

LA ICONOGRAFÍA CERVANTINA DE FELIPE GARCÍA CORONADO

Gianna Prodan

Felipe García Coronado (Ciudad Real, 1902-1937), autor de unas importantes obras de tema cervantino, es un escultor escasamente conocido. A ese desconocimiento de su obra y de su persona, tanto por parte del gran público como de la crítica, han contribuido principalmente dos factores: su muerte, acaecida tempranamente, cuando contaba tan sólo 35 años —por lo que no pudo disfrutar del tiempo necesario para realizar una amplia labor artística—, así como el haber fallecido en la época más dura de la guerra civil, seguida además por una larga y difícil posguerra —cuando nadie, dentro de todo el maremágnum de la catástrofe, tenía tiempo y energías suficientes para dedicarse a la memoria del escultor.

Es verdaderamente sorprendente y hasta cierto punto inexplicable la madurez que nos revela su obra, sobre todo tratándose de un artista tan precoz. Bien es cierto que nuestro escultor se había asomado tempranamente al mundo del arte, aunque con las limitaciones con que éste podía conocerse en una pequeña ciudad de provincia de principios del siglo. Pues, nacido en seno de una familia artesana —su padre era uno de los más conocidos ebanistas de la ciudad y de la comarca— Felipe García Coronado se había criado en contacto con un ambiente muy sensible y abierto hacia cualquier fenómeno artístico.¹

Se dio, además, la circunstancia que por aquellos años, y precisamente en 1911, se fundó en Ciudad Real la Escuela de Artes y Oficios, siendo nombrado su padre maestro del taller de vaciado. Esto dio la oportunidad a nuestro artista en ciernes de acompañar casi siempre al padre en sus horas de clase aunque la edad mínima de ingreso en la Escuela estaba establecida en los doce años. Allí se entretenía en modelar con el barro cualquier cosa que se le ocurriera —parece que principalmente figurillas de animales— pasando en seguida a dibujar y copiar los modelos clásicos en dotación de la Escuela, según el sistema de enseñanza practicado por aquel entonces.

1. No es una casualidad, desde luego, que en ese período otros importantes escultores se formaran en contacto con tales ambientes artesanos. Así ocurrió con Emiliano Barral y Mateo Hernández, nacidos en otras tantas familias de canteros y con Victorio Macho, Capuz y Luis Marco Pérez que fueron también ellos hijos de ebanistas.

Más tarde, al ingresar ya oficialmente en la Escuela de Artes y Oficios, su maestro, Tomás Argüello, mediocre como escultor pero con grandes capacidades docentes, se ocuparía con especial atención por aquel discípulo tan dotado proporcionándole un preciso oficio y desarrollando al máximo su capacidad de observación del natural.²

Hombre esencialmente sencillo y muy enraigado en el pueblo, Coronado se acercó al conocimiento y a la lectura de la obra cervantina casi por casualidad. En efecto, hasta 1921, aun conociendo de oídas el libro de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de La Mancha*, parece que nunca lo había leído directamente. Mas, en esa fecha, y tras haber aparecido en *La Tribuna*, uno de los cinco diarios de Ciudad Real, un artículo firmado por Ramón Ruiz Álvarez solicitando las autoridades locales a levantar en la capital manchega un monumento a Cervantes —cosa que parecía de rigor en aquellas tierras que al glorioso escritor debían la universalidad de su fama—, toda la ciudad empieza a interesarse vivamente por el *Quijote*, así como por el proyecto del monumento.

También la prensa local acoge la propuesta con verdadero entusiasmo, estando todos sorprendidos de que nadie, hasta entonces, hubiera pensado en ello. Se crea inmediatamente una comisión para impulsar y gestionar el proyecto, y dos años después, en 1923, en respuesta a unas auténticas presiones populares, el Ayuntamiento y la Diputación Provincial se deciden a convocar un concurso nacional para la erección del monumento.

También Felipe García Coronado piensa presentarse al concurso. Para ello y para enterarse personalmente de las bases y demás condiciones, vuelve en seguida a Ciudad Real desde Madrid, donde se encontraba empeñado en ingresar en la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado de San Fernando y donde frecuentaba el taller del gran escultor Victorio Macho. En seguida se da cuenta de que necesita tener una información lo más completa posible sobre Cervantes y, para ello, empieza a leer la famosa novela imbuyéndose en la lectura del *Quijote* con un auténtico gozo. Queda fascinado, tanto que desde entonces éste pasará a ser su libro de cabecera, que volvería a leer y a releer, y hasta a citar, repetidamente, con regusto.

Y empieza a trabajar en la maqueta del monumento. Bien ha sido prevenido de que el presupuesto es bastante menguado, por lo que se tratará de sintetizar la figura del escritor con digna sencillez. Y, recordando el monumento que su maestro había inaugurado a Galdós en el Retiro madrileño unos años antes (1918), proyecta también él la figura de Cervantes sentado, como una masa imponente, llena de presencia y de firmeza y respaldada por dos columnas clásicas que repre-

2. Será seguramente interesante recordar cómo, todavía a principio de este siglo y hasta la promulgación de la Ley Villar Palasi (1968), las escuelas de artes y oficios impartían sus enseñanzas según las antiguas tradiciones de los talleres medievales y renacentistas, primando el perfecto conocimiento del oficio en todos sus pormenores y, en el caso de los escultores, lo que se llamaba «hacer mano» y que era el fruto de un largo y paciente aprendizaje de copia, tanto del natural como de las reproducciones de yesos clásicos. También la remodelación llevada a cabo, en el siglo XVIII, por las Sociedades Económicas de los Amigos del País y más tarde la Ley de 1901, que nuevamente se propuso impulsar y reorganizar dichas escuelas, mantuvo inalteradas tales características.

sentarían el encumbramiento. La figura, que en su momento deberá ser fundida en bronce, sería colocada sobre un sencillo pedestal de granito en cuyas cuatro caras otros tantos relieves, esta vez en piedra, recordarían la batalla de Lepanto y algunos episodios del libro.

Cuando en abril de 1924 se hace público el fallo del concurso proclamando ganador a Felipe García Coronado, su éxito es celebrado por toda la población. Una graciosa anécdota recuerda el banquete-homenaje que se le brinda en el Ateneo de Ciudad Real al que Coronado acude con el uniforme militar y acompañado por su coronel, ya que a la sazón está prestando servicio en el batallón de Artillería (aquel mismo que, más tarde, en 1929 protagonizaría la famosa intentona en contra del Directorio Militar del general Primo de Rivera).

Desde entonces, cuando le viene adjudicada la ejecución del monumento, y durante todo el año de 1924 está completamente entregado a su labor artística y a sortear los problemas económicos y burocráticos que se le plantean por parte de las autoridades. Primeramente se le recomienda simplificar el boceto prescindiendo de las dos columnas. Pero, quizá no se le dice con la suficiente claridad que la simplificación que se sugiere no es de carácter artístico sino más bien económico, porque el segundo boceto —el más interesante— es aún más complejo. Ahora, detrás del escritor, aparecen dos figuras de pie con dinámicos ropajes, representando también la Fama.

Tampoco puede ser: hay que adaptarse a un presupuesto más humilde. Y se concreta así el tercer boceto que será el definitivo. Ahora, aunque la estatua no ha sufrido variaciones, han desaparecido definitivamente tanto las primitivas columnas como las hinchidas figuras, que son sustituidas por dos águilas, en sencillo relieve, que ocupan el respaldo del asiento de Cervantes. En fin, también las águilas pueden representar la Fama.

En el mismo año de 1924 la figura principal del monumento está completamente terminada en su tamaño definitivo y se encuentra ya en Madrid para ser fundida por los hermanos Codina. Lleva una insólita dedicatoria a su novia Vicenta, aún leíble en el bronce.

Al mismo tiempo, en los talleres de los canteros Cabildo de Ciudad Real, se realizan los cuatro relieves para el basamento. Los temas elegidos por el escultor son: «La batalla de Lepanto», escena solucionada con brío y dinamismo gracias a un sabio empleo de líneas diagonales; «El entierro del pastor Crisóstomo», resuelto con la solemne frontalidad de un friso griego; «Don Quijote en la carreta», donde las rejas verticales de la jaula sugieren un pausado compás, solemne, meditativo. Bellísimos los claros bueyes virgilianos (parece casi poderse apreciar su blanco color). Finalmente, en «La riña en la Venta», la presencia de otras líneas diagonales hace reaparecer nuevamente ese carácter de arrojo y dinamismo que ya señalamos en «La batalla de Lepanto».

Nuevamente Felipe García Coronado nos proporciona la prueba de una capacidad y preparación escultórica absolutamente sorprendente en un joven de su edad. En efecto, a pesar de haber resuelto con insospechada decisión y soltura la figura de Cervantes, la tarea de realizar los relieves habría podido ser un arduo problema para un artista inexperto. Su estructuración y composición, bastante

compleja, necesitaba de un maduro dominio de los elementos técnicos y expresivos de la plástica para clarificar convenientemente los diferentes elementos de cada escena y acentuar en la justa medida los valores inmediatos y directos de la forma y del espacio facilitando, así, la lectura visual del espectador. Y... sorprendentemente, tal madurez no falta en la obra de Coronado, en la que podemos apreciar esa claridad casi clásica a la que hemos hecho alusión.

Confieso que en vano he intentado responder a la curiosidad que me surge frente a la inexplicable maestría de este jovencísimo artista en solucionar con tanta serena seguridad los graves problemas escultóricos que se le debieron de plantear con la realización de los relieves. En efecto, la constante sugerencia de soluciones clásicas nos haría sospechar que, frente a tanta responsabilidad, haya ido a inspirarse al Museo de Reproducciones Artísticas que, instalado en el Casón del Buen Retiro, reunía entonces una soberbia colección de yesos de las más importantes obras antiguas y era fervorosa meta de estudio de todos los artistas madrileños, y sobre todo de los alumnos de la Escuela Superior de Bellas Artes.³

Pero el interés despertado en nuestro escultor por la lectura de la obra cervantina no termina aquí. En el mismo año de 1924, y mientras está trabajando todavía en la estatua y en los relieves del monumento, llevado por el entusiasmo concibe la idea de realizar los bustos de los más importantes personajes de la novela. Lentamente, van surgiendo entonces de sus manos —modeladas en barro y vaciadas después en yeso— las figuras de Don Quijote, Sancho, Sanchica, el ama, la sobrina, Ginesillo, el cura, el barbero, el boyero, el ventero y Maritornes.

Por un artículo aparecido en *La Raza* y firmado por El Doctor Recio de Tirteafuera sabemos que en enero de 1926 los once bustos, ya terminados, son presentados al público de Ciudad Real en una exposición que el autor inaugura en su propio estudio. La exposición, que podemos conocer gracias a una fotografía publicada entonces por la prensa local, está bellamente colocada entre jarrones y platos de cerámica granadina y talaverana y adornada con sedas drapeadas. Sin embargo, pobrezas de la época, los once bustos no han podido ser pasados a una materia noble y aparecen realizados en humilde escayola. Condición ésta en que permanecerán hasta 1969, cuando por parte de la Diputación de Ciudad Real se organizó una gran exposición sobre productos y temas manchegos, la Expotur de La Mancha, que fue presentada en Madrid y Barcelona. Con esa ocasión, y con vistas a exponerlos, los bustos, ya bastante deteriorados, debieron ser restaurados, antes de ser fundidos, encomendándose nuevamente este trabajo a J. García Donaire.⁴

3. El monumento, por la consabida falta de presupuesto, se inauguraría tan sólo en abril de 1927 y gracias a la intervención del general Aguilera, que consiguió de Primo de Rivera que se le destinara el bronce de los cañones de la guerra de África. En cuanto a los relieves, fueron realizados en una piedra arenisca de baja calidad lo que, juntamente con el sobrevenido mal de la piedra, acentuó su rápido deterioro necesitando una drástica restauración en 1989, supervisada por el escultor J. García Donaire, sobrino de Coronado, e incansable promotor de su memoria.

4. En dicha ocasión sólo se fundieron los bustos de Sancho, Sanchica, el ama, la sobrina, Ginesillo, el cura, el boyero, el barbero y el ventero. No se fundieron, por el contrario, el de Don Quijote (por considerarse que estaba ya muy dignamente representado en la madera de caoba a la que había sido pasado en 1929 por el mismo Coronado), y el de Maritornes, que se estimó inacabado o, quizá, terminado por otra mano que no fuera

El lenguaje plástico empleado por F. García Coronado al momento de acercarse a los personajes cervantinos nos delata ya la presencia de una marcada personalidad, aunque no podemos desconocer la influencia de ciertos elementos peculiares de la época, como las enseñanzas del que reconocerá siempre como su maestro, Victorio Macho (Palencia, 1887 - Toledo, 1966), y de Julio Antonio (Antonio Rodríguez Hernández; Mora de Ebro, 1889 - Madrid, 1919) que tan profundamente influyó sobre toda su generación.⁵

Inspirado tanto por el escultor tarraconense como sobre todo por su maestro, Coronado, que además posee un sólido oficio y la costumbre de la observación directa del natural elige, casi lógicamente, el lenguaje y la expresión del realismo para plasmar los once bustos de los personajes cervantinos sumándose a esa corriente que será definida del «realismo castellano». Sus modelos, menos Don Quijote visiblemente idealizado, son las gentes de la ciudad. Sancho posiblemente es el oficial mayor del taller de ebanistería, de nombre Andrés de la Leona y apodado *el Tío Chiquitín*, que, según se dice, hablaba por refranes y gozaba de la máxima amistad y confianza de Coronado y su familia. Para la cabeza del barbero parece haberle posado Gregorio, el bedel de la escuela. Pero barbero o bedel, el retrato que contemplamos es tan repleto de su propio carácter que bien pudo decir de él el pintor Vicente Martín: «El barbero es tan barbero por delante como por detrás».

Pícaro, retador, arrogante como le conviene es Ginesillo. El cura, melifluido, socarrón, tranquilo y gordo como corresponde a un buen y clásico cura de pueblo. El boyero, adusta expresión del hombre del campo; mientras el arrugado rostro del ventero nos hace pensar en un personaje de baja estatura, rápido de gesto, desconfiado por naturaleza y oficio.

Por contraste, si los retratos masculinos están fuertemente marcados por los surcos de una recia, dura personalidad, los bustos femeninos, sin menguar en su definición, presentan una callada intensidad expresiva y esa sutil delicadeza de carnaciones que ya Julio Antonio había conseguido plasmar gracias a una gran

la de nuestro escultor. Hay que recordar, en efecto, que el mismo García Coronado había realizado una copia, en madera de caoba, de los bustos de Don Quijote y Sancho con el fin de mandarlos a la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid, de 1930. En tal ocasión, quizá para presentarlos al jurado como obra reciente, el mismo autor le grabó la fecha de ese mismo año.

5. Julio Antonio, discípulo del Ateneo de Tarragona, y frequentador asiduo de aquel Museo Arqueológico, se había sentido solicitado a emprender un nuevo, recio, lenguaje escultórico influido tanto por la fuerte retratística romana, presente en el Museo, como por los ideales propugnados por la generación del 98, y a raíz, sobre todo, de las excursiones de Azorín por tierras de La Mancha. Los artículos del escritor, prontamente recogidos en ese sabroso librito de *La ruta de Don Quijote* fueron, hay que recordarlo, el verdadero aglutinante de las inquietudes de aquellos intelectuales frustrados por el dramático desenlace de la guerra de Cuba, y deseosos de encontrar unos nuevos ideales y un nuevo lenguaje con que renovar su confianza en sí mismos, en sus valores tradicionales y poder mirar así con firmeza hacia el futuro. En el caso de Julio Antonio la ocasión de ese encuentro con un nuevo y propio lenguaje surge precisamente en tierras manchegas. Se da la casualidad, en efecto, de que su padre en 1907 ha sido nombrado capataz de las minas de mercurio de Almadén, lo que dará al escultor tarraconense la oportunidad de conocer y entusiasmarse con esas tierras y sus gentes, modelando los diez retratos que tituló *Los bustos de la raza*. Ignorados por el gran público, los bustos despiertan el entusiasmo del mundo del arte y sobre todo del de la escultura. Desde entonces una miríada de artistas percore La Mancha y las abruptas tierras de la España central descubriendo su paisaje y sus gentes. Uno de los primeros en realizar dicho peregrinaje sobre la huella de Julio Antonio es precisamente Victorio Macho, que nos dejó, como fruto de aquella experiencia, una veintena de vigorosos dibujos que también tituló *De la raza*.

sensibilidad táctil inspirándose en las técnicas de los grandes maestros renacentistas, y sobre todo de Donatello, que tanto admiraba. La fresca cara de Sanchica nos aparece como la de una niña tempranamente seria. Inquieta, vigilante, es la mirada del ama; mientras la sobrina, enmarcada en la mantilla, es la imagen de la prudencia y del recato. Pero queremos recordar también la figura de Maritorres de la que ya hemos dicho anteriormente que parece menos estudiada o, quizá, terminada por otra mano. La intención del artista, sin embargo, se nos revela claramente pues es evidente el propósito de representar una figura desgarbada y algo vulgar, cuyas anchas facciones están movidas, más que por el gesto gentil de una sonrisa, por la mueca de una risotada, despreocupada y amarga.

El observador que contemple estas figuras se preguntará seguramente cuál es el punto o los puntos de correspondencia entre los personajes de Felipe García Coronado y los que animan la obra de Cervantes. Sin duda no faltará encontrar tal caracterización en una mueca, un gesto, una expresión; en alguna ocasión pero, quizá, discrepe sensiblemente de la interpretación personal del escultor. Nada más lógico. Hay que considerar en efecto las normales diferencias de interpretación que cualquier lector hace de los libros que caen en sus manos, pero debemos considerar también que en Coronado —que ya hemos definido como hombre muy cercano al sentir del pueblo— se dan unas circunstancias algo diferentes. Y es que nuestro escultor comparte con el pueblo una lectura muy peculiar y específica del *Quijote* y es la imagen y la percepción directa que éste tiene de los personajes y de la obra cervantina.

Hay que considerar que, no sólo en los años veinte, sino también hoy en día los manchegos sienten una especial afinidad y similitud no sólo con Don Quijote y Sancho Panza sino con todos, absolutamente todos, los personajes cervantinos. Los sienten como gente de los suyos, sus vecinos, sus amigos. Se identifican con ellos. Lo cual, contrariamente a lo que se podría suponer, y sería deseable, no quiere decir que todo el mundo haya leído el *Quijote*. Se trata más bien de una simbiosis natural, de una afinidad espontánea. Y esa es, en parte, la gracia especial de los *Bustos del Quijote*: el haber conseguido transmitimos directamente la sensibilidad del pueblo representando esa lectura específica y espontánea que, del *Quijote*, hace el pueblo llano.

Las últimas obras cervantinas de Coronado

Esos fértiles años de creación artística que nuestro escultor conoció, entre 1924 y 1925, tuvieron un interesante séquito hasta 1928. Su producción, sin embargo, entre tales fechas no volvió a los temas cervantinos y hasta su lenguaje escultórico se diversificó. Abandonando los modos del «realismo castellano» se acercó a la dicción modernista y monumental que por aquellos mismos años triunfaba en España bajo el empuje vital de Victorio Macho.

En 1928 tuvo la satisfacción de emprender el muy deseado viaje a Francia e Italia. A su regreso, pero, le esperaba una grave desilusión: la ruptura definitiva con su prometida, cansada ya de tantos años de noviazgo a la espera de la boda. Para Coronado fue aquello un durísimo golpe al que siguieron casi dos años de

crisis en que dejó toda actividad artística limitándose únicamente a acudir a la Escuela de Arte y Oficios donde, entre 1923 y 1932, impartió las clases, primeramente de dibujo lineal y después de modelado, como ayudante meritorio.

Pero tampoco las depresiones son eternas. Animado finalmente por los amigos, sobre todo Vicente Rubio, Vicente Martín y Fernando Martínez, todos ellos pintores o aficionados a la pintura, ya en 1931 reemprende, despacio y con visibles titubeos, su actividad.

Las primeras obras son las figuras de *Un minero* y enseguida otro tema cervantino: *La ternura de Sancho*, tallado directamente en madera, donde el «famoso» escudero aparece modelado con una cierta tosquedad. Podemos reconocer ciertas maneras provenientes del neocubismo, dominado sin embargo por una inesperada rudeza, muy ajena a la expresión y a la finura escultórica de Coronado. Esa nueva, estridente, manera del modelado parece ponernos de manifiesto los problemas y las dudas de todo tipo que debió sentir el escultor en el momento de retomar su camino artístico después de tan larga y dolorosa pausa.

Pero pronto le encontramos nuevamente en la brecha, seguro de sí mismo y lleno de encargos y proyectos. Empiezan para él unos años de intensa actividad (1931-1934), dedicados principalmente al retrato, género que desarrolló dentro de las maneras del realismo y con el mismo firme dominio que ya había manifestado anteriormente en la ejecución de los *Bustos del Quijote*. Es en ese período cuando realiza los retratos de Julián Besteiro, entonces presidente de las Cortes, de Antonio Marsá, fiscal general de la República, de los embajadores de Italia y de Perú, señores Guariglia y Osma, etc., hasta que, nuevamente, en 1934, nos da otras tres obras de tema cervantino que, sin embargo, deben considerarse como menores. El relieve *Sancho hueles y no a ámbar* nos revela el interés del autor por cierta renovación de su manera escultórica. La línea ahora, que no ya la forma, parece asumir el protagonismo plástico del espacio, relegado en esta ocasión casi a la modesta función de soporte del contenido escultórico.

Del mismo período, y respondiendo a la misma manera, son las dos figuras de *Don Quijote en la barca* —actualmente en paradero desconocido—⁶ y *Don Quijote leyendo* y que, según parece, responden más a un agradable juego de habilidad que a un estudiado planteamiento. De todas formas no se puede negar la gracia de esa figura que actualmente se encuentra en el Museo de Ciudad Real.

Desgraciadamente estas fueron casi sus últimas obras. A mitad de 1935 sufrió una agravación de la enfermedad de estómago que le aquejaba desde varios años. Se le aconseja operarse cuanto antes, pero Coronado no se decide. Al final, en 1937, cuando por fin, agravándose aún más su estado quiere hacerlo, debe acudir a Valencia donde, mientras tanto, se ha trasladado el Gobierno y todas las fuerzas vivas del Estado. Pero en la ciudad, bombardeada constantemente y llena de heridos, no hay sitio para él en los hospitales ni tiempo para atenderle. Vuelve a Ciudad Real donde, a finales de agosto o primeros de septiembre, sus amigos

6. De esta figura no nos queda ni un solo documento fotográfico, siendo recordada solamente por J. García Donaire, que le vio tallar las dos figuras, a él personalmente, en madera toda de una pieza, y en una sola sesión.

consiguen con dificultad encontrar un coche con que trasladarlo al hospital donde se le opera de urgencia. Pero el médico es un joven inexperto y, además, es ya demasiado tarde. Unos días después de la intervención es enviado nuevamente a su casa, donde morirá el día 11 del mismo mes de septiembre, de 1937, atendido por la madre de su modelo mientras su propia madre, gravemente enferma, no llega a enterarse siquiera de la muerte del hijo.



LÁMINA 1. El monumento a Cervantes en su primer emplazamiento, en Ciudad Real (desde una fotografía de la época).
En el basamento se nota el relieve de *La batalla de Lepanto*

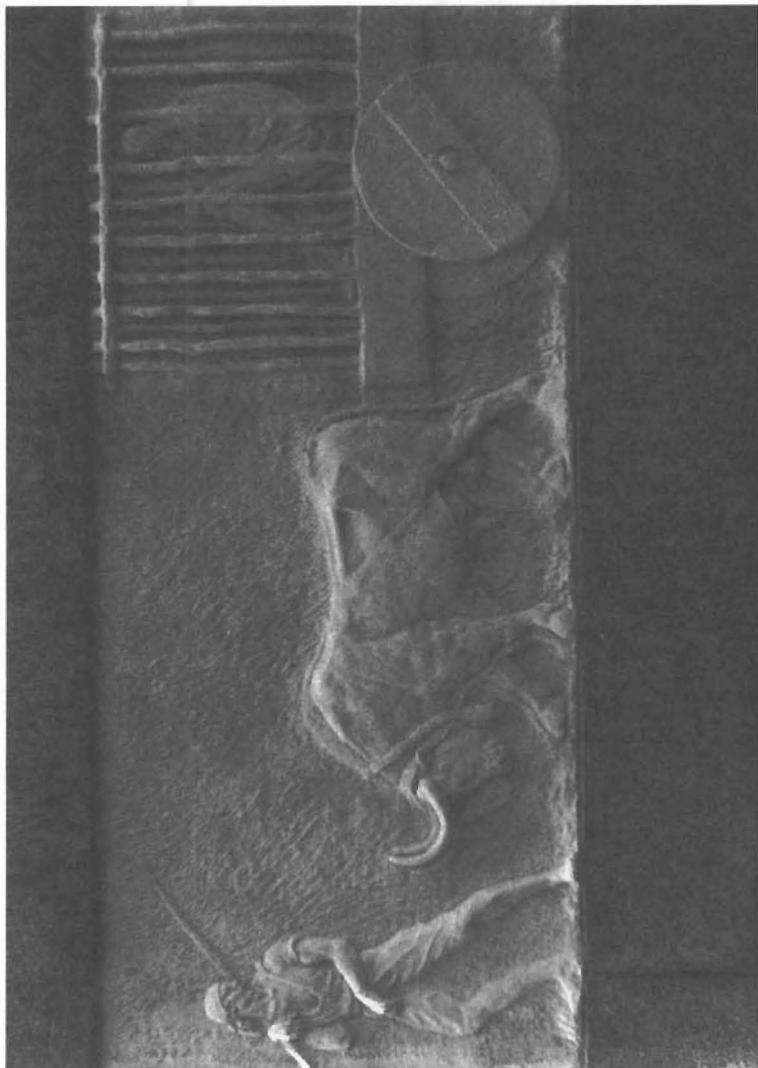


LÁMINA 2. Don Quijote en la carreta (1924)
Uno de los relieves laterales del monumento a Cervantes



LÁMINA 3. El entierro del pastor Crisóstomo (1924)
Uno de los relieves laterales del monumento a Cervantes



LÁMINA 4. *La riña en la venta* (1924)
Uno de los relieves del basamento del monumento a Cervantes



LÁMINA 5. Don Quijote



LÁMINA 6. Sancho Panza (1924-1925)



LÁMINA 7. Sanchica (1924-1925)



LÁMINA 8. El cura (1924-1925)



LÁMINA 9. El barbero (1924-1925)



LAMINA 10. Ginesillo (1924-1925)



LÁMINA 11. La sobrina (1924-1925)



LÁMINA 12. El boyero (1924-1925)



LAMINA 13. El ventero (1924-1925)



LÁMINA 14. El ama (1924-1925)



LÁMINA 15. Don Quijote leyendo
Talla directa en madera (1933 o 1934)