

# EL ESCULTOR FERNANDO DE LA CUADRA Y SAINZ DE LA MAZA

## SCULPTOR FERNANDO DE LA CUADRA Y SAINZ DE LA MAZA

POR JOAQUÍN MANUEL ÁLVAREZ CRUZ  
Universidad de Sevilla, España

En este artículo se estudia la vida y obra de Fernando de la Cuadra, uno de los más aventajados discípulos de Antonio Susillo y una figura muy representativa de la escultura sevillana de finales del siglo XIX.

Palabras claves: Fernando de la Cuadra, escultura, Sevilla, Utrera, siglos XIX y XX.

This paper Studies the life and Works of sculptor Fernando de la Cuadra, a significant figure in late nineteenth-century Seville, one of Antonio Susillo's most distinguished disciples.

Key words: Fernando de la Cuadra, sculpture, Seville, Utrera, Nineteenth and Twentieth Centuries

Fernando de la Cuadra y Sainz de la Maza, nació en Utrera, el 20 de enero de 1868. Hijo de Enrique de la Cuadra y Gibaja, formaba parte de una de las familias más importantes y adineradas de aquella población sevillana: los De la Cuadra<sup>1</sup>.

Procedentes de Santander, el primero en instalarse en ella fue Simón Gibaja y Viya, quien desde Cantabria llegó a la localidad a principios del siglo XIX. Lo hizo en compañía de su padre y de su hermano Bernardino. Su habilidad para los negocios les permitió reunir un importante patrimonio en fincas rústicas y urbanas. Atraído por la prosperidad de sus tíos, hacia 1837 llegó a Utrera Clemente de la Cuadra y Gibaja. Había nacido en Rasines (Santander), el 20 de noviembre de 1803. Como sus parientes, y otros muchos de sus paisanos, se lanzó a la aventura de la emigración y como muchos de ellos con gran éxito. En 1816 marchó a México, pasando en Centroamérica algo más de 20 años durante los cuales amasó una enorme fortuna. Se sabe que cuando llegó a Utrera traía 400.000 pesetas<sup>2</sup>.

No debió tardar mucho en prometerse con su prima Teresa de Gibaja López Dóriga, hija de Bernardino de Gibaja y Viya, hermano de Simón. Tras su matrimonio, el 20 de abril de 1839, los recién casados se instalaron en la casa número siete de la Plaza de

---

1 Datos ofrecidos por Fernando de la Cuadra Durán, en carta de 26 de julio de 2004.

2 *Ibidem*.

la Villa, posteriormente denominada del Duque de la Victoria y en la actualidad Plaza de Enrique de la Cuadra, en homenaje a este ilustre utrerano, el primero de los Cuadra nacido en la localidad, además de primer hijo de la pareja. Vio la luz en aquella casona el 19 de marzo de 1842, al igual que su hermano Federico, quien lo haría al año siguiente, el 21 de diciembre de 1843. Por aquellos años, y al igual que sus familiares, Clemente de la Cuadra se dedicó a los negocios agrícolas e invirtió con éxito en propiedades rústicas y urbanas. Pero no todo fueron venturas, pues finales de 1844 recibió el brutal golpe de la temprana muerte de su esposa<sup>3</sup>.

Decidido a no dejar la educación de sus hijos en manos de criados los mandó a Rasines, a casa de su tía Feliciano, ya viuda en aquel tiempo, donde además existía una prestigiosa escuela pública, en cuya fundación, allá por 1788, había participado su ascendiente Francisco de Givaxa<sup>4</sup>.

Entretanto, su interés por la política le llevó a presentarse a la alcaldía de Utrera, cargo para el que fue elegido el 9 de marzo de 1844, permaneciendo ininterrumpidamente en él hasta la caída del general Espartero, en julio de 1856<sup>5</sup>. Los 12 años de su gestión fueron ejemplares y se encaminaron a la recuperación del esplendor que tuvo el municipio en el siglo XVIII y que perdió durante la Guerra de la Independencia como consecuencia de los saqueos y represalias francesas en respuesta a la acción de los grupos guerrilleros locales. Después de más de 30 años, todavía duraban sus efectos, por lo que decidió no esperar un instante y desde el Ayuntamiento impulsó los trabajos que habrían de convertir aquella abatida villa en una urbe moderna. Se construyeron alcantarillas, se empedraron e iluminaron las calles, se levantaron el mercado, la cárcel, el cementerio y las casas consistoriales, y se construyeron viviendas para obreros. Y de todo ello, para que no cupiesen dudas, dejó escritas unas memorias y elaborado un exhaustivo estado de cuentas que publicó la Diputación de Sevilla<sup>6</sup>.

Aunque su dedicación a la alcaldía fue plena, siempre estuvo pendiente de la educación de sus hijos. Trascurridos los primeros años de la infancia bajo el calor y protección de la tía Feliciano, cuando Federico, el menor, cumplió los 10 años, vio llegado el momento de enviarlos a Santander, donde podrían estudiar en escuelas capaces de colmar las expectativas que tenía depositadas en ellos. A tal fin los puso bajo la protección de

3 DE LA CUADRA DURÁN, Fernando, *D. Enrique de la Cuadra y Utrera*, Utrera, Ayuntamiento, 1994, pág. 11.

4 *Ibidem*, págs. 11 y 12.

5 Datos ofrecidos por Fernando de la Cuadra Durán, en carta de 26 de julio de 2004. DE LA CIERVA, Ricardo, *Historia básica de la España actual (1800-1975)*, Madrid, Planeta, 1978, págs. 47 y 48.

6 DE LA CUADRA Y GIBAJA, Clemente, *Memoria sobre la administración municipal de la villa de Utrera*, Sevilla, Unión Andaluza, 1846, *passim*. "Utrera", en *La Gran Enciclopedia de Andalucía*, Sevilla, Promociones Culturales Andaluzas, 1979, tomo VII, pág. 3.179. MORALES ÁLVAREZ, Manuel, *Seis estudios sobre historia de Utrera*, Utrera, Caja Rural, 1994, págs. 144, 145 y 149. Datos ofrecidos por Fernando de la Cuadra Durán, en carta de 26 de julio de 2004.

su tío José María López Dóriga, al que nombró tutor de ambos en el testamento que otorgó en Santander el 17 de junio de 1853, y a quien periódicamente transfería las cantidades necesarias para que atendiera a los gastos escolares de los dos<sup>7</sup>.

El colegio que eligió para la continuación sus estudios fue el de los jesuitas de Santander. No obstante, las conflictivas circunstancias de la vida política hispana, le llevaron algún tiempo después a matricularlos en un colegio de Nantes, del que pronto pasaron a Bélgica donde continuaron sus estudios, que culminaron, Enrique con la licenciatura en leyes y Federico con el título de ingeniero agrónomo<sup>8</sup>.

De todas formas, el que a la muerte de su tío-abuelo Simón de Gibaja y Viya, el uno de abril de 1860, recibieran cada uno en herencia 146.091 reales, 113 hectáreas de olivar y cuatro aranzadas de viña, además del viejo caserón de la calle Hermosa, no les hizo abandonar aquellos estudios, puesto que no regresaron a Utrera hasta entrada la década de los sesenta, en el entorno de 1865<sup>9</sup>.

Por aquellas fechas también decidió su regreso a España un antiguo amigo y compañero de aventuras de Clemente de la Cuadra, Santos Sainz de la Maza Ezquerria, quien no estaba dispuesto a verse envuelto en las revueltas que azotaban México. Llegó en 1866 acompañado de su familia con la pretensión de afincarse en Utrera, empresa en la que le ayudó Clemente, que de este modo estrechó los lazos de amistad con su antiguo camarada, al punto que decidieron la unión de las dos familias por la vía del matrimonio<sup>10</sup>.

Ambos tenían hijos solteros y en edad de contraerlo, de modo que con el consentimiento de los jóvenes pactaron la boda de Marciala Sainz de la Maza, que había nacido el uno de julio de 1846 en El Real del Catorce, Estado de Potosí, México, y de Enrique de la Cuadra Gibaja, que por aquel entonces tenía 24 años, cuatro más que su prometida. La ceremonia se celebró en la villa familiar de Raisines, en Santander, el 27 de febrero de 1867<sup>11</sup>.

La pareja de inmediato se instaló en Utrera, en la casa familiar de la Plaza del Duque de la Victoria, en espera de concluir las obras de la que se estaban construyendo en los números 21 y 23 de la calle Garcí Gómez, que andando los años ampliarían con la compra de los números 25 y 27 de la misma calle, así como con las de los números 3, 5 y 7 de la calle Afanador, que unida a la que Enrique había heredado de la calle Hermosa, conformarían la Plazuela de Gibaxa<sup>12</sup>.

Pero aquellos proyectos quedaron en suspenso por el estallido de la Revolución de 1868, la instauración de la monarquía de Amadeo de Saboya, la proclamación en 1873 de la República, junto al paralelo fenómeno del cantonalismo, y la restauración

---

7 DE LA CUADRA DURÁN, Fernando, *D. Enrique de la Cuadra...*, op. cit., pág. 12.

8 *Ibidem*, págs. 12-14.

9 *Ibidem*, pág. 14.

10 *Ibidem*.

11 *Ibidem*, págs. 14-17.

12 *Ibidem*, pág. 17

monárquica en diciembre de 1874, con Alfonso XII<sup>13</sup>. Ante aquella turbulencia política que desbarataba el organigrama de los poderes establecidos desde hacía décadas, Enrique de la Cuadra hombre sagaz buscó afianzar su posición personal y familiar sumándose a una de las nuevas organizaciones políticas que estaban surgiendo. Por su posición y formación fue nombrado candidato a edil del Ayuntamiento de Utrera en las elecciones del 15 de enero de 1870, y aunque resultó elegido, no lo tuvo fácil en el desempeño de sus funciones. El momento más dramático de su mandato acaeció durante las revueltas cantonalistas que azotaron la I República. En concreto el 22 de julio de 1873, cuando una columna armada, dirigida por un tal Mingorance, se presentó en Utrera para imponer el Gobierno de la República Federal Social de Sevilla. El Consistorio, para evitar conflictos, aceptó sus demandas con la condición de que se quedaran fuera del pueblo, pero al no respetarla, una vez penetraron en sus calles, y a la señal del alcalde, todos sus habitantes, como si de un solo hombre se tratara, tomaron sus escopetas y los expulsaron a tiros, causándoles numerosas bajas y capturando varios centenares de prisioneros. Al año siguiente, tras la entrada de Pavía en el Congreso de los Diputados, el 3 de enero de 1874, fueron disueltos todos los Ayuntamientos de España, que quedaron sustituidos por otros nombrados por los comandantes militares de las diferentes plazas, bajo el criterio del mantenimiento del orden. En estas circunstancias Enrique de la Cuadra, dado su prestigio, fue elegido alcalde, pero ante la imposibilidad de realizar su gestión por el endeudamiento y falta de liquidez municipal, dimitió, junto a todos los concejales el nueve de abril de ese mismo año<sup>14</sup>.

Entre tanto, y en el plano personal, durante aquellos años nacieron sus hijos, Fernando (20-I-1868), Teresa (5-XI-1869) y Federico (5-XII-1871), y murieron su hermano Federico (15-XI-1868), su padre don Clemente (7-II-1873) y su suegro (15-XII-1873). Estas pérdidas, más allá del dolor emocional, supusieron, a cuenta de las herencias recibidas, un exponencial aumento de su fortuna. Pero de momento, su principal preocupación no era la económica, sino la política. Partidario de la restauración monárquica en el príncipe Alfonso, cuando éste fue proclamado rey el 29 de diciembre de 1874 y su amigo Francisco Romero Robledo nombrado ministro de la Gobernación, fue designado diputado provincial como paso previo a su nominación, por el Partido Conservador de Antonio Cánovas del Castillo, como candidato a diputado en el Congreso para las elecciones de enero de 1876. Elegido con una gran cantidad de votos, dado su enorme ascendiente en Utrera, formó parte de las Cortes que aprobaron la Constitución de 1876<sup>15</sup>.

En aquellas circunstancias de calma socio-política, aseguró sus negocios con la compra de más fincas y la creación de una yeguada, mientras que en paralelo enfrentó la paralizada construcción de la gran casa familiar con centro en la Plazuela de Gibaxa. Dispuesto a dotarla de las comodidades y rango que su posición demandaban reformó

13 *Annus horribilis*, que también trajo el dolor producido por la muerte en plena juventud su hermano Federico, el 15 de noviembre de 1868. Vid. DE LA CUADRA DURÁN, Fernando, *D. Enrique de la Cuadra...*, op. Cit., pág. 20.

14 DE LA CUADRA DURÁN, Fernando, *D. Enrique de la Cuadra...*, op. Cit., págs. 17-23.

15 *Ibidem*, págs. 20-25.

y unificó todos los inmuebles que ya señalamos había ido comprando, de modo que dotó al conjunto resultante de jardines, casa de verano, amplios salones en estilo pompeyano, árabe, alemán y chino, y una capilla, sin olvidar los más modernos adelantos, como la electricidad. En el ínterin de las obras, que acabarían a finales de 1878, viajó con su esposa e hijos a Roma para la compra del adecuado mobiliario<sup>16</sup>.

Por razones no muy claras, Enrique de la Cuadra no se presentó a las elecciones para diputados y senadores, del 20 de abril de 1879 y del 3 de mayo del mismo año. Se inicia así su distanciamiento de la política, a pesar de que en la primavera de 1884 fuera elegido senador por Córdoba, cargo que ocupó hasta la dimisión de Cánovas por la muerte del Rey el 26 de noviembre de 1885, o de que fuera, en el entorno de 1887, presidente honorario del Partido Reformista –efímera escisión del Conservador– urdida por su amigo y valedor Romero Robledo<sup>17</sup>.

Centrado en sus negocios, procuró incorporar la industrialización a sus explotaciones agrarias, en concreto a las olivereras, creando una fábrica-modelo para el refino del aceite de oliva, cuyos productos obtuvieron mención honorífica en la Exposiciones Universales de Viena (1873), Filadelfia (1876) y París (1889), y medalla de oro en la Exposición Universal de Barcelona de 1888; a la par que continuó con su estrategia de adquisición de fincas rústicas y urbanas en Utrera, entre las que podrían destacarse las que le permitieron abrir en 1888 una calle particular, Vía Marciala, pavimentada, alumbrada y con numerosas construcciones nuevas, entre las que se incluía un edificio para baños<sup>18</sup>.

El alejamiento de la política también le permitió centrarse en sus dos grandes pasiones: las Artes y Utrera. Durante la década de los ochenta, promovió el alcantarillado de varias calles y el adoquinado de muchas más, unas veces adelantando el dinero al Ayuntamiento, otras pagando las obras el mismo. De igual manera fueron numerosas las ocasiones en las que exoneró al Cabildo del pago de la factura del gas que procedente de su fábrica se usaba para el alumbrado público. Amante de la Arquitectura, costeó de su bolsillo la restauración que del templo de Santiago se hizo en 1887, lo mismo que las de la iglesia del Hospital de la Santa Resurrección, del Santuario de la Virgen de Consolación y del Monasterio de las Madres Carmelitas<sup>19</sup>. Gran aficionado a la Música –el mismo tocaba el violín–, quiso que Utrera dispusiera de una sala para representaciones operísticas. Para ello construyó el teatro La Scala, cuya inauguración tuvo lugar el 1 de febrero de 1887 con *Los Hugonotes* de Meyerbeer. De otra parte, su interés por las letras le llevó a promover la edición de un periódico, *El Defensor de Utrera*, que se publicaba dos veces en semana; a formar parte en 1886 de la sociedad fundadora de la revista *Archivo Hispalense*; y a costear, en 1890, la publicación de un

16 *Ibidem*, págs. 26-28.

17 *Ibidem*, págs. 31, 32, 40, 41, 43 y 44.

18 *Ibidem*, págs. 29 y 30.

19 En estimación de su piedad y celo cristianos, el Papa León XIII le concedió el 30 de marzo de 1886 el título de marqués de san Marcial y de Gibaxa. Vid. DE LA CUADRA DURÁN, Fernando, *D. Enrique de la Cuadra...*, op. Cit., págs. 41-42.

viejo manuscrito, *Historia del Colegio Mayor de Santo Tomás de Sevilla*, escrito por Diego Ignacio de Góngora (1628-1710), a la que siguió, entre 1892 y 1896, la edición de las *Obras literarias de D. José Marchena: (El abate Marchena). Recogidas de manuscritos y raros impresos con un estudio crítico-biográfico de Marcelino Menéndez y Pelayo*. Admirador de la Escultura, regaló al Museo de Bellas Artes de Sevilla los vaciados en escayola de los mármoles del Partenón, conservados en el Museo Británico, y encargó al afamado escultor sevillano Antonio Susillo dos monumentos para Utrera, el de su padre y el de Rodrigo Caro, que no llegó más allá del boceto<sup>20</sup>.

No es de extrañar que en este ambiente de amor a las Artes y las Letras, el joven Fernando descubriera la vocación escultórica, que su padre no coartó en ningún momento, sino todo lo contrario procuró potenciar. Para ello debió, ya que disponía de los medios económicos, darle una formación artística, quizá no específica, ya que en Utrera no había por aquel entonces ningún escultor, sino más general en arte, con atención al dibujo y a la pintura. Hemos de suponer que a cargo de ella estuvo, a buen seguro, el pintor sevillano Eduardo Cortés y Cordero (1837/38-1903), quien era algo así como el pintor oficial de la familia, para la que, entre otras tareas, había pintado los retratos y paisajes que decoraban la mansión de la Plazuela de Gibaxa<sup>21</sup>.

De todas formas, antes de consagrarse a la Escultura su padre le exigió que cursara estudios universitarios, ya que él los tenía –además del oficio de sombrerero que mediante un ardid don Clemente se lo hizo aprender para que pudiera vivir de su trabajo si alguna vez las cosas iban mal<sup>22</sup>– estaba seguro necesitaría para poder hacerse cargo con bien de la herencia que tarde o temprano había de recibir. El joven Fernando, estudió, como su padre, la carrera de Derecho, que debió tener terminada a finales de la década de 1880, momento en el que aparece en el entorno de la familia De la Cuadra el escultor Antonio Susillo.

Como ya señalamos, Enrique de la Cuadra y Gibaja quiso que Utrera nunca olvidara la figura de su padre, quien durante los 12 años que presidió la alcaldía impulsó la regeneración de aquella villa, dejando trazado el camino por el que transitarían los que

20 DE LA CUADRA DURÁN, Fernando, *D. Enrique de la Cuadra...*, op. Cit., págs. 28, 33, 34-39. PÉREZ CALERO, Gerardo, *Las Bellas Artes y el Ateneo de Sevilla. La vida artística de la ciudad (1887-1950) I*, Sevilla, Ateneo de Sevilla, 2006, pág. 31. El Teatro La Scala fue gestionado por la familia De la Cuadra hasta 1916, cuando lo vendieron a sus primos hermanos Leopoldo y Adolfo Sainz de la Maza Gutiérrez Solana, quienes posteriormente lo cedieron a uno de sus empleados de confianza, Miguel Vega, quien después lo traspasó a Manuel Velayo Cebrían. Durante esta etapa recibió los nombres de Teatro Mercedes y Teatro Enrique de la Cuadra. Estuvo en funcionamiento hasta 1983, siendo su uso fundamental el de sala de exhibición cinematográfica. Tras años de abandono pasó al Ayuntamiento, que entre 1992 y 1993, aprovechando unas subvenciones para la restauración de este tipo de edificios, lo remozó dejándolo en su actual estado. El arquitecto encargado de los trabajos fue Juan Ruesga Navarro, quien remodeló sus espacios interiores, suprimiendo los cerramientos de palcos y algunas dependencias decimonónicas para hacerlo más funcional y apto a los usos contemporáneos.

21 DE LA CUADRA DURÁN, Fernando, *D. Enrique de la Cuadra...*, op. Cit., pág. 27.

22 *Ibidem*, pág. 14.

vinieron tras él. A tal fin, y siguiendo la costumbre de la época, donde muchas ciudades erigían monumentos a sus hijos ilustres, él pensó en levantarle uno y hacerlo en la Vía Marciala, la nueva calle que había abierto en unos terrenos de su propiedad. Tras las oportunas consultas municipales, le encargó la obra al que por aquel entonces era la gran promesa de la escultura sevillana, Antonio Susillo Fernández (1855-1896).

Hijo de un almacenista de aceitunas, muy reticente ante sus inquietudes artísticas, inició su formación con el pintor José de la Vega y Marrugal (1827-1896), de modo que su aprendizaje en el terreno de la Escultura fue autodidacta. Aún así, avanzó con seguridad logrando magníficos resultados, al punto que el príncipe ruso Romualdo Geidroge, de visita en Sevilla, admirado de sus posibilidades, le brindó la oportunidad de vivir en su palacio parisino mientras asistía a la *École des Beaux Arts*, lo que hizo entre 1883 y 1884. A su vuelta, y de un modo igualmente azaroso, el Ministerio de Fomento le concedió una beca para estudiar en Roma, donde permaneció entre 1885 y 1887. El prestigio de estos estudios, unido a la segunda medalla que obtuvo en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1887, le convirtieron en el centro de atención de la escultura sevillana que vio en él al “mesías” que habría de sacarla de la postración en la que estaba sumida desde el siglo XVIII. De inmediato contó con el apoyo de la sociedad y las instituciones locales, como el Ayuntamiento, que antes de su partida a Roma, en enero de 1885 le encargó el monumento a Luis Daoiz, el héroe del Dos de Mayo de 1808, y cuya inauguración tuvo lugar el 2 de mayo de 1889<sup>23</sup>.

En estas circunstancias, Enrique de la Cuadra, muy bien relacionado con los políticos e instituciones sevillanas, debió pensar en aquel joven y tan afamado escultor para el monumento de su padre, que deseaba estuviera a la altura de los erigidos en las grandes ciudades, como podía ser el caso de Sevilla. Lo cierto es que comitente y artista llegaron a un acuerdo, de tal modo que el conjunto pudo ser inaugurado el 15 de diciembre de 1889<sup>24</sup>.

En el contexto de la realización de este monumento, con las consiguientes visitas al estudio del escultor para elegir los bocetos, comentar el modelo definitivo o seguir el proceso de fundición, Enrique de la Cuadra debió estar acompañado de su hijo como aficionado y entendido en escultura que era, al punto que estrechando lazos con Antonio Susillo, le manifestó su deseo de formarse con él.

Sabido es que Susillo nunca fue muy proclive a tener discípulos, pero el interés mostrado por aquel joven, que no era un niño, que poseía el título de abogado, que

---

23 CASCALES MUÑOZ, José, *Las Bellas Artes Plásticas en Sevilla. La pintura, la escultura y la cerámica artística desde el siglo XIII hasta nuestros días*, Toledo, 1929, t. II, págs. 43-47. ESPIAU, Mercedes, *El monumento público en Sevilla*, Sevilla, Ayuntamiento, 1993, págs. 139-144. ÁLVAREZ CRUZ, Joaquín Manuel, “Notas biográficas sobre el escultor Antonio Susillo”, en *Laboratorio de Arte*, n.º 10, Sevilla, 1997, págs. 521-538. REYERO, Carlos, *La escultura conmemorativa en España. La edad de oro del monumento público, 1820-1914*, Madrid, Cátedra, 1999, págs. 446-447.

24 “Nuestros Grabados. Utrera (Sevilla). Inauguración de la estatua de D. Clemente de la Cuadra”, en *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 8 de enero de 1890, año XXXV, n.º 1, pág. 3.

traía una formación previa –parecida a la que él tuvo en los primeros momentos de su periplo artístico cuando el pintor José de la Vega le inició en el dibujo, la composición y el colorido– y que era hijo de una de las personalidades más influyentes de Sevilla, le convencieron de aceptarlo en su taller. Se convirtió así, y muy posiblemente, en el primero de sus discípulos. Tras él vendrían otros que, por cierto, compartieron muchas de sus circunstancias personales.

Este fue el caso de Miguel Sánchez Dalp y Calonge (1871-1961). Natural de Aracena, pero sevillano de condición, antes de dedicarse a la administración de las enormes fincas heredadas de sus padres –tarea en la que fue modélico por su moderna actitud empresarial– se interesó profundamente por la Escultura, lo que le llevó a ser discípulo de Antonio Susillo desde 1892. Pronto destacó con sus estudios de cabezas y sus grupos de tema mitológico o costumbrista, como el titulado *Monaguillos*, que fue publicado en *La Ilustración Española y Americana*. Seguro de su quehacer presentó sus trabajos a las exposiciones de Bellas Artes del Ateneo y Sociedad de Excursiones de Sevilla, de 1894 y 1896, siendo galardonado en la primera, y también a las provinciales de Cádiz, como la de 1895<sup>25</sup>.

Parecidas coincidencias vitales también las tuvo con Joaquín Bilbao Martínez (1864–1934). Nacido en Sevilla, y miembro de una familia acomodada, asimismo inició su formación artística con un pintor, Pedro de Vega, en cuyo estudio también se formaba su hermano Gonzalo. Cursó la licenciatura de Derecho y a los 21 años se incorporó como pasante al prestigioso bufete de Manuel Bedmar Escudero, mientras que en los ratos libres retomaba la Pintura y descubría el modelado, en el que de manera autodidacta progresaba con mucha facilidad. Decidió entonces, contando ya 29 años, abandonar la abogacía y dedicarse por entero a la Escultura, pero para antes aprender sus secretos frecuentó el taller de Antonio Susillo. Ciertamente, no tardó en asimilarlos, como acredita el que en 1897, tras la muerte del maestro fuera llamado por la Academia de Bellas Artes de Sevilla para ocupar el sillón que éste había dejado vacante y que consiguiera una tercera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes, galardón que fue acompañado al año siguiente por el que obtuvo en la Cuarta Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas de Barcelona. Ese mismo 1898 también ganó el concurso abierto por el Ayuntamiento sevillano para la adjudicación del grupo escultórico que ornaría el acceso al cementerio de San Fernando. Nunca erigido, sí tuvo mejor suerte su estatua de *Maese Rodrigo*, el fundador de la Universidad de Sevilla, que modeló generosamente en recuerdo de sus tiempos de estudiante, y que fue descubierta el 11 de

25 “Nuestros Grabados. Bellas Artes”, en *La Ilustración Española y Americana*, año XXXVIII, nº XX, Madrid, 30-05-1894, págs. 327 y 336. CASCALES MUÑOZ, José, *Las Bellas Artes Plásticas...*, t. II, págs. 50, 51. CUENCA BENET, Francisco, *Museo de pintores y escultores andaluces contemporáneos*, La Habana, 1923, pág. 354. BLÁZQUEZ SÁNCHEZ, Fausto, *La escultura sevillana en la época de la Exposición Ibero-Americana 1900-1930*, Ávila, Diario de Ávila, 1989, pág. 115. SALAS, Nicolás, “Sánchez Dalp y Calonge, Miguel”, en *Diccionario de Ateneístas*, Sevilla, Ateneo de Sevilla, 2002, t. I, págs. 398-99. PÉREZ CALERO, Gerardo, *Las Bellas Artes y el Ateneo...*, op. Cit., págs. 27, 45, 48, 53, 104, 115, 199, 200, 2001, 203, 204, 205, 207, 210, 211, 212 y 252.



diciembre de 1900, cuando ya se había trasladado a París para completar su formación escultórica. Allí, en la Capital Gala, en la Exposición Internacional de 1900, obtendría una tercera medalla por su estatua de *Antonio Cánovas del Castillo*, destinada a presidir el monumento que al ínclito político se le iba a erigir en Madrid, para el que también modeló las figuras alegóricas, siendo el proyecto arquitectónico de José Grases y Riera. El conjunto quedó inaugurado frente al Senado el 1 de enero de 1901<sup>26</sup>.

También compartió circunstancias vitales con Lorenzo Coullaut Valera (1876-1932). Y natural de Marchena (Sevilla), donde nació en el seno de una familia acomodada, su padre era ingeniero y su madre la hija de un brigadier de Artillería, hizo los estudios preparatorios de Ingeniería Naval en Francia, para después regresar a su tierra y vincularse al taller de Susillo, con quien no tuvo muy buena relación por la desconfianza que éste sentía hacia él, al punto que no le dejaba modelar, tan sólo mirar. Tras el suicidio de su maestro, el 22 de diciembre de 1896, marchó a Madrid, donde su primer contacto con el arte oficial –participación en la Exposición Nacional de 1897– le demostró que no había perdido el tiempo, pues obtuvo una consideración de tercera medalla, que se confirmó con una tercera medalla en la Nacional de 1901 por su figura *La Anunciación*, aunque para entonces ya había pasado por el taller de Agustín Querol y su estilo se había teñido de sugerencias simbolistas y modernistas<sup>27</sup>.

En relación con sus restantes compañeros de discipulaje en el taller de Susillo, aunque quizá no tuviera tantas coincidencias vitales, sí compartía con ellos las ilusiones por triunfar en la Escultura y la edad, prácticamente todos habían cumplido los 20 años. Las excepciones las marcaban el mencionado Lorenzo Coullaut, que andaba muy cerca de cumplir la veintena, y el pequeño Antonio Castillo Lastrucci (1882-1967) que vivía en el número 36 de la calle de Los Quesos, la misma a la que daba una de las puertas del taller, y que se pasaba todo el día en él con la excusa de su amistad con un sobrino del maestro<sup>28</sup>.

Entre ellos destacaba Viriato Rull, muy aventajado en sus conocimientos escultóricos y que había asimilado plenamente el estilo de Susillo. Así lo ponía de manifiesto su participación en cuantos certámenes estaban a su alcance, como la Exposición

26 CASCALES MUÑOZ, José, *Las Bellas Artes Plásticas...*, t. II, págs. 60-61. GUICHOT Y SIERRA, Alejandro, *El cicerone de Sevilla, monumentos y artes bellas*, Sevilla, 1925, T. I, págs. 108, 150, 159, 197, 233, 234 y 418 CUENCA BENET, Francisco, *Museo de pintores y escultores...*, op. Cit., pág. 94. MURO OREJÓN, Antonio, Apuntes para la historia de la Academia de Bellas Artes de Sevilla, Sevilla, 1961, pág. 174. BLÁZQUEZ SÁNCHEZ, Fausto, *La escultura sevillana en...*, op., Cit., pág. 121-123. SALVADOR PRIETO, María del Socorro, *La escultura monumental en Madrid, calles, plazas y jardines públicos (1875-1936)*, Madrid, Alpuerto, 1990, págs. 169-176. RODRÍGUEZ BARBERÁN, Francisco Javier, *Los cementerios en la Sevilla contemporánea. Análisis histórico y artístico (1800-1950)*, Sevilla, Diputación, 1996, pág. 136-141.

27 CASCALES MUÑOZ, José, *Las Bellas Artes Plásticas...*, t. II, págs. 66-68. ÁLVAREZ CRUZ, Joaquín Manuel, Lorenzo Coullaut Valera en el Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife”, en *Laboratorio de Arte*, n.º 9, Sevilla, 1996, págs. 373-378.

28 ÁLVAREZ CRUZ, Joaquín Manuel: “Seis temas profanos en el catálogo de Antonio Castillo Lastrucci”, en *Laboratorio de Arte*, n.º 13, Sevilla, 2000, pág. 265; “Tres proyectos profanos de Antonio Castillo Lastrucci”, en *Laboratorio de Arte*, n.º 17, Sevilla, 2004, págs. 343-344.

Colombina de 1892, organizada por la Sociedad Económica de Amigos del País, a la que presentó un busto de *Colón*, la Exposición de Bellas Artes del Ateneo de Sevilla de 1894, a la que llevó la misma pieza y otra cabeza titulada *Nuño*, la de Cádiz de 1895, a la que mandó otra cabeza titulada *Un pillete*, y el Certamen Científico, Literario y Artístico de la Sociedad Colombina de Huelva, de ese mismo año, donde su proyecto de monumento a los hermanos Pinzón fue galardonado. Pero también lo evidenciaba su notable producción de bajorrelieves, grupos y piezas ornamentales, como los jarrones de la escalera y la decoración del comedor que hizo para la casa de Daniel del Mazo, lo mismo que la decoración del Sanatorio de Chipiona. A la muerte del maestro se quedó en Sevilla esperando hacerse un hueco entre la clientela local, pero al no ver colmadas sus esperanzas, en 1909 marchó a la Argentina, instalándose definitivamente en Santiago de Chile, donde finalmente alcanzó el éxito que ambicionaba y merecía<sup>29</sup>. Por su parte, tanto Gustavo Luca de Tena como Joaquín Gallego, a pesar de sus dotes no tardaron en dejar la Escultura tras la muerte del maestro, dedicándose a otras actividades<sup>30</sup>.

El ambiente del taller era pues distendido y alegre, entre tanta gente joven y muy motivada, donde frecuentemente llegaban de visita artistas, intelectuales y personalidades de la Sevilla del momento, lo que le daba un carácter abierto y cosmopolita. Pero nada de ello era óbice para que Susillo mantuviera un nivel y un ritmo de trabajo muy exigentes, donde él era el primero dando ejemplo y enseñanzas<sup>31</sup>. De otro modo sería inexplicable el alto grado de madurez artística alcanzado por todos sus discípulos, incluido el joven Antonio Castillo Lastrucci, como acredita su bajorrelieve *Bacanal*, firmado en 1898, cuando tan sólo contaba 16 años<sup>32</sup>.

Ciertamente, en la media docena larga de años que estuvo en funcionamiento el taller de Antonio Susillo su actividad fue febril. De él salieron el citado monumento a Clemente de la Cuadra (1889), la estatua del monumento a Velázquez en Sevilla (1892), las figuras y relieves del monumento a Colón destinado a La Habana y finalmente emplazado en Valladolid (1891-1905), los relieves del monumento ceutí a las Víctimas de la Guerra de África (1895), las estatuas de los 12 sevillanos ilustres para la fachada norte del palacio de San Telmo (1895), la estatua de *Miguel de Mañara* para su monumento sevillano (1896-1902), grupos escultóricos como *La raza latina* (1889), *El beso de Judas* (1890), *El lazarillo de Tormes* (1890), *Crucifical* (1895), imágenes

29 CASCALES MUÑOZ, José, *Las Bellas Artes Plásticas...*, t. II, págs. 51-52. BLÁZQUEZ SÁNCHEZ, Fausto, *La escultura sevillana en...*, op., Cit., pág. 115. PÉREZ CALERO, Gerardo, *Las Bellas Artes y el Ateneo...*, op. Cit., págs. 45, 74, 75, 81, 82 83, 144, 180.

30 CASCALES MUÑOZ, José, *Las Bellas Artes Plásticas...*, t. II, págs. 51-52. ILLANES, Antonio. *Antonio Susillo y su ingente obra.*, en “Boletín de Bellas Artes”, Sevilla, 1975, 2ª época, nº 3, pág. 22.

31 Reacuérdesse como testimonio de su implicación en las faenas del taller, la desagradable anécdota que cuenta Antonio Illanes, cuando al verle sucio de barro y yeso su esposa le increpa “¡Bah; creí que me había casado con un artista y no con un albañil!”. Vid. ILLANES, Antonio, *Antonio Susillo y su ingente...*, op. Cit, pág. 21.

32 ÁLVAREZ CRUZ, Joaquín Manuel, “Seis temas profanos en el catálogo de Antonio Castillo Lastrucci”, en *Laboratorio de Arte*, n.º 13, Sevilla, 2000, págs. 267-270 y 282..

como *Fray Diego José de Cádiz* para los capuchinos de Sevilla (1894) y el *Crucificado* del cementerio hispalense (1895), además de un sin número de bajorrelieves, retratos, figuras, copas decorativas, etc. En fin, se enfrentaron en él todos los géneros y subgéneros de la escultura moderna, lo que brindó a sus alumnos una formación integral y muy práctica alejada de fríos dogmatismos y muy apegada a los materiales, las técnicas y los efectivos problemas plásticos<sup>33</sup>.

En este contexto, los progresos que Fernando de la Cuadra hizo en el arte de la Escultura fueron rápidos y seguros, al punto que como otros de sus compañeros de taller también expuso sus trabajos en diversos certámenes. Fue el primero, la exposición del Círculo de Bellas Artes de Sevilla de 1894, donde mostró un *Paje*, que fue muy bien recibido por público y entendidos. Seguro de su quehacer, al año siguiente, 1895, concurrió a la Exposición Nacional de Bellas Artes con una obra de gran empeño, el grupo *¡Miraló!*, de tamaño natural y vaciado en yeso, que fue galardonado con una tercera medalla, un gran éxito para un primerizo de provincias que le abría todo un mundo de posibilidades artísticas<sup>34</sup>.

No obstante, su dedicación a la Escultura era totalmente amateur, más aún cuando la temprana muerte de padre, a los 52 años, el 11 de septiembre de 1894, le convirtió en el cabeza de familia, en su condición de primogénito, y en heredero de una gran fortuna que era necesario administrar. Reflejo de esa nueva situación y de la asunción de sus nuevas responsabilidades fue que al año siguiente, el 19 de septiembre de 1895, contrajera matrimonio con Dolores Irizar Darquileguía y fundara una familia<sup>35</sup>.

Aún así, siguió dedicando gran parte de su tiempo a la Escultura, lo que implicaba frecuentar el taller de Susillo. Debió estar haciéndolo hasta la fecha de su muerte, según parece acreditar su presencia, junto a Joaquín Bilbao, Joaquín Gallego, Miguel Sánchez Dalp, Lorenzo Coullaut Valera, Gustavo Luca de Tena y Viriato Rull, los otros discípulos

33 CASCALES MUÑOZ, José, *Las Bellas Artes Plásticas...*, t. II, págs. 47-50. BLÁZQUEZ SÁNCHEZ, Fausto, *La escultura sevillana en...*, op., Cit., págs. 32-33, 112-113. ÁLVAREZ CRUZ, Joaquín Manuel, "Temas militares en la obra de Antonio Susillo", en *Actas de las VIII Jornadas Nacionales de Historia Militar: Milicia y Sociedad en la Baja Andalucía (Siglos XVIII y XIX)*, Sevilla, 1998, págs. 965-1.014. "Temas franciscanos en la obra de Antonio Susillo", en *Actas del V Curso de Verano: el Franciscanismo en Andalucía*, Córdoba, 1999, págs. 15-42. "El beso de Judas, un grupo escultórico de Antonio Susillo", en *Estudios Franciscanos*, Vol. 101, n.º 429, Barcelona, septiembre-octubre, 2000, págs. 325-345. "La imagen del beato Fray Diego José de Cádiz en el convento de los capuchinos de Sevilla", en *Estudios Franciscanos*, volumen 102, n.º 431, Barcelona, septiembre-diciembre de 2001, págs. 383-405; "El Buen Pastor, bajorrelieve de Antonio Susillo", en *Boletín del Instituto Museo Camón Aznar*, n.º LXXXIX, Zaragoza, 2002, págs. 57-66, 301-302. GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: "Nuevas aportaciones sobre la vida y obra de Antonio Susillo", en *Laboratorio de Arte*, n.º 10, Sevilla, 1997, págs. 289-318; "Antonio Susillo. Entre el último romanticismo y el primer realismo", en *Temas de Estética y Arte*, n.º X, Sevilla, 1997., págs. 25-67.

34 CASCALES MUÑOZ, José, *Las Bellas Artes Plásticas...*, t. II, pág. 50.

35 Datos ofrecidos por Fernando de la Cuadra Durán, en carta de 26 de julio de 2004.

del escultor, en el Instituto Anatómico Forense para rendir el último homenaje a su maestro y sacarle la mascarilla, labor que en concreto realizó Viriato Rull<sup>36</sup>.

Fruto de la actividad de esos años, y posteriores, fueron los trabajos que exhibió en diversos certámenes, como el de Cádiz de 1895, donde mostró una pieza titulada *Escultura*; el de Barcelona de 1896, al que llevó *El Descanso*; el de Granada de 1897; y el de Sevilla de 1901<sup>37</sup>.

No obstante, su distanciamiento de la Escultura se acentuó a consecuencia de sus obligaciones familiares, como el nacimiento de su hijo Enrique, y de su actividad política dentro del Partido Liberal, por el que fue elegido diputado a Cortes en las legislaturas de 1899, 1901, 1905 y 1916, y senador, en las de 1903 y 1910. No obstante, su interés por las artes hizo que compatibilizara la actividad política con el trato y amistad de los artistas, como Mateo Inurria, Gustavo Bacarizas, al que acompañó en los años previos a la Exposición Hispano-Americana, cuando pintaba los frescos del Pabellón Real, a cuya realización colaboró proyectándole los dibujos con una linterna mágica, o Manuel González Santos, que como él veraneaba en Rota, y del que le encantaban las puestas de Sol que allí pintaba<sup>38</sup>.

Este trato con los pintores le llevó en los años veinte, cuando se apartó de la política, a retomar la Pintura que después de una primera formación juvenil había abandonado por la Escultura. Fundamentalmente pintó paisajes, como el *Patio andaluz* que exhibió en la Exposición de Bellas Artes sevillana de 1922, aunque sin olvidar del todo a la escultura, como acredita el *Busto* que presentó a este mismo certamen en su convocatoria de 1923<sup>39</sup>.

La muerte de su esposa, junto a la circunstancia de que su único hijo Enrique se había trasladado a México para atender los negocios que la familia tenía allí, amén de la conflictiva situación socio-política que se vivía en España, le llevaron a marcharse a tierra azteca en 1932, al poco de proclamarse la II República. Pero allí ya no volvió a pintar, pues decía que todo era del mismo color. Después de algunos años falleció en San Luis de Potosí el 12 de septiembre de 1940<sup>40</sup>.

Comenzando por su producción escultórica, que es la más relevante en el contexto del arte sevillano puesto que lo aquilata como uno de los más aventajados discípulos de Antonio Susillo, hay que señalar, no obstante, la escasez de testimonios llegados hasta nosotros. Aun así son de un enorme interés al situarnos ante un escultor de gran calidad que pudiera haber llegado muy lejos en su arte de no haberlo abandonado por

36 JILLANES, Antonio. *Antonio Susillo y su ingente...*, op. Cit., pág. 22. Que la mascarilla de Susillo la realizó uno de sus discípulos se confirma en "El suicidio de Susillo", en *El Liberal*, Madrid, 24-XII-1896, pág. 3.

37 Datos ofrecidos por Fernando de la Cuadra Durán, en carta de 26 de julio de 2004.

38 *Ibidem*.

39 CUENCA BENET, Francisco, *Museo de pintores y escultores...*, op. Cit, pág. 125. PÉREZ CALERO, Gerardo, *Las Bellas Artes y el Ateneo...*, op. Cit., págs. 279 y 293.

40 Datos ofrecidos por Fernando de la Cuadra Durán, en cartas de 26 de julio de 2004 y 11 de noviembre de 2008.

otras inquietudes. Se trata de tres interesantes fotografías de sendos bustos, de los que una corresponde al único que de ellos ha llegado hasta nosotros, el de la *Bella hija de Mariscal*; de la figura de un *Joven*; y de un grupo formado por dos adolescentes, titulado *¡Míralo!*

Siguiendo un orden cronológico en nuestro análisis, comenzaremos por los bustos, al ser quizá las piezas más antiguas, fechables en el entorno de 1894. Formaban parte de una notable colección de cabezas de estudio que hizo en sus tiempos de alumno de Susillo. Fue mencionada por José Cascales Muñoz en su magnífico trabajo *Las Bellas Artes Plásticas en Sevilla*, donde en concreto destacaba las tres de ellas, “la de un viejo, la de una señorita y la de un chico”<sup>41</sup>. Las mismas que aparecen reproducidas en las fotografías que han llegado hasta nosotros. Se trata de tres fotografías antiguas en papel sobre cartón, con manchas de humedad y algunas excoriaciones, pero que permiten una correcta apreciación de los aspectos técnicos, formales y estilísticos de las piezas. En cuanto a sus medidas son coincidentes: cartón 16,5 cm de alto por 10,5 cm de ancho; y papel 13,7 cm de alto por 10,15 cm de ancho. Son propiedad de Fernando de la Cuadra Durán.

Los tres retratos muestran unos resultados espléndidos en la plasmación de diferentes edades –niñez, juventud y ancianidad– y de distintas actitudes, correspondientes en buena medida a esos momentos vitales, como la viveza infantil, la ensoñación juvenil y la serenidad de la vejez. Se realizaron sobre modelos reales, aunque sólo conocemos la identidad de dos. La del anciano, un tal Manolito, que era el portero de la casa familiar de los Cuadra; y la de la joven, Baldomera Romera, que era hija de otro de los empleados de la familia, conocido por Mariscal.

Inicialmente, los tres trabajos fueron modelados en barro, para posteriormente ser estabilizados mediante la oportuna cocción, estado en el que se muestran en las antedichas fotografías. Conservados en el entorno de la familia De la Cuadra, el del *Niño sonriendo* se halla en paradero desconocido, lo mismo que el de la *Bella Hija de Mariscal*, mientras que el del *Anciano*, recientemente se quebró en mil pedazos a consecuencia de un accidente fortuito. Afortunadamente, el de la joven fue vaciado en yeso y patinado en negro, siendo regalada la copia a la retratada, quien la guardó durante toda su vida. Sus herederos, igualmente la conservaron con gran estima, hasta que el 12 de septiembre de 2001, el nieto de la efigiada, Juan Pedro López Núñez, la donó al Ayuntamiento de Utrera<sup>42</sup>.

Analizándolos en conjunto muestran su condición de creaciones de estudio, tanto en el anonimato de los retratados como en el desinterés por las peanas que habrían de sustentarlos cara a la posible contemplación de sus comitentes. Destinados a afianzar los recursos escultóricos en la captación de las facciones y la expresión, se resuelven con gran corrección, fidelidad y naturalidad. Basan su composición en un concepto

41 CASCALES MUÑOZ, José, *Las Bellas Artes Plásticas...*, t. II, pág. 50.

42 Datos ofrecidos por Fernando de la Cuadra Durán, en carta del 11 de noviembre de 2008.

frontal, aunque buscando la variedad. Así, el del *Anciano* mira directamente al espectador con la cabeza recta, el del *Niño sonriente* inclina levemente la cabeza acompañando su expresión pícaro; y el de la *Bella hija de Mariscal* también gira la cara con gesto de ensoñación. La presencia de estos efectos dinámicos obedece a la búsqueda de la variedad, pero sobre todo a exigencias expresivas irrenunciables en la plástica realista para captar y transmitir la inexcusable sensación de vida. En su consecución, será común el recurso a los efectos pictóricos en la línea marcada por Carpeaux y seguida por Susillo, pero hay que señalar como Fernando de la Cuadra procura que éstos no sobrepujen a los valores plásticos. En su modelado se aprecian texturas, calidades y detalles, lo mismo que juegos lumínicos para enfatizar belleza, expresión o edad, pero también masas, volúmenes, formas y planos. De ello es magnífico ejemplo el busto del viejo Manolito, en cuya faz se combinan admirablemente la huella de los años, las muchas cosas vistas y la generosidad de su talante, denotadas en una equilibrada suma de descripción, pictoricismo y plasticidad.

No obstante, el de Baldomera Romera, es de los tres la pieza más interesante, no sólo por ser él único que ha llegado hasta nosotros, sino por su belleza y gran calidad artística, expresión magistral de la lograda síntesis estilística de Fernando de la Cuadra. Como ya se indicó se trata de un vaciado en escayola del barro original, labor que supuso algunos cambios con respecto a éste, en ningún modo negativos. Dotaron al busto de una peana, resuelta con discreción y mesura, para en absoluto perturbar su contemplación; y suprimieron la rosa que ornaba la unión del velo con el extremo superior de la cabeza, un aditamento anecdótico, superfluo y poco escultórico, al menos para la sensibilidad actual. Nos muestra a la joven y *Bella hija de Mariscal* con ropajes suntuosos, peinada con un alto recogido, que a la moda del momento deja escapar algunos rizos del cabello en las sienas y en la frente. Luce en su esbelto cuello una ancha gargantilla de perlas, a la par que un lujoso velo envuelve sus hombros, elevándose tras la nuca hasta el moño. En su pecho, hacia el lado izquierdo, resplandece una espléndida rosa. Su gesto comedido y elegante, con una leve inclinación de la cabeza y una mirada perdida, trasluce la ensoñación con la que sus pocos años le llevan a enfrentar la vida.

Son sus medidas, 49 cm de alto, por 35 cm de ancho y 30 cm de profundo, y la firma de su autor, “F de la Cuadra/ Utrera”, puede leerse sobre el pecho del busto, en el lado derecho, casi bajo un pliegue del velo, entre los adornos de la blonda. Su estado de conservación es bastante correcto, con algunas leves picaduras en la escayola consecuencia de pequeños golpes, más evidentes por estar patinada en negro. De esta labor hay que destacar su magnífica aplicación, al impregnar profundamente el yeso y lograr la exacta apariencia del bronce, incluso con los toques de la pátina verde que a este metal le sale como consecuencia de la corrosión espontánea del cobre presente en su aleación.

En su resolución plástica Fernando de la Cuadra da la medida de su talento, de su clara y acertada concepción de la Escultura. Heredero de los principios y soluciones realistas, aprendidas con Antonio Susillo, uno de sus máximos exponentes a nivel hispano, no cae en la trampa del natural y la facilidad de recursos para plasmarlo.

Consigue que la Escultura, es decir, que la creación artística basada en las formas y los volúmenes, y en su interacción con el espacio, triunfe sobre la pormenorizada descripción. Logra que el natural, de por sí inerte, se cargue de *vis*, de vigor e intensidad, a través del Arte. Vemos así, como las múltiples apelaciones realistas, calidades de los materiales –piel, cabello, telas o pétalos de flor– o pormenorización de detalles –rizos, encajes, joyas, flores–, se someten a los superiores principios de la Escultura. El poder de los volúmenes somete al natural, que obediente se carga de emoción plástica. Las facciones resplandecen, las telas se ennoblecen, los cabellos construyen y la flor se convierte en ornamento.

En su composición, el recurso del velo subiendo tras la nuca, hasta el moño, le da un perfil casi piramidal, cerrado, que contribuye a la solidez del busto, estableciendo un cierto contacto con las fórmulas del Próximo Oriente antiguo, como las presentes en la Dama de Elche. Sin embargo, obvia su hieratismo introduciendo un leve giro y elevación de la cabeza que recuerda soluciones de las Dolorosas barrocas, que el escultor, como sevillano, conocía perfectamente. Con ellas comparte el sesgo del eje cabeza-cuello, que en este caso desciende hasta la flor del pecho buscando embellecer el rostro, donde el ensimismamiento sustituye a la expresión trágica. La sensación de masa derivada de la compacta construcción del conjunto, es acompañada por un modelado muy atento a los volúmenes que se muestran consistentes y poderosos a pesar de trasuntar delicadas carnes, cabellos o telas.

Continuando nuestro recorrido cronológico por la obra de Fernando de la Cuadra, hemos de acercarnos al grupo *¡Míralo!* y a la figura del *Joven*. Ambas piezas las conservó el escultor siempre consigo, formando parte de la decoración de la gran casona familiar de la Plaza de Gibaxa. No obstante, cuando ésta fue vendida al Ayuntamiento de Utrera en 1939<sup>43</sup>, siendo su alcalde Antonio Souza García, las esculturas quedaron en el inmueble. El paso de los años y la fragilidad del material en el que estaban realizadas –escayola patinada en negro, aunque en el caso del grupo la peana se mantenía en blanco–, determinaron algunos daños, de modo que en 1998, el Cabildo utrerano encomendó su restauración al escultor local Pedro Hurtado, quien las resanó<sup>44</sup> y patinó en blanco brillante, solución que buscando asemejar su apariencia con la marmórea, más la asimila a la de la cerámica vidriada, lo que minora su prestancia y valores plásticos, aunque quizá facilite la limpieza, al evitar la adherencia de la suciedad, como fácilmente ocurre en el poroso yeso. En aquel contexto temporal se había producido la restauración del antiguo Teatro La Scala, convertido ahora en Teatro Municipal Enrique de la Cuadra, por lo que se decidió, dada la vinculación que tenían con la familia De la Cuadra, situarlas en su vestíbulo. Además, aprovechando los trabajos de restauración que estaba haciendo Pedro Hurtado, se le encargó la fundición en bronce de una de ellas, la del *Joven*, de modo que en este material más resistente pudiera decorar una

43 Desde 1934 estuvo alquilada al municipio, sirviendo de sede al Instituto de Segunda Enseñanza Rodrigo Caro

44 Con algunas intervenciones propias, como el excesivamente largo dedo índice de la figura erguida del grupo *¡Míralo!*

de las plazas de la villa. La elegida fue la del Altozano. No obstante, en el año 2003 fue retirada del lugar, para pasar a los almacenes municipales donde se conserva a la espera de un mejor destino.

El grupo *¡Míralo!*, en escayola patinada en blanco, posee una medidas de 141 cm de altura, por 62 cm de anchura y 118 cm de profundidad. En la roca sobre la que está sentado uno de los muchachos, tras sus pantorrillas, puede leerse la firma del autor: “F de la Cuadra/ Utrera 1895”; y en el frente de la peana, patinada en color caoba, aunque forma parte del grupo, aparece su título “¡Míralo!”, muy en la línea y con la misma grafía que lo solía usar en sus obras su maestro Susillo. La figura del *Joven* sentado, también en escayola patinada en blanco, presenta unas dimensiones de 127 cm de alto, por 45 cm de ancho y 51 cm de fondo, carece de firma y se apoya sobre una peana de madera y color caoba, realizada en el contexto de su restauración<sup>45</sup>.

Ambas obras, grupo y escultura, están en la línea puesta de moda por Vincenzo Gemito (1852-1929) con creaciones como el *Aguador* (1871) o el *Pescador napolitano* (1877), que a su vez eran herederas del *Muchacho pescador con caracola* (1858) de Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1875) o del *Pescador napolitano jugando con una tortuga* (1831-33) de su maestro François Rude (1784-1855), por no remontarnos a más antecedentes que nos podrían llevar hasta el *Espinario* de época helenística. No obstante, su referente compositivo debe buscarse en dos creaciones sedentes de Lisipo, el *Ares Ludovisi* y el *Hermes* del Museo de Nápoles. Este manejo de fuentes pone de manifiesto la amplia cultura artística del escultor, de la que en ambos trabajos, destinados inicialmente a participar en certámenes artísticos, quería dejar constancia.

Por lo que se refiere al grupo *¡Míralo!*, fechado en 1895, desarrolla un tema de marcada espontaneidad e inmediatez: la llamada de atención de un chico a otro sobre algún asunto o personaje que se ofrece en la distancia. No obstante, los dos niños protagonistas de la escena aparecen desnudos en la pretensión de alcanzar la intemporalidad de la escultura grecolatina. Uno de ellos se muestra sentado, en actitud relajada, inmerso en sus pensamientos, con el pie derecho cruzado sobre el izquierdo, la mano derecha descansando sobre el muslo derecho y la izquierda apoyada en la roca que le sirve de asiento; el otro se sitúa tras su hombro izquierdo, erguido, sosteniendo en su mano derecha el fino bastón en el que se apoya, mientras que con ademán cómplice y sonriente se acerca a su oído para decirle, ¡míralo!, advirtiéndole sobre algún suceso o personaje situado en la lejanía como indica su gesto de alzar el brazo y señalar con el dedo índice.

Si bien las dos figuras infantiles están yuxtapuestas y en ningún momento se tocan, pudiendo funcionar plásticamente de forma independiente, conforman un logrado grupo gracias a la composición y la expresión, siendo la una el adecuado complemento de la otra. Individualmente y en conjunto ambas figuras se muestran tremendamente naturales, relajadas, sin el más mínimo envaramiento ni artificio, lo

45 La peana del grupo está fragmentada en dos partes, coincidiendo con cada una de la figuras –posiblemente en aras de facilitar su transporte–, de modo que la de la figura sentada tiene 62 cm de ancho por 78 de profundo, y la del joven en pie 46 cm de ancho por 42 cm de profundo, siendo la altura en ambos casos de 13 cm.



que unido a la corrección con la que están resueltas sus formas –la única falta en este sentido podría señalarse en las proporciones de la cabeza del joven sedente, pero sólo desde algunos puntos de vista<sup>46</sup>– nos sitúan ante un excepcional ejemplo de la escultura realista sevillana.

A pesar de su realismo, el grupo no renuncia al ejemplo clásico como vía de asegurar el éxito –al menos en el pensamiento escultórico académico, dominante en el arte oficial– puesto que su destino era la participación en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, en concreto la de 1895, en la que como dijimos alcanzó una tercera medalla<sup>47</sup>. De este modo, en la figura sentada vuelve de nuevo a Lisipo, a su *Ares Ludovisi* y a su *Hermes* del Museo de Nápoles, mientras que la erguida recurre al modelo del San Juanito cristiano, al sostener un cayado y señalar, aunque no tanto hacia el cielo como hacia el frente, con lo que el eco del *Apoxiomeno* también se aprecia. De todas formas, en la composición del conjunto se nota también la sugestión de Susillo y de su grupo *El beso de Judas* (1890), donde de parecida manera, el apóstol traidor se acerca desde atrás, y sobre el hombro izquierdo, para darle al Maestro el ósculo de la perfidia<sup>48</sup>.

El modelado del grupo es muy seguro, equidistante entre la blandura de las carnes infantiles y la solidez de los volúmenes, óseos y musculares, que bajo ellas se esconden; lo que unido a las logradas calidades de la piel, el cabello, la piedra y la madera, acentúa el realismo del conjunto. En él, la variedad de las logradas expresiones infantiles, concentrada y risueña respectivamente, aquilata el sentido de inmediatez. Además, la luz juega un papel expresivo muy importante, ya que al resbalar sobre las gráciles formas de los juveniles cuerpos les da un aire de idealidad que habla de la limpieza argumental y emocional del asunto, una trivial escena infantil fuera del tiempo y el espacio, que no quiere ser otra cosa. Por ello, oculta las partes pudendas de los dos infantes, lo mismo que hará en la figura del *Joven*, y aunque parezca un exceso de puritanismo en evitación de las críticas propiciadas por la moralina contemporánea, también prevenía la maledicencia de las venideras generaciones.

Por lo que se refiere a la figura del *Joven*, quizá se trate de la misma obra que con el título de *El descanso* presentó a la Exposición de Bellas Artes de Granada de 1897, lo que permitiría situar su cronología en torno a esa fecha. Muestra a un adolescente

46 Ello se explica porque el modelo de esta figura, el mismo usado en la escultura del *Joven*, no era un niño, sino un adolescente por lo que hubo de infantilizarlo adaptando en alguna medida las proporciones de su canon, amen de suavizando su anatomía

47 PANTORBA, Bernardino de, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes*, Madrid, Alcor, 1948, pág. 149.

48 El predicamento de esta solución compositiva fue enorme entre los discípulos de Susillo, pues no sólo lo utilizó Fernando de la Cuadra, sino que también lo hicieron Joaquín Bilbao, en el *Ángel del dolor*, grupo con el que en 1898 ganó el concurso para la ornamentación del acceso al sevillano cementerio de San Fernando, y Antonio Castillo Lastrucci en su grupo el *Ensueño*, de 1916. Vid.: ÁLVAREZ CRUZ, Joaquín Manuel: “El beso de Judas, un grupo escultórico de Antonio Susillo”, en *Estudios Franciscanos*, Vol. 101, n.º 429, Barcelona, septiembre-octubre, 2000, págs. 325-345; y “Seis temas profanos en el catálogo de Antonio Castillo Lastrucci”, en *Laboratorio de Arte*, n.º 13, Sevilla, 2000, págs. 276-278 y 285.

desnudo, sentado sobre una roca, en la que también apoya con indolencia su brazo derecho. Cruza sus piernas, pasando el pie derecho tras la pantorrilla izquierda, a la par que su torso se gira hacia la derecha, movimiento que acompaña el brazo izquierdo, al caer relajado sobre el muslo derecho. La cabeza vuelta hacia la derecha, luce el cabello corto y algo arrebuñado, mientras que ofrece unas facciones aún aniñadas, acompañadas de una expresión ensoñadora, subrayada por la mirada perdida en la distancia.

Su actitud es tremendamente natural, reflejando a la perfección la laxitud de quien se deja llevar de sus sueños. Y sus formas, de una gran corrección, se resuelven con un modelado suave, pero no blando, muy adecuado con las peculiaridades anatómicas de la edad del modelo, un niño que se está haciendo hombre. Un tratamiento plástico que funde y enlaza planos sin descuidar los volúmenes<sup>49</sup>.

El juego de líneas cerrado que acompaña el ritmo helicoidal de su composición sedente, es el contrapunto perfecto a la sosegada inquietud de la figura que parece preguntarse sobre lo que el futuro le ha de deparar. Su ingenuidad y juvenil limpieza de corazón se ven potenciados por las límpidas calidades con las que el modelado resuelve sus desnudas formas, sobre las que la luz resbala con especial luminosidad, potenciada por el agrisamiento que a su vez produce cuando incide sobre la tosca textura de la roca sobre la que se asienta. Sin caer en la *maniera* rodiniana, no puede ocultar que conoce las soluciones de su contemporáneo y colega francés.

También habría que destacar en esta obra el cuidado tratamiento de su relación con el espacio. No sólo se ofrece para poder ser vista desde cualquier posición en derredor, lo que motivó el que se la pasara a bronce y colocara en una plaza a la contemplación de los viandantes, sino que se funde con el espacio circundante a través del juego de sus piernas y de los huecos que éstas van dejando entre sí y con respecto a la roca que sirve de asiento. El mismo que se establece también entre sus brazos y torso.

Concluiremos este recorrido por la obra de Fernando de la Cuadra aproximándonos a su producción pictórica. En buena medida la compatibilizó con sus otras aficiones artísticas, como la fotografía, para cuya práctica dispuso de un laboratorio propio donde llegó a experimentar con la fotografía en color; la carpintería, realizando algunos muebles; y la zapatería, al punto que el mismo se hacía su propio calzado. Debió cultivarla con mayor asiduidad durante los años veinte, cuando abandonó la política y dispuso de más tiempo. Se sabe que tras la compra en 1908 del castillo de Luna, en Rota, realizó algunas copias de pinturas de historia para su decoración. En su mayoría, se las llevó a México, aún así, la familia De la Cuadra conserva la que hizo del *Príncipe de Viana* de Moreno Carbonero. De todas formas su especialidad fueron los paisajes, muchos de ellos pintados en Rota donde pasaba los veranos. Aunque casi todos se han perdido, sus descendientes guardan algunos. Carecen de firma y fecha, y la tradición familiar los sitúa hacia 1923<sup>50</sup>. Están pintados al óleo sobre lienzo y llevan en su dorso

---

49 El modelo fue un joven utrerano, conocido con ese sobrenombre por dedicarse tanto él como sus hermanos a esas tareas, dados sus pocos recursos económicos.

50 Datos ofrecidos por Fernando de la Cuadra Durán, en carta del 11 de noviembre de 2008.

un sellito-pegatina que dice: “CUADROS ARTÍSTICOS.– CRUZ – LINEROS, 15 SEVILLA – ARTÍCULOS PARA BELLAS ARTES”. Miden: el primero, *Puesta de sol en el mar, Rota*, mide 23 cm de alto por 32 cm de ancho; el segundo, *Patio con pozo y parra, Rota*, 32 cm de alto por 27 cm de ancho; el tercero, *Playa en Rota*, 26 cm de alto por 30 cm ancho; y el cuarto, *Casita con árboles*, 26 cm de alto por 30,5 cm de ancho. En su resolución muestran un concepto plenairista – lo que explica en buena medida su reducido tamaño –, que busca captar el paisaje envuelto en la luz y el reverbero de los colores. A tal fin adopta los recursos triunfantes en la pintura de paisaje andaluz del primer tercio del siglo XX, es decir, los de un postimpresionismo, muy libre, de pincelada suelta y colores luminosos que proscriben el negro, donde el cromatismo y la luz meridionales son claves. Su técnica, muy correcta, aplica los colores con certeza y armonía, compone al modo realista e impresionista –con la inmediatez fotográfica, sin selección previa en aras de emotividad o pintoresquismo–, y resuelve el espacio con total verosimilitud, siguiendo pautas modernas, como cierta tendencia a la visión desde arriba o a contemplar los ámbitos interiores desde un lado o un rincón. Temáticamente desarrolla los paisajes que conoce y siente estéticamente, los de la Andalucía que tanto ama y en concreto los de Rota. Pero es la luz y el color de su mar, su cielo y sus campos lo que le interesa, por encima del motivo, como puede apreciarse en las obras que han llegado hasta nosotros y que nos hablan de la modernidad de sus inquietudes artísticas.

En resumen, Fernando de la Cuadra fue un artista de enorme talento, con grandes posibilidades en la Escultura y la Pintura, al corriente de las líneas de renovación que en ambas disciplinas se estaban dando en España y Europa, que pudo haber aportado grandes éxitos al arte andaluz, pero que prefirió dedicarse a sus negocios y a la política. No obstante, merece ser recordado y su obra tenida en cuenta.



Figura 1. *Niño sonriendo*, c. 1894.

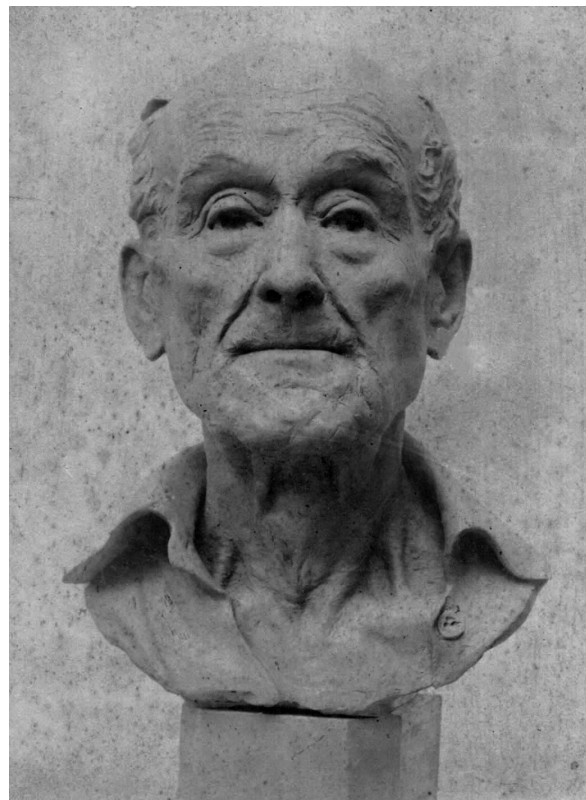


Figura 2. *Anciano*, c. 1894.



Figura 4. *La bella hija de Mariscal*, c. 1894.



Figura 3. *La bella hija de Mariscal*, c. 1894.



Figura 5. *¡Míralo!*, c. 1895.



Figura 6. *Joven*, c. 1897.



Figura 7. *Puesta de sol en el mar, Rota, c. 1923.*

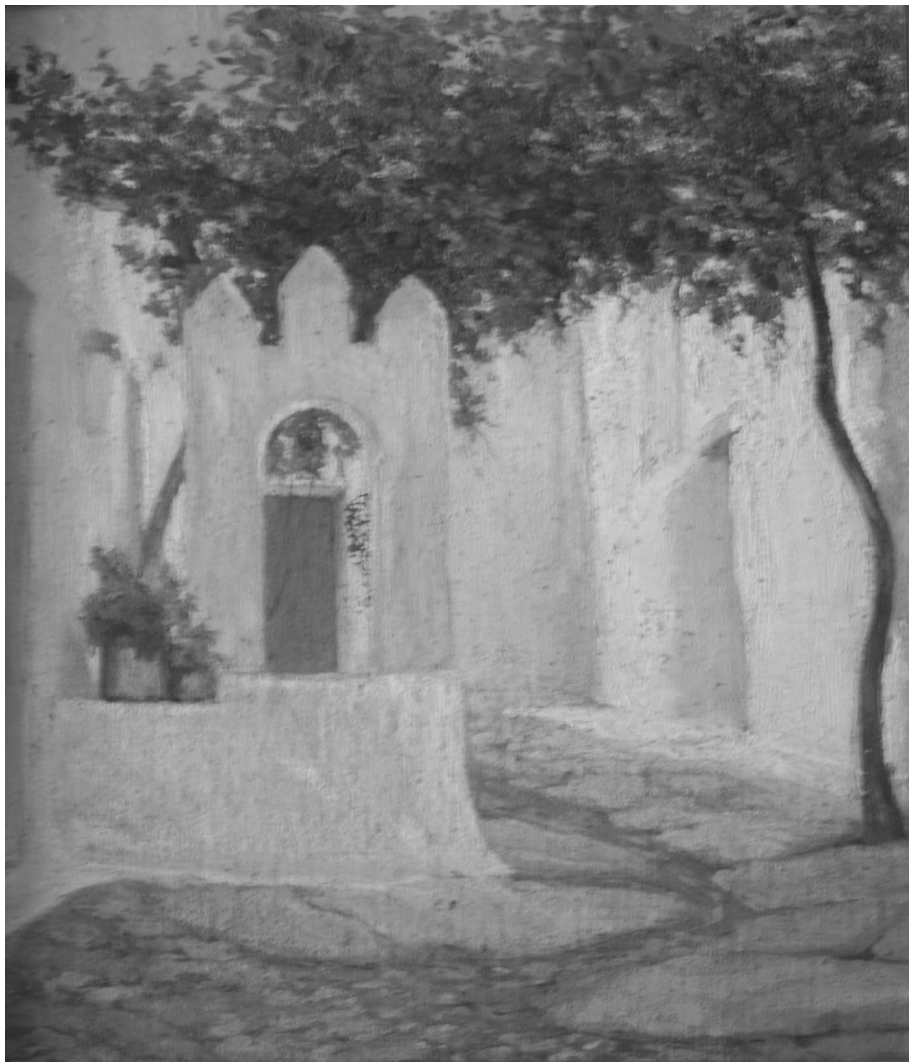


Figura 8. *Patio con pozo y parra, Rota, c. 1923.*





Figura 9. *Casita con árboles*, c. 1923.



Figura 10. *Playa en Rota*, c. 1923.