

Julio

González

María Dolores Jiménez-Blanco



FUNDACIÓN  
MAPFRE

Instituto de Cultura



María Dolores Jiménez-Blanco

JULIO GONZÁLEZ  
LA NUEVA ESCULTURA EN HIERRO



## FUNDACIÓN MAPFRE

Presidente del Patronato  
José Manuel Martínez Martínez

Presidente de la Comisión Directiva  
Filomeno Mira Candel

Director  
José Luis Catalinas Calleja

## INSTITUTO DE CULTURA

Presidente  
Juan Fernández-Layos Rubio

Vicepresidente  
Alberto Manzano Martos

Director General  
Pablo Jiménez Burillo

Director General Adjunto  
Daniel Restrepo Manrique

## CONSEJO ASESOR

Presidente  
Juan Fernández-Layos Rubio

Secretario  
Rafael de Penagos

Manuel Alcántara  
Venancio Blanco  
Matías Díaz Padrón  
Fernando Fernán-Gómez  
Luis García Berlanga  
Julián Grau Santos  
Pablo Jiménez Burillo  
Marcial Loncán  
Antonio López García  
Antonio Mingote  
Leandro Navarro



Instituto de Cultura





(Página anterior)

*Personnage alongé II*  
*(Personaje tumbado II)*, ca. 1936

Hierro forjado y soldado, 24,5 x 36,5 x 17,5 cm  
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

**J**ulio González (1876-1942) es reconocido unánimemente como uno de los pocos artistas imprescindibles para entender la evolución de la escultura del siglo XX. Mientras que la escultura tradicional era inseparable de los conceptos de masa unitaria y de forma cerrada, en los años treinta González abre el camino a lo que será la corriente principal de la escultura moderna, al iniciar una escultura basada en el *assemblage*, es decir, en la adición de elementos originalmente separados, y en la construcción de formas por medio de líneas, planos y vacíos. Todo ello unido a la utilización de un material y una técnica hasta entonces inéditos en el campo artístico: el hierro y la soldadura autógena.

González fue reconocido en vida por los artistas más exquisitos y radicales, así como por los críticos más entendidos y sensibles. Brancusi, señalado como el artista que culmina el ciclo clásico de la escultura en la modernidad, mantuvo una fraternal amistad con él; Picasso, al que con frecuencia unimos el nombre de González, lo consideró como uno de los pocos artistas dignos de compartir sus aventuras creativas, a



*Grand profil de paysanne*  
(*Gran perfil de campesina*), ca. 1934

Bronce patinado, 42,3 x 14,5 x 6,5 cm  
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía,  
Madrid

la altura sólo de Braque, con quien inició el cubismo. El grupo de artistas reunidos en torno a la publicación *Cercle et Carré*, entre los que se encontraban Mondrian, Arp, Van Doesburg, Hélión, John Graham, Charchoune o Xceron, así como Seuphor y Torres García —editores de la revista—, le daban la bienvenida en sus exigentes reuniones semanales. También los miembros de Abstraction-Création quisieron contar con su nombre. Asimismo, Albert Gallatin, creador del desaparecido Museum of Living Art de Nueva York, extremadamente influyente en los artistas de la Escuela de Nueva York, adquirió en 1934 dos piezas de González para su colección. Por su parte, Alfred H. Barr, Jr., el mítico director del Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York y gran formulador de la historia canónica del arte moderno, lo incluyó en 1936 no sólo en su igualmente mítica exposición *Cubism and Abstract Art*, sino también en las colecciones del centro. Pero, a pesar de todo ello, González fue prácticamente un desconocido para el gran público durante toda su vida.

La fortuna crítica de González ha tardado en ser establecida, y este hecho tiene varias explicaciones. En primer lugar, su existencia tuvo poco relieve, y hay que esperar a los doce últimos años de su vida para que se produzca la parte más trascendente de su obra. Aunque antes realiza trabajos notables, no sólo en el campo de la escultura, sino también en el de la pintura o los objetos decorativos, es su escultura posterior a 1930 la que le otorga un lugar destacado en la historia del arte contemporáneo. En segundo lugar, la obra madura de González, realizada entre 1930 y 1942, el año de su muerte, es relativamente modesta tanto por el número de piezas como por los tamaños de las mismas, con frecuencia reducidos. Por último, la obra de estos años contiene una gran variedad de aproximaciones a la escultura, propuestas aparentemente dispares, que podrían haber creado una imagen difusa de la trayectoria del artista, dificultando su identificación como un conjunto unívoco: construcción, dibujo en el espacio, utilización del plano y del vacío como elementos escultóricos, todo ello ligado al uso del hierro

y a la exigencia de nuevos métodos de trabajo..., sin olvidar una obstinada fidelidad al modelado tradicional, así como a la talla, con los materiales tradicionalmente asociados a ello, que afloran ocasionalmente. Pero, finalmente, una mirada seria al trabajo de González revela una gran coherencia interna: se trata de una búsqueda intensa y única que conduce al desarrollo de un concepto escultórico radicalmente nuevo valiéndose de diversos lenguajes.

Otro problema adicional para el acercamiento a la obra de González en toda su profundidad radica en las condiciones en las que se produjo su definitivo descubrimiento internacional. Éste no sólo fue tardío, sino que también estuvo muy condicionado por su visión como *precursor*. No es casual que haya que esperar a la década de los cincuenta, más de diez años después de su muerte, para que se celebren varias exposiciones antológicas en instituciones de gran prestigio internacional, que resultarían de gran eficacia en este sentido. Me refiero a la celebrada en 1952, en el Musée d'Art Moderne de París y promovida por Jean Cassou, y la que tiene lugar en el MoMA de Nueva York en 1956, coordinada por Andrew Carnduff Ritchie. En ellas se sancionaba un descubrimiento retrospectivo de la obra de Julio González por parte de la crítica y la comunidad artística internacional motivado, sobre todo, por la valoración de aquellos aspectos de su obra que le definían como pionero de la escultura que se estaba haciendo precisamente en los años cincuenta. No es de extrañar que fuera David Smith, considerado el escultor más representativo del arte americano en la generación del expresionismo abstracto, y seguidor entusiasta de González en el uso del hierro como material escultórico, quien le coronara, en 1956, como “el padre de toda la moderna escultura en hierro”<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Smith, David, carta a Roberta González fechada el 11 de junio de 1956. Solomon R. Guggenheim Museum Archives, New York.

<sup>2</sup> Llorens, Tomás: “Dos notas sobre la importancia de Julio González en la escultura moderna”. *Kalías*, núm. 1, febrero 1989, p. 66-69.

Tomàs Llorens ha advertido sobre las limitaciones de esta imagen<sup>2</sup>, pues cuando se describe a un artista sobre todo como pionero se corre el riesgo de crear un cliché que puede llegar a ser distorsionante, al sobrevalorar los rasgos que definen su obra como nueva y premonitoria de tendencias posteriores, y minusvalorar otros rasgos igualmente presentes y definitorios de dicha obra, importantes por definirla precisamente en su singularidad. En este sentido, la imagen más convencional de Julio González, forjada en los años cincuenta pero mantenida en las décadas siguientes, tendía a mostrar una línea de progreso, una dirección única que parte de un artesano para acabar en un

*Nu debout mélancolique*  
(*Desnudo melancólico de pie*), 1910-1914

Escayola, 26,5 x 6,5 x 9,5 cm

IVAM. Instituto Valenciano de Arte Moderno,  
Generalitat Valenciana

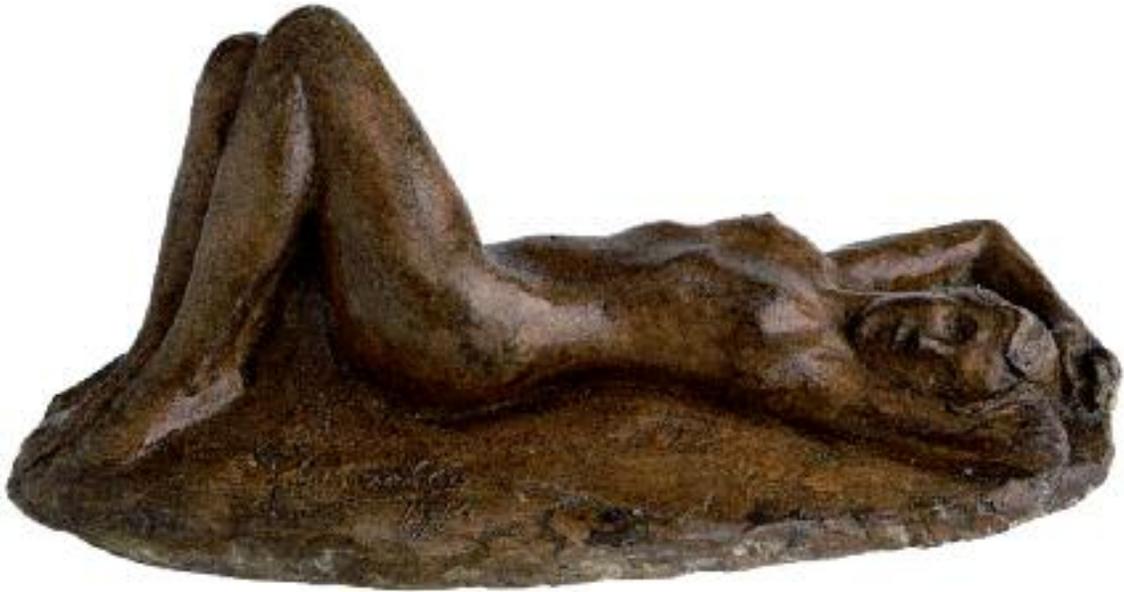


*Petite maternité au capuchon*  
(*Pequeña maternidad con capuchón*), 1910-1914

Terracota, 22 x 6 x 8,3 cm

IVAM. Instituto Valenciano de Arte Moderno,  
Generalitat Valenciana





*Nu allongé II (Desnudo tumbado II)*, 1914

Terracota, 7,8 x 21,8 x 10,8 cm

IVAM. Instituto Valenciano de Arte Moderno, Generalitat Valenciana

gran maestro; de un artista tradicional para acabar en un artista moderno; de una obra figurativa para acabar en una obra abstracta; de un artista de medios y materiales tradicionales para acabar en un artista que introduce revolucionariamente un nuevo material: el hierro. Todos estos tópicos pueden encontrar alguna explicación en la obra



*Nu allongé au livre (Desnudo tumbado con libro)*, 1914

Terracota, 9 x 23,5 x 11 cm

IVAM. Instituto Valenciano de Arte Moderno, Generalitat Valenciana

de González. Pero, como veremos a continuación, la sencilla realidad es bastante más compleja. Por ello, y una vez superadas las militantes visiones historiográficas encaminadas a consagrar las vanguardias y su investigación formal como única vía posible de modernidad, las publicaciones más recientes se han esforzado por considerar la obra

de González en todas sus facetas, destacando también aquellos aspectos que antes quedaban ensombrecidos. En la actualidad, no sólo se le considera importante por su crucial colaboración con Picasso en el inicio de una nueva escultura a finales de los veinte, abriendo un camino por el que después transcurrirían las obras no sólo de David Smith, sino también de Chillida, Oteiza, Anthony Caro o tantos otros grandes escultores en hierro a partir de los años cincuenta; desde hace unas décadas se trata, más bien, de acercarse a la obra de Julio González para reivindicar aquello que la distingue de todas las demás y que le consagra, sin duda, como uno de los grandes escultores del siglo XX.

Aunque hemos dicho que en estos tópicos, como en todos, hay algo de verdad, lo cierto es que, si nos limitamos a ellos, simplificaremos hasta tal punto la figura de González que no llegaremos a comprender su significado. Porque, a pesar de todo, este escultor nunca abandona la tradición artesanal de la que procede, ni tampoco la técnica escultórica clásica, pues no renuncia al modelado ni a la talla; nunca abandona el concepto de arte como forma que expresa una experiencia de la realidad, es decir, no renuncia a la representación; por último, nunca abandona la figura humana como tema fundamental que da sentido a toda su obra y que, conectándolo con siglos de tradición escultórica occidental, revela también su respeto por todo lo humano, quizá relacionable con su profundo catolicismo. Un rasgo que acentúa su peculiaridad en el París de las vanguardias, subrayando su apego a las tradicionales creencias y formas de vida de las clases medias catalanas. Y todo ello se hace particularmente evidente precisamente en los años finales de su carrera, los años de su presunta metamorfosis de artesano tradicional a artista moderno.

Quizá estas cualidades, que hasta cierto punto parecen señalar a González como un artista excéntrico en el contexto artístico parisino, proporcionan a su figura una rara solidez en medio de una Europa convulsa. No podemos olvidar que en aquellos años el desastre económico internacional originado por el crack bursátil de Nueva York en 1929,



*Nu debout tête penchée (Desnudo de pie, cabeza inclinada), 1910-1914*

Terracota, 23,8 x 8,8 x 7,5 cm

IVAM. Instituto Valenciano de Arte Moderno,  
Generalitat Valenciana

junto al surgimiento de los totalitarismos en Europa, acaban creando el desolador panorama que viene a desembocar en la Segunda Guerra Mundial, cuando la Guerra Civil española no había hecho más que concluir. En el terreno de lo artístico, este desasosiego se refleja en una profunda crisis que da lugar al cuestionamiento moral de un arte puramente formalista, reivindicándose la necesidad de un arte de contenidos: es la llamada *crisis de las vanguardias*, que coincide además con una reconsideración del arte del pasado a través de una mirada moderna, el *retorno al orden*. Desde esta perspectiva, la excentricidad de González desaparece. Su gravedad, su anhelo de trascendencia, siempre compatible con su indagación plástica, cobran todo su significado si recordamos que es precisamente en esa *Edad de Hierro*<sup>3</sup>, como ha sido llamada por su dureza la década de los treinta, cuando González alcanza la madurez creativa y muestra su verdadera personalidad artística.

Es decir, González se adentra plenamente en el campo de la investigación formal más radical en el contexto de la Europa de entreguerras, precisamente cuando aquella comienza a estar en entredicho. Eran muchas las voces que demandaban al nuevo arte un posicionamiento ético, una exigencia moral de la que parecían carecer algunas de las vanguardias artísticas. Ya antes de los treinta, José Ortega y Gasset había anunciado que el exclusivo interés por los aspectos formales había llevado a la deshumanización del arte, pues, en virtud de su libertad, el entonces llamado *arte nuevo* había renunciado al argumento narrativo<sup>4</sup>. Pues bien, éste no era el caso de

---

<sup>3</sup> Véase Francisco Calvo Serraller: "Vulcan's Constellation", en VV. AA., *Picasso and the Age of Iron*, Nueva York, Solomon R. Guggenheim Museum, 1993.

<sup>4</sup> José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética* (1925), Madrid, Revista de Occidente en Alianza Editorial, 1981.

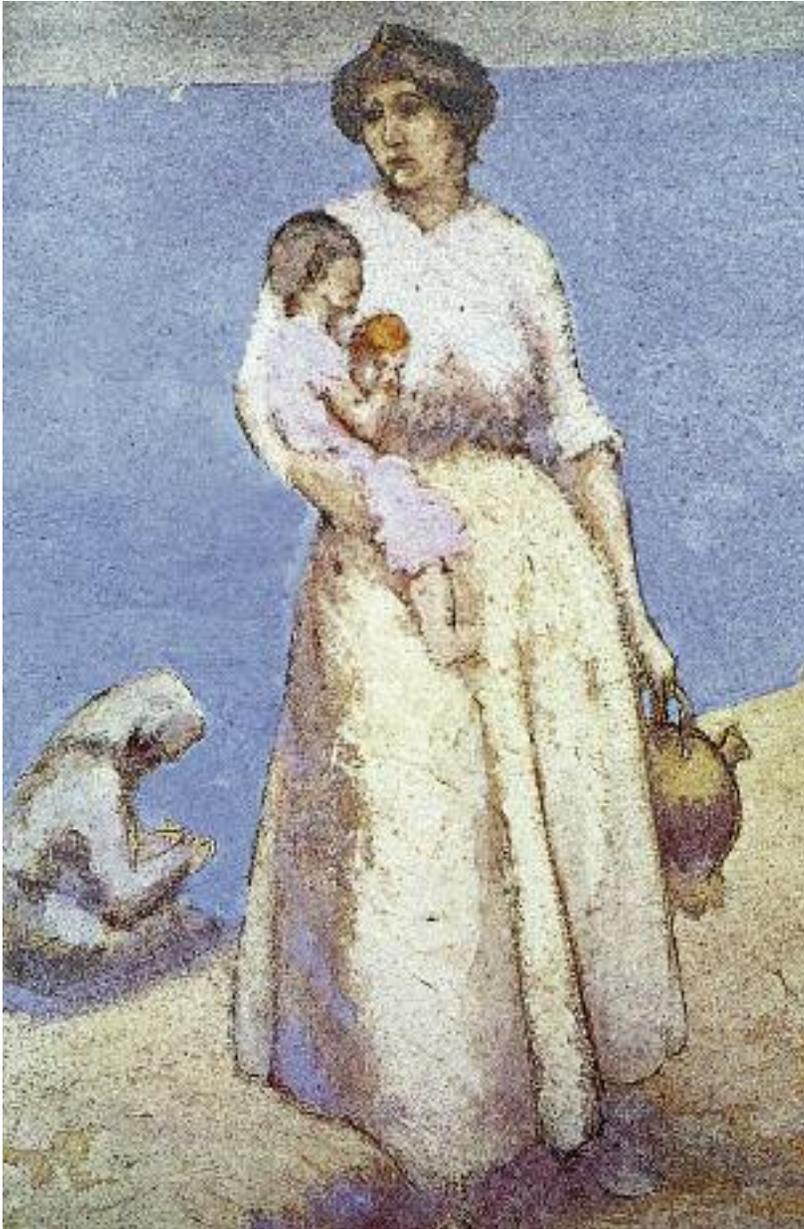
<sup>5</sup> Leo Steinberg, "Julio González", *Arts Magazine*, vol. 30, núm. 6, Nueva York, marzo de 1956, págs. 52-54; reimpresso en *Other Criteria. Confrontations with Twentieth Century Art*, Oxford/Londres/Nueva York, Oxford University Press, 1972, págs. 241-250.

González. Aunque su obra se aleje ciertamente de la pequeña historia anecdótica —esa “historia de Juan y María” a la que Ortega se refería en su libro como justificación emocional del arte tradicional—, González jamás deja de hablar de la historia de todos los hombres del siglo XX. Porque en su escultura no puede separarse la más pura experimentación escultórica de la más humana reflexión vital, unas veces profunda y trascendente, pero en otras ocasiones aligerada por cierta ironía, incluso por un humor corrosivo. Ya en los años cincuenta, en pleno descubrimiento internacional de González, Leo Steinberg destacó en el escultor catalán “esa rara mezcla de moderno y humano”<sup>5</sup>, señalando la tensión entre investigación formal y preocupación por lo humano como rasgo distintivo de la grandeza de González en el contexto del arte del siglo XX.

*Le couple (La pareja)*, 1914

Terracota, 7,8 x 21,8 x 10,8 cm  
IVAM. Instituto Valenciano de Arte Moderno,  
Generalitat Valenciana





*Femme, enfant et mer*  
(*Mujer, niño y mar*),  
ca. 1904-1908

Óleo sobre lienzo, 55 x 37 cm  
Colección particular

De este modo, los que parecían extremos opuestos, según se planteaban en el cliché impuesto por la historia del arte según el modelo unidireccional de las vanguardias, no son tales: no se trata de superar un primer estadio (figurativo) para llegar a otro posterior (abstracto), sino que éstas son facetas que conviven a lo largo de los años, conformando el complejo escenario de la obra de González. Así se explica la aparente disparidad de tratamiento en obras casi simultáneas, como ocurre paradigmáticamente en el tema de la mujer sentada. En ninguna de ellas se abandona la referencia a la realidad, pero todas utilizan diferentes lenguajes, algo que en muchos sentidos tiene que ver con los materiales y técnicas empleados.

Otro de los tópicos historiográficos sobre González hace referencia a Picasso, con quien de hecho el escultor catalán comparte aspectos como la variedad de lenguajes, sin abandonar nunca del todo la figura —en definitiva, la representación—, o como la negativa a renunciar a la tradición. Picasso está ligado indisolublemente a la primera valoración internacional de González, que lo presentaba como un hábil artesano pero mediocre artista que sólo emerge como gran escultor moderno a partir de su casi taumatúrgico contacto con el malagueño. Tampoco hay que tomar esta idea literalmente. Es cierto que la colaboración de los dos artistas, históricamente documentada entre 1928 y 1932, significó un poderoso estímulo para González y que Picasso liberó en él muchas capacidades, descubriéndole las infinitas posibilidades del gesto más libre y desinhibido, del juego del azar, del trabajo experimental. Pero también es cierto que, cuando Picasso acude a González en 1928, éste tiene ya cincuenta y dos años: sólo su plena madurez artística, apoyada en una larga trayectoria en varios campos creativos, puede explicar la portentosa asimilación de las novedades que Picasso le propone y que para él significan, más que una ruptura con la tradición, una manera de ampliarla y traerla hasta el presente. Quizá sin el trabajo codo a codo con Picasso nunca hubiera llegado González a liberar su talento innato de escultor.

Pero como ha subrayado otro escultor, David Smith, la verdad es que la colaboración técnica entre ambos artistas no cambió el concepto de escultura de ninguno de los dos: ambos continuaron su trabajo durante y después de esos años siguiendo su propio camino<sup>6</sup>. Tampoco se puede olvidar que González está ya en París en contacto —algo distante, es cierto— con las corrientes de las vanguardias parisinas, algunos de cuyos protagonistas conoce desde tiempo atrás, como Torres García, Brancusi o el pintor español Luis Fernández, con quien comparte muchos aspectos vitales. Precisamente Fernández es uno de los pocos amigos que, junto con Picasso, asiste al entierro de González en abril de 1942, en la Francia ocupada. De vuelta a su estudio, Picasso pinta el lienzo *Bodegón con cráneo de buey*, subtulado *Hommage à González* (1942; Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf). El toro, que tanto significado había adquirido en la obra de Picasso como celebración de la vida, se convierte en este cuadro en una calavera. Sus colores dominantes, violetas y verdes, se inspiraban en las vidrieras de la iglesia de Arcueil, la localidad de las afueras de París donde González había pasado su última época y donde fue enterrado en pleno ecuador de la Segunda Guerra Mundial.

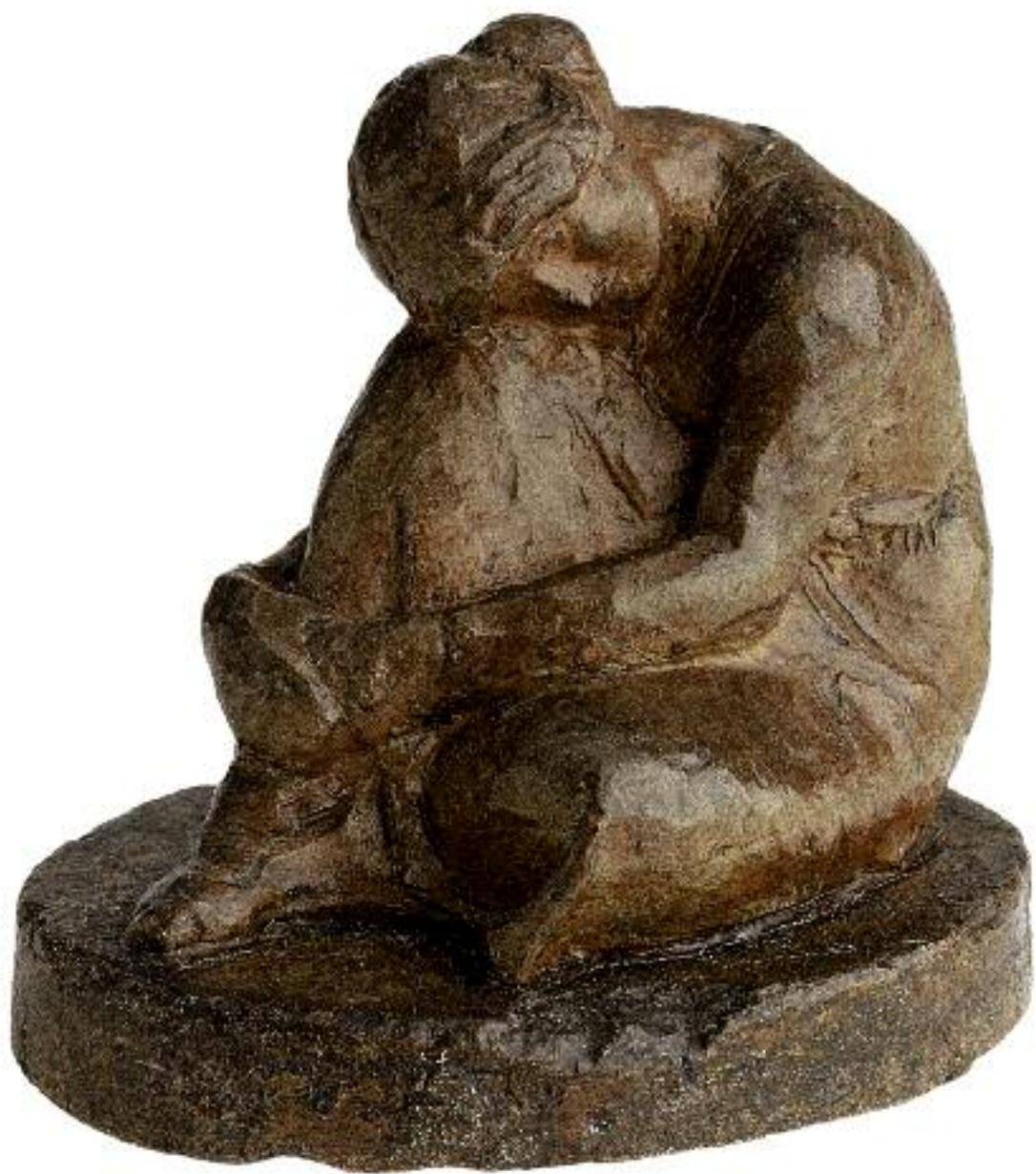
*Femme assise penchée (Mujer sentada inclinada)*, 1910-1914

Terracota, 14,5 x 16 x 12,5 cm

IVAM. Instituto Valenciano de Arte Moderno, Generalitat Valenciana

---

<sup>6</sup> David Smith, "González, First Master of the Torch", *Art News*, vol. 54, núm. 10, Nueva York, febrero de 1956, págs. 35-37 y 64-65.



Nos acabamos de referir al final de la vida de Julio González, y repasaremos a continuación algunos aspectos biográficos que, en el caso de este artista, no forman sólo un simple marco de información referencial, sino que resultan importantes para comprender muchas facetas del desarrollo de su obra.

Julio González nace en 1876 en Barcelona. Es el mismo año en que nace Brancusi, a quien hemos descrito como la otra cara de la moneda respecto a González. Es un momento de gran eclosión cultural, social y política de la vida catalana. Desde Europa llegan los ecos del modernismo, un movimiento artístico asociado a las burguesías de los países europeos industrializados y que en Barcelona adquiere características propias. Desde Europa llegan también, simultáneamente, los mensajes de reforma social que suelen vincularse a épocas de grandes cambios económicos. No parece exagerado decir que la Cataluña en la que nace González constituye lo más europeo del conjunto peninsular.

La familia de González estaba vinculada al mundo de la artesanía barcelonesa: su padre, Concordio González, regentaba un taller conocido como La Metalistería Artística, situado en la Rambla de Catalunya. Julio es el menor de cuatro hermanos. Los otros son Joan, Pilar y Lola. Los dos varones se iniciaron en el oficio del padre, que en ocasiones también realizó algunas esculturas. Según Roberta, la hija de Julio, al taller acudían algunos de los artistas de la Barcelona del momento, por lo que en el ambiente de la infancia de González conviven artesanía y arte en el marco de la Barcelona modernista. De hecho, se suele decir —lo cuenta José de Creft y lo recoge después David Smith— que la familia González realizaría algunos de los trabajos de herrería para la catedral de la Sagrada Familia, iniciada en 1882 y constituida en gran medida como símbolo de la nueva Barcelona, al mismo tiempo moderna y enraizada en la tradición, como el propio Gaudí.

Los hermanos Julio y Joan González, a pesar de obtener algunos premios con sus refinados objetos decorativos en metal —como la medalla de bronce de la Exposición Internacional de Chicago de 1892 y la de oro de la Exposición Internacional de Artes Aplicadas de Barcelona—, no se contentan con el oficio de su padre y, con la esperanza de llegar a ser pintores, asisten a las clases nocturnas de la escuela de Bellas

*Bouquet de roses*  
(*Ramillete de rosas*), ca. 1890-1900

Cobre y latón parcialmente pintado,  
21 x 19,8 x 10,5 cm  
IIVAM. Instituto Valenciano de Arte Moderno,  
Generalitat Valenciana



*Fleur*  
(*Flor*), ca. 1890-1900

Hierro y latón parcialmente pintado,  
28,6 x 16,5 x 9 cm  
IIVAM. Instituto Valenciano de Arte Moderno,  
Generalitat Valenciana





Tarjeta de participación de Julio González en el Salon d'Automne de 1904  
IVAM. Instituto Valenciano de Arte Moderno, Generalitat Valenciana

Artes de Barcelona. Comienzan a frecuentar también los círculos culturales más innovadores de la ciudad, sobre todo por iniciativa de Joan, y al final de la década de 1890 entablan amistades, que después serían decisivas, con artistas como Manolo Hugué, Joaquín Torres García y Pablo Picasso, a quienes conocen en la tertulia de Els Quatre Gats —al último sólo a partir de 1899, cuando viaja a Barcelona entre estancias parisiñas—. Quizá espoleados por este ambiente, o simplemente siguiendo la norma entre los artistas con ambiciones de modernidad en el cambio de siglo, deciden partir a París. Después de vender el taller del padre, que había muerto inesperadamente en 1896, allí se establece entre 1897 y 1899 la familia completa, lo que revela un afecto a la institución familiar muy característico de González.

A pesar de proceder de una ciudad como Barcelona, comparativamente cosmopolita en el contexto español, Joan y Julio quedan deslumbrados por París, que les ofrece todas las contradicciones modernas. Llegan al París de la fotografía, del cinematógrafo,

**Pablo Picasso**

*Retrato de Julio González, ca. 1902*

Acuarela y tinta sobre papel,  
29 x 24 cm

Galerie de France, París



de las grandes exposiciones universales, del contacto con otras culturas, del paso de una sensibilidad *fin-de siècle* a otra que anuncia las nuevas corrientes artísticas, filosóficas y literarias del siglo XX. Joan y Julio nunca llegan a introducirse del todo en el ambiente de bohemia, cuya disipación desagradaba a su vigoroso sentido del orden, tan arraigado en las clases medias catalanas de las que procedían. Su posición algo retirada del bullicio, sin embargo, no impide a Joan retomar su relación con Picasso. En París, esta renovada amistad se hace patente en imágenes como *Retrato de Julio González*, que Picasso pinta cuando ambos coinciden en una estancia en Barcelona durante el verano de 1902. El artista malagueño les pone enseguida en contacto con sus amigos Max Jacob y Maurice Raynal, y también con los escultores españoles Paco Durrio y Pablo Gargallo, cuyo taller utilizan los González hasta 1904. En estos años conocen también al tantas veces mencionado Brancusi, que pronto se hace una figura familiar en casa de los González, y al músico Edgar Varèse, cuyo abuelo era también

herrero. Merece la pena destacar que, a su vez, Varèse tuvo siempre una gran relación de amistad y admiración mutua con el escultor americano Alexander Calder, cuya obra tiene tantos puntos de contacto formal y técnico con la escultura de González. Son años en los que los hermanos González frecuentan las reuniones de artistas en los cafés de un Montparnasse lleno de agitación y colorido, como describe vívidamente M. Mouillot en su homenaje literario a González<sup>7</sup>.

Por entonces, la vocación artística de Julio González aún no está completamente perfilada: sigue aspirando a ser pintor, aunque realiza también algunas esculturas en las que el modernismo residual va dejando paso a un nuevo clasicismo apoyado no sólo en los ecos del *noucentisme* catalán, sino también en el peculiar simbolismo de Puvis de Chavannes, en el contexto de una nueva y generalizada sensibilidad mediterránea. Pero gran parte de su tiempo sigue dedicándose, como alternativa absolutamente natural y sin grandes distinciones jerárquicas, a trabajos de orfebre que le permiten mantener la forma de vida heredada de su familia: joyas, botones y otros objetos artísticos que sus hermanas venden en una pequeña *boutique* para asegurarse su modesta subsistencia y que están próximos formalmente a los que realizan Gargallo, Manolo Hugué o Durrio. Son pequeñas piezas que aún pueden situarse en la estela del modernismo, aunque con un cierto primitivismo simbolista de herencia gauguiniana.

Los primeros años en París discurren sin grandes novedades hasta 1908, una fecha de trágico significado en la vida de Julio González: muere su hermano Joan, que había sido para él siempre un modelo, y no sólo artístico. La pérdida de esta figura tutelar le causa un enorme desconcierto, una profunda crisis de consecuencias muy amargas: sin Joan, Julio González se cuestiona toda su trayectoria anterior, toda su historia y su

---

<sup>7</sup> M. Mouillot, *Montparnasse. Mi recuerdo y mi tiempo. Memoria de Julio González*, Valencia, IVAM Centre Julio González, 1995.

vocación artística, y se aísla en una dolorosa soledad que le aleja de los ambientes vanguardistas. Antes, parece que hacia 1904, se había distanciado de Picasso precisamente por un desencuentro relacionado con su hermano Joan.

Deliberadamente o no, Julio se separa del ambiente artístico que antes frecuentaba con su hermano. Comienza entonces un período de áspera soledad en todos los sentidos. Solitario en París tras el regreso de sus hermanas a Barcelona, vive aislado y —sólo



1

1

*Collar, 1900-1908*

Plata, 60 cm (largo)

IVAM. Instituto Valenciano de Arte Moderno, Generalitat Valenciana



2

2

*Colgante, ca. 1900-1908*

Bronce repujado, zirconita y pasta de vidrio, 6,5 x 3,5 cm

IVAM. Instituto Valenciano de Arte Moderno, Generalitat Valenciana



3

3

*Collar, 1920-1930*

Plata y pasta de vidrio, 55 cm (largo)

IVAM. Instituto Valenciano de Arte Moderno, Generalitat Valenciana



4

4

*Colgante, 1920-1930*

Plata y pasta de vidrio, 13 cm (largo)

IVAM. Instituto Valenciano de Arte Moderno, Generalitat Valenciana

aparentemente— de espaldas a una de las más importantes revoluciones artísticas del siglo, de la que era protagonista su antiguo amigo Picasso: el cubismo. *Solitario, aislado, retraído, introvertido, grave*, son palabras con las que suele definirse a González en general, pero se hacen todavía más frecuentes cuando se habla de esta etapa. A pesar de todo, y sin gran convicción, Julio González sigue trabajando. Su camino es aún más dubitativo. Realiza entonces algunas pinturas que siguen revelando la influencia del *noucentisme* catalán, que hay que insistir en definir como una propuesta cultural que respondía a una visión política y cultural de Cataluña, pero que al mismo tiempo estaba en línea con la corriente de clasicismo moderno que recorría toda Europa.

Las esculturas que realiza González en este período utilizan técnicas bastante convencionales: son piezas en barro o yeso, para su posterior baño en bronce, como *Femme assise penchée* (ca. 1910-1914), en terracota; *Nu debout tête penchée* (1910-1914), en bronce, o *Le couple* (1914), en terracota y fundición. Las tres revelan la sensibilidad de González hacia el ambiente simbolista que aún domina París. Pero también hacia la herencia de Rodin, que se había generalizado en la escultura europea de la época y que se pone de manifiesto en el juego dinámico de luz y sombra de sus superficies. Todas ellas son piezas de pequeñas dimensiones y muestran la inclinación de González por una escultura tradicional, basada en la idea de masa como volumen unitario y cerrado. Junto a todo ello, y junto a un indudable sentido poético, que emerge sobre todo en obras como el estilizado relieve de cobre repujado titulado *Eve* (ca. 1900-1910), hay poco que podamos señalar como verdaderamente personal u original. Eso sí, de nuevo sin salirse de lo que se esperaba de la escultura del momento, ya se va perfilando el estrecho campo de los temas de Julio González, casi siempre centrado en la figura, que permanecerá a lo largo de toda su trayectoria: mujeres sentadas, mujeres acurrucadas, mujeres peinándose, maternidades, incluso alguna figura mitológica, y algún que otro bodegón.

*Eve (Eva)*, 1900-1910  
Cobre repujado y pintado, 131 x 37 cm  
IVAM. Instituto Valenciano de Arte Moderno,  
Generalitat Valenciana





*Masque de face*  
*(Máscara de cara), 1912*  
Bronze repujado, 29,80 x 22,20 x 6 cm  
IVAM. Instituto Valenciano de Arte  
Moderno, Generalitat Valenciana

Podemos pensar que estas piezas de González responden tanto a las formas como a los temas convencionales de la escultura de la época. Pero junto a ellas, también datadas antes de 1914, aparecen las primeras máscaras de metal repujado que el artista comienza a presentar, junto a sus objetos decorativos, en el Salon d'Automne. Puede decirse que con esta técnica, y con las transformaciones conceptuales que ella implica, González inicia tímidamente un camino que, como se verá, culminará en una auténtica revolución artística años más tarde, gracias a la cercanía desinhibidora de Picasso. Son piezas formadas por láminas de cobre repujado tan delgadas como el papel, una técnica que entonces no dominaba casi ninguno de sus colegas parisinos, pero que González conocía bien por la experiencia en la forja de su padre en Barcelona. Dos ejemplos sobresalientes en este sentido son *Masque de Pilar* (ca. 1912-1914) y el algo posterior *Tête aux boucles* (1914-1918), en el que puede verse un decorativismo procedente del modernismo que recuerda a las obras de Gargallo. Aunque aún parecen participar del mismo estilo de las piezas anteriores, con estas y otras máscaras, que en años posteriores alcanzarán un gran número y una mayor radicalidad formal, mediante recortados y aristas más angulosas, González se adentra en la difícil y estimulante exploración de la dialéctica plano/volumen, de la relación entre lo bidimensional y lo tridimensional, algo que tendría una enorme trascendencia en su obra posterior. Y algo que, por supuesto, más tarde habrá que entender en el contexto del cubismo, que aunque sea de una forma vaga comienza a influir en su manera de entender la descomposición del volumen en planos. Sin embargo, hay que recordar que González no explorará a conciencia las posibilidades del cubismo en su escultura hasta 1928, cuando este movimiento es ya agua pasada<sup>8</sup>. Seguramente este *décalage*

---

<sup>8</sup> Tomàs Llorens, "Julio González y la escultura cubista", en VV. AA., *¿Qué es la escultura moderna? Del objeto a la arquitectura*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2003, pág. 113-132.

cronológico explica la particular aproximación al cubismo que puede verse en la obra de González en los años treinta, mucho más libre y fértil que la de quienes podemos considerar escultores cubistas ortodoxos, como Lipchitz, Zadkine o Laurens, que ya en torno a 1910 se esfuerzan por trasladar mecánicamente la imagen facetada del cubismo a una tridimensionalidad *quasi* naturalista, sin llegar a romper la superficie unificadora de la pieza.

Pero, además de la posible conexión con el cubismo, algunas de las máscaras repujadas de González —una de las fórmulas más interesantes de su obra anterior a 1930— muestran otros aspectos destacables como el interés por las máscaras africanas, que, como el cubismo, estaba entonces en el aire, o un cierto espíritu constructivista derivado de la concepción de la creación plástica como ensamblaje de piezas sueltas.

Se ha hablado de un punto de inflexión en la obra de González en torno a 1920, como consecuencia de acontecimientos que tienen su origen unos años antes. Hacia 1915, es decir, en los primeros años de la Gran Guerra, las hermanas González regresan a París después de una larga ausencia. Abren tienda en el Boulevard Raspail y Julio crea para ellas botones y piezas de joyería como había hecho anteriormente. Pero probablemente con el deseo de obtener un ingreso fijo, aunque modesto, que garantizase cierta estabilidad económica a la familia, durante el verano de 1918 Julio comienza a trabajar para la fábrica Renault en una planta metalúrgica llamada La Soudure Autogène Française, situada en Boulogne-sur-Seine. Forzado de alguna manera por las circunstancias, Julio entra así en contacto con el mundo del trabajo industrial del metal, lo que acabaría teniendo importantes consecuencias en su escultura. Allí aprende de la técnica de la soldadura autógena u oxiacetilénica, procedimiento que resultaría después imprescindible para su revolucionaria renovación del concepto escultórico. Aunque, siempre según su hija Roberta, González experimenta enseguida la nueva técnica en el campo de la escultura, realizando casi en secreto en la fábrica una figura de



*Petit visage (Pequeño rostro), 1912-1914*

Cobre repujado, 9,3 x 8,2 x 4,8 cm

IVAM. Instituto Valenciano de Arte Moderno,  
Generalitat Valenciana

Cristo, lo cierto es que no aplicará esta técnica a sus obras de forma regular hasta doce años después, hacia 1930, cuando se decide por la elección del hierro como material de la nueva escultura.



*Masque inquiet*  
(*Máscara inquieta*), 1913-1914

Bronce fundido, 19,6 x 18 x 8,8 cm  
IVAM. Instituto Valenciano de Arte Moderno,  
Generalitat Valenciana



*Jeune fille de profil*  
(*Muchacha de perfil*), ca. 1914

Cobre repujado, 26,7 x 20 x 3 cm

IVAM. Instituto Valenciano de Arte  
Moderno, Generalitat Valenciana

De este modo, en González se van sumando experiencias y condiciones aparentemente dispares e incluso contradictorias, que en él se convierten en complementarias e inseparables, para lograr una nueva forma de escultura. Con la elección del hierro, en la nueva escultura se unirán y se harán imprescindibles las técnicas industriales y la tradición de la orfebrería artesanal. Y la unión de este material con estos métodos de trabajo revolucionará, de forma callada pero firme, como todo en González, el horizonte de la escultura del siglo XX. No se trata de fases sucesivas: no podemos hablar de un artesano, seguido de un industrial, que finalmente se convierte en artista moderno. Al contrario, es precisamente la superposición de las tres facetas en la figura de Julio González la que permite dar el gran paso: porque conoce el material y las



*Nu assis se coiffant*  
(*Desnudo sentado peinándose*), 1916-1918  
Cobre repujado sobre madera, 21,2 x 15,1 cm  
IVAM. Instituto Valenciano de Arte Moderno,  
Generalitat Valenciana



*Nu assis au livre*  
(*Desnudo sentado con libro*), 1916  
Cobre repujado, 16,5 x 17,9 cm  
IVAM. Instituto Valenciano de Arte Moderno,  
Generalitat Valenciana

técnicas puede dominar los lenguajes, y a través de ellos puede llegar a revolucionar el concepto<sup>9</sup>.

Después de la Primera Guerra Mundial, la vida de González, como la de París, va reencontrando poco a poco la normalidad. Sabemos que mantiene contactos con Zadkine, Jacques Villon, Gargallo y, siempre, Brancusi. Aunque su tendencia sigue siendo la de aislarse, hay que entender en esta línea de normalización de su situación en la vida parisina el hecho de que realizara entonces, en los primeros años veinte, sus dos primeras muestras individuales, en la Galerie Povolovsky (1922) y en la Galerie du Caméléon (1923). La crítica destaca en sus valoraciones de aquellas dos exposiciones la habilidad técnica, la relación con la tradición. Pero todavía no ha llegado el

momento en que González comienza a verse a sí mismo como un escultor, un cambio de actitud que sólo se pone de manifiesto cuando presenta su obra en la sección de escultura, y no en la de artes decorativas, en el Salon d'Automne de 1929.

¿Cuál es el detonante de este cambio? La respuesta a esta pregunta es difícil y compleja. Posiblemente se trata sólo del último paso de un lento proceso que llevaba en marcha muchos años. Pero resulta interesante saber que unos años antes, en 1921, según su hija Roberta<sup>10</sup>, Julio González había vuelto a establecer contacto con Picasso, después de encontrarse fortuitamente paseando por Boulevard Raspail. No sabemos hasta qué punto este encuentro fue realmente casual. Pero lo que sí podemos afirmar es que la amistad ahora reanudada producirá un episodio de gran trascendencia para la historia del arte: la colaboración González-Picasso, que tiene lugar fundamentalmente en París entre 1928 y 1932. Coincide, pues, con la decisión de González de presentar su obra en la sección de escultura en las exposiciones oficiales de París, es decir, con su toma de conciencia sobre su propia identidad como escultor.

*Les deux femmes nues*  
(*Dos desnudos femeninos*), 1920

Cobre repujado, 27,2 x 28,1 cm

IVAM. Instituto Valenciano de Arte Moderno,  
Generalitat Valenciana



<sup>9</sup> Valeriano Bozal, "Entre 'Mujer en el espejo' y 'La Montserrat'", en *Julio González. La mujer sentada*, Bilbao, Museo de Bellas Artes, 1996, págs. 13-23.

<sup>10</sup> Roberta González, "Julio González, my father", *Arts*, núm. 5, Nueva York, febrero de 1956, págs. 21-24.

Sobre la colaboración entre Picasso y González existe una amplia bibliografía<sup>11</sup> que generalmente coincide en destacar varias ideas principales: que supuso un valiosísimo estímulo para un González aún poco seguro de sus posibilidades; que aportó el necesario apoyo técnico y de ejecución para un Picasso que se enfrentaba a nuevos retos creativos; que fue no sólo una relación de trabajo, sino también de gozosa amistad, de la que ambos artistas salieron reforzados para proseguir sus propios caminos. No era la primera vez que González había colaborado, por razones económicas, con otros artistas. Sabemos que había trabajado junto a Gargallo o Brancusi, por ejemplo. En esta ocasión, la colaboración se inicia en circunstancias particularmente trágicas para González: el 13 mayo de 1928 muere su madre y el escultor solicita ayuda económica a su amigo Picasso. Éste, que ya había hablado con González sobre su deseo de dar forma tridimensional a unos dibujos realizados varios meses antes, y con el deseo de obtener su apoyo técnico, adelanta al escultor parte de los honorarios acordados, y comienzan a trabajar juntos en octubre.

Como resultado del trabajo realizado en común durante varios años vería la luz una serie de obras firmadas por Picasso. De 1928 son las cuatro construcciones de alambre que aparentemente motivaron más concretamente la petición de apoyo técnico a González. Picasso proyectaba un monumento a Apollinaire para hacer frente al encargo que le había sido transmitido en 1920 por la revista *Action*, que había recaudado fondos para tal fin. Aunque el comité había rechazado sus proyectos en 1927,

---

<sup>11</sup> Véase, entre otros, Josephine Whithers, "The Artistic Collaboration of Pablo Picasso and Julio González", *Art Journal*, invierno de 1975-1976, págs. 107-114; VV. AA., *Picasso and the Age of Iron*, cit.; Marilyn McCully, "Julio González and Pablo Picasso: A Documentary Chronology of a Working Relationship", en E. Cowling y J. Golding, eds., *Picasso: Sculptor/Painter*, Londres, Tate Gallery, 1994, págs. 211-222.





*Paysanne pensive au panier*  
(*Campesina pensativa con cesto*), 1924-1926

Latón repujado, 36,2 x 21 cm  
IVAM. Instituto Valenciano de Arte Moderno,  
Generalitat Valenciana



*Jeune femme au journal*  
(*Mujer joven con periódico*), 1926-1928

Cobre repujado, 58 x 26,5 cm  
IVAM. Instituto Valenciano de Arte Moderno,  
Generalitat Valenciana

(Página anterior)

*Jeune fille au cadran*  
(*Muchacha con cuadrante horario*), 1916

Cobre repujado, 28,5 x 19,7 cm  
IVAM. Instituto Valenciano de Arte Moderno, Generalitat Valenciana



*Maternité*  
(*Maternidad*), 1924-1926

Latón repujado, 24 x 16 cm

IVAM. Instituto Valenciano  
de Arte Moderno,  
Generalitat Valenciana



*Tête au chapeau*  
(Cabeza con sombrero), 1928-1929

Latón, 29 x 24,7 cm  
IVAM. Instituto Valenciano de Arte Moderno,  
Generalitat Valenciana

*A la fontaine*  
(En la fuente), ca. 1927-1929

Hierro forjado, cortado, curvado  
y dibujo grabado, 19,5 x 13,8 x 1,1 cm  
IVAM. Instituto Valenciano de Arte Moderno, Generalitat Valenciana

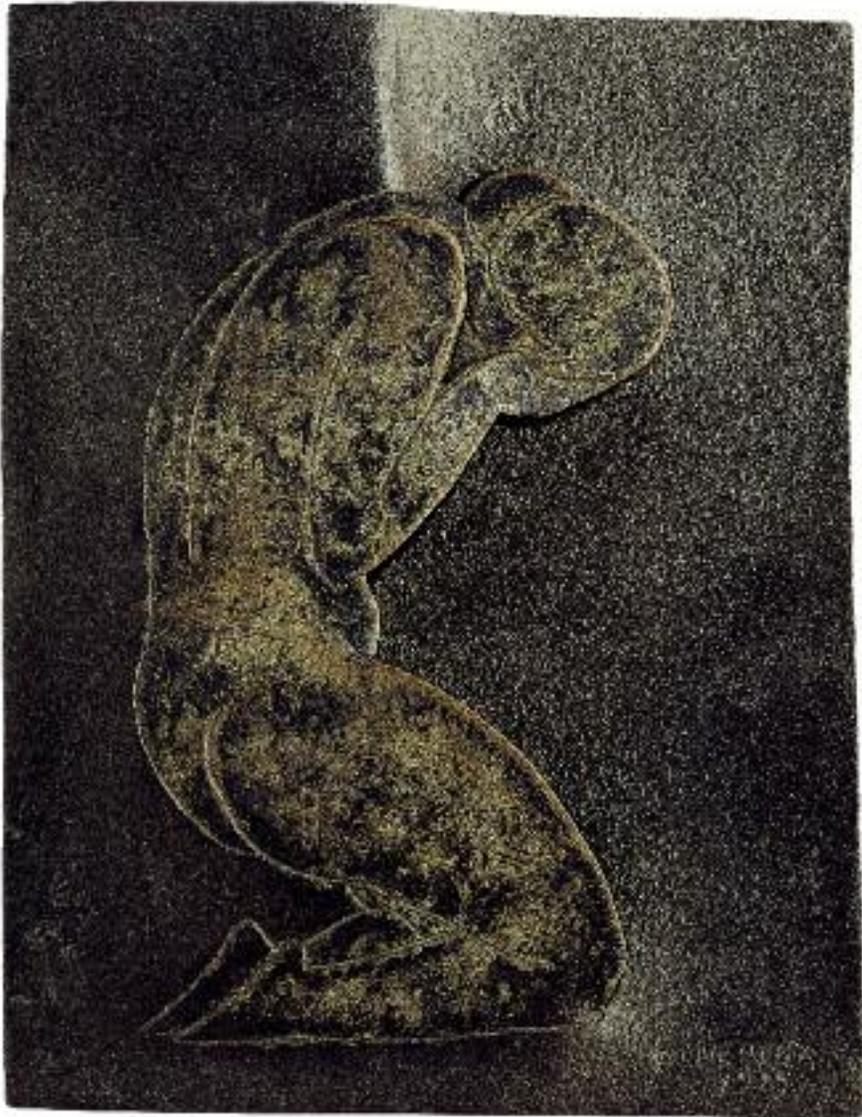


Picasso seguía decidido a trasladar al espacio lo que previamente había desarrollado sobre el plano mediante el dibujo: líneas que unían puntos, formando figuras que se sitúan entre la astronomía y lo antropomorfo. La idea que había detrás de esta obsesión eran las palabras que el propio Apollinaire había puesto en boca de *l'oiseau de Benin*, el personaje en que se reconocía el propio Picasso en el libro titulado premonitoriamente *Le poète assassiné*: quería hacer una estatua de “nada”, de “aire”, tan incorpórea como la gloria, para conmemorar al poeta muerto<sup>12</sup>. Se trataba, pues, de trasladar el dibujo al espacio. Un concepto, como veremos, fundamental para la nueva era de la escultura que ahora se inauguraba. También del otoño de 1928 es *Tête*, una pieza de hierro y latón pintados donde se explora el tema de dos cabezas entrecruzadas. Relacionada con dibujos y pinturas de 1928, esta obra se opone a la visión tradicional de la escultura como volumen y masa, y abandona la representación para convertirse en símbolo, en una visión que combina cubismo y surrealismo. Algo más tardías son tres construcciones en hierro, realizadas a partir de piezas soldadas, en algunos casos objetos encontrados y en otros objetos especialmente buscados para tal fin: *Tête d'homme* (1929-1930), *Tête de femme* (1930) y *Femme au jardin* (1930). En estas últimas se hace más presente la influencia de las formas del arte africano, pero también un sentido del humor típicamente picassiano.

Más allá de la mera asistencia técnica, en todas estas piezas es importante la huella de González, una huella que puede rastrearse en la poética de los materiales, en las soldaduras, en los acabados. Pero además, en todas ellas podemos ver ciertas características que comparten después la obra de González y la de Picasso: cierto sentido irónico también presente en la obra madura de González; una idea de movilidad o engaño visual que nos hace percibir cambios en las figuras a medida que nos movemos

---

<sup>12</sup> Guillaume Apollinaire, *Le poète assassiné* (1916), París, Gallimard, 1991.



*Nu à genoux de profil (Desnudo arrodillado de perfil)*, 1929

Hierro cortado, grabado y dibujado al aguafuerte, 18,6 x 14,6 x 2,5 cm  
IVAM. Instituto Valenciano de Arte Moderno, Generalitat Valenciana

a su alrededor, negando la univocidad de la silueta, como ya antes había hecho la pintura cubista; pero también una clara presencia del propio proceso de trabajo, que, lejos de disimularse virtuosamente como en las piezas artesanas del primer González, se deja ahora al descubierto explotando sus cualidades estéticas y adquiriendo connotaciones casi figurativas.

El taller de la Rue de Médéah de González, en el que ambos artistas establecieron el cuartel general desde el que llevarían a cabo esta revolución escultórica, estaba equipado para el trabajo en metal con soldadura oxiacetilénica. Como en una herrería, su suelo acababa cada día lleno de pequeños trozos de chapa, chatarra, piezas de desecho, que no escapaban al ojo de Picasso, quien los aprovechaba para improvisar ocurrentes

*Femme allongée lisant (Mujer recostada leyendo)*, 1930

Bronce forjado, 12,2 x 26,6 x 6,8 cm

IVAM. Instituto Valenciano de Arte Moderno, Generalitat Valenciana





*Petit profil de paysanne*  
(*Pequeño perfil de campesina*), 1927-1929

Hierro forjado, recortado y curvado,  
15 x 5,4 x 1,3 cm

IVAM. Instituto Valenciano de Arte Moderno,  
Generalitat Valenciana



*Femme à l'amphore II*  
(*Mujer con ánfora II*), 1929-1930

Bronce recortado,  
35,2 x 10,2 x 0,7 cm

IVAM. Instituto Valenciano de Arte Moderno,  
Generalitat Valenciana

adiciones... Por eso, estas esculturas no se construyen exclusivamente con hierro, sino también con trozos de latón o cobre, e incluso incorporan objetos, como el colador de la *Tête de femme*, que retoma la idea del objeto encontrado pero con una importante diferencia: el objeto introducido no se representa a sí mismo, sino que adquiere un nuevo



*Le compotier (El frutero), 1930*

Bronce fundido, 14,3 x 10 x 4,2 cm

IVAM. Instituto Valenciano de Arte Moderno,  
Generalitat Valenciana



*Petite masque baroque  
(Pequeña máscara barroca), 1927-1929*

Hierro forjado, 12,5 x 11,2 x 1,8 cm

IVAM. Instituto Valenciano de Arte Moderno,  
Generalitat Valenciana

significado derivado del contexto en el que se emplaza. En este sentido, no podemos olvidar la cercanía del Picasso de estos años con el movimiento surrealista, que explota la arbitrariedad de los signos. Algo que también hará González.

En términos generales, la fuerza de las obras resultantes de la colaboración González-Picasso deriva de la sabia mezcla de ideas maduradas lentamente —en numerosos dibujos que llenaban múltiples páginas de cuadernos de Picasso entre 1924 y 1928— con improvisaciones del momento, provocadas por los desechos del suelo del taller o por cualquier asociación rápida de ideas capaz de conectar formas y significados. Una conjunción de pasión y destilación, de inmediatez creativa y pausada reflexión que también veremos en la obra de González posterior a 1930.

A través de este trabajo podemos seguir en González el papel “liberador” de Picasso: por primera vez aquél se da cuenta de que las técnicas que dominaba desde hacía años podían ser puestas al servicio del arte, de un arte plenamente libre y moderno. Se trataba de un reto notable para González, ya que lo que Picasso le pedía era que abandonara todos sus prejuicios. Porque aquel trabajo le exigía que utilizara la destreza técnica, que, según la tradición artesanal, debía apuntar a la confección de formas

*Masque aceré*  
(*Máscara acerada*), 1929-1930

Hierro forjado, cortado, curvado y soldado,  
26 x 17,5 x 4,3 cm

IVAM. Instituto Valenciano de Arte Moderno,  
Generalitat Valenciana



*Masque d'adolescent*  
(*Máscara de adolescente*), 1929-1930

Hierro forjado, cortado y curvado,  
32,6 x 17,5 x 3 cm

IVAM. Instituto Valenciano de Arte Moderno,  
Generalitat Valenciana



*Tête en profondeur*  
(*Cabeza en profundidad*), 1930

Hierro forjado, soldado y patinado,  
26,5 x 20 x 16 cm

Musée National d'Art Moderne.  
Centre Georges Pompidou, Paris





*Petite masque decoupé, Montserrat*  
(*Pequeña máscara recortada, Montserrat*), 1930-1933

Hierro forjado, cortado, cerrado y montado sobre madera, 19,5 x 15,8 x 4 cm  
IVAM. Instituto Valenciano de Arte Moderno, Generalitat Valenciana

convencionalmente elegantes y bellas, acabadas y pulidas según las más añejas reglas, para ponerla al servicio de formas e ideas que no podían dejarse sofocar por regla alguna. Este reto de Picasso debió de resultar decisivo para que González viera con claridad el enorme potencial artístico que podía derivarse de la libre aplicación de su habilidad técnica con el metal: se trataba de abrir la puerta para dejar en libertad la dimensión artística del hierro, y con él, la de Julio González.

González encuentra entonces su camino porque descubre que con el material que él identificaba con el oficio, el hierro, también se puede crear arte. Es más, sólo mediante la conjunción de su bagaje técnico con el nuevo material se podía ampliar el concepto de escultura. Sólo tenía que liberarlo de las cortapisas, normas e imposiciones de su formación para descubrir la amplitud de los caminos que se abren al artista si es capaz de jugar con entera libertad y de dar rienda suelta a la improvisación en caliente, a los elementos en principio desechables, a los objetos encontrados, a las posibilidades de la construcción, al azar.

Si recordamos que hacia 1928, cuando empieza a trabajar con Picasso, González cuenta ya con cincuenta y dos años; que mantiene desde hace tiempo contactos con algunos de los vanguardistas más interesantes del París de entreguerras; que había comenzado años atrás su investigación sobre las relaciones del plano y el volumen en sus máscaras repujadas, y que tiene a sus espaldas una larga trayectoria y formación que suma lo artesanal, lo académico y lo industrial, proporcionándole una singular maestría técnica, llegaremos a la conclusión de que el escultor catalán estaba en la situación adecuada para sacar el máximo partido, gracias a su pasado y a su presente, de la colaboración con Picasso. Podemos decir, entonces, que ésta actúa más bien como aceleradora, como estimuladora o catalizadora de un proceso que desemboca irremisiblemente en la intensa investigación artística que caracteriza el período final de la biografía artística de González.



*Petite danseuse*  
*(Pequeña bailarina)*, ca. 1920-1930  
Hierro forjado y soldado, 17,7 x 10 x 4 cm  
Musée National d'Art Moderne.  
Centre Georges Pompidou, Paris



*Tête dite "Le lapin"*  
(Cabeza llamada "El conejo"), ca. 1930

Hierro cortado y soldado,  
33 x 17,5 x 11,5 cm

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid



*Tête à l'auréole*  
(Cabeza con aureola), ca. 1932  
Hierro soldado y forjado, 21 x 14,80 x 3,80 cm  
IVAM. Instituto Valenciano de Arte Moderno,  
Generalitat Valenciana



*Tête dite "L'apôtre"*  
(Cabeza llamada "El Apóstol"), 1933-1934  
Madera e hilo de hierro, 24 x 13,80 x 4,20 cm  
IVAM. Instituto Valenciano de Arte Moderno,  
Generalitat Valenciana

El trabajo realizado entre Picasso y González descubrió, en primer lugar, que el ritmo lineal que tradicionalmente se identificaba con el dibujo podía darse igualmente a las esculturas, así como las infinitas variaciones posibles sobre esa linealidad. González adquiere así plena conciencia de la multiplicidad de puntos de vista posibles, de las formas y las líneas en el espacio, en un espacio tridimensional que deja de referirse a la bidimensionalidad de sus pinturas y de sus placas de cobre repujado. En segundo lugar, juntos descubren el potencial artístico, expresivo, constructivo, poético, no sólo de los trozos de desecho, sino también, y sobre todo, de una técnica, la soldadura autógena, y de un material, el hierro. La abierta crueldad de algunas soldaduras a la vista era capaz por sí sola de dar mayor fuerza a toda la pieza, y por ello en la



*Barbe et moustache*  
(*Barba y bigote*), 1933-1934

Madera, 20,5 x 10 x 2,5 cm

IVAM. Instituto Valenciano de Arte Moderno,  
Generalitat Valenciana



*Petite masque aére*  
(*Pequeña máscara aérea*), 1932-1933

Hierro recortado, cortado, curvado y soldado, 16,7 x 9,3 x 1,3 cm

IVAM. Instituto Valenciano de Arte Moderno,  
Generalitat Valenciana

obra madura de González estas huellas indisimuladas del proceso se retienen expresamente en el resultado final. Las técnicas industriales entran así en el dominio, hasta entonces infranqueable, del “gran arte”. Por su parte, se puso de manifiesto que el hierro une dureza y poesía, y permite al escultor las mayores sutilezas: finísimas líneas que se perciben recortadas sobre el aire. El hierro permite “dibujar en el espacio”, según el concepto acuñado por el propio González, que haría fortuna al ser adoptado por Kahnweiler años más tarde, en la primera gran monografía publicada sobre la escultura de Picasso<sup>13</sup>, para referirse a las figuras de alambre de 1928.

<sup>13</sup> Daniel-Henry Kahnweiler, *Les Sculptures de Picasso*, Paris, Ed. Du Chêne, 1949; *The Sculptures of Picasso*, Londres, 1949.



*Personnage dit "Femme au miroir"*  
(Personaje llamado "Mujer ante el espejo"), 1934

Bronce fundido, 51,50 x 12,30 x 14 cm  
IVAM. Instituto Valenciano de Arte Moderno,  
Generalitat Valenciana

Lo cierto es que aquella colaboración experimental despertó, tanto en González como en Picasso, un intenso deseo de continuar, cada uno por separado, con el trabajo escultórico. A partir de entonces, González se concentra definitivamente en la escultura, acompañada del dibujo, y despliega en su obra una gran variedad de lenguajes. Lo que antes podía aparecer como debilidad o dispersión, ahora empezará a verse como base para diversas exploraciones, para diferentes lenguajes. La duda ha dejado de ser inhibidora para ser señaladora de múltiples opciones. La importancia de este período para González fue subrayada por el propio escultor no sólo a través de su deslumbrante obra realizada desde 1930 hasta su muerte, que enseguida analizaremos, sino también en un texto del que existen varias versiones y para el que reunió notas durante mucho tiempo. La versión larga de este escrito, posiblemente inacabada, permaneció inédita hasta 1978, cuando fue publicada por la estudiosa americana Josephine Withers<sup>14</sup>. Pero ya en 1936, la revista *Cahiers d'Art*, dirigida por Christian Zervos y muy cercana a Picasso, había publicado otro texto de González con el título de “Picasso escultor”<sup>15</sup>, que acompañaba un reportaje con fotos de las esculturas realizadas con la colaboración de González. Esta revista, de gran prestigio y difusión internacional, contribuyó, sin duda, a que se extendiera por Europa y América la noticia de una nueva escultura que había nacido de la mano de los dos artistas españoles. David Smith, por ejemplo, recordó muchos años después el impacto que le habían causado aquellas imágenes.

En el texto publicado en 1936 por *Cahiers d'Art*, como ya anuncia el título del artículo, González habla de Picasso como “un hombre de forma” y un “verdadero escultor”, y resalta el profundo significado que el trabajo experimental realizado conjuntamente

---

<sup>14</sup> Josephine Withers, “González’s Unpublished Manuscript, ‘Picasso sculpteur et les cathédrales’”, en *Julio González: Sculpture in Iron*, Nueva York, New York University Press, 1978, págs. 131-138; reproducido en VV. AA., *Picasso and the Age of Iron*, cit., págs. 285-288.

<sup>15</sup> Julio González, “Picasso Sculpteur”, *Cahiers d'Art*, núm. 11, París, 1936, págs. 6-7.



*Tête dite "Le tunnel"*  
(Cabeza llamada "El túnel"), 1932-1933

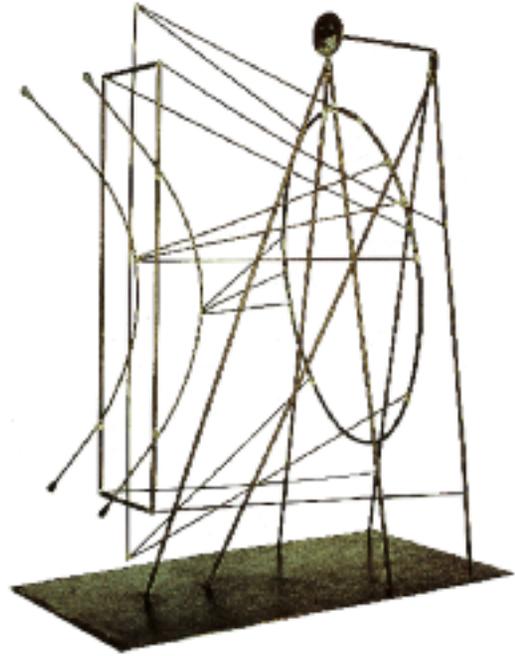
Bronce, 46,7 x 21,8 x 30,9 cm

IVAM. Instituto Valenciano de Arte Moderno,  
Generalitat Valenciana

**Pablo Picasso**

*Proyecto para monumento  
a Guillaume Apollinaire, 1928*

Hilo de hierro y chapa, 37,5 x 10 x 19,6 cm  
Musée Picasso, París



había tenido para el malagueño, diciendo que éste afirmaba repetidamente, mientras trabajaban en el monumento a Apollinaire en 1931: “Me siento de nuevo tan feliz como en 1908”. Picasso equiparaba así la excitación sentida en dos grandes momentos inaugurales de su carrera: el del arranque del cubismo y el del inicio de la nueva escultura construida en hierro. Dos momentos en los que intuía los nuevos caminos que se abrían para el arte. Porque no hay que olvidar que el trabajo en el taller de González, humeante y lleno de chatarra, supuso también para Picasso, en muchos sentidos, una liberación y un estímulo: es el punto de arranque para una fase de interés prioritario por la escultura. Comienza el período que identificamos con el taller de Boisgeloup, en Normandía, retratado por Brassäi en 1932 para la revista *Minotaure*; un lugar al que Picasso trasladó su actividad durante varios años precisamente porque sus dimensiones ofrecían mejores condiciones para el trabajo escultórico.

Otro texto de González, también en parte referido a Picasso y publicado sin título por primera vez en 1952, comienza con palabras que adquieren una honda connotación moral, especialmente si tenemos en cuenta que fueron escritas en años muy inquietantes no sólo para Europa:

La Edad de hierro comenzó hace muchos siglos produciendo bellos objetos, la mayoría desgraciadamente armas. Hoy, produce también puentes y ferrocarriles. Es hora de que este metal deje de ser asesino o el simple instrumento de una ciencia demasiado mecanizada. Hoy la puerta está abierta de par en par para que este material sea, por fin, forjado y martillado por las pacíficas manos de un artista.

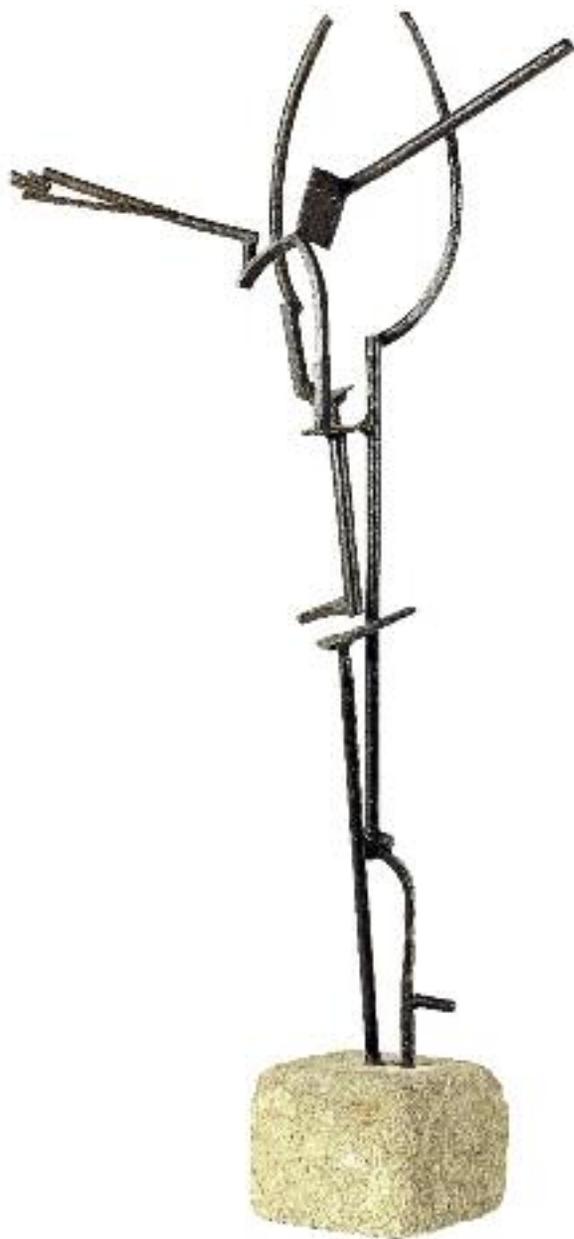
¡Sólo la aguja de una catedral puede mostrarnos un punto en el cielo del que está suspendida nuestra alma!

En la inquietud de una noche las estrellas parecen señalarnos puntos de esperanza en el cielo; la misma aguja inmóvil nos indica también un inacabable número de ellos. Estos puntos del infinito son los precursores de un nuevo arte: “dibujar en el espacio”.

El problema importante a resolver aquí no es sólo el deseo de hacer una obra armónica y perfectamente equilibrada, ¡no!, sino obtener este resultado mediante el maridaje de material y espacio. Mediante la unión de formas reales con formas imaginarias, obtenidas y sugeridas por puntos establecidos, o por perforación. Y, de acuerdo con las leyes naturales del amor, fundirlas y hacerlas inseparables, una de la otra, como el cuerpo y el espíritu.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Andrew Carnduff Ritchie, *Sculpture of the Twentieth Century*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1952, pág. 30.



*Grand personnage debout*  
(*Gran personaje de pie*), ca. 1935

Bronze, 128 x 67 x 16 cm  
IVAM. Instituto Valenciano de Arte Moderno,  
Generalitat Valenciana



*Le rêve / le baiser*  
(*El sueño / el beso*), ca. 1934

Bronze, 65,5 x 20 x 30 cm  
IVAM. Instituto Valenciano de Arte Moderno,  
Generalitat Valenciana

González expresa así su visión de una nueva escultura impregnada de una trascendencia espiritual que Francisco Calvo Serraller ha descrito como “espiritualidad gótica”<sup>17</sup>, pero también inseparable de la más pura experimentación formal. Con estas premisas, hacia 1930, cuando González ha resuelto su vieja contraposición entre hierro como artesanía y escultura como arte, y ha descubierto las posibilidades del hierro como material artístico, comienza su sucesión de obras maestras. Pero el hecho de que su etapa madura se limite a un período relativamente corto no quiere decir, ni mucho menos, que se trate de algo homogéneo. Por el contrario, quizá lo más llamativo es la gran variedad de conceptos y lenguajes empleados, una variedad que se fundamenta en una gran coherencia interna. Resulta revelador constatar que algunos de sus contemporáneos veían en González un cubista, mientras otros lo clasificaban de surrealista y otros, por último, de constructivista. En realidad, no es ninguna de las tres cosas, aunque en él encontramos rasgos de las tres. De todo ello había tenido información, y a todo ello suma en su obra un profundo sentido de la realidad no exento de trascendencia. Volvemos aquí a esa tensión con la que empezábamos, a esa tensión entre lo más radicalmente moderno y lo más profundamente humano que singulariza la figura de González.

Siempre dentro de esa perspectiva compleja, y siempre alrededor de su gran preocupación por el tema clásico por excelencia, la figura, González ofrece diversas formas de describir la realidad, o mejor, los componentes de esa realidad, operando un giro lingüístico que convierte los planos en líneas, los volúmenes en espacios vacíos, la opacidad en transparencia, el estatismo en movimiento. Esto es precisamente lo que él llama en su texto “un nuevo arte: ‘dibujar en el espacio’”. Y todo ello está indisolublemente ligado

---

<sup>17</sup> Francisco Calvo Serraller, “Vulcan’s Constellation”, cit., págs. 65-98, y *Julio González*, Madrid, Galería Leandro Navarro, 1999.

al descubrimiento de un material insólito, el hierro, que González emplea en su escultura a partir de 1930, aunque nunca de forma exclusiva, pues no hay que olvidar que alterna su uso con el de otros materiales como la plata, el bronce, el yeso o incluso la piedra.

Para iniciar el análisis de la obra madura de González en su diversidad recurriremos a una contraposición ya clásica, que hace patente la disparidad de formas que puede proponer el hierro. Es una comparación que enfrenta dos figuras femeninas mostradas públicamente en el París de 1937, de manera simultánea aunque en circunstancias bien diferentes. La primera de ellas es *La Montserrat* (1936-1937), expuesta en el Pabellón de la República Española de la Exposition Internationale des Arts et Techniques de París, para el que había sido concebido el *Guernica* de Picasso. La segunda es *Femme au mirior II* (1936-1937), presente en la muestra *Origines et développement de l'art international indépendant. De Cézanne à l'art figuratif*, que tuvo lugar en el Jeu de Paume, organizada por los propios artistas expositores.

*La Montserrat* resulta, sobre todo y por encima de todo, la imagen de una campesina catalana, de una *pagesa* de monumentalidad indiscutible, que podríamos ver todavía como herencia de aquella visión de la mujer fuerte, asociada a los conceptos de naturaleza y fertilidad que había propuesto el *noucentisme* en los primeros años del siglo —*La ben plantada*, de D'Ors—. Pero, dadas las circunstancias políticas y emocionales a las que debe responder, *La Montserrat* adquiere una cualidad más dramática y, al mismo tiempo, más heroica y ennoblecedora. Se trataba de captar, en una figura, todo el sufrimiento y la dignidad de un pueblo, el catalán y por extensión el español, frente al ataque del fascismo. Una figura verdaderamente campesina, madre y hasta santa<sup>18</sup>, que resulta a primera vista muy realista, pero que en una mirada más

---

<sup>18</sup> Jörn Merkert ha identificado esta figura, paradójicamente, con la figura de la virgen del mismo nombre, en un intento de resaltar la cualidad sacralizante de la pieza: Jörn Merkert, *Julio González, el inventor de la escultura en hierro*, Valencia, IVAM Centre Julio González, Colección "Lecciones Alfonso Roig", 1994, págs. 25 y ss.



*Tête longue tige*  
(*Cabeza de tallo largo*), 1932-1933

Bronce fundido, 59,5 x 22 x 13 cm

IVAM. Instituto Valenciano de Arte Moderno,  
Generalitat Valenciana



*Femme au miroir II*  
*(Mujer ante el espejo II), 1936-1937*

Hierro forjado y soldado, 203,8 x 60 x 46 cm  
IVAM. Instituto Valenciano de Arte Moderno,  
Generalitat Valenciana

detenida se nos presenta muy lejana del realismo convencional. Es una figura en la que se han soldado varias láminas de hierro repujado, toscamente dispuestas la una junto a la otra. Tanto las marcas del martillo (repujado) como las huellas de la soldadura son deliberadamente visibles. Nada en la escultura delata la más mínima intención de embellecimiento o retoque, de disimulo del proceso. Esta franqueza de ejecución aumenta la fuerza expresiva de la escultura, que huye al mismo tiempo de todo sentimentalismo. Son precisamente estas huellas visibles del proceso escultórico las que confieren cierto grado de abstracción a una obra aparentemente tan realista. Una paradoja que también tiene sentido si invertimos los términos: los detalles más abstractos evidencian su relación con un sentido de representación figurativa. Así, las soldaduras pueden ser leídas como costuras de la falda, como una indicación de las texturas del ropaje. De este modo, podemos considerar *La Montserrat* como una figura abstracta y realista a un tiempo, precisamente por el material utilizado y por su tratamiento, por la sinceridad con que se nos presenta su realidad física sin dejar de representar su contenido.

Si el visitante de la Exposición Internacional de 1937 tenía ocasión de ir después al Jeu de Paume, contemplaría asombrado una obra del mismo autor pero de características visuales y conceptuales bien diferentes: *Femme au miroir II* (1936-1937). Esta pieza estaba situada en el centro de la sala principal de una exposición que reunía a la vanguardia internacional, próxima a obras de escultores contemporáneos como Anton Pevsner, Jacques Lipchitz o Henri Laurens. Debemos analizar esta obra en el conjunto de la producción de González, como fruto de un largo proceso de reducciones formales de lo figurativo. A partir de una experiencia de la realidad —la imagen de una mujer frente al espejo—, González nos muestra los elementos de esa experiencia a través de ciertas claves visuales. En la parte superior se nos ofrecen, cifradas o abreviadas, ciertas referencias semánticas como

cabeza, espejo, pelo, brazo. Toda la pieza descansa sobre un eje vertical con sentido ondulante, giratorio, que permite contemplaciones desde diversos puntos de vista. Se trata de una forma tubular abierta, al mismo tiempo distendida y contraída, que corresponde a un cuerpo estilizado, con ropajes al tiempo holgados y ceñidos, como podemos deducir a través de líneas que aluden a pliegues, tela, etcétera. Es una figura frágil y flexible, que parece sugerirnos un movimiento que la hace continuamente cambiante. Desde un enfoque estrictamente figurativo, apenas podemos leer la figura de la mujer. Es más bien un jeroglífico, una aparición fugaz y en continua transformación, y lo que vemos en ella, como resultado de muchas reducciones formales, son sus líneas, sus ritmos, sus luces y sus sombras, recreados a través de formas de hierro: líneas y planos ensamblados, soldaduras, elementos superpuestos. En definitiva, es sobre todo una *construcción*, la suma arbitraria de diversos elementos, y tiene tanto de surrealista como de abstracta, sin dejar la referencia a la realidad. Lo que González nos presenta con esta pieza es una orientación artística que parte de formulaciones plásticas muy complejas, pero que se fundamenta en un profundo conocimiento del volumen, del espacio, de las luces y las sombras; un conocimiento adquirido en el ejercicio de la tradición, de la que, a pesar de todo, nunca llega a despegarse.

La diferencia formal existente entre *La Montserrat* y *Femme au miroir II* no apunta a un problema de esquizofrenia artística, como tampoco se trata de simple duplicidad entre tradición y modernidad, sino de dos lenguajes que traducen sendas formas de representar la experiencia de la realidad y que conviven en González. En el amplio terreno que queda entre *La Montserrat* y *Femme au miroir II* se despliegan las infinitas posibilidades de la nueva escultura desarrollada por el artista. Y aunque es inútil intentar clasificar la variedad de propuestas exploradas por González entre 1930 y 1942, intentaremos al menos describir a continuación algunos de los caminos de su obra madura.



*Don Quichotte (Don Quijote), 1929-1930*

Hierro forjado y soldado, 43,7 x 12 x 6,5 cm

Musée National d'Art Moderne.  
Centre Georges Pompidou, Paris

Como ya se sugirió al hablar de sus primeras máscaras repujadas, Julio González intenta en los años de su colaboración con Picasso, con la libertad ganada por la distancia temporal, trasladar al campo de la escultura los logros del cubismo. A este empeño responde *Arlequín* (1930), una pieza en la que se hacen evidentes varias de las ideas del movimiento cubista, como la fragmentación de la forma o el carácter esencialmente construido o ficticio de la obra de arte, de la que forman parte tanto figura como espacio. Lo verdaderamente interesante de esta pieza es que González consigue llegar a una configuración de la tridimensionalidad sin recurrir para nada al medio tridimensional convencional, es decir, al volumen. Para ello somete a una fuerte tensión dialéctica la pura bidimensionalidad, el plano, la superficie, la línea, poniéndolos en movimiento mediante una cuarta dimensión, el tiempo, que entra en la obra a partir de nuestro desplazamiento a su alrededor, del curso temporal de la contemplación. Un procedimiento que no es ajeno tampoco a las ideas del cubismo, pero que González ha resuelto de forma especialmente brillante. Se emplea, además, un objeto de desecho, una reja industrial, pero a diferencia de Picasso, que no manipula los objetos sino que los emplea tal cual, González la incluye debidamente cortada y ajustada. El enrejado, que en ocasiones se ha relacionado con los *Transparentes* de Lipchitz, nos sugiere automáticamente el diseño de rombos característico del ropaje del arlequín. Es un juego de sugerencias, de alusiones, de referencias a la experiencia de la realidad típico de González.

Tras esta primera opción, y sin interrumpirla, porque hay que recordar que no hablamos de fases sucesivas, González se adentra en otra investigación, desarrollando una manera que podríamos llamar lineal y que le permite profundizar en la expresión del carácter dinámico y tridimensional del dibujo, de las líneas que se inscriben en el aire como motivos tridimensionales. A este modelo responde *Don Quichotte* (1929-1930), en el que encontramos uno de los ejemplos de utilización, lleno de ironía y



*L'arlequin / Pierrot ou Colombine*  
*(El arlequín / Pierrot o Colombine), ca. 1930*

Bronce fundido, 43 x 30 x 30 cm

IVAM. Instituto Valenciano de Arte Moderno,  
Generalitat Valenciana



*La chevelure*  
(*La cabellera*), 1934

Bronce fundido, 27,5 x 17 x 22 cm  
IVAM. Instituto Valenciano  
de Arte Moderno,  
Generalitat Valenciana



*Tête au miroir*  
*(Cabeza ante el espejo)*, 1934  
Bronce fundido, 56 x 29 x 31 cm  
IVAM. Instituto Valenciano de Arte Moderno,  
Generalitat Valenciana



*Tête dite "L'entonnoir" (Cabeza llamada "El embudo")*, ca. 1932

Plata forjada y soldada,  
17 x 4 x 6,8 cm

Museo Nacional Centro de Arte  
Reina Sofía, Madrid



*Les amoureux I*  
(*Los enamorados I*), 1932-1933

Hierro forjado y soldado,  
12,3 x 7,8 x 8,3 cm

IVAM. Instituto Valenciano de Arte  
Moderno, Generalitat Valenciana



*Les amoureux II*  
(*Los enamorados II*), 1932-1933

Hierro forjado,  
44 x 17 x 20,8 cm

IVAM. Instituto Valenciano de Arte  
Moderno, Generalitat Valenciana

agudeza, del “dibujo en el espacio”. Son líneas desplegadas libremente en el espacio como medio expresivo, lúdico y trascendente al tiempo.

De *Femme se coiffant I* (ca. 1931) tenemos dibujos preparatorios suficientes para ver cómo el proceso ha llevado a desprenderse de las partes más sólidas y opacas para quedarse con los ritmos, como los elementos que marcan cadencias. De nuevo, son líneas que se recortan sobre el espacio, saliéndose del lugar tradicional que ocupaba la línea en tanto que elemento del dibujo: el plano. Se trata, esta vez aún más literalmente, de dibujar en el espacio. Otras piezas que responden a esta misma concepción formal son,

por ejemplo, *Grande maternité* (ca. 1934), *Femme se coiffant II* (1934) o *Grand personnage debout* (ca. 1935).

Paralelamente, una tercera vía sería la que investiga sobre la incorporación positiva del vacío, concentrándose en efectos de luz y sombra que se obtienen mediante planchas curvadas y que confieren idea de volumen al tiempo que añaden una indudable expresividad dramática. Me refiero a obras como *Les amoureux II* (1932-1933) o *Tête dite "Le tunnel"* (1932-1933). Pero esta idea de vacío positivo, como delimitador del volumen, también aparece en obras que podríamos llamar figurativas, como *Femme au balai* (ca. 1930); en ella, la rotundidad del espacio y del volumen no viene dada tanto por su presencia sino por su ausencia.

En cuarto lugar, y participando de todo lo anterior, González crea otro tipo de escultura que nos propone metáforas o metamorfosis de figuras de la realidad, cuyo extraordinario poder de reducción podemos ver en obras como *Femme assise I* (1935) y *Femme assise II* (1935-1936). Éste es, por cierto, un tema que González desarrolla al mismo tiempo de muy diversas maneras, mostrándonos cómo todos los lenguajes se hacen compatibles en su obra<sup>19</sup>. Aquí podemos ver que no se trata de una evolución desde lo más naturalistamente figurativo hasta lo más abstracto, sino de dos formas complementarias, paralelas, de estudiar la experiencia dibujada y esculpida de la realidad. Si hacemos una sucesión cronológica de varias piezas con el mismo tema, comprobaremos que no se trata de una línea de progreso, puesto que hay algunos dibujos naturalistas fechados después de los más abstractos. González indaga alrededor de un tema que le interesa y se aproxima a él desde los más distintos ángulos: todos ellos conviven en su obra, sin que ninguno excluya a otro.

---

<sup>19</sup> V. AA., *Julio González. La mujer sentada*, Bilbao, Museo de Bellas Artes, 1996, págs. 13-23.



*Femme assise I*  
(*Mujer sentada I*), 1935

Hierro forjado y soldado,  
118,5 x 36 x 59 cm  
Museo Nacional Centro de Arte  
Reina Sofía, Madrid

*Femme assise II*  
(*Mujer sentada II*), 1935-1936

Bronze, 84,5 x 15,5 x 27 cm  
IVAM. Instituto Valenciano de Arte Moderno,  
Generalitat Valenciana





*Jeune fille fière*  
(*Muchacha orgullosa*), 1934-1936

Piedra tallada, 33 x 19 x 29,5 cm

IVAM. Instituto Valenciano  
de Arte Moderno,  
Generalitat Valenciana



*Jeune fille mélancolique*  
(*Muchacha melancólica*), 1934-1936

Gres, 27 x 18 x 14 cm

IVAM. Instituto Valenciano  
de Arte Moderno,  
Generalitat Valenciana

Podríamos seguir definiendo muchas otras vías “abstractas”, pero baste aquí apuntar que las posibilidades abiertas por las nuevas técnicas y materiales crearon un campo virtualmente inagotable. Al margen de todo lo anterior, sin embargo, debemos recordar que existe también un González que, con muchos reparos, podríamos llamar “naturalista”, de cariz incluso expresionista, cuya presencia se acentúa en los últimos años de su vida y que podemos ver ejemplificado en la ya mencionada *La Montserrat*.

En este punto es importante insistir en que no estamos definiendo etapas ni pasos transitorios. La obra madura de González es un mapa con muchos caminos, pero todos tienen el mismo objetivo: la figura humana. A ella puede llegarse mediante construcción de elementos de hierro soldado que disponen líneas o planos en el espacio, es decir, mediante la adición, pero también mediante el modelado y la talla tradicional, es decir, mediante la operación que, partiendo de un bloque unitario, resta aquello que sobra para desvelar la figura deseada, según el símil consagrado por Miguel Ángel en el Renacimiento. Este sistema, que venía en realidad definiendo la escultura desde sus orígenes, es el seguido en las cabezas en piedra de 1934-1935 tituladas *Jeune fille fière* y *Jeune fille mélancolique*.

Todas las piezas mencionadas componen diferentes aspectos de una misma búsqueda escultórica. Se trata, en definitiva, de diferentes lenguajes, lo que está íntimamente relacionado con aspectos técnicos, porque la soldadura, el recorte, el repujado, como el material utilizado —sea hierro o piedra—, no son recursos semánticamente neutrales. Por ejemplo, la posibilidad de un lenguaje constructivo basado en la adición de piezas, en el ensamblaje, en la varilla lineal, viene en gran parte ligado al hierro. No se podría realizar una práctica escultórica representacional similar con materiales y técnicas diferentes.

Y, como ha señalado Valeriano Bozal<sup>20</sup>, a través de esa renovación del lenguaje lo que se lleva a cabo es una renovación del concepto. A pesar de tratar un tema tan clásico como la figura humana, se hace evidente siempre la condición de pieza construida y se rechaza el precepto de unidad orgánica, al romper con la idea de masa o de volumen cerrado. No son representaciones de la naturaleza, sino “construcciones de la naturaleza”. Se trata de alejarnos de la naturaleza para mejor aproximarnos a ella, para hablar de ella no remedándola, según el recurso de la mimesis tradicional, sino

---

<sup>20</sup> Valeriano Bozal, “Entre ‘Mujer en el espejo’ y ‘La Montserrat’”, cit.



*Daphne (Dafne)*, ca. 1937  
Bronce patinado, 142,2 x 68 x 31,5 cm  
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

representándola a través de materiales y formas independientes. De este modo, las esculturas de González recuerdan o reconocen el carácter de construcción de la propia naturaleza, porque su imagen se construye para nuestra mirada y cambia con la historia.

Pero González pensaba que la escultura no podía ser sino figurativa. Por esta razón, aunque los animadores de Cercle et Carré y de Abstraction-Création continuaron incluyéndolo entre sus miembros hasta 1934, él siempre mantuvo sus distancias y rechazó la etiqueta de abstracto. Por eso, cuando se habla de esculturas abstractas en González, se habla en realidad de esculturas que, a pesar de su reducción formal y su sentido de construcción, tienen una clara condición figurativa: son esculturas en las que el lenguaje, los ritmos y los signos se proponen al espectador como términos de evocación o sugerencia. Así ocurre en *Daphne* (ca. 1937), que nos habla de la joven

*La petite faucille*  
(*La pequeña hoz*), ca. 1937

Bronce, 30 x 10,5 x 8 cm  
IVAM. Instituto Valenciano de Arte  
Moderno, Generalitat Valenciana



*Grande Venus*  
(*Gran Venus*), ca. 1936

Bronce patinado, 27,5 x 8,5 x 7,5 cm  
Museo Nacional Centro de Arte  
Reina Sofía, Madrid



*Main debout*  
(*Mano de pie*), ca. 1937

Hierro forjado y soldado, 39,4 x 23,8 x 12 cm  
IVAM. Instituto Valenciano de Arte  
Moderno, Generalitat Valenciana





*La grande trompette*  
(*La gran trompeta*), 1932-1933

Bronze, 93 x 62 x 45 cm  
IVAM. Instituto Valenciano de Arte Moderno,  
Generalitat Valenciana

*La girafe (La jirafa), ca. 1935*  
Hierro forjado y soldado, 95,7 x 15,6 x 14,5 cm  
Musée National d'Art Moderne.  
Centre Georges Pompidou, París



que se convirtió en laurel mediante las líneas paralelas que insinúan cabellos o mediante planos que se refieren al cuerpo; también en *Femme au miroir* (1936-1937), donde un círculo sugiere la luna del espejo, mientras un semicírculo habla de una nuca, quizá de una cabeza, y unas líneas en eclosión recuerdan mechones de pelo. Estas sugerencias, lejos de ocultar su naturaleza lingüística, la explotan estéticamente poniéndola en primer plano a nuestra contemplación. Se trata de recordarnos que las piezas son, antes que ninguna otra cosa, esculturas.

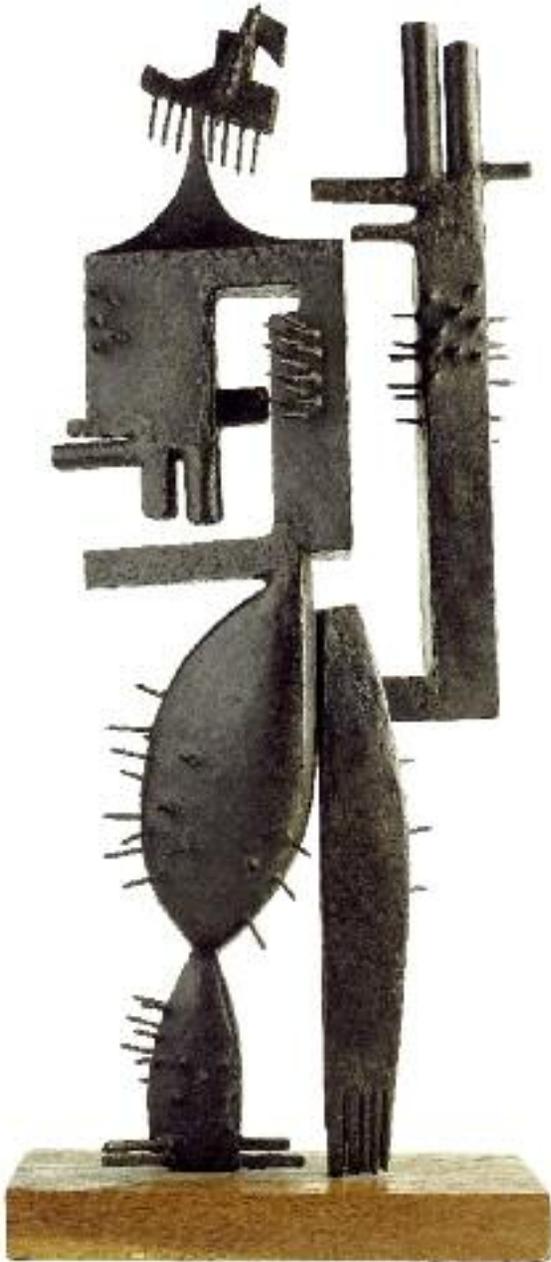


*Masque de Montserrat criant*  
*(Máscara de Montserrat gritando), ca. 1938*  
Bronce patinado, 22,5 x 15,2 x 12 cm  
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

En el caso de González, la elección del lenguaje no es una simple cuestión estética. En González, sobre todo a partir del inicio de la Guerra Civil española, esta cuestión tiene también una dimensión ideológica. No era una casualidad que fuese una escultura como *La Montserrat* la que representase a González en el Pabellón de la República Española en París en 1937. De hecho, la importancia de *La Montserrat* en la historia del arte no es sólo artística, sino también ideológica, pues simboliza la resistencia al fascismo. Como toda imagen emblemática, debía ser sencilla y poderosa, eficaz y de comprensión inmediata, aunque la primera mirada no agote todos sus valores y significados. González sabía muy bien por qué enviaba cada una de sus esculturas a sus diferentes destinos en el París de 1937.

En este contexto hay que entender la recuperación del tema de la mujer campesina catalana, de profundas raíces tradicionales, mediante lenguajes aparentemente más naturalistas, incluso expresionistas, en obras realizadas en distintos materiales y formatos. Así ocurre en *Masque de Montserrat criant* (ca. 1938) o *Tête de Montserrat criant* (ca. 1942), igual que en abundantes dibujos de estos años. Y en relación con *La Montserrat*, con su grito desesperado y su gesto expresionista en el contexto de la guerra española y de la Segunda Guerra Mundial, deben considerarse también sus brazos levantados (*Main gauche* y *Main droite*).

*La Montserrat* se afirma con gran monumentalidad, pero desde su condición física, desde su oquedad, habla también de fragilidad. Su fuerza radica en la tensión entre vigor y fragilidad. Es un arte comprometido, de contenidos tanto como de formas, que rechaza la pretendida pureza de un arte exclusivamente en pro de la forma, pero que al mismo tiempo se sitúa en las antípodas de las retóricas grandilocuentes del realismo socialista. La elección de los lenguajes no es dogmática en Julio González, como



*Monsieur cactus (Homme cactus I)*  
*[Señor cactus (Hombre cactus I)], 1939*  
Hierro forjado y soldado, 65,5 x 27,5 x 15,5 cm  
IVAM. Instituto Valenciano de Arte Moderno,  
Generalitat Valenciana

*Madame cactus (Homme cactus II)*  
*[Señora cactus (Hombre cactus II)], 1939-1940*  
Bronze, 79,3 x 25,6 x 19,2 cm  
IVAM. Instituto Valenciano de Arte Moderno,  
Generalitat Valenciana



tampoco lo es ningún otro aspecto de su obra. Siempre hay un elemento de distanciamiento, en este caso gracias al énfasis en recursos técnicos y materiales, que impide una identificación emocional de tipo sentimental o ideológica como la que es propia del realismo socialista o de buena parte de los realismos de la época. El motivo iconográfico de *La Montserrat* podría predisponer al sentimentalismo —una maternidad rural que desafía la amenaza fascista—, pero su factura, su sentido inequívoco de escultura, la alejan de particularismos o anécdotas, enfriándola hasta convertirla en un arquetipo. Una universalización que la hace aún más trascendente políticamente.



*Tête de Montserrat criant*  
(*Cabeza de Montserrat gritando*), ca. 1942

Bronce, 31 x 20 x 30 cm  
Musée National d'Art Moderne. Centre Georges Pompidou, Paris



*La Montserrat*, 1936-1937

Hierro, 163 x 47 x 47 cm  
Stedelijk Museum, Amsterdam



*Main gauche levée n° 2*  
(*Mano izquierda levantada n.º 2*), 1942

Bronce fundido, 38,5 x 15,8 x 15,3 cm  
IVAM. Instituto Valenciano de Arte  
Moderno, Generalitat Valenciana

Por esa ausencia de dogmatismo en la elección de los lenguajes, el compromiso de González a finales de los treinta también podía manifestarse en figuras bien diferentes, como los célebres *Monsieur cactus* (*Homme cactus I*) y *Madame cactus* (*Homme cactus II*) (ca. 1939-1940). Ambas son figuras relacionadas con el surrealismo que transmiten otra imagen de la desesperada existencia del hombre del siglo XX, la misma que *La Montserrat* defiende entre gritos de horror. En este caso, a la obvia agresividad de las formas erizadas, se contraponen un ánimo entre jocoso y despiadado, entre humorístico y terriblemente áspero.

Hacia 1941-1942 Julio González, después de haber pasado un tiempo alejado del París ocupado, vuelve su casa de Arcueil, en las afueras de la capital francesa. No encuentra medios ni materiales para seguir trabajando con hierro. Es entonces cuando realiza una pieza en escayola para ser pasada a bronce, *Petite Montserrat effrayée*. Es

una escultura de tamaño reducido, pero de vocación monumental, que deja muy claro que la sensibilidad por lo humano, en toda su intensidad y en toda su dignidad, define la obra de González.

González supo sacar el máximo partido de un material duro y poco maleable como el *hierro* para desarrollar una nueva relación entre forma y espacio. Empleó técnicas inéditas en la tradición del llamado gran arte para crear un nuevo concepto de escultura basado en la *construcción*. De este modo, inició un camino en el que le han seguido después algunos de los más grandes escultores del siglo XX. Esta gran aportación es fruto de una maduración lenta y compleja que hace de González un artista positivamente excéntrico respecto al desarrollo canónico de las vanguardias. Pero su obra alcanza también un grado de intensidad espiritual difícilmente igualable y, lejos de arrinconar la figura humana, proyecta de manera personal e inconfundible la existencia del hombre del siglo XX.

*Petite Montserrat effrayée*  
(*Pequeña Montserrat asustada*), 1941-1942

Escayola, 30 x 20,6 x 11 cm  
IVAM. Instituto Valenciano de Arte Moderno,  
Generalitat Valenciana







Notas biográficas

1876

Julio González nace el 21 de septiembre en Barcelona. Es el menor de los tres hijos de Concordio González y Pilar Pellicer.

1891

Empieza a trabajar en el taller de herrería de su padre, en la Rambla de Cayalunya.

Julio González



Antoni Gaudí  
Catedral de la Sagrada Familia (detalle), ca. 1892-1893  
Fotografía de 1915

1892-1893

Asiste con su hermano Joan a clases nocturnas en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona. Ambos aspiran a ser pintores. Probablemente el taller familiar realiza entonces trabajos en hierro forjado para la catedral de la Sagrada Familia, iniciada por Antoni Gaudí en 1882. Obtienen premios con sus trabajos en metal en exposiciones nacionales e internacionales.



Taller de Julio González con obras del artista  
IVAM. Instituto Valenciano de Arte Moderno, Generalitat Valenciana

**1896**

Muere su padre el 3 de septiembre.

Jaume Sabartés. Joan y Julio se trasladan a París.

**1897-1899**

Joan y Julio frecuentan el café Els Cuatre Gats, entre cuyos asiduos están Ricardo Canals, Manolo Hugué, Carlos Casagemas, Santiago Rusiñol, Pablo Picasso y

**1900**

El resto de la familia se reúne con ellos en París, instalándose en Montparnasse. Julio y Joan mantienen amistad con Picasso y Hugué, y contactan con la vanguardia parisina.



Joan González

### 1902

En primavera-verano coinciden en un viaje a Cataluña con Picasso, que pinta el retrato de Julio. Conoce en París al escultor Pablo Gargallo.

### 1903-1904

Utiliza el estudio de Gargallo en París, que antes había sido ocupado por Picasso. En el café Versailles se reúne con otros artistas españoles, entre ellos Paco Durrio. Proba-

blemente conoce entonces a Constantin Brancusi. Expone en el Salon d'Automne.

### 1906

Joan, muy enfermo, regresa a Barcelona. Julio permanece en París, donde se hace amigo del compositor Edgar Varèse.

### 1907

Expone en el Salon des Indépendants. Visita al abuelo de Varèse, que es herrero.

### 1908

Joan muere el 1 de abril y la familia vuelve a Barcelona. En septiembre, Julio regresa solo a París.

La muerte de su hermano le provoca una profunda crisis que le aísla de los demás artistas, salvo de Picasso y Brancusi, a los que ve de tarde en tarde.

### 1909-1911

Conoce a Jean Berton. Nace su hija Roberta. Expone sus pinturas en el Salon d'Automne. Realiza sus primeras máscaras de metal repujado. Viaja a Barcelona.



Julio González trabajando en su taller  
IVAM. Generalitat Valenciana

1913

Adquiere un estudio en la Rue Leclerc. Expone en el Salon d'Automne una pintura y un trabajo en metal.

1914

Expone una máscara de bronce en el Salon d'Automne y algunas pinturas y trabajos

en metal en el Salon des Indépendants. Conoce a Alexandre Mercerau, que le apoyará durante toda su vida.

1915

La familia se traslada a París para reunirse con Julio. Abren una tienda en el Boulevard Raspail, donde venden objetos decorativos hasta, al menos, 1919.

1918

Entre junio y septiembre trabaja en la fábrica metalúrgica autónoma de La Soudure Autogène Française, en la planta de Renault situada en Boulogne-sur-Seine. Allí aprende la técnica de la soldadura oxiacetilénica.

1920

Abre un taller de labrado de metales en la Rue Odessa. Comienza a exponer regularmente en diversos salones parisinos, incluidos en Salon d'Automne (1920-1925, 1928, 1929), el Salon de la National (1920-1923), el Salon des Indépendants (1920, 1921, 1926) y el Salon des Surindépendants (1931-1933).



Julio González (a la derecha) con sus amigos en Montparnasse

1921

González y Picasso reanudan el contacto.

Rue de Médéah, que mantiene hasta enero de 1935.

1922

Primera exposición individual en la Galerie Povolovsky, en París.

1927

Produce sus primeras esculturas en hierro. Considera seriamente centrarse en la escultura en lugar de en los objetos decorativos.

1923

Exposición individual en la Galerie du Caméléon.

1928

El 13 de mayo muere su madre. Comienza su colaboración con Picasso, que dura hasta 1932, con una serie de esculturas en metal.

Hacia 1924

Instala su taller de forja en el número 11 de

1929

Picasso encarga a González una réplica en bronce de *Mujer en el jardín*. González produce sus primeras obras experimentales, intentando alejarse de su formación tradicional. En otoño participa en la exposición internacional de escultura de la Galerie Georges Bernheim, en París. Expone por primera vez sus piezas en hierro en el Salon d'Automne.

1930-1932

Frecuenta a los artistas de Cercle et Carré y Abstraction-Création, pero no expone con ellos. Realiza exposiciones individuales en la parisina Galerie de France (1930-1931), con la que firma un contrato, y en la Galerie Le Cantaure, de Bruselas (1931). Escribe el texto “Picasso sculpteur et les cathédrales”.

1933

Participa en la subasta de *Cahiers d'Art* junto con Giacometti, Laurens y Lipchitz. Inicia la construcción de un nuevo estudio y residencia en el número 8 de la Rue Simon-Barboux en Arcueil, al sur de París.



Julio González con su escultura *Mujer ante el espejo*, 1937  
IVAM. Instituto Valenciano de Arte Moderno, Generalitat Valenciana

1934

Celebra una exposición individual en la Galerie Percier (abril-mayo) y otra en la Galerie Cahiers d'Art (noviembre), ambas en París. Participa en una exposición colectiva en la Kunsthaus de Zúrich, junto con

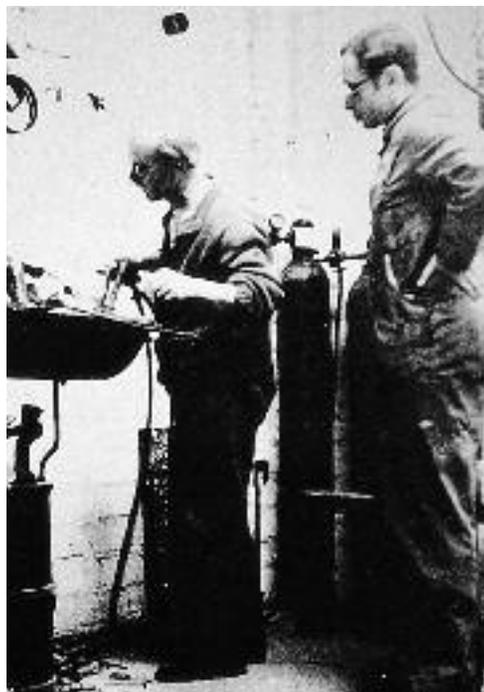
Jean Arp, Ernesto Giacometti, Max Ernst y Joan Miró. En Madrid, Ricardo Pérez Alfonseca publica una monografía sobre las esculturas en metal de González. Conoce al pintor Alberto Magnelli.

### 1935

Participa en una exposición colectiva en el Kunstmuseum de Lucerna. Realiza una exposición individual en la Galerie Cahiers d'Art, en París.

### 1936

Participa en la exposición *L'Art espagnol contemporain*, en el Jeu de Paume de París (febrero-marzo). Dos de sus esculturas son incluidas en la exposición *Cubism and Abstract Art*, en el Museum of Modern Art de Nueva York. El museo compra una de ellas, titulada *Cabeza llamada "El caracol"* (ca. 1935). Realiza una exposición individual en la Galerie Pierre, París (mayo). Participa en una colectiva en la Galerie Cahiers d'Art, junto con Luis Fernández, Joan Miró y Picasso. En octubre, la familia se traslada a Arcueil. En diciembre expone



Julio González en la forja de su taller de Arcueil con Hans Hartung

una de sus obras en la muestra *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, celebrada en el Museum of Modern Art de Nueva York.

### 1937

Se casa con Marie-Thérèse Roux, su compañera de muchos años. Realiza una exposición individual en la Galerie Pierre de



Julio González

París. Su obra *La Montserrat* (1936-1937) figura en el Pabellón de la República Española de la Exposition Internationale des Arts et Techniques de París, que se inaugura en julio. Ese mismo mes participa en la exposición *Origines et développement de l'art international indépendant. De Cézanne à l'art figuratif*, en el Jeu de Paume de París.

1938

Le alquila parte del estudio al pintor alemán Hans Hartung.

1939

Pasa el verano en el valle de Lot. Hartung se casa con Roberta, la hija de Julio González.

1940

En enero, la familia se traslada a Lot, donde permanece durante la ocupación alemana de Francia. Ante la escasez de material para escultura, realiza numerosos dibujos y modela en yeso.

1941

En noviembre regresa con Marie-Thérèse a Arcueil para reanudar el trabajo. Comienza en yeso una nueva versión, de mayor tamaño, de la *Pequeña Montserrat asustada*.

1942

El 27 de marzo muere de un ataque al corazón en su casa de Arcueil. En el pequeño cortejo fúnebre están presentes, entre otros, Pablo Picasso y Luis Fernández.



# Bibliografía

AGUILERA CERNI, Vicente. *Julio González*. Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1971.

—. *Julio, Joan, Roberta González. Itinerario de una dinastía*. Barcelona, Polígrafa, 1973.

BARAÑANO, Kosme de. “Orfebrería de escultores: Paco Durrio - Julio González”, en *Francisco Durrio y Julio González: Orfebrería en el cambio de siglo (Colecciones del MNCARS)*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1997, págs. 13-36.

BOZAL, Valeriano. *Julio González. Dibujar en el aire*. Valencia, IVAM Centre Julio González, 1995.

CALATRAVA, Santiago. “Julio González y la arquitectura”, en *Julio González. Esculturas y dibujos, 1904-1942*. Madrid, Galería Theo, 1995.

CALVO SERRALLER, Francisco. *Julio González*. Madrid, Galería Leandro Navarro, 1999.

CASSOU, Jean. *Julio González. Sculptures*. París, Musée d'Art Moderne, 1952.

CURTIS, Penelope. “Julio González. Fact and Fiction”, en *Julio González. Sculptures and Drawings*. Londres, Whitechapel Art Gallery, 1990, págs. 9-23.

DESCARGUES, Pierre. *Julio González*. París, Le Musée de Poche, 1971.

FITGERALD, Michael. “Julio González. In Plain View”, *Arts Magazine*, vol. 57. Nueva York, junio de 1983, págs. 102-105.

GIBERT, Josette. *Julio González. Catalogue raisonné des dessins*, vols. I-IX (prefacio de Bernard Dorival). París, Éditions Carmen Martínez, 1975.

GONZÁLEZ, Julio. “Desde París”, *Cahiers d’Art*, núm. 10. París, 1935, págs. 7-10.

—. “Réponse à une enquête sur art actuel”, *Cahiers d’Art*, núm. 10. París, 1935, págs. 1-4.

—. “Picasso sculpteur”, *Cahiers d’Art*, núm. 11. París, 1936, págs. 6-7.

—. “Untitled Manuscript (Picasso sculpteur et les cathédrales)”, manuscrito inédito, publicado en Josephine Withers, *Julio González. Sculpture in Iron*. Nueva York, New York University Press, 1978.

GONZÁLEZ, Roberta. “Julio González, my father”, *Arts*, núm. 5. Nueva York, febrero de 1956, págs. 21-24.

KRAUSS, Rosalind. “This New Art: to Draw in Space”, en *Julio González. Sculpture and Drawings*. Nueva York, Pace Gallery, 1981. Traducido al castellano en “Este nuevo arte: dibujar en el espacio”, *Kalías*, núm. 5. Valencia, abril de 1991, pág. 60-67.

LLORENS, Tomàs. “Dos notas sobre la importancia de Julio González en la escultura moderna”, *Kalías*, núm. 1. Valencia, febrero de 1989, págs. 66-69.

—. *Julio González. Las colecciones del IVAM*. Valencia, IVAM Centre Julio González, 1989.

—. “Julio González y la escultura cubista”, en VV. AA., *¿Qué es la escultura moderna? Del objeto a la arquitectura*. Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2003, págs. 113-132.

McCULLY, Marylin. “Julio González and Pablo Picasso: A Documentary Chronology of a Working Relationship”, en E. Cowling y J. Golding, eds., *Picasso: Sculptor/Painter*. Londres, Tate Gallery, 1994, págs. 211-222.

MERKERT, Jörn. “Spintisierende Eisenklitterei oder Die Risiken individueller Erfahrung”, en *Julio González 1876-1942. Plastiken, Zeichnungen, Kunstgewerbe*. Berlín, 1983. Traducido al castellano en “Sutiles amasijos de hierro o los riesgos de la experiencia individual”. *Kalías*, núm. 7, semestre I. Valencia, 1992, págs. 49-57.

—. *Julio González. Catalogue Raisonné des sculptures* (prefacio de Tomàs Llorens, introducción de Margit Rowell). Milán, Electa, 1987.

—. *Julio González, el inventor de la escultura en hierro* (prefacio de J.F. Yvars). Valencia, IVAM Centre Julio González, Colección “Lecciones Alfonso Roig”, 1994.

- MOUILLOT, M. *Montparnasse. Mi recuerdo y mi tiempo. Memoria de Julio González*. Valencia, IVAM Centre Julio González, 1995.
- PÉREZ ALFONSECA, Ricardo. *Julio González, escultor en hierro y espacio forjados*. Madrid, Editorial Cartillas, 1934.
- RESTANY, Pierre. "Julio González", *Art International*, vol. 3, núm. 3-4, 1959, págs. 216-219.
- RITCHIE, Andrew Carnduff. "Introduction", en *Julio González*. Nueva York, MoMA, 1956. Traducido al castellano en "Julio González. La herencia de la tradición", *Kalías*, núm. 13, semestre I. Valencia, 1995, págs. 65-70.
- ROIG, Alfonso. *Julio González, "Cuadernos de Arte del Ateneo"*, vol. 60. Madrid, Ateneo de Madrid, 1965.
- ROWELL, Margit. "Julio González: Technique, Syntax, Context", en *Julio González. A retrospective*. Nueva York, Solomon R. Guggenheim Museum, 1983. Traducido al castellano en *Julio González. Las colecciones del IVAM. Nuevos fondos*. Valencia, IVAM Centre Julio González, 1993.
- SMITH, David. "González, First Master of the Torch", *Art News*, vol. 54, núm. 10. Nueva York, febrero de 1956, págs. 35-37 y 64-65. Traducido al castellano en "González. Primer maestro del soplete", *Kalías*, núm. 12, semestre II. Valencia, 1994, págs. 46-51.
- SOLANA, Guillermo. *Julio González en la Colección del IVAM*. Valencia, IVAM Centre Julio González, 2001.
- STEINBERG, Leo. "Julio González", *Arts Magazine*, vol. 30, núm. 6. Nueva York, marzo de 1956, págs. 52-54. Reproducido en *Other Criteria. Confrontations with Twentieth Century Art*. Oxford/Londres/ Nueva York, Oxford University Press, 1972, págs. 241-250.
- TUCKER, William. "The Sculpture of Julio González", *Studio International*, vol. 180, núm. 928. Diciembre de 1970, págs. 236-239. Traducido al castellano en "La escultura de Julio González", *Kalías*, núm. 6. Valencia, octubre de 1991, págs. 71-79.
- VIATTE, Germain. "Libertad: el grito de Julio González", en *Julio González. Esculturas i Dibuixos*. Barcelona, Fundación Juan March, 1980.
- VV. AA. *Julio González, dibujos*. Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de

Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1982.

—. *Escultores y orfebres: Francisco Durrio, Pablo Gargallo, Julio González, Manolo Hugué*. Valencia, Obra Social y Cultural de Bancaixa, 1993.

—. *Picasso and the Age of Iron*. Nueva York, Solomon R. Guggenheim Museum, 1993.

—. *Julio González. Las colecciones del IVAM. Nuevos fondos*. Valencia, IVAM Centre Julio González, 1993.

—. *Simposio internacional Julio González y la escultura moderna*. IVAM Centre Julio González, 1995.

—. *Julio González. La mujer sentada*. Bilbao, Museo de Bellas Artes, 1996.

WITHERS, Josephine. “The Artistic Collaboration of Pablo Picasso and Julio González”, *Art Journal*. Invierno de 1975-1976, pág. 107-114.

—. *Julio González. Sculpture in Iron*. Nueva York, New York University Press, 1978.

ZUGAZA, Miguel. “Aguja inmóvil”, en *Julio González, femme dite “les trois plis” y la donación de Vivianne Griminger al Museo de Bellas Artes de Bilbao*. Bilbao, Museo de Bellas Artes, 1999.



Dirección de la colección  
Eugenio Carmona  
Pablo Jiménez Burillo

Diseño



Coordinación editorial  
María Martín de Argila

Edición de textos  
Antonia Castaño

Fotocomposición y fotomecánica  
Cromotex, SA

Impresión  
Tf Artes Gráficas, SA

Encuadernación  
Felipe Méndez

© de los textos: el autor  
© de las fotografías: los respectivos autores  
© de esta edición: Fundación MAPFRE.  
Instituto de Cultura  
© Julio González. VEGAP. Madrid, 2007

Créditos fotográficos

© IVAM. Institut Valencià d'Art Modern,  
Generalitat Valenciana, España  
© Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía,  
Madrid  
© Photo RMN - Bertrand Prévost  
© Photo RMN - Philippe Migeat  
© Stedelijk Museum Amsterdam

ISBN-13: 978-84-9844-039-3  
Depósito Legal: M-8793-2007



Instituto de Cultura

Avda. General Perón, 40 28020 Madrid  
[www.fundacionmapfre.com](http://www.fundacionmapfre.com)

