

LA ESCULTURA MONUMENTAL DE ENRIQUE PÉREZ COMENDADOR

Moisés BAZÁN DE HUERTA

Resumen

Este artículo estudia la escultura monumental de Enrique Pérez Comendador (Hervás, 1900-Madrid, 1981). Fue en este campo donde el artista extremeño obtuvo un mayor reconocimiento y proyección pública. La revisión aporta información inédita sobre diversos proyectos, obtenida en los fondos documentales y artísticos del Museo Pérez Comendador-Leroux en Hervás (Cáceres).

Palabras clave: Escultura pública, escultura monumental, escultura contemporánea, Enrique Pérez Comendador, Museo Pérez Comendador-Leroux, Hervás, Extremadura.

Abstract

This article studies Enrique Pérez Comendador's monumental sculpture (Hervás, 1900-Madrid, 1981). It was on this field where this Extremadura born artist achieved his highest acknowledgement and public projection. This review offers unpublished information from the Pérez Comendador-Leroux Museum archives in Hervás (Cáceres) on several of his projects.

Keywords: Public sculpture, monumental sculpture, contemporary sculpture, Enrique Pérez Comendador, Pérez Comendador-Leroux Museum, Hervás, Extremadura.

La escultura monumental adquiere un peso importante en la amplia trayectoria artística de Enrique Pérez Comendador. Desde sus tempranos encargos y concursos en Sevilla y Extremadura, hasta una madurez en la que, desde una posición privilegiada, realiza obras de gran entidad para España y América, este aspecto de su producción es posiblemente el que más ha contribuido a su proyección y valoración pública.

Su dominio técnico y su estilo realista y siempre fiel a modos académicos resultaban sin duda adecuados para un entorno estético, sociológico y político que primó precisamente este tipo de manifestaciones. La elección de algunos temas como los descubridores y conquistadores americanos, que casi forman un grupo propio y que tan bien funcionaron en la retórica del régimen franquista; o su conocimiento de los cauces oficiales de promoción, entre los que se mueve con admirable soltura, fueron además factores que le permitieron consolidar su situación y favorecieron una prolongada actividad en este campo.

El planteamiento metodológico de este artículo combina el estudio de las principales esculturas públicas con la información obtenida en algunos archivos municipales y sobre todo el Museo Pérez Comendador-Leroux de Hervás¹. Esta última procede de los documentos localizados en su archivo, expedientes en gran medida inéditos, así como de las numerosas réplicas bronceas o modelos en escayola, bocetos y estudios preparatorios, que añaden un componente de interés, pues permiten seguir el proceso creativo, las tentativas y cambios entre el proyecto y la obra definitiva.

En general seguimos un criterio cronológico, aunque con alguna licencia, al agrupar ocasionalmente obras que tienen cierta identidad temática o formal. Otra decisión meditada y adoptada ha sido intentar recuperar trabajos menos conocidos y tratar al mismo nivel los proyectos que no pudieron culminarse, pues sus memorias, bocetos y maquetas aportan igualmente un valioso contenido plástico y conceptual².

La primera intervención de Comendador en un conjunto monumental forma parte de un proyecto colectivo, junto a Joaquín Bilbao, Agustín Sánchez Cid, José Lafita y Adolfo López, reunidos por el diseño del arquitecto Juan de Talavera. Se trata del monumento a San Fernando en Sevilla, para el que el artista realiza en 1922 la estatua de Alfonso X el Sabio. Es una figura elegante, con un leve *contraposto* y cuya verticalidad se acentúa por la presencia de una imponente espada; los detalles están muy cuidados, destacando la estudiada posición de las manos³.

Su primera obra individual es el monumento a José María Gabriel y Galán situado en el Paseo de Cánovas de Cáceres. Comendador obtuvo el primer premio en el concurso nacional convocado por el ayuntamiento y financiado por suscripción pública para conmemorar en 1925 el vigésimo aniversario de la muerte del poeta. La iniciativa tuvo una amplia acogida, y entre los firmantes figuraron escultores extremeños y nacionales como Eulogio Blasco, Pedro Torre Isunza, Exuperancio Pérez Ascunce, Fructuoso Orduna, Francisco Palma, Rafael Vela y López Salazar⁴.

El monumento ganador sigue un esquema sencillo, de estatua sobre pedestal, pero resuelto con eficacia. El escultor, a pesar de su juventud, parece mostrarse seguro al establecer los límites para que la obra no resulte recargada ni en exceso severa. En la Memoria presentada al concurso recoge las ideas que le inspiraron y

¹ Agradecemos a César Velasco Morillo, Director del Museo, su colaboración y las facilidades otorgadas para la elaboración de este trabajo.

² Este artículo surge en el marco del Proyecto de Investigación PRI08A047, «Escultura pública en Extremadura. Catalogación, estudio, valoración y difusión», dirigido por el autor y financiado por la Comunidad Autónoma de Extremadura y el FEDER.

³ BLÁZQUEZ SÁNCHEZ, F., *La escultura sevillana en la época de la Exposición Ibero-Americana de 1929 (1900-1930)*, Ávila, el autor, 1989, pp. 109-110.

⁴ M. G. A., «El monumento a Gabriel y Galán», en *Extremadura*, 1 de febrero de 1925. Sobre la intervención de Blasco, ver BAZÁN DE HUERTA, M., *Eulogio Blasco. Cáceres, 1890-1960*, Cáceres, Institución Cultural El Brocense, 1991, pp. 97-98.



FIG. 1. *Monumento a José María Gabriel y Galán. Cáceres. 1925.*

los principales detalles descriptivos⁵. Domina el conjunto la imagen bronceínea y sedente de Gabriel y Galán, con un libro en las manos. Viste botas altas, un voluminoso poncho de paño grueso, y su actitud es serena y solemne, con la mirada abstraída. Cuatro pequeñas aves en bronce, glosadas por el poeta como símbolos del amanecer y el anochecer (la alondra, la perdiz, el búho y el mochuelo), ocupaban a sus pies las cuatro esquinas del monumento, aunque fueron sustraídas y no se han recuperado. En el pedestal de piedra destacan los dos relieves laterales, que recrean bucólicamente el mundo rural, muy en consonancia con los sentidos versos del poeta⁶.

En 1928, y en el marco ya de la Exposición Iberoamericana, Comendador realiza para Sevilla el monumento a la Infanta María Luisa Fernanda de Borbón, ubicado en el magnífico parque que había donado a la ciudad y lleva su nombre. Ejecutada primero en piedra y con posterioridad en bronce, fue una obra bien remunerada, la

⁵ Archivo Documental Museo Pérez Comendador-Leroux (en adelante A.D.M.P.C.L.). Sección Obras. Serie Monumentos. Expediente José María Gabriel y Galán.

⁶ Diversas notas de prensa recogen en la época noticias sobre el monumento: «Arte y artistas», en *ABC*, 17 de diciembre de 1925. «El monumento a Gabriel y Galán», en *La Voz*, 5 de enero de 1926. COLLANTES DE TERÁN, A., «El Gabriel y Galán de Comendador», en *El Noticiero Sevillano*, 6 de marzo de 1926. J. C., «Los que triunfan: Pérez Comendador», en *Revista de Oro*, junio de 1926. Un estudio posterior es el de LOZANO BARTOLOZZI, M. M., *Escultura pública y monumentos públicos en Cáceres*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1988, pp. 39-43.



FIG. 2. *Monumento a la Infanta María Luisa Fernanda de Borbón. Sevilla. 1928.*

más rentable hasta entonces, según confesó el propio artista⁷. El escultor sigue el esquema sedente del trabajo anterior, planteado ahora de forma aún más austera. La figura, solemne como una matrona romana, con la única concesión de una rosa en la mano, descansa sobre un sencillo pedestal de apenas un metro de altura. Un efecto de intimidad y recogimiento fue deliberadamente buscado por el artista, quien concibió como único fondo el entorno natural del parque. Quizás por ello no deben sorprendernos sus duras críticas a la ornamentación de bancos, pilares y pérgolas que se añadió alrededor del monumento y que le molestó sobremedida; la vehemencia de sus comentarios revela un firme interés por preservar el entorno más adecuado⁸.

También vinculadas a la Exposición Iberoamericana de 1929 se encuentran las dos figuras femeninas que bajo un triple arco flanquean la escultura alegórica de *España* firmada por Manuel Delgado Brackembury en la Puerta de San Diego. Son dos alegorías, que fueron concebidas por Comendador como *La riqueza espiritual* y *material de Sevilla*⁹, y rebautizadas por un periodista como *El Cielo* y *la Tierra*

⁷ X., «Artistas extremeños. Enrique Pérez Comendador», en *El Noticiero*, 17 de septiembre de 1930.

⁸ N. de H., «Charla con Enrique Pérez Comendador», en *El Noticiero Sevillano*, 24 de abril de 1930.

⁹ SIN FIRMA, «El escultor Pérez comendador en Sevilla. Sus trabajos para la Exposición», en *El Liberal*, 13 de noviembre de 1928.



FIG. 3. *El Cielo de Sevilla*.
Exposición Iberoamericana. 1929.

de Sevilla, nombre este último con el que han pervivido¹⁰. La primera sostiene en su mano una versión de la Inmaculada de Martínez Montañés, como referencia al esplendor del arte sevillano; su postura, algo afectada, deja traslucir con los paños mojados un desnudo de formas rotundas, mientras los rasgos del rostro remiten al arcaísmo griego y el arte etrusco. La segunda presenta una concepción más sinuosa y dinámica, acentuada por los elegantes pliegues de la túnica y el manto; porta en este caso múltiples alusiones (frutas, espigas) a la riqueza de la tierra sevillana¹¹.

Estas realizaciones, por su temprana fecha, prácticamente no tienen presencia en los fondos del Museo. Del mismo modo, se conservan pocos datos de algunos proyectos situados ya en el marco temporal de la República y que no llegaron a culminarse.

El más importante fue el presentado al concurso convocado en 1932 para erigir un monumento a Pablo Iglesias en el Parque del Oeste en Madrid. Como vemos, Comendador está atento a cualquier convocatoria, independientemente de su signo

¹⁰ COLLANTES DE TERÁN, A., «El cielo y la tierra de Sevilla», en *El Noticiero de Sevilla*, 2 de marzo de 1929.

¹¹ Ver también I. C., «Dos esculturas de Pérez Comendador», en *Heraldo de Madrid*, 18 de abril de 1929, y BLÁZQUEZ, F., *op. cit.*, p. 164.



FIG. 4. *Maqueta para el concurso del monumento a Pablo Iglesias en Madrid. 1932.*

político, y ésta era una iniciativa de gran envergadura. A ella acude en colaboración con el arquitecto Luis Moya, con un sorprendente proyecto, de gigantescas proporciones, destinado a alcanzar los 22 metros de altura y albergar en su interior una biblioteca con 38 plazas¹². La obra articula un amplio juego de escaleras diagonales dando paso a un cuerpo principal con dos grandes muros oblicuos que en su parte posterior descienden escalonadamente. Preside el monumento la efigie en pie, avanzando, del líder socialista, con cinco metros de altura, complementada en los paneles laterales por un amplio friso en relieve con alusiones al trabajo industrial y agrícola. El segundo de estos muros incluye la figura de un labrador que fue modelada a escala real, y un autorretrato del propio Comendador labrando una escultura. Finalmente sería premiado en 1933 el proyecto de Santiago Esteban de la Mora, Luis Quintanilla y Emiliano Barral, a su vez destruido en 1939, aunque se han conservado algunos elementos escultóricos, como la gran cabeza granítica de Pablo Iglesias¹³.

¹² HERNÁNDEZ DÍAZ, J., *El escultor Pérez Comendador 1900-1981 (Biografía y obra)*, Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, 1986, p. 195. Con algunas variaciones y menos medios, esta publicación sería revisada en *Enrique Pérez Comendador. Escultor e imaginero. 1900-1981*, Sevilla, Diputación Provincial, 1993.

¹³ Ver SANTAMARÍA, J. M., *Emiliano Barral*, Segovia, Caja de Ahorros de Segovia, 1985, pp. 52-54. Publicación reeditada un año después en Salamanca por la Junta de Castilla y León. Por su parte, Hernández Díaz identifica como ganador el proyecto de los arquitectos Antonio Flores e Ignacio Hervada con el escultor José Capuz (*op. cit.*, p. 195), pero el dato parece erróneo. Es además significativo que no se incluya ninguna referencia a dicha participación en la publicación editada con motivo de la exposición antológica de Capuz en 1957, aunque la fecha y el entorno político podrían explicar esta circunstancia. DICENTA DE VERA, F., *El escultor José Capuz Mamano*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1957.



FIG. 5. *Monumento al Teniente Coronel Santiago González Tablas. Ceuta. 1934.*

El monumento al Teniente Coronel Santiago González Tablas en Ceuta es la última de las obras monumentales que Comendador aborda antes de su período romano, si bien se resuelve con el artista ya en Italia. Conmemora al militar fallecido en 1922 en una acción de guerra contra Marruecos. En 1934 el alcalde de la ciudad solicitó a la Comisión Nacional nombrada para su homenaje que fuese Ceuta la ciudad designada para acoger el monumento, iniciando una campaña que concluirá con su inauguración el 8 de agosto de 1935. Del proceso dan cuenta diversos acuerdos municipales¹⁴ y un completo expediente que pudimos localizar y consultar en el Archivo Municipal en 1986¹⁵. El arquitecto municipal, José Blein Zarazaga, diseñó el elaborado pedestal que soporta la estatua de Comendador, instalada junto al Santuario de Nuestra Señora de África. Es una escultura sobria, de correcta factura y actitud firme. El militar viste uniforme de regulares, con capa, y sostiene el sable ante las piernas, acentuando su concepción hierática y frontal.

¹⁴ Excmo. Ayuntamiento de Ceuta. Actas. Sesión de 31 de agosto de 1934, libro 101, ff. 137-138. Sesión de 28 de septiembre de 1934, libro 101, f. 171. Sesión de 7 de diciembre de 1934, libro 102, f. 52.

¹⁵ Archivo Municipal de Ceuta. 1935. Número 152, legajo 99, carpeta 4. Contiene más de 30 documentos.

El pensionado de Pérez Comendador en Italia desde 1934 establece un cierto paréntesis en su trayectoria monumental. Durante este período sólo se documentan proyectos, no así obras definitivas.

Ya en Roma realiza el boceto para el monumento a los aviadores Barberán y Collar, que surge ese mismo año. El proyecto de Comendador simula en planta la forma de un avión, con dos figuras avanzando en pie y dos grandes módulos simétricos de estructura trapezoidal. Éstos aparecen cubiertos por abigarrados relieves con escenas alegóricas en varios niveles. Apenas hemos localizado noticias de esta iniciativa, que no debió pasar del modelo que muestra la fotografía.

También quedó sólo en proyecto el monumento al General Justo José de Urquiza, destinado al estuario del Río de la Plata en Argentina. Supone una de las primeras incursiones de Comendador en el panorama americano, donde en esos momentos se están promoviendo importantes concursos monumentales. En esta ocasión el archivo del Museo conserva una completa Memoria y Presupuesto del proyecto, que bajo el lema *Albar* firmó el escultor en abril de 1936. Con un lenguaje elocuente, habitual en este tipo de opúsculos, el artista describe de forma pormenorizada los elementos que componen la obra¹⁶.

Su arquitectura deriva sin duda del modelo para el frustrado monumento a Pablo Iglesias, lo cual es llamativo, pues Comendador firma ahora el proyecto en solitario; aprovecha así la traza de Moya para adecuarla a esta convocatoria, tan sólo ajustando algunos cambios; incluso la altura de 22 metros es la misma. El gran bloque seudopiramidal, de estructura posterior escalonada y rematado por un sol naciente, adquiere aquí la simbología de una gran nave, que destaca entre los estanques de agua. Al frente, el militar avanza a caballo, flanqueado por seis gauchos también ecuestres, cuyos rasgos peculiares ya se adivinan en la maqueta. Todo el conjunto se sustenta sobre un amplio basamento, recorrido por un friso continuo en relieve de 42 m de longitud. El programa iconográfico desarrollado en el mismo es prolijo, e incluye tanto campañas militares como escenas de labranza, trabajo, industria, comercio, cultura y enseñanza, obras públicas y motivos pamperos, con representantes de distintas clases sociales y alegorías de la espiritualidad y la justicia. Cierran el proyecto tres grandes figuras exentas que representan a los ríos Paraná y Uruguay bañando la Pampa.

El proyecto de Comendador no salió adelante, como tampoco llegó a culminarse la maqueta para el monumento al *Baleares*, conservada en el Museo junto a algunos dibujos. Es en este caso una gran columna, ornada en su tercio inferior por los marineros y rematada por el águila y el escudo nacional.

Esta iniciativa adquiere ya connotaciones claramente políticas. Como dimos a conocer en su momento, durante los últimos años de su pensionado en Roma Comendador prepara cuidadosamente su regreso a España desde una posición de privilegio. Sus contactos con diversos artistas para fomentar una organización

¹⁶ A.D.M.P.C.L. Sección Obras. Serie Monumentos. Expediente Justo José de Urquiza.



FIG. 6. *Proyecto para el concurso del monumento a Barberán y Collar. 1934.*



FIG. 7. *Maqueta para el monumento al General Justo José de Urquiza en Argentina. 1936.*

corporativa de corte académico y conservador; su interés por el arte religioso, intuido como uno de los géneros con mayor futuro; o sus movimientos para conseguir el comisariado de algunas exposiciones, como la presencia española en las Bienales de Venecia, son síntomas de una clara toma de postura, que preveía mayores oportunidades con el triunfo del bando nacional culminada la guerra. Proyectos como el recién citado, o esculturas como su desnudo femenino *Amanecer*, de un sentido político inequívoco, marcan en el terreno plástico esta nueva etapa¹⁷.

Tras su llegada a España se suceden algunas obras religiosas, retratos y proyectos diversos, alguno de corte monumental. A finales de 1941 Comendador participa en el concurso para erigir una fuente al arquitecto neoclásico Juan de Villanueva en Madrid. Su intervención consiguió una de las menciones del concurso certamen. Iba firmado por los arquitectos Carlos Sidró de la Puerta y José Subirana, aunque Hernández Díaz indica que su verdadero inspirador fue Fernando Chueca Goitia¹⁸. En el Museo se conservan algunos dibujos de alzados y parte de una maqueta, aunque ninguna documentación escrita. Los bocetos revelan un trabajo sobrio, que recoge influencias de las fuentes de Aranjuez, del propio Villanueva y de González Velázquez. La participación de Comendador se centraba en unas figuras infantiles y un desnudo masculino recostado junto al medallón del arquitecto. Otras obras menos ambiciosas, como el retrato de Francisco Rodríguez Marín en Osuna de 1943, sí se verían culminadas.

También en este texto hemos asumido el estudio de algunas obras de carácter alegórico o histórico, aunque no alcancen la condición monumental. El entorno político justifica por ejemplo la realización en 1945 de una *Alegoría de Extremadura* en bronce, por encargo de la Diputación de Badajoz y para ser entregada al caudillo con motivo de su visita a la región y su nombramiento como hijo adoptivo. El Museo conserva un pequeño boceto, pasado al bronce, que incluye un desnudo recostado, personificación del Guadiana, y tres imágenes en pie, junto a una cartela con una larga inscripción.

Estas figuras fueron recuperadas con posterioridad, sin la cartela ni la imagen tendida, para crear una obra independiente que sería instalada en 1980 en el pedestal del monumento al conquistador Hernando de Soto en Badajoz. De esta última se expone en Hervás una copia en bronce, que revela su concepción sobria y ahora simétrica: la Tierra, envuelta en una túnica, con el torso desnudo y una espiga de trigo, se alza en el centro, flanqueada por una pareja de campesinos. Es un tipo de obra que resume bien la estética de Comendador, de ahí que hayamos seleccionado su reproducción.

¹⁷ Ver VELASCO MORILLO, C. y BAZÁN DE HUERTA, M., «Planteamientos estéticos y corporativos en los inicios del franquismo», Comunicación al Congreso *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*, Granada, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada, 2000 (2002).

¹⁸ HERNÁNDEZ DÍAZ, J., *op. cit.*, pp. 195 y 205.



FIG. 8. *Alegoría de Extremadura.*
Bronce.

Las Diputaciones Provinciales de Badajoz y Cáceres también están en la raíz de una de las empresas más ambiciosas y conocidas de Pérez Comendador. Nos referimos al encargo de plasmar en bronce a los protagonistas extremeños de la conquista americana. Es una serie de medias figuras a tamaño natural realizadas entre 1945 y 1947. Enrique Lafuente Ferrari¹⁹ y José Hernández Díaz, entre otros, han glosado detalladamente estas obras y no creemos necesario profundizar demasiado en su descripción. Las figuras incorporan todo un repertorio de corazas, mallas, clámides, medallones, cascos, espadas y pergaminos, que se alternan para dar personalidad a cada efigie. Tanto éstas como los bocetos previos conservados en el Museo pueden identificarse por sus pormenores iconográficos, así como por el tratamiento de la barba y el rostro.

Las representaciones bronceínas de Hernán Cortés, Vasco Núñez de Balboa y Pedro de Valdivia se exponen en el Museo de Bellas Artes de Badajoz, y la de Francisco Pizarro en la Diputación de Cáceres²⁰. En Hervás se conserva otra fundi-

¹⁹ LAFUENTE FERRARI, E., *Enrique Pérez Comendador. Esculturas y dibujos*, Madrid, Nueva Época, 1947.

²⁰ Ver PEDRAJA MUÑOZ, F., *Catálogo del Museo de Bellas Artes de Badajoz de la Excm. Diputación Provincial*, Badajoz, Caja de Badajoz, 1993. HERNÁNDEZ NIEVES, R., *Museo de Bellas Artes de Badajoz. Catálogo de esculturas, muebles y otras piezas*, Badajoz, Diputación Provincial, 2006, pp. 74-79. PIZARRO GÓMEZ, F. J. y TERRÓN REYNOLDS, M. T., *Catálogo de los fondos pictóricos y escultóricos de la Diputación Provincial de Cáceres*, Cáceres, Diputación Provincial, 1989, p. 302.



FIG. 9. *Francisco Pizarro.*
Bronce para la Diputación Provincial
de Cáceres. 1947.

ción de Valdivia y diversos modelos en escayola, destacando la imagen de Pizarro, que nos parece la más lograda de la serie. Mientras en los tres primeros domina la solemnidad y el empaque, el trujillano muestra una factura más nerviosa y resolutiva, marcada por la expresividad visionaria del rostro.

Son recreaciones historicistas, bien documentadas, que responden al interés político de recuperar un pasado glorioso, y que Comendador satisface a la perfección. Es una vía fructífera, pues la retomará en diversas ocasiones, pasando desde aquí a las estatuas ecuestres, que tanto peso alcanzarán en su producción escultórica.

Antes de ello el tema ofrecerá todavía algunas variantes. Así, Comendador lo traslada al campo del relieve, con una *Alegoría del Conquistador*, concebida en 1948, de la que hizo versiones en madera policromada y bronce para las Diputaciones de Badajoz y Cáceres, el Gobierno Civil de Badajoz y la Real Academia de la Historia en Madrid. El Museo expone un modelo en escayola y dos pequeñas terracotas, una de ellas policromada y la otra con una solución alternativa. El artista dispone un desnudo femenino tumbado, alusión a la tierra, sobre el que cabalga un airoso caballo blanco en corveta, y junto al que avanza el protagonista, un musculoso desnudo apenas cubierto por un largo paño, con casco, espada y una antorcha. Hay algo de artificioso en el propio planteamiento y en la composición, con ese plinto al que recurre para elevar la figura, pero la obra fue muy valorada en su

momento, en el marco de una España que asumía los conceptos de hispanidad e imperio como señas de identidad.

Puede cerrar este bloque la media figura en bronce del Emperador Carlos V que entre 1949 y 1950 realiza Comendador para Laredo (Santander), y que responde, por su actitud y atributos iconográficos, al mismo formato y sentido histórico que la serie de conquistadores.

De nuevo en el terreno de lo alegórico, Comendador escoge el tema del *Dolor* y la *Medicina* en una lápida dedicada al Doctor Mariano Gómez Ulla instalada en 1947 en su casa del madrileño Paseo de la Castellana y de la que el Museo guarda una copia en escayola del motivo principal. Es una obra resuelta con sencillez y cierto aire trascendente, cuya protagonista femenina presenta el mismo rostro que la representación de la Tierra incluida en la *Alegoría de Extremadura*.

Entre los proyectos monumentales no culminados, cabe consignar, a principios ya de los años cincuenta, el de Arturo Alessandri Palma para Santiago de Chile, que no había sido citado en las monografías previas sobre el escultor. Su trayectoria es singular, pues nos consta la materialización de varios bocetos y una maqueta para el concurso, junto a la redacción de una memoria explicativa, y sin embargo pudo no llegar a presentarse al certamen. En 1953 Comendador recaba información documental y fotográfica sobre el personaje, magistrado y presidente de Chile, al cual se quería homenajear con una estatua en la Plaza de la Libertad, ante el Palacio de la Moneda. De hecho, en el expediente que conserva el Museo aparece un dibujo del boceto con esta espectacular perspectiva.

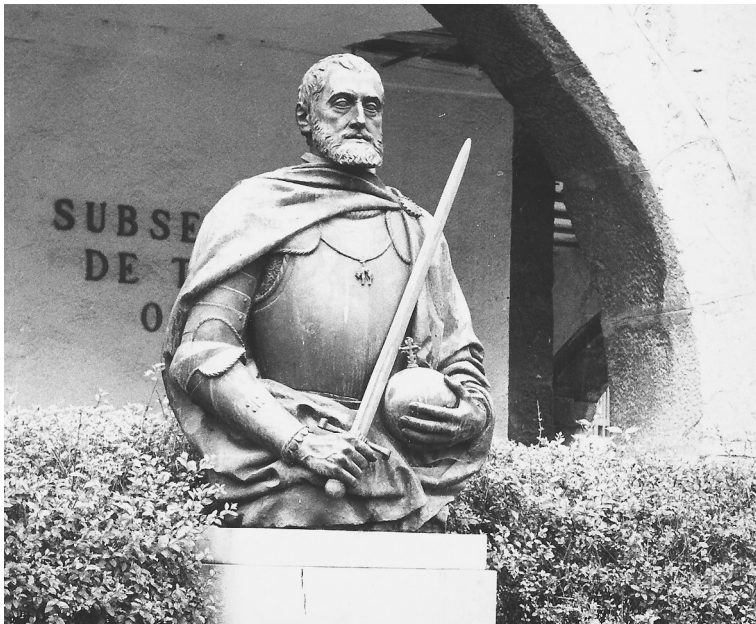


FIG. 10. *El Emperador Carlos V. Laredo. 1949-1950.*

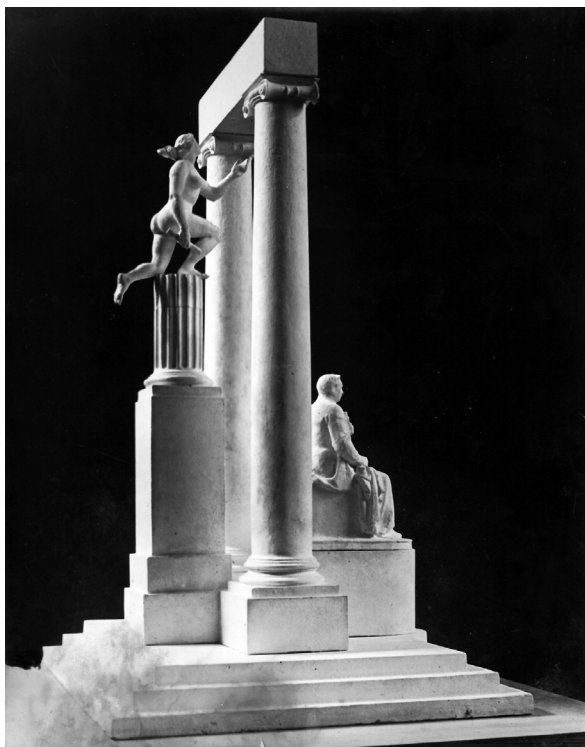


FIG. 11. *Maqueta para el monumento a Arturo Alessandri en Santiago de Chile. 1953.*

Según comenta en su memoria, pretende *apartarse del monumento enfático y complicado, del monumento «tarta» [sic] tan en boga en los últimos cien años y del simple y vulgar pedestal con relieves y el personaje encaramado en lo alto*. Propone así un concepto arquitectónico sencillo: dos columnas jónicas unidas por un entablamento y entendidas como alegorías de fortaleza y elocuencia, las virtudes de Alessandri. Este esquema enmarca la estatua del gobernante, sentado, con la carta constitucional en la mano y acompañado por su perro, símbolo al tiempo de fidelidad ante la ley. En la parte posterior, sobre un alto pedestal que a su vez sostiene un fuste de columna (la tradición), se alza *La Idea renovadora y progresista* de Alessandri, personalizada en un desnudo femenino, en actitud forzada y dinámica, que sujeta una bengala.

A pesar de tener culminado el proyecto, Comendador pudo optar por no concursar, pues un recorte de la prensa chilena, sin fecha, pero remitido a España en 1954 por Jaime Eyzaguirre, un amigo del escultor, da cuenta del fallo del Jurado entre tres únicas maquetas, firmadas por sendos artistas italianos: Ulises Tossi, Domenico Ponzi y Aroldo Bellini, a quien finalmente se adjudica el monumento. Quizás el artículo se refiriera a una fase final selectiva, y así la propuesta de Comendador habría sido ya desestimada, o como apuntamos pudo no llegar a presentarse. Tal vez fueron razones presupuestarias, la previsión de escasas posibilidades o alguna otra causa, pero Comendador centró únicamente sus esfuerzos en la venta del retrato de

Alessandri, que según señala en la memoria había realizado a tamaño definitivo, y que, a través de Eyzaguirre, ofreció a los hijos del político chileno, aunque parece que sin excesiva fortuna.

Otro aspecto hasta ahora no divulgado es el intento de Comendador de participar en la obra escultórica de la Cruz del Valle de los Caídos. El Museo expone en su planta superior tres escayolas vinculadas al tema. La primera es un boceto para el basamento de la cruz, cubierto en su totalidad por un friso con relieves; junto a esta pieza se conservan una media figura, coronada y con un cáliz, que representa posiblemente al evangelista San Juan, o quizás un profeta, además de una ampliación del busto a una escala mayor. Si Ávalos asumió en sus esculturas influencias más próximas al Renacimiento o el Barroco, Comendador en estos bocetos parece apostar por el medievalismo como fuente inspiradora.

Desconocemos las circunstancias en que Comendador gestó estas obras, pues no están fechadas ni el Museo conserva documentación alguna. La presencia del escultor no se refleja en el primer concurso de proyectos para la cruz que se efectuó en 1941²¹, ni se le tuvo en cuenta cuando en los años cincuenta, ya bajo la dirección del arquitecto Diego Méndez, se adjudican las obras a Juan de Ávalos, proceso que hemos tratado con detalle en otro lugar²². Aventuramos, con prudencia, la hipótesis de que Comendador pudiera realizar estos bocetos por iniciativa propia; recordemos que junto a los escultores Adsuara y Orduna firmó un escrito intentando que no se designara al escultor emeritense como autor del colosal proyecto; quizás estos bocetos pretendían ser su baza en caso de que las gestiones dieran algún resultado²³.

Hemos de volver a la temática de los descubridores y conquistadores extremeños, pues a las obras que ya conocemos Comendador incorporó una nueva efigie de Vasco Núñez de Balboa. Se trata ahora de una estatua de cuerpo entero en bronce instalada en 1954 en un enclave bien escogido de la Ciudad Universitaria de Madrid, por iniciativa del VI Congreso de la Unión Postal de las Américas y España celebrado en octubre de 1952 y que implicó en el proyecto a varios ministerios²⁴. El modelo de la obra fue tallado por el escultor en madera y se conserva en el Museo; resulta muy potente en su visión próxima. Antes de esta versión definitiva Comendador estudió otras opciones, reflejadas en tres bocetos en terracota que mantienen la frescura del trazo rápido. Dos apuestan por una actitud tensa y enhiesta;

²¹ Sobre el concurso, aunque con las peculiares acotaciones que realiza el autor, puede verse MÉNDEZ GONZÁLEZ, D., *El Valle de los Caídos. Idea, proyecto, construcción*, Madrid, Fundación Nacional Francisco Franco, 1982.

²² BAZÁN DE HUERTA, M., *Juan de Ávalos*, Badajoz, Caja de Badajoz, 1996, pp. 55-63.

²³ No fue ésta la única ocasión en que Comendador actuó de modo similar. En 1951 y con motivo de la adjudicación por concurso de los relieves del Arco de la Victoria en Madrid a Moisés de Huerta, también estos escultores mediaron, sin resultados, para que le fuera desestimado el encargo. BAZÁN DE HUERTA, M., «El programa iconográfico del Arco de la Victoria en Madrid», en *Actas de los III Coloquios de Iconografía*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1992, publicadas en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo VI, n.º 12, 1993, p. 310.

²⁴ Ver FERNÁNDEZ DELGADO, J., MIGUEL PASAMONTES, M. y VEGA GONZÁLEZ, M. J., *La memoria impuesta*, Madrid, Ayuntamiento, 1982, p. 123.



FIG. 12. *Monumento a Vasco Núñez de Balboa. Ciudad Universitaria de Madrid. 1954.*

el tercero lo muestra avanzando, con la espada en diagonal y el brazo alzado. La fórmula final es bien diferente; el escultor encuentra la solución al extender los brazos hacia delante y atrás, marcando con ellos una simbólica cruz. Cristianiza así un modelo clásico, pues no es difícil adivinar la influencia que en este esquema tiene el Zeus de Artemision, obra emblemática del estilo severo griego, aunque se haya modificado la posición de las piernas para darle mayor empuje. El resultado es una obra de apariencia dinámica, aunque produce una extraña sensación de movimiento congelado. La serenidad dominante en las obras previas se ha transformado aquí en elocuencia y exaltada gestualidad.

Una de las más logradas creaciones públicas de Pérez Comendador es la estatua de San Pedro de Alcántara, auspiciada por la Diputación Provincial de Cáceres y culminada en 1954. Asume la doble condición de ser imagen religiosa y monumental, y fue fundida en bronce a partir del original de 2,5 m en madera que conserva el Museo. La escultura bronceínea se instaló en la Plaza de Santa María de la *ciudad monumental* cacereña, un enclave privilegiado al que la obra ha sabido adecuarse de manera especialmente afortunada²⁵.

²⁵ Sobre la estatua de San Pedro de Alcántara, ver: HINJOS, J. de, *La estatua de San Pedro de Alcántara en Cáceres. Obra de Enrique Pérez Comendador*, Cáceres, Diputación Provincial, 1956; y LOZANO BARTOLOZZI, M. M., *op. cit.*, pp. 51-53.



FIG. 13. *Imagen de San Pedro de Alcántara. Cáceres. 1954.*

En la esquina achaflanada de la concatedral el santo extremeño, ataviado con el hábito franciscano, se muestra en pie, con los pies descalzos y sobre un libro abierto; su actitud es recogida y ascética, y el rostro introspectivo toma sus rasgos del propio escultor, mientras las manos, delgadas y expresivas, abrazan una cruz²⁶. Su conexión con el público se ha afianzado en la costumbre de besarle los pies, hasta el punto de acabar puliendo la pátina broncea.

El autor aplica la misma iconografía en un relieve para la iglesia de Alcántara en 1964, y con el tiempo retomará pautas similares en un San Francisco de Asís bronceo de 1978 que se alza frente al Monasterio de Guadalupe.

Nos ocupan a continuación varias actuaciones monumentales en relieve, vinculadas con edificios públicos de distinto signo. Destacamos primero el escudo de España que Comendador diseña en 1957 para la fachada posterior del palacio de la Audiencia de Cáceres, inaugurado un año después. Es un altorrelieve potente, labrado en piedra granítica con talla directa. Responde, con alguna licencia, a la

²⁶ Aspectos sobre la iconografía del santo encontramos en TEJADA VIZUETE, F., «San Pedro de Alcántara en la plástica extremeña», en *San Pedro de Alcántara, hombre universal*, Congreso de Guadalupe (1997), Ediciones Guadalupe, 1998, pp. 439-477; o ANDRÉS ORDAX, S. y otros, *San Pedro de Alcántara y su tiempo. Exposición iconográfica*, Cáceres, Diputación Provincial, 1990.

tipología del escudo nacional en la etapa franquista, acolado por un águila pasmada y acostado de las columnas de Hércules, junto al yugo y las flechas²⁷.

Hay que citar también sus recreaciones de la Sagrada Familia para el edificio de la Caja de Ahorros Provincial de Alicante, fechadas en 1958. El Museo recoge las distintas fases de la ejecución, desde el primer boceto a las dos versiones siguientes, modelos para las obras finales de 12 m de altura. En este proceso los relieves, ya de por sí muy condicionados por el alargado formato vertical, fueron modificando su composición en aras de una mayor simplificación y planismo.

Muy diferente es el relieve mural dedicado al General Moscardó en el Palacio de los Deportes de Madrid, instalado en la subida al palco de honor en 1959. Es un trabajo singular, que sorprende por su ubicación y concepción plástica. Si bien la presencia del militar se resuelve con su retrato en un medallón, el resto del friso despliega un insólito dinamismo para lo que es habitual en el artista. Tres atletas: un lanzador de jabalina, un saltador de vallas y un corredor, se recortan ante un fondo abujardado, con profundas incisiones en los perfiles y sin apenas sobresalir de la piedra; con una técnica *a lo egipcio*, no es pues el volumen del relieve, sino el contraste de texturas lo que permite resaltar a los deportistas. Los aros olímpicos y una antorcha completan la escena.

Entre las piezas conservadas en el Museo, un boceto en terracota muestra la primera opción del escultor, centrada en el retrato laureado y sostenido por dos figuras. Dos pequeños relieves en bronce revelan sin embargo cómo pronto sustituye esta idea por un formato muy apaisado, en el que barajó la oportunidad de distribuir simétricamente cuatro atletas: un arquero, un lanzador de disco, otro de jabalina y otro de peso, siempre con el mismo estilo dibujístico.

El último de los relieves, aunque sin salir de España, nos devuelve al tema americano, que no abandonaremos ya en las próximas referencias. Es en este caso una lauda sepulcral, dedicada a Alonso de Ercilla y Zúñiga, caballero y poeta español, autor en el siglo XVI de «La Araucana». Fue financiada por un particular y la embajada de Chile en 1961 para la iglesia conventual de las carmelitas de Ocaña en Toledo. El exiguo grosor de la pieza determina la representación, que dispone los miembros alternativamente de frente o de riguroso perfil, dando lugar a una imagen algo forzada. Su presencia en el Museo es un pequeño boceto en bronce, que refleja similares parámetros compositivos.

Nos ocupa ahora una de las principales realizaciones de Pérez Comendador en América: el monumento al conquistador Hernando de Soto en Florida, desarrollado entre 1959 y 1960. Es una empresa en la que invierte tiempo y esfuerzo, y de la que el Museo da testimonio con diversos bocetos, dibujos, planos y piezas en material definitivo, que nos van a servir de guía en este recorrido.

²⁷ SELLERS DE PAZ, G., *Cáceres visto por un periodista*, Cáceres, Extremadura, 1964, p. 105; y CORDERO ALVARADO, P. *Cáceres en sus escudos y monumentos*, Madrid, García-Plata, 1991, pp. 27 y 162. Desde enero de 2011 su retirada y reubicación se han visto envueltas en la polémica.



FIG. 14. *Relieve mural en el Palacio de los Deportes de Madrid. 1959.*



FIG. 15. *Acuarela sobre el monumento a Hernando de Soto en Florida. 1959-1960.*

No se conserva excesiva documentación sobre la obra y desconocemos, por ejemplo, si se obtuvo por concurso o encargo. En cualquier caso, sí sabemos que Comendador esbozó varias propuestas antes de dar con la solución final. Uno de los bocetos en barro, complementado por un dibujo, muestra un pedestal escalonado que sostiene una cruz, inspirándose ésta en las cruces irlandesas de Clonmacnois. El segundo adquiere la forma de una columna rematada por dos manos que sujetan una cruz, con la figura del conquistador delante. El tercero mantiene un remate similar, pero se asienta sobre una estructura troncocónica y una superficie convexa; en los laterales distribuye relieves incisos, mientras en el frente se alza de nuevo la estatua erguida de Soto. El último boceto en terracota es el más interesante; Comendador articula una serie de módulos que responden a formas geométricas muy nítidas: una semiesfera, alusión al globo terráqueo; un pedestal en uve como la proa de un barco, para la estatua; un gran obelisco que le sirve de fondo, y en la parte posterior un cuerpo trapezoidal a modo de libro abierto ornado con relieves en sus dos caras. Sobre este esquema el escultor elaboró una maqueta definitiva y una acuarela, que reproducimos por su calidad. Diversos planos ilustran además los pormenores del monumento. Motivos como las dos manos que sostienen una custodia y una cruz, pasan ahora en relieve al frente del obelisco. En el archivo del Museo hemos localizado dos fotografías de la obra en piedra, ya instalada, aunque a falta de colocarse la efigie del conquistador.

Junto a su concepción arquitectónica, aún merecen un comentario los dos elementos escultóricos que destacan en el conjunto. Por una parte el libro pétreo que cierra el monumento, con relieves que representan el bautismo de un indio y la primera misa celebrada en Florida, alusiones a la acción evangelizadora de España en América y en los que vemos unidos a nativos y colonizadores. Comendador hizo versiones en diferentes formatos, aunque sin modificaciones sustanciales; ambos murales responden a esquemas simétricos, compensados en sus masas y con dos registros en altura. Por fin, la escultura en pie de Hernando de Soto es el único motivo que no sufrió modificaciones en todo el proceso. Comendador tuvo clara desde el principio la actitud firme y frontal, con la espada sujeta ante sí y el casco en la otra mano. Es una figura sobria, en la línea de anteriores aproximaciones al tema. Dos réplicas en bronce, inferiores a un metro, una para el Museo de Bradenton en Florida y otra en Hervás, dan testimonio de su empaque conceptual y formal.

Con planteamientos bastante similares a los relieves antes citados, unos años después, en 1964-1965, Comendador realiza un gran mural que representa al Capitán Martínez de Irala para ser instalado en la catedral de Asunción, en Paraguay, y del que también obtuvo un bronce para la Academia de la Historia en Madrid. El relieve reitera la idea de fraternidad entre los españoles y los indios americanos. El tema se plasma con evidencia en el abrazo que centra la composición, rodeado por un nutrido grupo de personajes en varias alturas. De nuevo la simetría de masas domina el esquema, y aunque Comendador ya sitúa algunas figuras en tres cuartos, siguen acusando una leve rigidez y una cierta isocefalia.

Abrimos ahora un ciclo de estatuas ecuestres que tendrán una gran relevancia en la proyección nacional y americana de Enrique Pérez Comendador. Por su identidad temática hemos optado por agruparlas, aunque advertimos que responden a fechas muy prolongadas en el tiempo. Hay que tener en cuenta que en más de una ocasión los trabajos se duplicaron a partir del mismo molde para diferentes emplazamientos, y no disponemos de documentación que permita constatar con seguridad algunas fechas.

Conquistadores y militares españoles vuelven a protagonizar estas imágenes, y por haber hablado de él recientemente, recuperamos primero a Hernando de Soto, lugarteniente de Pizarro en el Perú y conquistador de La Florida²⁸. La intensa actividad de la Asociación de los Caballeros de Bradenton, en Florida, empeñada en ensalzar la figura de Soto y que ha mantenido estrechos lazos con Barcarrota²⁹, favoreció la realización de una estatua ecuestre cuyos primeros modelos debieron gestarse en los años sesenta, como ilustran algunos dibujos del Museo, aunque su ejecución definitiva se sitúa en el segundo período romano de Comendador, ya en el cambio de década.

Por sus pequeñas dimensiones es una obra que produce un efecto singular. La tradición monumental nos ha hecho asumir casi inconscientemente que la estatuaría pública debe superar el tamaño natural o, al menos igualarlo, y quizás por ello esta escultura puede resultar decepcionante, aunque contiene la majestuosidad y prestancia habituales en el escultor. En el discurso de inauguración de la estatua en Bradenton el artista destaca su trabajo de documentación para plasmar la imagen de Soto, y cómo a la nobleza y energía del rostro quiso añadir un punto de melancolía; incide también en la posición del jinete, que sostiene la espada por el filo con ambas manos, ofreciéndola, y que viste coraza y manto plegado, con la cabeza descubierta³⁰. En cuanto al caballo (algo pequeño en relación al jinete), llama la atención la falta de bridas y arreos, con el fin de no encubrir la anatomía animal, y la airosa postura, que reproduce un paso de doma típicamente español, con la pata delantera alzada y la cola enhiesta.

En 1980 se hizo una réplica de esta obra, financiada por la Diputación Provincial para ser instalada en Badajoz un año después, aunque su ubicación ha seguido una trayectoria casi itinerante, con varios cambios de emplazamiento hasta fijarse ahora en la Avda. Tomás Romero Castilla. Se eleva sobre un pedestal pétreo en el que se incorporó el relieve con la *Alegoría de Extremadura* que hemos descrito anteriormente, hoy desaparecido. El Museo conserva una versión a pequeña escala en bronce que respeta la misma iconografía.

Con unas dimensiones y tratamiento similares a esta última pieza citada, lo cual confundió a Hernández Díaz, en la sala VII del Museo se expone una estatua

²⁸ Ver SÁNCHEZ RUBIO, R., *Hernando de Soto*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1988.

²⁹ Un monolito en piedra y bronce conmemora en Barcarrota los contactos con dicha Asociación.

³⁰ A.D.M.P.C.L. Sección Documentos Personales. Serie Escritos y Conferencias.



FIG. 16. *Estatua ecuestre de Hernando de Soto en Badajoz, siguiendo la de Bradenton. 1980.*

ecuestre de Pedro de Valdivia, trasunto abocetado del gran monumento erigido en 1962 en Santiago de Chile. Esta pequeña imagen prescinde también de elementos accesorios en el caballo, salvo en la modesta montura con una venera frontal. El jinete va tocado con casco, viste coraza y manto y deja los brazos al descubierto. Dirige la mano izquierda hacia el lugar de la espada y porta en la derecha un pergamino o rollo fundacional.

La gran estatua erigida en la capital chilena, de tamaño mayor al natural, presenta escasas variantes en relación a este modelo. Ha perdido el casco y ganado la espada, mostrando el rollo de forma más visible. Su rostro responde al de la media figura del Museo de Badajoz, si bien el atuendo es algo distinto. Sobre el caballo ya aparecen una silla de montar y los estribos, aunque sigue obviando las riendas. Conviene incidir sobre la morfología del équido, pues va a adquirir una especial fortuna. Camina al paso, con una pata delantera adelantada pero en contacto con el suelo, mientras los cuartos traseros se disponen ligeramente flexionados y la cola cae con naturalidad; la cabeza erguida y levemente inclinada hacia la derecha es otro elemento que caracteriza este modelo, que volveremos a encontrar en otras creaciones.

Una de ellas es la estatua dedicada a Hernán Cortés en Cáceres, que fue reproducida a principios de los ochenta tras la muerte del escultor, aprovechando el molde de la estatua chilena. La operación fue realizada por el fundidor Eduardo Capa, quien sustituyó la cabeza de la figura para adecuarla a su nueva identidad. Supone un singular proceso de recuperación que surge a instancias de la Diputación de Cáceres, que la donó al Ayuntamiento, culminándose su compleja instalación en

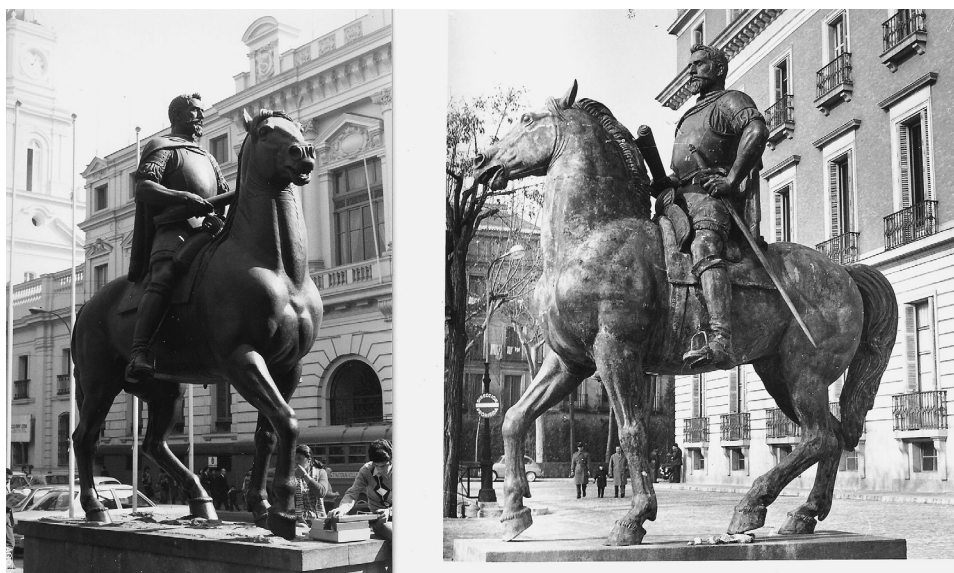


FIG. 17. *Estatua ecuestre de Pedro de Valdivia en Santiago de Chile. 1962.*

1986. Hoy el monumento ha sido incorporado y apreciado como un elemento significativo del paisaje urbano cacereño³¹.

Fuera ya del entorno americanista, aún hemos de consignar que Comendador utilizó el mismo modelo de caballo para la estatua ecuestre del general Francisco Franco. Sólo una de las imágenes del militar aparece realmente documentada en el Archivo del Museo. Hernández Díaz cita, sin precisar demasiado, unas primeras referencias en 1953 y 1957. El propio Comendador menciona en su *curriculum* de 1967-1968 que está realizando una estatua para la Universidad Laboral de Gijón, y da por concluida una pequeña versión en bronce para REPESA. Esta última, por su tamaño, debe coincidir con la réplica que en 1969 adquiere el Banco de España para uno de sus salones principales, en paralelo a otro encargo que más adelante comentaremos; la obra se inaugura estando ya el escultor en Roma como Director de la Academia Española. En ella Franco monta el caballo ataviado con una prenda poco habitual, que sustituye al uniforme, con laureada en el pecho y una airosa capa, alzando la mano en actitud de saludo³².

En relación a esta escultura se almacenan en el Museo cuatro bocetos, en terracota y bronce, con algunas variantes en el uniforme y la actitud. Los caballos responden al prototipo que ya conocemos, aunque uno de ellos recoge la pata delantera.

³¹ LOZANO BARTOLOZZI, M. M., *op. cit.*, pp. 69-70.

³² Sobre la iconografía ecuestre de Franco puede consultarse nuestra comunicación: «Recuperación de un género monumental. La estatua ecuestre del General Franco en la Academia Militar de Zaragoza», en *Actas del VI Coloquio de Arte Aragonés (1989)*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1991, pp. 327-346.

Todavía debemos incidir en el tema con una última propuesta ecuestre, la del general Gonzalo Queipo de Llano para Sevilla. Un pequeño boceto del Museo reproduce de nuevo el caballo tantas veces reiterado, aunque para trazar la imagen definitiva Comendador creó un modelo diferente, con la cabeza inclinada e iniciando un paso, que se aprecia en la escultura de medio formato en bronce expuesta en el patio del Museo. La rocambolesca trayectoria de este monumento requeriría un espacio del que no disponemos. Algunos de los avatares que sufrió la frustrada iniciativa los recoge Hernández Díaz³³, pero incluso se quedó corto a juzgar por el extenso documento redactado en Sevilla por el Teniente General Cuesta Monereo en el que detalla minuciosamente la historia del proyecto desde 1951, fecha en que tuvo su origen³⁴. Comendador interviene en el tema a partir de 1971, desplazándose desde Roma y adjudicándosele la obra por una cantidad que ni siquiera estaba recaudada; con el paso del tiempo las posibilidades de culminar el trabajo se fueron agotando y las alternativas ofrecidas tampoco fructificaron. Así sucedió por ejemplo con el intento de exponer el caballo como una escultura independiente, que aunque fracasó, al menos nos ha dejado interesantes estudios anatómicos.

Abandonamos ya este género para ocuparnos de otra labor que también tuvo una gestación prolongada en el tiempo. Nos referimos a la estatua del Cardenal Francisco Jiménez de Cisneros para la Ciudad Universitaria de Madrid. Un primer estudio, de gran formato, con casi 5 metros de altura, aparece comentado y fotografiado en el libro de Lafuente Ferrari de 1947 y responde a una versión inicial en escayola, concebida en el marco de las distintas actuaciones contempladas en el proyecto global de 1942-1943, y en concreto para un templo dedicado a Santo Tomás de Aquino que albergaría distintas esculturas de Comendador; aunque todo ello no llegaría a culminarse, y la imagen permanecería muchos años en almacenes ministeriales³⁵.

Posteriormente desaparecen las referencias a esta obra, hasta que en 1967-1968 el autor cita una nueva imagen en ejecución para el mismo destino. Ésta debe coincidir quizá con la talla en madera de 2 metros que dijo observar Hernández Díaz, aunque modifique la fecha, y, más seguro, con la pieza que fundida en bronce y con esas dimensiones se expone en el jardín del Museo. En cualquier caso, y a pesar de su sobriedad, son obras de interés, que denotan, sobre todo en el rostro de la primera versión, energía y carácter.

La Fuente del Guadiana, instalada en la Plaza de España de Don Benito, es otra de las grandes empresas monumentales en las que Pérez Comendador se ve inmerso a mediados y fines de los años sesenta. Regresamos con esta obra y la anterior a

³³ HERNÁNDEZ DÍAZ, J., *op. cit.*, p. 129.

³⁴ A.D.M.P.C.L. Sección Obras. Serie Monumentos. Expediente Gonzalo Queipo de Llano.

³⁵ Sobre el tema, ver, entre otros: PARDO CANALÍS, E., *La Ciudad Universitaria*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1959; CHIAS NAVARRO, P., *La Ciudad Universitaria de Madrid. Génesis y realización*, Madrid, Universidad Complutense, 1986; VV.AA., *La Ciudad Universitaria de Madrid* (Catálogo Exposición, tomos I y II), Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid y Universidad Complutense, 1988; FERNÁNDEZ, J., MIGUEL, M. y VEGA, M. J., *op. cit.*, pp. 404-409.



FIG. 18. *El Cardenal Cisneros para la Ciudad Universitaria de Madrid.*



FIG. 19. *Boceto para la alegoría de La Tierra en el Monumento al Guadiana en Don Benito.*

una década especialmente prolífica en realizaciones plásticas. La iniciativa surge del médico y poeta local Celestino Vega Mateos, autor del romance que habría de inspirar el proyecto. Junto al alcalde Francisco Sánchez-Porro contacta con Pérez Comendador para exponerle la idea, que el escultor acepta y cuyo diseño y presupuesto serán aprobados en junio de 1965³⁶. Se adjudica por encargo directo, buscando fórmulas para evitar la convocatoria de un concurso. La denominación como bien de alta calidad artística, el preceptivo dictamen favorable de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y la aprobación por la corporación en pleno, favorecen el proceso, que finalizaría con la instalación definitiva casi dos años después.

En la buena disposición de Comendador para realizar esta obra hay que computar razones imprevistas. Con motivo de la puesta en marcha del Plan Badajoz y la creación de nuevos pueblos de colonización, el artista había pensado ya en una serie de iniciativas monumentales, que llegó a proponer al Director General de Trabajo, y en las que jugaba con los cuatro elementos, dando por ejemplo formas concretas a la Tierra y al Río Guadiana. Aquel ambicioso proyecto nunca vio la luz, pero ahora podía materializarse, al menos parcialmente, en la plaza de Don Benito. Quizás este hecho justifique también el gran número de bocetos que conserva el Museo en relación al tema.

Al situarse en una comarca regada por el río Guadiana, el grupo escultórico se centra en las dos figuras alegóricas citadas, concebidas en principio con piedra caliza blanca y rojiza, aunque finalmente la figura femenina se fundió en bronce. Ambas se disponen en posición semirecostada, opuestas y a distinta altura, elevándose la Tierra sobre un lecho rocoso. Un estanque circular con surtidores de agua rodea el conjunto.

En el dibujo inicial presentado para la aprobación del proyecto, la Tierra aparecía en pie, pero el modelo fue pronto modificado por una imagen yacente. Es interesante valorar los sustanciales cambios que se perciben entre los distintos estudios para esta iconografía. Dos de ellos son desnudos femeninos, y ello no debe extrañarnos en un escultor que por su formación y su influencia italiana asume el desnudo con naturalidad, incluso en su expresión pública. Uno en concreto presenta una posición especialmente sensual, con la cabeza echada hacia atrás y un tratamiento abocetado que hace vibrar la superficie. Esta pieza, la más interesante del proyecto, se vería finalmente sustituida por otra más decorosa, según alguna fuente por presiones de la iglesia local, aunque pudo ser también decisión propia, condicionada por un trabajo paralelo que ahora comentaremos. La imagen definitiva emana un porte más clásico, sostiene una espiga en las manos, incorpora la cabeza y va parcialmente vestida con una túnica.

Algo similar sucede con la alegoría del río Guadiana. Los bocetos aquí se multiplican y juegan con la postura del personaje y su fisonomía, ya sea juvenil o madura,

³⁶ Ayuntamiento de Don Benito. Archivo Municipal. Sección de Obras. Expediente Fuente Monumental Plaza de España. Recoge una copiosa documentación con los acuerdos y trámites municipales, contrato y diversa correspondencia con el escultor.



FIG. 20. *Alegoría del río Guadiana en Don Benito, Badajoz. 1966.*

barbada o no. La idea inicial, aprobada por el Ayuntamiento, tomaba como precedente iconográfico la conocida personificación helenística del río Nilo, y podemos encontrarla ya en la primera *Alegoría de Extremadura* modelada por Comendador en 1945. Otra de las primeras opciones apuesta por una figura casi tendida en disposición axial; aunque se impondrá finalmente un último modelo, más erguido y con una leve torsión del tronco y la cabeza. Los ojos cerrados y la actitud de cierta relajación y abandono están en consonancia con los versos del poema que inspira la obra: «Larga pereza tendida, río que muere y renace, sueño de cielos y aguas. Guadiana, lento Guadiana...». Elegida la postura, Comendador aún se mueve entre dos versiones, plasmadas en sendos bronce del Museo: un desnudo imberbe, de modelado recio y sin aditamentos, y otro con el cabello largo y la barba corta que con un paño oculta los genitales. Este último sería el escogido, incorporando algunos atributos iconográficos, como el pez en la mano y las monedas del basamento, en alusión a la riqueza que el río genera.

En estrecha relación con esta fuente monumental hay que contemplar la dedicada a Severiano Masides, citada también como *monumento al Bracero*, ya que Comendador lo cataloga como *primer bracero de España*. La obra se erige en la finca familiar de Aldeanueva del Camino, y su vinculación con los regadíos y cultivos de la zona explica sus peculiaridades iconográficas. El personaje masculino, retratado con rasgos acusados, sostiene un zacho en las manos, y se sitúa junto a un bloque de piedra que vierte un chorro de agua sobre la escultura que representa la Tierra, semitendida a sus pies, y que coincide con la imagen de Don Benito. La equivalencia formal de ambas figuras, con tan sólo mínimas variantes, y su paralelismo en fechas, debe tenerse en cuenta a la hora de valorar la elección de modelo

tomada por el artista en el monumento anterior. Son varios los testimonios que el Museo guarda de este proyecto, incluyendo dibujos y bocetos en barro y bronce fechables entre 1964 y 1968.

Como estamos viendo, los años previos a la marcha de Comendador a Roma en 1969 son especialmente activos, y en ellos se acumulan muy diversos proyectos, entre los que habría que citar también el dedicado al catedrático y político Blas Pérez González en Santa Cruz de la Palma, aunque en realidad la intervención de Comendador está más cerca del retrato que de la obra monumental. El escultor había modelado el busto en 1967, y una copia del mismo en bronce fue integrada en el amplio conjunto diseñado en 1969 y culminado dos años después por los arquitectos Rubén Henríquez Hernández y Luis Martín Rodríguez, definido por un espectacular muro en hormigón que cierra el espacio en forma de exedra.

De mayor entidad en cuanto a su aportación escultórica es el monumento dedicado a Ramón Gómez de la Serna en la Plaza de las Vistillas de Madrid. Es una obra bien documentada en el archivo del Museo por diversos textos y cartas³⁷. La iniciativa parte del Ayuntamiento tras la muerte del escritor en 1963 y se adjudica a Comendador por encargo directo. En los años siguientes la sencilla idea inicial fue cobrando importancia y depurándose en sucesivos bocetos. Cuando Comendador viaja a Roma en 1969 el modelo final está ya decidido y se inicia la fundición; estando allí se confirma también el lugar de emplazamiento tras estudiarse diversas opciones; la inauguración se hará en 1972³⁸.

Comendador buscaba romper moldes creando una obra efectista, y optó así por un inusitado proyecto, compuesto por dos elementos muy diferentes entre sí. Protagoniza la parte superior *La Anticipación*, un desnudo femenino que avanza levantando de forma ostentosa los brazos. Aun asumiendo como válida la idea de ensalzar con esta alegoría el carácter vanguardista de Ramón, su plasmación plástica resulta bastante incómoda. Un efecto que incluso se acentúa en la imagen exenta que conserva el Museo.

El pedestal es una copiosa amalgama de objetos presididos por el retrato frontal de Ramón desde una forma esférica, tal como él dijo que se veía en su *Automoribundia*. Un cuerno de la abundancia del que rebosan libros y pliegos, la lira, la máscara, la trompeta, bolas de cristal, la pipa y las estilográficas, el busto de su muñeca de cera, el arco y la flecha, la esfera armilar, una vasija de barro, nardos y numerosas piedras refulgentes que simbolizan las greguerías, son, entre otros, elementos que en su acumulación pretenden recrear el complejo y personal universo del escritor.

Los últimos trabajos que vamos a recoger se centran en el campo del relieve. En 1969, y en el mismo entorno de la estatua ecuestre del general Franco que ya hemos citado, el Banco de España encarga a Comendador dos grandes escudos para ornamentar la escalera principal del acceso desde la Plaza de Cibeles en Madrid.

³⁷ A.D.M.P.C.L. Sección Obras. Serie Monumentos. Expediente Ramón Gómez de la Serna.

³⁸ Ver FERNÁNDEZ, J., MIGUEL, M. y VEGA, M. J., *op. cit.*, pp. 153-154.



FIG. 21. *Monumento a Ramón Gómez de la Serna. Madrid. 1969-1972.*

Son los escudos de Carlos III e Isabel II, a los que el artista decide añadir otros motivos plásticos para completar los espacios rectangulares asignados. Comendador se encuentra ya en Roma y allí elabora los primeros bocetos a principios de 1970, aunque apremiado por los plazos, ya que debían estar fundidos e instalados ese mismo verano. La correspondencia con la Junta de Obras del Banco, el arquitecto Javier Yárnoz y el heraldista Dalmiro de la Válgoma refleja sus desvelos y dudas para intentar armonizar la precisión heráldica con un concepto más escultórico, que le lleva por ejemplo a enmarcar los escudos en óvalos e intentar prescindir de algunos elementos³⁹. Los relieves finales incluyen junto a los escudos alusiones a la abundancia y la prosperidad, sendos leones yacentes, para cuya resolución se inspiró en esculturas del XIX y fotografías de revistas, y cuatro figuras alegóricas alusivas al Comercio, la Industria, las Ciencias y las Artes, con sus correspondientes atributos. Diversos bocetos en barro ilustran el proceso creativo, y en adecuada correspondencia, los dos modelos en escayola oran simétricamente la escalera del Museo de Hervás.

El último monumento que recogemos no es un colofón demasiado brillante en la trayectoria de Pérez Comendador. Nos referimos al relieve monumental dedicado

³⁹ A.D.M.P.C.L. Sección Obras. Relieves Banco de España.

al maestro Jacinto Guerrero en el Paseo de la Rosaleda en Toledo, realizado en 1976 e inaugurado el año siguiente. Como en el monumento a Gómez de la Serna, el artista quiso representar la obra del compositor incorporando numerosos elementos alusivos, pero si en aquel caso había una cierta justificación conceptual, aquí parece primar la mera acumulación de objetos y alegorías. El busto del músico, un desnudo femenino alado (la inspiración), las máscaras de Polimnia, Euterpe y Terpsícore, papeles con los títulos y partituras de sus obras, un atril, un violín, una lira, unas casas, un molino de viento y una lagarterana con una rama de laurel son sin duda demasiadas cosas para un espacio exiguo y además con problemas de composición y escala.

Hasta aquí este recorrido, que algún desacierto último no debe ensombrecer en su sólida valoración global. El artista encarna bien las características propias de este medio, el de la escultura pública, que permite como pocos la conexión directa con el espectador y tiene por tanto una gran proyección social.

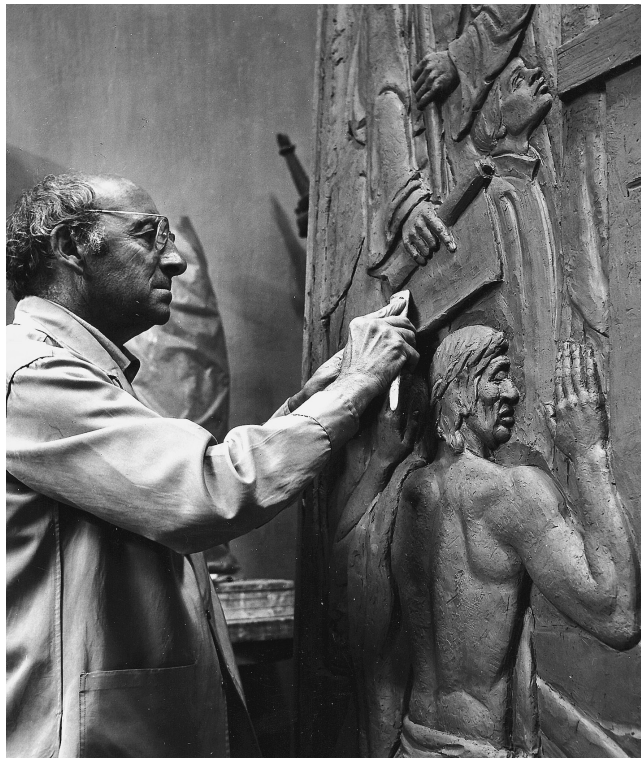


FIG. 22. *Pérez Comendador modelando en 1960.*