1858-Madrid, 1930. Abogado y crítico de arte, colaborador de *El Globo*, en la época de Castelar, con quien le unió estrecha amistad; redactor y crítico de arte de *El Imparcial*, 1896; colaborador de *La Ilustración Española*, 1902; crítico de arte de *El Sol*, 1918-1930; director de *El Porvenir de Martos*, Martos, 1909-1910. Fue además, fundador de la Escuela de Cerámica de Madrid en 1911, y profesor de «Concepto del Arte e Historia de las Artes Decorativas» de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos; jurado en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de 1892, 1897 y 1899 y como secretario de la de 1895. De la asociación de la prensa de Madrid desde 1896. Firmaba con los seudónimos: «Expandián» y «El Estudiante Españolito». Nos remitimos a los estudios y análisis: María Victoria GÓMEZ ALFEO, *Francisco Alcántara: Crítico de arte de «El Imparcial» y «El Sol»*, Congreso: La lengua y los medios de comunicación: oralidad, escritura, imagen. Departamento de Filología Española III, Universidad Complutense de Madrid, marzo de 1996; María Victoria GÓMEZ ALFEO, *Francisco Alcántara: Crítico de arte de «El Imparcial» y «El Sol»*, Asociación Madrileña de Críticos de Arte, Conferencia, dentro del Ciclo: «Un siglo de crítica de arte en España», Madrid, marzo de 1999; Fernando GARCÍA RODRÍGUEZ y María

«(...) según afirmaba noches pasadas en el Ateneo Juan de la Encina, en la Catedral de su ciudad pudo sentir, desde la infancia, el encanto de todos los arcaísmos. Fue Julio Antonio un espíritu de exquisita sensibilidad para sentir las almas antiguas que en las verdaderas obras de arte eternizan su sustancia, y la particularidad de su temperamento consistió en sentirse afín con el más antiguo y más nuevo modo de ser del alma peninsular: con el iberismo. El más antiguo porque el iberismo resume los ecos de la prehistoria universal, con el tono vibrante y amargo de esta tierra en que tan antiguo y natural es el gesto altivo y el modo acerbo de expresión: y el más nuevo, porque el iberismo es tan nuevo como pasto de nuestra sensibilidad estética, que sólo él, los Zubiaurre —quizás no tan conscientemente éstos como Julio Antonio—, y no sé si alguno más, son los que han dado pruebas de percatarse de su advenimiento como nuevo material artístico (...).»

Debemos anotar, después de haber analizado los artículos y conferencias de Francisco Alcántara y Juan de la Encina, que el empleo del término sincretismo-sincretizador en Julio Antonio no está exento de un matiz peyorativo, sobre todo en Alcántara y referido al grupo de los «Héroes de Tarragona», que tanta polémica suscitó.

Del corto viaje por Italia, vuelve convertido en escultor de profundo carácter que se muestra en los bustos hechos en Almadén, en Puertollano, en Ávila de los Caballeros. En los bustos de *Rosa María*, *Una Vieja*, *La dama de la mantilla*, Juan de la Encina «hace resaltar la influencia en el arte de Julio Antonio de las imágenes del cerro de Los Santos y de *La dama de Elche*», y añade a estas relaciones «la clara influencia del gran sincretizador en el arte moderno: de Rodín». Por último, al estudiar el grupo expuesto en el Salón de la Sociedad de los Amigos del Arte, Juan de la Encina, coincidiendo con Francisco Alcántara,

«(...) aprecia cierta falta de armonía, que atribuye a una deficiencia de carácter nacional. Dice que la facultad menos desarrollada en el temperamento español es la de componer. La composición clara y diáfana que distingue a las obras de Rafael, por ejemplo, no suele sentirse aquí. Se ha dicho que el grupo aludido se inspira en *La piedad*; también se inspira en el mito de Adonis, y este espíritu es el que prevalece en él. Puede decirse que en sus obras monumentales la inspiración de Julio Antonio es clásica y barroca(...)»<sup>34</sup>.

Las valoraciones las establece, también, en relación con la plástica del momento, y califica el «**realismo escultórico de la Regencia, de trivial y vulgarísimo**», estableciendo el «tertium comparationis» con la obra de Julio Antonio y afirmando que «**aparece Julio Antonio en Madrid, y su poderoso instinto de la plástica le libra, en plena Regencia, del amaneramiento reinante, constituido en ambiente oficial de las Bellas Artes**». Esta afirmación cobra categoría universal en las críticas sobre las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes rechazadas por, prácticamente

Victoria GÓMEZ ALFEO, «Francisco Alcántara: La crítica de arte en 'El Imparcial'», en *Revista de Documentación de las Ciencias de la Información*, N.º 24, Madrid, 2001.

<sup>34</sup> *El Sol*, En el Ateneo. —Julio Antonio y su obra.— Conferencia de Juan de la Encina, o.c.

te, todos los críticos, en todos los eventos, como nefastas para la plástica española, diga lo que diga en su magnífico libro Bernardino de Pantorba.

La prensa de Barcelona y sus críticos coinciden en estas apreciaciones classicistas con los críticos de la prensa madrileña. Fray Gerundio<sup>35</sup>, crítico de *El Diluvio* escribe:

«(...) pero llega un día en que una obra sublime sale de sus manos, resucitando los prodigios helénicos del clasicismo, y por su mente pasa un misterio de dolor que inmoviliza en el mármol y en el bronce (...)»<sup>36</sup>.

Francisco Alcántara reconoce a Julio Antonio como uno de los grandes artistas, un genio que sintetiza la cultura europea y mediterránea:

«(...) Roma, Grecia, Bizancio, el arte Cristiano, todo ello lo sintió Julio Antonio, y lo distinguió, y todo esto centellea en sus bustos, contruidos, por otra parte, con un sabor renacentista que les de apariencias de construcción indestructible... El natural y espontáneo sincretismo de Julio Antonio, le preparaba para ser un escultor asombroso (...)»<sup>37</sup>.

Este sincretismo de tantas culturas todas ellas presentes en la Península Ibérica a través de los siglos hacen que «(...) su temperamento consista en sentirse afín con el más antiguo y más nuevo modo de ser del alma peninsular: con el iberismo (...)». Está claro, Alcántara ve o quiere ver en Julio Antonio lo que más anhela para el arte español, lo que él llama lo «*genuinamente español*» y que, en este caso, denomina «*el iberismo*» coincidiendo con el «maestro Cavia»<sup>38</sup>.

El sincretismo de culturas que deviene en iberismo en Alcántara se enraiza tan profundamente en los sentimientos españoles que se convierte en Rafael Doménech<sup>39</sup> en la expresión genuina de la raza, con sus virtudes y defectos:

<sup>35</sup> Fray Gerundio. Seudónimo de Albin Juste, crítico del diario *El Diluvio* de Barcelona. Criticaba fuertemente a la Iglesia en todos sus aspectos. Era un anticlerical decidido y convencido.

<sup>36</sup> Fray Gerundio, *La crueldad del destino*, en *El Diluvio* Barcelona, martes 18 de febrero de 1919.

<sup>37</sup> Francisco ALCÁNTARA, *El artista y su obra. El arte español, de duelo. Muerte del escultor Julio Antonio*, en *El Sol*, Madrid, domingo, 16 de febrero de 1919.

<sup>38</sup> CÁVIA, Mariano.- (Zaragoza, 1855-1920), Académico de la Real Academia Española, 1915; licenciado en Derecho y escritor; colaborador del *Diario de Zaragoza* y *Diario de Avisos*, 1877; *Revista de Aragón, El cocinero*, 1878-80; *Revista Aragonesa, Heraldo de Aragón*; director de *El Diario Democrático*, Tarragona, 1880; fundador del semanario satírico *El Chinchín*, 1880-81, redactor de *El Liberal*, Madrid 1882-95, colaborador de *El burladero*, 1884; redactor de *El Globo*, 1886, y *La Correspondencia de España*, 1892; *El Imparcial*, 1895-1917; *El Sol*, escribe el editorial de presentación, 1917-20; colaborador de *Heraldo de Madrid*, 1895; *La Opinión, La Ilustración Española y Americana; Gente Vieja*, 1903; ABC, 1905; *El Chiquero, La Lidia*, 1914; *El Burladero, Barcelona Cómica*; firmaba «Sobaquillo» y «Un chico del Instituto». Se le tiene como uno de los máximos maestros del periodismo moderno y defensor del patrimonio artístico español. Fue un gran crítico de arte en su acepción más amplia.

<sup>39</sup> Doménech y Gallisá, Rafael. (Tivisa, Tarragona, 21 de diciembre de 1874-1929). Doctor en Derecho. Catedrático de Historia del Arte en la Escuela de Bellas Artes de Valencia, 1898 y en la Escuela de Pintura de Madrid, 1903; de la Asociación de la Prensa de Madrid desde 1905. Crítico de arte de la *Revista Contemporánea*, 1899-1900; *Las Provincias*, Valencia, 1902; *La Lectura*, Madrid, 1903; Crítico de arte en *El Liberal* (1904-1912), *Forma*, 1904-07; *Vell i Nou; Ateneo*, 1906; *La Vanguardia* (colaborador, 1911), críti-

«(...) No fue Julio Antonio un artista rectilíneo; tampoco fue un impulsivo de su arte. Revelan sus obras un espíritu atormentado, inquieto, con una razón que quiere dominar y hacer reflexiva la génesis de sus obras. El artista luchó por la conquista de una modalidad nueva en la escultura, y esos mismos saltos atrás al arcaísmo griego, al arte romano del Imperio y a la Florencia de los Médicis fueron encaminados con el noble intento de hallar en ellos una potencia que, al contacto de la vida moderna, y de los hombres del pueblo —como expresión más genuina de la raza— germinase el nuevo arte de la escultura (...)»<sup>40</sup>.

Para Doménech el arte de Julio Antonio gravitaría entre el impulso y la razón, aunque observa dudas y cambios de rumbos, o lo que en la crítica de Alcántara sería inmadurez. La lucha entre las fuerzas genesíacas que afloran de su interior y la razón que las domina hacen de su escultura para unos un arte clásico y para otros romántico. Si d'Ors hubiera terciado nos habría dado su fórmula. La búsqueda de modelos clásicos, según Doménech, es parte de la lucha por encontrar una modalidad nueva en escultura que supere la decadencia en la que está inmersa en España, tesis manifestada por Juan de la Encina. Este relacionar el arte clásico y el renacimiento será en Julio Antonio expresado a través de una síntesis en contacto con la realidad de la vida moderna y, lo que es más importante según Doménech, como el resultado del contacto con los hombres del pueblo que son la expresión genuina de la raza, o si lo queremos expresar en el pensamiento de Alcántara y también de Doménech, el contacto con la naturaleza. El análisis inicial de Borrás marca las líneas críticas de Doménech con la incorporación del iberismo tan querido por Alcántara y por el maestro de periodistas Mariano de Cavia.

En la biografía de Julio Antonio, Ramón Pérez de Ayala incide, una vez más, en el rasgo más destacado de su adolescencia, la vida desordenada que llevaba en Madrid, y su paso meteórico por el taller del escultor Blay. De Madrid pasó a Almadén, y allí permaneció dos años, trabajando del natural. De ese periodo nos deja los bustos «El minero», «Minera de Puertollano», «Ventero de Peñalsordo», «El hombre de la Mancha», y otros. Sobre estas obras dice Pérez de Ayala que «(...) Estas esculturas son ya perfectas, verdaderas obras maestras que admiten cotejo con las mejores del Renacimiento o de la iconografía romanos (...)». De nuevo, la comparación con la escultura clásica, en este caso, con la gran época del periodo fecundo del realismo romano.

---

co de *ABC* a partir de 1913. Trabajó también como colaborador de *Revista Contemporánea* y *La Lectura*; artículos en *Forma* y *Museum*. De la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y de la Asociación de la Prensa de Madrid desde 1905. Catedrático, en 1898, de Teoría e Historia del Arte en la Escuela de Bellas Artes de Valencia y en 1903, la de la misma asignatura en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado en Madrid; En enero de 1913 fue nombrado director del Museo Nacional de Artes Industriales y Decorativas en Madrid. En 1911 fue pensionado por la Junta de Ampliación de estudios para estudiar los museos extranjeros de arte decorativo, y por encargo del ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes dio una serie de conferencias sobre la pintura española del siglo XVIII hasta Fortuny y Rosales, y en 1912, sobre estética decorativa. El mismo ministerio confióle el catálogo artístico y monumental de la provincia de Tarragona, *Sorolla, su vida y su arte* (Madrid, 1910), *Exposición Nacional de Bellas Artes de 1910*, *Exposición de Artes decorativas de Madrid* (1911).

<sup>40</sup> Rafael DOMÉNECH, *Julio Antonio. Exposición de «Los bustos de la raza»*, en *ABC*, Madrid, jueves 1 de Mayo de 1919.

Sobre los bustos de Almadén, y a través de varios artículos, Pérez de Ayala los adjetiva de «*cabezas de acusada individualidad, típicas, personales, genéricas, locales, universales, étnicas, hermanas, expresivas, serenas, complejas, en resolución, sencillas*». Estas esculturas, escribe que le descubrieron el secreto estético de la escultura y despertaron en él dos ideas:

1. En escultura se hace más evidente una ley del arte: otorgar a lo individual valor de generalidad; a lo concreto valor de infinitud, elevando el caso a ley.
2. Cada una de estas cabezas aisladas obedece a una dinámica o movimiento especial del resto de la figura, a cada cabeza corresponde a un cuerpo determinado en una actitud determinada.

De los tipos de Almadén, a su regreso a Madrid, pasa a los arquetipos, es decir, del realismo, que no abandona, al clasicismo del tránsito del siglo VI al V, semiarcaico en la precisión estilística de Pérez de Ayala:

«(...) Julio Antonio hizo un cuarto de rotación en su evolución artística, y de los modelos reales que le ofrecía la vida, de los ejemplares fuertemente caracterizados por el imperio del ambiente o el hábito constante de una faena o manera de trabajo, seres cuya virtud plástica y aliciente estético estriban en diferenciarse de los demás, en constituir tipos, Julio Antonio **retornó al manadero eterno de la escultura, al estudio de los modelos griegos**, no ya tipos, sino arquetipos, normas insuperables de la belleza del cuerpo humano, síntesis de todas las gracias naturales, y se inclinó con predilección hacia las formas semiarcaicas, en las cuales no asoma aún el amaneramiento de las postreras esculturas helénicas, ya decadentes, sino que en ellas la gracia es consustantiva con la fuerza (...)»<sup>41</sup>.

La unión de gracia y fuerza, en el pensamiento crítico de Pérez de Ayala es clasicismo, idea que nos remite una vez más a Winckelmann.

Wilhelm Worringer ha rechazado la actitud tradicional que juzga la perfección en función del arte clásico. Los estilos no son otros tantos grados de un mismo poder, constantemente perfeccionado, de imitación de la naturaleza o de expresión de la belleza: son las direcciones de un querer divergente, intenciones irreductibles que hay que juzgar según ley propia. Oswald Spengler se opone a la concepción según la cual el elemento esencial del arte es una técnica intemporal. La escultura, como técnica general, por ejemplo, no existe; sólo hay estilos históricos de la escultura, y esos estilos históricos son la expresión comparable, irreductible, de una época, de una sociedad; por eso Benedetto Croce identifica la conciencia contemporánea del arte con su totalidad histórica. De ello deducimos que la crítica de arte debe convertirse en crítica histórica para que el arte y la crítica que suscitó, es decir, los juicios que esos hechos estéticos concretos dieron lugar sirvan para reconstruir los ideales estéticos de un determinado momento histórico. La importancia de la crítica de arte radica en que los críticos son quienes en primer lugar determinan la

<sup>41</sup> PÉREZ DE AYALA, Ramón, *Julio Antonio. Su infancia y adolescencia*, o.c.

atmósfera espiritual de una época, aunque sus juicios sean falsos o hagan omisiones<sup>42</sup>.

Toda selección es al mismo tiempo una valoración. La elección de algunos nombres y representantes de un campo del espíritu que conforma una época cultural describe una intervención valorativa. No es esta nuestra intención, ya que daríamos una visión sesgada de la crítica y de los críticos de este periodo. Desde el ángulo de los ideales estéticos del primer tercio del siglo XX, la complejidad es la norma. Frente a los defensores de las formas y expresiones clásicas, debemos poner a los defensores de las ideas y expresiones contemporáneas. Ortega sería el más claro de los espíritus que no se deja seducir por los cantos de las sirenas del Egeo, pero queremos traer aquí, un texto temprano e ignorado de un autor injustamente olvidado que apuesta, con los albores del nuevo siglo XX por los modelos e ideas contemporáneos, Ramiro de Maeztu:

*«(...) Siento gran compasión hacia un amigo mío artista, que pone su ideal en las cosas pasadas, pasadas e imposibles. Es de los que creen en modelos definitivos de belleza. Por eso es pesimista. Para él un verso de Fray Luis de León:*

*«toda la triste y espaciosa España»*

*una copa labrada por Cellini, un cuadro de Velázquez, un retrato de Rafael, una estatua de la Grecia clásica, son creaciones intangibles, paraísos de las almas... Es posible que ahora no se pinte con tanta perfección como en los tiempos del Renacimiento. Pero los paisajes de Manet me gustan más que los cuadros antiguos... La pintura se espiritualiza. Ya no pretende reproducir la realidad. ¿Qué importa la realidad? Si no la verdad interior, que es lo esencial... Con su técnica, con su culto a lo pasado hará mi amigo momias admirables. Yo prefiero dejarme llevar por la gente que pasa, conducirla si me fuera posible, recibir de ella la fuerza y devolvérsela, vivir sin añoranzas, los ojos puestos en el horizonte que se aleja a medida que adelanto, vivir sencillamente con todo el cuerpo en cada minuto, que así se hace infinito, con toda el alma en cada movimiento, que me hace así feliz (...)*»<sup>43</sup>.

Julio Antonio es moderno porque responde a las necesidades de su época desde una de las expresiones del pensamiento, la artística, lo que Rudolf Arheim llama el pensamiento visual. Lo que puede resultar fuera de tiempo es el querer sacar conclusiones que concuerden con ideas preconcebidas. Alguna vez puede asomar esto en las críticas, pero debemos adjudicarlo al cansancio que la escultura y los escultores del momento producen en los críticos. Por todo ello la búsqueda de los grandes ideales clásicos es una de las direcciones que establecen los críticos.

De 1910 es el monumento a los héroes de Tarragona y los elementos con que lo fue formando. La descripción de Pérez de Ayala nos remite constantemente a ideales modelos griegos:

*«(...) en este monumento, hay una matrona, que emblematiza a Tarraco, la ciudad, y sostiene en sus brazos a un héroe muerto. La matrona aparece vestida*

<sup>42</sup> HAUSER, Arnold, *Sociología del arte*, Madrid, Guadarrama, 1977. 4. *Sociología del público*, p. 618.

<sup>43</sup> MAEZTU, Ramiro de, *El arte sensual*, en *La Correspondencia de España*, Madrid, jueves, 20 de febrero de 1902.

*con ropaje plegado que delata la arquitectura de sus miembros. Pero Julio Antonio trabajó primero largamente el desnudo de la matrona por el procedimiento sintético que se atribuye a los griegos, y para ello se sirvió de sinnumero de hermosos modelos, de los cuales aprovechaba para su estatua el más exquisito primor corporal, de suerte que se compendia en el desnudo la suma de primores. Este desnudo lo fundió luego en bronce. Una operación semejante realizó con la cabeza de la matrona, cuyo resultado fue una cabeza tan helénica, tan divina, que de no haberle visto crearla pudiera creerse que había sido hallada en alguna excavación de Atenas. Aunque en el monumento solo figuran dos héroes, Julio Antonio dejó varias cabezas heroicas todas igualmente insuperables. Toda esta labor es del año 1910, cuando el escultor apenas contaba diez y nueve años (...).*»

Es el año del artículo de Ramón Gómez de la Serna en «*Iberia*» con grabados de los bustos de Almadén citados que tanto impacto tuvo. Aquel mismo año de 1910 y primera mitad del 11, Julio Antonio viajó por Italia en compañía de su madre. En 1913, Pérez de Ayala conoce a Julio Antonio, y comenta que con el joven artista «*hablamos de escultura. Nuestro criterio coincidía... Julio Antonio inspiraba al pronto vehemente simpatía y cariñosa atracción*». Y más tarde, influido por el positivismo catalográfico de época y por las ideas de Wölfflin se pregunta:

*«(...) en Julio Antonio ¿cómo trazar una cronología? Lo primero que produjo fue tan perfecto como lo último... sus obras están en la esfera de lo eterno, y son todas igualmente inmortales porque el artista repartió entre todas por igual su vida (...).*»

Después de este elogio al amigo desaparecido realiza un excursus teórico sobre las fases del estilo griego, para terminar afirmando que en España no ha habido un escultor como Julio Antonio, porque se había dado cuenta de esta cosa tan sencilla: que la escultura es el arte del desnudo, cosa que parecían haber olvidado los demás escultores españoles<sup>44</sup>.

Felipe Alaíz también habla de síntesis en la obra de Julio Antonio. Así la cultura griega, romana e ibera se funden y cristalizan en una nueva belleza moderna pero también de todos los tiempos, con recuerdo a Eugenio d'Ors, maestro en la crítica de arte:

*«(...) De Oriente nos llegó un héroe tarraconense, sediento de claridad, a quien las musas ofrecieron el bello nombre romano: Julio Antonio. Sus años florales, consistieron en buscar y hacer plástica y escultórica la claridad de España, en interpretar la propia emoción y la propia agilidad comprensiva. Por las veredas de sus infinitos panoramas espirituales columbró un simétrico jardín mediterráneo sin Venus. Y en su intelecto, la Venus nació y pugnó por manifestarse. De sus manos milagrosas surgió esta 'Venus Mediterránea', esta gracia fuerte, esta síntesis ibera, romana y griega... a lo que no pudo hacerse sin conocer la escultura clásica, pero olvidándola en cierto modo para crear, para construir una*

---

<sup>44</sup> Ramón PÉREZ de AYALA, *Julio Antonio. El arte del desnudo*, *La Prensa*, Buenos Aires, 29 de junio de 1919.

belleza nueva, muy de hoy y de todos los tiempos. La diosa menuda tiene frente a nosotros un ademán secular y hace nacer en nuestra mente todas estas palabras sobre la claridad y el pitagorismo. Porque he aquí que esta Venus se expone en la Lonja de Zaragoza y que no podemos apartarnos de ella. La pureza de las medias tintas plásticas; el ademán como de reto a los incomprensivos, reto espiritual mientras se adentra por el alma; la proporción, el vigor de serenidad, la verdad de los planos de terciopelo, no de pergamino; la autenticidad, la claridad de su filiación mediterránea, tan emocionante en estas orillas del Ebro, que Julio Antonio amaba con amor filial, como recordó tan oportunamente el maestro Cavia ayer en el tránsito de Julio Antonio, todo es justificación y realización de nuestra sed de claridad trascendente y necesaria, claridad que las muchedumbres debían adorar en esta Bien Plantada con las letanías más solemnes. Julio Antonio suprimió la anécdota y la efeméride que acompañan a las estatuas representativas de nuestra decadencia, en las que aparecen tantas cantineras y tantos jefes superiores de administración y tantas figuras de Gedeón. Ni atributos, ni alegorías. La figura desnuda, divinamente desnuda, por sí misma y en sí misma, la figura 'en estatua', en su mejor afán de hacer y de pensar, era la tentación más pura de Julio Antonio. Los bustos de 'La Raza' expuestos ahora en la Lonja, los 'Mineros de azogue', 'El Hombre de la mancha', 'La Mujer de Castilla', 'Cabeza de un poeta', 'Rosa María', 'Castor Cañedo', 'Julián Cañedo', 'Alberto Lemoniez', 'Goya', 'Moza de Aldea del Rey', 'Cabrero de Zamora', 'Ventero de Peñalsordo', lo justifican. A través de España, estudiando sus fuentes vivas, Julio Antonio no se detenía ante las poltronas, sino ante la mágica cantera eterna de la tierra, de la floresta, de la mina y del mar; y daba espíritu a la masa y unidad los frisos porque invertían un dichoso tiempo en la concepción y en 'pensar' sus estatuas, en pensar en sus estatuas. Y nada tan pensado, tan de compás y de emoción como la 'Venus Mediterránea', que alcanza universalidad como 'La Maja vestida' y representa por sí sola un Renacimiento de fervor y de claridad y un prestigio que acrecentarán los días y que nadie se atreverá a adornar con atributos balísticos. Esta piadosa procesión para ver la 'Venus Mediterránea' recuerda la simpatía de Julio Antonio por Zaragoza (...)<sup>45</sup>.

La cita nos permite encontrarnos con un lenguaje, en los artículos periodísticos de crítica de arte de dominio total del idioma español y, junto a esto, un deseo muy orteguiano de educar en la claridad, en la serenidad. Todo fue en vano, nos precipitamos por la pendiente romántica de la pasión que el artículo parece querer prevenir.

Braulio Solsona califica a Julio Antonio como «*el mejor escultor contemporáneo*»<sup>46</sup>; y C. Cortina y Giner le compara, nada más y nada menos, que con Miguel Ángel, o más que compararle lo eleva a la categoría del Miguel Ángel Español. Todos estos elogios, muy dentro de la tradición española, después de muerto.

«(...) (Julio Antonio, nuevo Miguel Ángel de nuestra escultura, yo quisiera besar tu mano inmortal con la misma devoción con que hubiera puesto mis labios

<sup>45</sup> Felipe ALAIZ, *Exposición hispanofrancesa de Zaragoza. La «venus mediterránea» (de Julio Antonio)*, en *El Sol*, Madrid, miércoles, 28 de Mayo de 1919.

<sup>46</sup> Braulio SOLSONA, *Julio Antonio*, en *El Progreso*, Barcelona, lunes 17 de Febrero de 1919.

*cálidos sobre el hielo de tu estatua yacente que parará, no lo dudes, a la posteridad como regalo precioso! (...)»<sup>47</sup>.*

El sentimiento negativo que observamos en los críticos cuando hablan de la estética escultórica de comienzos de siglo es la tónica dominante. La crítica de Antonio Espina es la síntesis de la opinión de muchos de los críticos que aprovechando la actualidad de la obra de Julio Antonio reflexionan sobre este escultor en particular y sobre el estado de la cuestión de la escultura en España en general:

*«(...) Hubo un momento hace unos cuantos años que parecía inaugurarse para la escultura española una etapa de renovación dignificadora. Fue el momento en que apareció Julio Antonio. Su arte destruía la herencia desdichada del siglo XIX, y abría a los horizontes eternos del clasicismo la estética nueva, no con los estrechos límites de un arte de museo, sino con todas las posibilidades de lo actual, dentro de la ley inmutable de la escultura. Muchos hubieran seguido al joven maestro, y la 'especialidad' se habría salvado. Pero murió él, y la pacotilla volvió a imponerse. Y todavía se impone. El 'bibelot' ridículo sustituye a la joya orfèbrica, y el monigote de piedra, verdadero espantapájaros de nuestras plazas, a la obra grande de emoción y de concepto. A lo más que suele llegarse es a un virtuosismo en el modelado que tiene su indiscutible valor, pero que nunca podrá ocupar el puesto de la gran estatuaria (...)»<sup>48</sup>.*

Una de las críticas más duras en contra de la estatuaria española de este primer cuarto de siglo, tanto en el fondo como en la forma, es la realizada por Prudencio Iglesias Hermida, que no sólo enaltece la figura de Julio Antonio, sino que vierte reproches sobre los escultores en general, aunque sin citar expresamente a ninguno:

*«(...) Muerto Julio Antonio, se enterró con él la esperanza del reconocimiento de la escultura española. No nos quedan más que picapedreros o marmolistas... Afortunadamente, el público ya se ha cansado de estos malos obreros y de sus compañeros. Todos estos que han infectado Madrid y el resto de España de injurias talladas en piedra, merecen más que olvido, desprecio... Muerto Julio Antonio, no hay que soñar, por ahora al menos, con el renacimiento de la escultura española ... Y ahora volvemos a quedar en la charca pestilente sobre la que cruzó muy alta el águila de Julio Antonio, que pasó en su vuelo (...)»<sup>49</sup>.*

Muchos son los críticos que opinan que la escultura a principios de siglo seguía los pasos de decadencia en la que se encontraba la del siglo XIX. Tomás Borrás define a la escultura monumental que se prodiga por toda España de estilo o *género municipal*, para después calificar el monumento de Julio Antonio a los «*Héroes de Tarragona*» como «*el primero que se sale del estilo municipal*»<sup>50</sup>.

<sup>47</sup> C. CORTINA Y GINER, *Julio Antonio*, en *El Progreso*, Barcelona, martes 25 de Febrero de 1919.

<sup>48</sup> Antonio ESPINA, *Modernos escultores españoles*, en *Heraldo de Madrid*, jueves 26 de octubre de 1922.

<sup>49</sup> Prudencio IGLESIAS HERMIDA, *Los jóvenes maestros (Sobre la charca pestilente)*, en *El Liberal*, Madrid, lunes, 24 de Marzo de 1919.

<sup>50</sup> Tomás BORRÁS, *La idea cristiana en un monumento pagano*, en *La Tribuna*, domingo 6 de Agosto de 1916.

Hasta el momento hemos presentado las críticas generales sobre la situación por la que pasaba la escultura española, defendiendo a Julio Antonio pero sin atacar a ningún crítico en concreto. Tomás Borrás va más allá y algunos escultores de la época no quedan muy bien parados:

*«(...) Hace ya tiempo que Julio Antonio se ha colocado, por el esfuerzo de su talento creador, a la cabeza de los escultores de España. Podrá Mariano Benlliure, tener más mercado con sus monigotes barrocos. El seudohelenismo de Clará puede que produzca profunda impresión en las urbes fenicias, de 'snobs' y mercaderes, como Barcelona; sin duda Blay tiene un público más extenso. En cambio, Julio Antonio es para la minoría selecta el único continuador sincero y honrado de la tradición del Renacimiento (...)»<sup>51</sup>.*

La documentación no debe limitarse a las críticas de arte, expresión de los ideales estéticos de los críticos, sino también a las noticias en donde muchas veces queda expresado el espíritu del tiempo. Sin embargo no era este, la reconstrucción de los ideales estéticos de este período, el objetivo de este artículo, sino el de señalar la importancia del momento en que se gesta la crítica de arte en la prensa, como una necesidad de las nuevas relaciones entre público y artista, que alcanza una considerable altura y, al final del período, deja traslucir los males que ya aquejan a esta nueva expresión del espíritu. Y, sobre todo, ofrecer un caso particular de plena vigencia, demasiado olvidado por todos ante el aire huracanado que sopló con la irrupción, totalmente necesaria, de las vanguardias, que arrasó con todo aquel pasado, que como un viejo verde, en afortunada expresión de Ortega, quería seguir dominando, pero que también se llevó mucho de lo que actualmente estamos recuperando. Pero las vanguardias trajeron aire fresco, no conviene olvidarlo.

Mariano de Cavia<sup>52</sup> escribe el artículo más logrado, periodísticamente hablando, y en muchos párrafos de rabiosa actualidad en la España de principios del tercer milenio. Este aragonés glorioso dice que Julio Antonio es paisano suyo, es decir, aragonés, y le llama muchacho catalán, casi toda una síntesis:

*«(...) El tarraconense Julio Antonio no era de la capital, sino de la provincia. Era hijo de Mora de Ebro. Y por eso, con o sin licencia del señor Cambó, tengo yo a Julio Antonio por compatriota mío mucho más que por paisano suyo. La magna y brava voz del Ebro ahoga los apartadijos políticos y exalta las amplias, las nobles, las fraternales comprensiones de toda la raza y todo el solar. La voz bravía del río Ibero explica el hondo y ardiente iberismo de Julio Antonio. Oyó de niño la voz de España, y ella despertó, ella guió, ella afirmó su numen... Francisco Alcántara ha definido en estas columnas el sincretismo, verdaderamente extraordinario, del que a fuerza de sumar las más diversas impresiones, estaba quizás a ser llamado el escultor culminante de esta raza tan compleja y desmandada, pero tan rica de vitales y características esencias... Tras de esa autorizada definición, tócame a mí —¡doloroso aprovechamiento de la ocasión!— señalar en*

<sup>51</sup> Tomás BORRÁS, *Arte y letras. El Wagner de Julio Antonio*, o.c.

<sup>52</sup> Mariano DE CAVIA, *La voz que oyó Julio Antonio*, en *El Sol*, Madrid, lunes, 17 de Febrero de 1919, pág.1

*el malogrado artista un ejemplo viviente, un elocuentísimo «documento humano» del que yo me he permitido llamar ‘españolismo integral’. Aparte de otras muchas obras, capullos de una magna floración que ha deshecho la muerte ¿dónde hallar un caso más patente de esa amplia comprensión étnica y estética que en el muchacho catalán cuyos primeros ardores, bajo una mano que ya era de maestro, se empleaban en modelar la estatua de Lagartijo y el busto de ‘Cabrero de Zamora’?»*

Sentada esta premisa, fija todo un programa a seguir, suponemos que en el estudio de las humanidades, para la juventud española, que cobra en nuestra candente actualidad una exigencia esencial:

*«(...) El mejor homenaje que la juventud española puede rendir a Julio Antonio es seguir su ejemplo, dando oído a la gran voz que el hijo de Mora de Ebro llevaba en el alma, la voz que el espíritu de Iberia deja oír al flotar sobre las aguas del río llamado a juntar y hermanar gentes, no a separar y dividir regiones (...).»*

Como final del artículo, la crítica a aquellos que teniendo la obligación de unir en el amor común y en los comunes recuerdos deciden con mente estrecha y provinciana dividir:

*«(...) Por culpa de los malos pastores que perturban, corrompen y explotan a esta malaventurada grey, malos tiempos y malos vientos corren hoy para ese españolismo integral que tan alta y pura representación ha tenido en el arte inquieto y castizo a la par de Julio Antonio. Por eso, tal vez por eso las olvidadas divinidades ibéricas, entre amorosas e iracundas, como la voz del Ebro, se han llevado a Julio Antonio. Primero, porque lo amaban, y luego, por que tenían a la descastada España actual por indigna de poseer tan delicado y jugoso fruto de la raza (...).»*

La solución, que la hay, se la dan a Mariano de Cavia de niño cuando se asombra de la fuerte voz del Ebro. No me resisto a transcribir estos párrafos magníficos en donde la transmisión de emociones en la crítica de arte alcanza cotas difíciles de igualar:

*«(...) La primera vez que de niño ‘me acostaron pronto’ sufrí una gran impresión de asombro, que empezó por ser temerosa y llegó a tener mucho de religiosa.*

*En el gran silencio de la noche y a punto ya de quedar bajo el poder de Martinico —descendiente aragonés de Morfeo— me sobresaltó un constante y fuerte rumor como el de una inmensa y embravecida muchedumbre que pasara a lo lejos.*

*—¿Qué ruido es este? —pregunté todo medrosico y acongojado.*

*—No te asustes. Es el Ebro.*

*—¡El Ebro! —exclamé asombrado; porque hallándose mi casa paterna en el centro de Zaragoza, se hallaba a bastante distancia del puente de Piedra, que es donde el río hace aquel fragor—. ¡El Ebro!... ¡Si está tan lejícos! ¡Buena voz, buena voz tiene!*

—¡Ya lo creo! —me contestaron —¡vaya si tiene el Ebro buena voz! **Hazte cuenta, niño, de que estás oyendo la voz de España.**

*Y como los niños creen a puño cerrado lo que les dicen sus progenitores, la mismísima voz de España, tocado de admiración, y aun de cierto temor religioso, parecíame escuchar siempre que en el silencio de la noche oía aquella voz, bronca y varonil, idéntica a la de una inmensa y turbulenta muchedumbre que fuera pasando en la lejanía del espacio y del tiempo.*

*El que ha oído en su infancia esa gran voz ibérica, la del río español por antonomasia, jamás la olvida. En el alma la lleva para siempre (...).*

Final: a Julio Antonio, al igual que con Cervantes, al menos en la prensa, se lo han adjudicado como lugar de nacimiento diversas regiones de su patria. ***El Radical*** madrileño da la noticia del boceto para una estatua dedicada a Lagartijo y, sorprendentemente, sitúa el nacimiento del escultor en Córdoba<sup>53</sup>; Gumersindo Rico, en ***El Liberal***<sup>54</sup>, le llama *escultor valenciano*; Mariano de Cavia<sup>55</sup> fija su nacimiento junto al ***río Ebro que es la voz de España***; Madrid, que le ha amado y exaltado en su prensa le levanta una estatua en La Castellana<sup>56</sup>. En Mora de Ebro, en el monumento erigido a la memoria de Julio Antonio, se descubre una lápida en la casa donde nació. Los autores de este artículo precisan que aunque fueron a Mora de Ebro a oír la voz del Ebro, y la oyeron, y ver la placa, y la vieron, como de crítica de arte se trata insertan, en vez de su testimonio, la noticia de la prensa: **«Cuantos le conocieron, le amanaron; fueron breves sus días: eterno su arte. Vivió ignorado: murió glorioso»**<sup>57</sup>.

<sup>53</sup> ***El Radical***, *Una estatua*, Madrid, jueves 18 de abril de 1912.

<sup>54</sup> Gumersindo RICO, *Julio Antonio*, en ***El Liberal***, Madrid, sábado, 15 de febrero de 1919: «(...) *Cuando estas cuartillas vean la luz, el cuerpo del escultor valenciano reposará inerte sobre el lecho mortuario, y el público desfilará de nuevo sobre una 'Estatua Yacente', de realidad tan palpitante como el cuerpo de Julio Antonio, pero de tristeza tan íntima como el dolor que representa (...).*».

<sup>55</sup> Mariano DE CAVIA, ***La voz que oyó Julio Antonio***, en ***El Sol***, Madrid, lunes, 17 de febrero de 1919.

<sup>56</sup> ***ABC***, *Por Julio Antonio*, Madrid, jueves 27 de febrero, de 1919: «(...) *Los amigos fraternales de J. Antonio acordaron elevar un busto que perpetúe la gloriosa memoria del escultor. Será ejecutado por Lorenzo Salazar. Los materiales serán la piedra negra para el pedestal y el bronce bañado en oro para el busto. Y adhiriéndose a ayudar a los trabajos para la proyectada Exposición de obras de J. Antonio, que la sociedad de Amigos del Arte y R. Pérez de Ayala organizan (...).*» Este busto será inaugurado en 1921: ***El Liberal***, *Un monumento a Julio Antonio*, Madrid, 30 de mayo de 1921.

<sup>57</sup> Domingo de FUENMAYOR, *El monumento a los Mártires*, ***El Radical***, Madrid, sábado 31 de agosto de 1929.