

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES
Departamento de Escultura



TESIS DOCTORAL

El lenguaje de la piedra y su pervivencia en la escultura actual

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

Ana María Olano Sans

DIRECTOR

José Luis Gutiérrez Muñoz

Madrid, 2016

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

Departamento de Escultura



Tesis Doctoral

**EL LENGUAJE DE LA PIEDRA Y SU PERVIVENCIA EN LA
ESCULTURA ACTUAL**

Ana María Olano Sans

2015

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

Departamento de Escultura



TESIS DOCTORAL

El lenguaje de la piedra y su pervivencia en la escultura actual

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

Ana María Olano Sans

Director

Dr. José Luis Gutiérrez Muñoz

Madrid, 2015

A mi familia, especialmente a mi madre y a mi buen amigo Iñigo de Yrizar, por su apoyo y contribución a la realización de este trabajo. A José Luis Gutiérrez por su buena dirección y por la paciencia e interés demostrado a lo largo de estos años.

Asimismo, agradezco al personal de la biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de Madrid el trato recibido y su profesionalidad.

A los que ya no están y les hubiera gustado estar, a mi hermana Esther, a mi padre y a los abuelos Carlos y Conchita.

Aspectos preliminares

0.1_ Introducción	20
0.2_ Planteamiento de la investigación	21
0.3_ Objetivos	23
0.4_ Estructura	24
0.5_ Metodología	25

PRIMERA PARTE: Arte con fronteras

1.0_ Reflexión sobre la piedra	31
1.1_ Los primeros escultores, una vocación de permanencia	35

- La primacía del contorno.
- El muro del artista.
- La imagen grabada.
- La piedra en los primeros útiles y herramientas para el trabajo de la piedra.
- El altorrelieve.
- La luz.
- La escultura de bulto.
- Monumentalidad.
- Megalitos.

1.2_ Construcciones para la eternidad. La función de la piedra 75

- La piedra y los útiles.
- Los relieves.
- El canon egipcio.
- La escultura de bulto redondo.
- La luz.
- Las pirámides, esfinges, colosos y obeliscos.

1.3_ La conquista de la figura humana. El recuerdo en piedra..... 115

- Periodo prehelénico.
- Periodo arcaico.
- Periodo clásico.
- Escultura griega del siglo IV.
- El retrato griego y romano.
- Roma.

1.4_ Hitos de la escultura occidental. Siglos XV al XIX..... 155

- Escultura versus Pintura. Artes liberales.
- Técnicas del escultor renacentista.
- La cantera, la talla y el taller de Miguel Ángel.
- Miguel Ángel, escultor en la cumbre de su arte.
- Miguel Ángel, más allá de la cumbre.
- Esplendor del Barroco: Bernini.
- Vuelta al Clasicismo: Canova.

- El Cementerio de Génova: una experiencia personal

1.5_ Retorno a la escultura por arte de modelar..... 215

- Panorama cultural y artístico de la Europa de finales del XIX: anotaciones sobre el Clasicismo.

1.5.1_ La tradición como desperdicio. La estela de Rodin 220

- El taller de Rodin

1.5.2_ Los clásicos de la modernidad 241

- Emile Antoine Bourdelle.
- Arístides Maillol.
- Charles Despiau.
- Joseph Antoine Bernard.
- Camille Claudel.
- François Pompon.
- Constantin Meunier.
- George Minne.
- Iván Mestrovic.

1.5.3_ Últimos representantes de una forma de hacer escultura..... 274

- Escultores de la transición de siglo en España.
- Jerónimo Suñol y Pujol.
- Agustín Querol.
- Mariano Benlliure Gil.
- Aniceto Marinas.

- Miquel Blay Fabregas.
- Mateo Inurria.
- Moisés de Huerta.
- José Capuz Mamano.

SEGUNDA PARTE: Arte sin fronteras

2.1_ Memoria visual de la modernidad 323

- Adolf von Hildebrand.
- Wilhelm Lehmbruck.
- Elie Nadelman.
- Amedeo Modigliani.
- Alexander Archipenko.
- Henri Gaudier Brzeska.
- Raymond Duchamp-Villon.
- Ossip Zadkine.
- Jacques Lipchitz.
- Henri Laurens.
- Joseph Csáky.
- Umberto Boccioni.

2.1.1_ Un material clásico para una renovación escultórica. Defensa de la talla directa como indicio de la modernidad en Europa 350

- Joachim Costa.

2.1.2_ Líneas domésticas de la modernidad escultórica en España	355
• La transformación escultórica en España. Primer tercio del siglo XX.	
a) Cataluña: mediterraneidad y novecentismo	360
• Josep Clará y Ayats.	
• Enric Casanovas.	
• Esteve Monegal i Prat.	
• Josep Llimona i Bruguera.	
• Enric Clarasó i Daudí.	
• Joan Rebull.	
b) Castilla, realismo heredero de antiguas tradiciones	387
• Julio Antonio.	
• Victorio Macho.	
• Emiliano Barral.	
• Francisco Pérez Mateo.	
c) París, primera fila de la vanguardia escultórica.....	408
• Pablo Gargallo.	
• Mateo Hernández.	
• Manolo Hugué.	
• Daniel González.	
• Ángel Ferrant.	
• Alberto Sánchez.	

2.2_ Nuevas propuestas de conmutación de la forma. Discursos en piedra años 40-60..... 429

2.2.1_Escultura biomórfica..... 429

- Constantin Brancusi.
- Jean Arp.
- Baltasar Lobo.
- Henry Moore.
- Bárbara Hepworth.
- Pablo Serrano.

2.2.2_Arte de postguerra en Centro Europa 464

- Giacometti.
- Fritz Wotruba.
- Raoul Ubac.

2.2.3_Arte de la resistencia en España..... 470

- Plácido Fleitas.
- Tony Gallardo.
- César Manrique.

2.2.4_Período de entreguerras: creadores de espacios públicos 479

- Isamu Noguchi.
- Scott Burton.
- Conclusiones.

2.3_ Resurgimiento de los formalismos en Europa, años 60-80..... 497

- Manufactura industrial: Anthony Caro.
- Constructivismo vasco: Oteiza, Chillida y Basterretxea.
- Españoles periféricos: Pablo Palazuelo y Andreu Alfaro.

2.4_ Valores asociados a la tierra y el paisaje..... 541

- Carl Andre.
- Tony Smith.
- Evaristo Belloti.
- Robert Morris.
- Michael Heizer.
- Walter de María.
- Giuseppe Penone.
- Dennis Oppenheim.
- Richard Long.
- Hamish Fulton.
- Andy Goldsworthy.
- Chris Drury.
- Richard Serra.
- Alberto Carneiro.
- Fernando Casás.
- David Nash.
- Adolfo Schlosser.
- Franz Krajcberg.
- Úrsula Von Rydingsvard.
- Maya Lin.
- Ulrich Rückriem.

- Manolo Paz.
- Agustín Ibarrola.
- Chris Booth.
- Hannsjörg Voth.
- Marina Abramovic.
- Sol Lewit.
- César Manrique.
- Tony Gallardo.

TERCERA PARTE: Laboratorio de ideas

3.1_ Itinerarios escultóricos en piedra para un nuevo siglo 575

3.1.1_ Coleccionistas de espacios y memorias 577

- Louise Bourgeois.
- Gonzalo Fonseca.
- Antonio Santos.
- Matthew Simmonds.
- Olga Rodríguez Pomares
- Gary Breeze.
- Cristina Iglesias.
- Curro Ulzurrun.
- Joan Mora.
- Adolfo Barnatán.
- Jaume Plensa.

3.1.2_ Nuevos realismos en torno al cuerpo humano y sus emociones 615

- Marc Quinn.
- Igor Mitoraj.
- José María Subirachs
- Gerard Mas.
- Hakon Anton Fageras.
- Roberto Manzano.
- Javier Marin.
- Francisco Aparicio.
- Novello Finotti.
- Francesco Somaini.
- Pedro Txillida.

3.1.3_ Conceptualismo dentro del Ámbito político Social 645

- Ai Weiwei.

3.1.4_ Escultura vinculada a una poética de corriente mística 653

- Anish Kapoor.
- Tony Cragg.
- Peter Randall.
- Tadanori Yamaguchi.
- Gabriel Díaz.
- María Carmen Perlingueiro.
- Yoshin Ogata.
- Junkyu Muto.
- Kan Yasuda.

3.1.5_ Postminimalismo	697
<ul style="list-style-type: none"> • Ettore Spalletti. • Giovanni Anselmo. • Hatawa Mepoba. 	
3.1.6_ Nuevo objetualismo	707
<ul style="list-style-type: none"> • Juan Asensio. • Adrián Carra. • Armen Agop. • Alberto Bañuelos. • Hugo Zapata. • Park Eun Sun. • Neal Barab • Sebastián Martorana • Favio Viale 	
3.2_ Los gigantes del mármol	734
<ul style="list-style-type: none"> 3.2.1_ Pietrasanta: renovación y supervivencia de un clásico 	747

CONCLUSIONES

• Valoración actual de la escultura realizada en piedra natural.....	753
• Apéndice: Interrogando a la piedra.....	763

RESUMEN / ABSTRACT

- En castellano / inglés 777

BIBLIOGRAFÍA

- General..... 783
- Monografías y catálogos monográficos..... 789
- Artículos de prensa y revistas..... 796
- Documentos electrónicos..... 797
- Otros 800

“He llegado a pensar que el significado más profundo de la escultura tiene que buscarse trabajando la dura piedra. A través de ello puede revelarse su cualidad de perdurabilidad. La evidencia del tiempo geológico es su vínculo con la creación de nuestro mundo. La búsqueda de dicha escultura del tiempo conlleva también tiempo”.

(...) “Se dice que la piedra es una afición de ancianos. Quizá sea cierto. Pero es también el trabajo que mayores desafíos plantea. Se entabla un diálogo, entre la casualidad y su ausencia, entre el error y el acierto. No hay posibilidad de corregir o reproducir, por lo menos no de la manera en la que yo trabajo, dejando la marca de la naturaleza. Es única y definitiva”¹.

Isamu Noguchi

¹ NOGUCHI, I.: Área I y II, *A Sculptor's World*, Harper & Row, Nueva York, 1968, pp. 19-20, citado en: TORRES, Ana María, *Isamu Noguchi. Un estudio espacial*, (cat. exp.) Valencia, IVAM, Instituto Valenciano de Arte Moderno, 2001, p. 234 y p. 297.

INTRODUCCIÓN

“El espacio y la materia no están tan distantes el uno del otro, quizás los separa una diferencia de velocidad. La materia sería un espacio más lento o el espacio una materia rápida”².

Eduardo Chillida

Hace unos años, en una entrevista televisiva, de la que no puedo precisar la fecha y el lugar, tuve la oportunidad de escuchar una frase muy sugerente de Eduardo Chillida, en la que expresaba: «El espacio es tan rápido que apenas se percibe y la materia tan lenta que hasta la podemos tocar».

Del mismo modo *“que la materia se opone a la palabra, el origen al futuro”* y *“lo actual a lo posible”³*, la escultura ha indagado e indaga en la asociación propia y remota que la vincula con la materia, en este caso con la piedra. Muchos artistas del pasado y de ahora lo han hecho y lo continúan haciendo con profundidad, y como pretendemos demostrar en esta investigación su trabajo en piedra no ha ocupado un lugar eventual o pasajero en su obra, sino principal y necesario.

El hecho de que la piedra haya sido el primer aliado del ser humano en su confrontación con el medio natural ha dejado una huella profunda en nuestra memoria cultural y genética, que posiblemente aún continúe latente.

Contemplando esta circunstancia y remontándome a unos años atrás, descubro que mi inquietud por la piedra comenzó en un primer contacto con el alabastro, cuando cursaba segundo año de carrera, y fue determinante no sólo en la especialidad que elegí en el curso siguiente, sino también en el descubrimiento de uno de mis materiales predilectos, de los propios de la escultura, al que me sigo dedicando con renovado entusiasmo.

Por lo que pude experimentar entonces, y hoy, tras años de aprendizaje en la práctica profesional de la talla directa, ese vínculo primitivo con la piedra es irracional y difícil de explicar. En un primer acercamiento, la piedra inquieta, seguramente por sus cualidades estéticas que la hacen tan sugerente y atractiva; si seguimos indagando, al tacto, percibimos su frialdad y su dureza, y es en ese breve lapsus, cuando de inmediato nos seduce, para, posteriormente, en la intimidad de la talla directa atraparnos del todo, presentándonos como un reto, y es aquí donde realmente conseguimos descifrar sus propiedades, como bien expresa Isamu Noguchi.

La piedra, como indica Mircea Eliade en el capítulo que le dedica en su *Tratado de Historia de las Religiones*⁴, en su primitivismo atávico, en su virginidad y rudimento, aún sin intervenirla ni transformarla, guarda una substancia original e integral que crece en su contacto y se reafirma en cada golpe. Su médula viva es poseedora de la entereza del ritmo, de la generosidad de los espacios de luz, del envoltorio del tiempo, del ruido y del silencio más atronador.

Si bien, es cierto que, no todos la percibimos igual, en ocasiones provoca recelo, rareza e incapacidad, aunque ello se puede atribuir a circunstancias particulares que llevan parejas la desidia, la comodidad y la falta de método en su tratamiento.

² CHILLIDA, Eduardo, *ESCRITOS*, Madrid, La Fábrica Editorial, Colección Biblioteca Blow Up Arte, 2005, p. 55.

³ LLORENS, Tomás, “Relieves: Gravitaciones”, en: AA.VV., *Chillida 1948-1998* (cat. exp.), Madrid, MNCARS, 1998, p. 99.

⁴ ELIADE, Mircea, *Tratado de Historia de las Religiones. Morfología y dialéctica de lo sagrado*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 2000, p. 332.

He de añadir que, como en todo trabajo de investigación que despierta entusiasmo, en los años siguientes a mi licenciatura se me abrió un mapa muy atractivo y tentador, en el que fui poco a poco descubriendo y experimentando con nuevas piedras, con nuevas herramientas y métodos de trabajo hasta entonces desconocidos, a la vez que en una simbiosis de proyecto común, compartía y enriquecía estos hallazgos con amigos escultores y con algunos alumnos que asisten a mis clases. A medida que iba avanzando en el conocimiento de la piedra y sus pormenores técnicos, obtenía resultados que me empujaban a buscar, idear y experimentar con nuevas piedras, con nuevas calidades y resultados, y he de decir que siempre fueron y siguen siendo satisfactorios.

Considero que la piedra es un material irremplazable e ineludible, muy adecuado para iniciar y experimentar un aprendizaje artístico en la representación tridimensional. Ciertamente, es su inmediatez la que me despierta un especial apego, sin obviar otras características que la convierten en un material fascinante y con las que podemos reafirmar su validez en la actualidad.

En este trabajo me propongo demostrarlo, a la vez que espero poder aclarar las dudas que en ocasiones me surgen al respecto, seguramente promovidas por los derroteros del panorama artístico actual, dirigidos por la manipulación constante de circunstancias mediáticas, a la par que por entes particulares interesados en cambiar radicalmente las bases sobre las que se sustenta lo irrevocable.

Lejos de mi pretensión está el aferrarme al pasado, negando los importantes cambios que se han producido en la escultura a lo largo del siglo pasado, que obviamente repercuten en la actualidad y que importan y afectan al artista en formación o al consolidado; pero uno que me intriga e interesa especialmente, es el que concierne a la renovación de los materiales, y en este hecho, a la inclusión o no de la piedra como material pertinente en el horizonte artístico que perfila el siglo XXI.

Inmersos en la actualidad, no podemos negar la presencia, más bien escasa, de escultura o proyectos escultóricos realizados en piedra natural. Es obvio que hoy en día la elección de este material u otro no es significativa y queda relegada a un segundo plano, primando otros aspectos menos directos e inmediatos, como la idea, la intención o en ocasiones el disfraz de la originalidad y la provocación, que suelen esconder una franca disposición en el hecho artístico ocultando a menudo la mediocridad.

Aplicando el credo de que el arte es el reflejo de la sociedad y en la creencia de que siempre lo fue, siento que ahora, en un mundo politizado y aparente, vive del reflejo de las sombras que se proyectan en la oscuridad de la caverna y del miedo al destello de luz, como describe Platón en su mito, permitiendo que frecuentemente se reconozcan apariencias por realidades, que se elogie lo banal en detrimento de lo auténtico, verdadero e integral.

Creo que existen esculturas en piedra, contemporáneas y del pasado, que merecen un ámbito de estudio y reflexión, porque en su día propusieron o iniciaron un punto de vista distinto. Es a ellas a las que quiero dedicar esta investigación, ya que son paradigmas que redefinen el objeto renovando su contenido.

PLANTEAMIENTO DE LA INVESTIGACIÓN

Como hemos expresado, el enfoque que ha fraguado esta tesis, lo que hoy nos llama la atención y es objeto de nuestro estudio es la pervivencia de un material, el sentido que tiene hoy para algunos artistas realizar escultura en piedra, indagar en qué mecanismos o equilibrios constitutivos mueven y definen su obra. Para ello, intentaremos estudiar y analizar en cada caso

particular y en cada período de la historia qué evolución ha habido y qué correspondencias encontramos para determinar unas constantes y unas variables y saber si realmente esto nos lleva a algún lugar o simplemente es un retorno al pasado disfrazado de modernidad.

Preguntándonos por el sentido que tiene hoy en día trabajar en piedra y tratándose de una materia de arte, creo que todo estado o hecho tiene su explicación, y en este caso sólo puede explicarse por una evolución, es decir a partir de un estado anterior. De ahí la necesidad de indagar en diversos momentos de la historia y campos de investigación relacionados que consideramos necesarios para poder llegar a unos objetivos que aporten novedad.

En el análisis de los antecedentes históricos y la evolución de la escultura moderna podremos comprobar cómo se ha mantenido el interés por la realización de esculturas en piedra desde la prehistoria hasta la actualidad, y cómo en base a dicho análisis podemos situar los valores específicos que concurren hoy. Lo que nos interesa es precisamente realizar un estudio comparativo, ya que es el único que puede revelarnos, por un lado, la situación actual y por otro, su devenir histórico.

En consecuencia, no podemos plantearnos el problema de la validez y pertinencia de la escultura en piedra en el momento actual, sino después de haber examinado el trabajo que realizan un número considerable de escultores. Analizando los valores y cualidades que llevan asociados los diferentes discursos, las diferentes lecturas que se aplican a un material tradicional como es la piedra y los escultores que rompen la tradición y trabajan de otra forma.

Queremos aclarar que la finalidad de esta tesis no es realizar un catálogo o inventario de escultores, sino recopilar una base de datos fiable que recoja la diversidad y complejidad del panorama artístico actual en lo referente a la escultura en piedra, sus hechos y sus estructuras fundamentales. No obstante, nuestro interés se centrará en mencionar a los representantes del mayor número posible de concepciones y de métodos.

En el camino que hemos trazado empezaremos por exponer los precedentes más destacados de la escultura en piedra, que abarcan desde la Prehistoria del hombre y primeras civilizaciones, hasta la escultura clásica, Grecia y Roma, pasando por el Renacimiento y situándonos en los albores del siglo XX, con Rodin como inexcusable punto de referencia en su papel de decano de los comienzos del modernismo. Si en este recorrido hemos observado ciertos momentos históricos y hemos obviado otros, es, porque consideramos que su descripción explica suficientemente la dialéctica de la piedra por un lado, y determina las estructuras en las cuales se constituye hoy la escultura en piedra, por otro.

Esta osmosis nos ha sido impuesta por el tema mismo, obligándonos a constantes interferencias entre los contenidos de los distintos capítulos.

Lejos de nuestra intención está el crear un repertorio lingüístico, que muchas veces no desemboque en una solución ni aclare ningún problema, seguramente se quede en algo provisional e incompleto como todo diccionario. Por otro lado, tampoco pretendemos hacer un estudio histórico, solamente tratar de indagar en el momento actual analizando su situación y recurriendo para ello a estudios comparativos en el tiempo y en el espacio que ocasionalmente nos remitirán a otras épocas.

Creemos que esta investigación puede aportar aspectos muy ricos y novedosos, que enriquezcan el conocimiento general, como debe de tratar de conseguir toda tesis doctoral. Como escultora que trabaja en piedra, me interesa tratar sobre una práctica de la que participo y disfruto, para ampliar mis conocimientos, investigando en sus orígenes, en los fundamentos que intenta darle el escultor, en los parámetros histórico-sociales con los que cohabita y en todo aquello que fortuitamente va más allá de la propia obra.

OBJETIVOS

Algunos de los objetivos a los que hemos pretendido llegar, se pueden concretar en:

- Valorar la tendencia actual de algunos escultores de “volver a sentir la piedra”, es decir, registrar en su originalidad y con su complejidad su morfología, en una dialéctica en la cual la naturaleza no es sino el soporte para trasladar ciertos sentimientos e inquietudes personales.
- Confirmar cómo cada cultura, época y artista selecciona piedras de determinada tipología en función de su localización, de sus intereses plásticos y expresivos, y de las posibilidades técnicas disponibles. Reflexionar sobre las diversas variables o parámetros que concurren a lo largo de la historia.
- Investigar y profundizar desde la tradición artística del hombre primitivo hasta la actualidad en la trayectoria y obra de los principales escultores que han abierto camino en la escultura en piedra, estableciendo influencias, estilos, analogías y diferencias.
- Realizar un estudio sobre la “talla directa”, sus seguidores y consecuencias.
- Establecer un marco general de las tendencias fundamentales presentes en la escultura contemporánea, como dato necesario para situar la posibilidad de una escultura en piedra hoy.
- Generar una base de datos de escultores vivos que trabajan la piedra que merezca la pena ser considerada apoyándonos en criterios de calidad y valor artístico, con la finalidad de analizar sus obras y tratar de encontrar los motivos que los mueven, es decir “los principios estéticos” de una posible escultura en piedra en la actualidad.
- Constatar la permanencia y el sentido del “hacer escultura en piedra hoy”, en el análisis de diferentes manifestaciones o formas de hacer que observan diversos planteamientos conceptuales en piedra, como son: la talla de esculturas con un corte academicista o moderno, las instalaciones urbanas, las intervenciones en la naturaleza u otros.
- Analizar cómo la elección del material será un determinante de la forma, lectura y significado de la obra escultórica, condicionando por un lado el proceso de construcción o diseño de la composición escultórica y la técnica o procedimiento a emplear, y por otro lado la capacidad de diálogo con el espectador.

- Observar la progresión de esculturas realizadas en piedra en estas últimas décadas.

Los objetivos específicos son:

- Demostrar mediante un trabajo de investigación histórico-artístico que la piedra es un material potencialmente significativo que aparece en las manifestaciones artísticas de toda cultura y que ha sobrevivido al paso del tiempo.
- Reflexionar y demostrar que el trabajo en piedra natural aún perdura en la actualidad, a pesar de su antigüedad, dureza y poca rentabilidad.
- Plantear la posibilidad de incluir la escultura actual en piedra dentro de las nuevas propuestas para el arte del siglo XXI o considerar su permanencia como renovada propuesta del arte del siglo XX.

La principal hipótesis de trabajo que hemos verificado durante la investigación es la consideración de que hoy en día, pese a su poco reconocimiento, sigue habiendo un grupo significativo de escultores que demuestran un interés especial por la piedra y establecen un vínculo necesario y particular con ella en el desarrollo de su obra personal.

ESTRUCTURA

Para organizar la tesis hemos seguido el esquema del importante y ya clásico trabajo de Rudolf Wittkower, *La escultura: Procesos y principios*, en el que su autor reflexiona sobre el arte y la estética de la escultura a partir de la consideración de las técnicas, conceptos y materiales que han utilizado los artistas.

Inspirándonos en este libro y siguiendo el enfoque de Wittkower, hemos intentado señalar en cada momento histórico los “Procesos y Principios” que dan razón de la escultura que se hace. Y según esto, hemos tratado de establecer cuáles son los “procesos técnicos” y a que “principios estéticos” conducen en nuestro tiempo.

Sobre esta base hemos estructurado la tesis apoyándonos en tres grandes bloques, en los que distribuimos los diferentes capítulos:

PRIMERA PARTE: Lo que sabemos

Procesos y principios de un arte milenario.

Un recorrido por el pasado histórico y por los principales hitos de la escultura en piedra desde la Prehistoria hasta las vanguardias del siglo XX.

(El contenido de este apartado se desarrolla en los cinco primeros capítulos, del 1.0 al 1.5).

SEGUNDA PARTE: Lo que tenemos

Procesos para la escultura en piedra del siglo XX.

Una consideración a los conceptos y procesos escultóricos en piedra más novedosos desde principios del siglo XX. Se ha desarrollado en base al análisis de la obra de los artistas más significativos contemplando los hallazgos técnicos y culturales.

(El contenido de este apartado corresponde a los capítulos: del 2.1 al 2.4)

TERCERA PARTE: Lo que buscamos

Principios para la escultura en piedra del siglo XXI.

Una indagación en los escultores más representativos y característicos de nuestro tiempo que utilizan o han utilizado la piedra como soporte en su producción artística, para poder conocer el estado actual de la escultura y tratar de extraer unos “principios” por los que se pueda reconocer la escultura de nuestro tiempo en general y la hecha en piedra en particular.

(El contenido de este bloque corresponde a los capítulos 3.1 y 3.2)

METODOLOGÍA

Para poder abordar este interesante tema hemos hecho un estudio temporal exhaustivo que se inicia en los albores de la primera escultura que realizó el hombre, recorriendo en el transcurso de casi tres mil años movimientos e hitos ineludibles que han abonado la escultura del siglo XX y consiguientemente el devenir del siglo XXI. Hemos analizado la obra de diferentes artistas que han elegido un clásico como la piedra natural para la realización, si bien, no de la totalidad de su obra, si de una parte destacada o significativa de ella.

En el primer bloque hemos investigado desde la Prehistoria hasta los inicios del siglo XX, y una vez allí, a los principales artífices e impulsores de la modernidad escultórica, a Brancusi, que en su búsqueda esencial de la forma no pudo prescindir del volumen y de la masa. A los autores de la escultura biomórfica, que surgió en los años treinta inspirada en el lema estético “como la naturaleza”, también hemos analizado los discursos en piedra de los años 40-60, y el resurgimiento de los formalismos en Europa durante los años 60-80 con la introducción de nuevos materiales como el hierro y el acero, examinando la obra de artistas, supervivientes de la postguerra, imprescindibles en la regeneración del panorama escultórico nacional e internacional. Asimismo hemos estudiado el fenómeno del *Land Art* y sus artistas, que con sus contribuciones prácticas y teóricas han establecido nuevas convenciones en nuestro género. En cuanto a la recuperación del paisaje y su cualidad escultórica, hablamos de Noguchi, a partir del cual se tendrá en cuenta el emplazamiento, es decir, el escenario y su contexto.

En una última etapa exponemos unos itinerarios escultóricos para un final de siglo, analizando la obra en piedra de algunos escultores de finales del siglo XX además de propuestas escultóricas más actuales correspondientes al siglo XXI.

Cerramos nuestra investigación con la descripción del viaje a Carrara-Massa donde aún residen “Los gigantes del mármol”, donde pudimos conocer su historia y el arduo trabajo que todavía se realiza en sus canteras. Visitamos los talleres y laboratorios de Pietrasanta, refugio y academia de escultores de todo el mundo donde, en avenencia con las nuevas tecnologías, se siguen empleando métodos de trabajo y maquinaria tradicional.

Un recurso que hemos utilizado al inicio y planteamiento de la investigación es la elaboración de un cuestionario dirigido a escultores en activo que trabajan la piedra con preguntas acerca del valor emotivo, práctico y conceptual que conceden en su obra a la escultura en piedra natural.

Consideramos que era conveniente hacer este sondeo para conocer mejor la situación de la escultura actual en piedra y para acopiar una serie de datos y testimonios sobre los que orientar el trabajo.

Durante cerca de dos años sometimos el cuestionario a la consideración de un buen número de artistas, escultores españoles y extranjeros, algunos con los que pude contactar en Pietrasanta (Carrara, Italia), durante mi visita en junio-julio de 2010, y otros durante la celebración en noviembre de 2011 del X Foro Internacional de Sculpture Network en Bilbao.

A partir de esta información concluimos que el método más enriquecedor para una conveniente valoración de las características principales y sentido actual de la escultura en piedra, en un momento de aparente crisis como el actual, era, una vez más, volver la mirada a los maestros de todos los tiempos y tratar de extraer aquellas enseñanzas que pudieran iluminar mi trabajo como escultora en activo. Al mismo tiempo confirmamos la necesidad de iniciar una investigación, lo más extensa y amplia posible, sobre la escultura que se realiza en piedra en la actualidad, en todas sus vertientes y posibilidades expresivas. Al final de la tesis transcribimos como ejemplo unos cuestionarios que hemos seleccionado por el interés de sus respuestas.

Para realizar esta investigación hemos desarrollado un amplio trabajo bibliográfico basado en estudios de documentación histórica, literaria, artística y biográfica en el entorno de las Bellas Artes, referentes a la escultura en piedra y a sus principales artistas. Se han consultado publicaciones, libros, artículos y tesis doctorales, a partir de los que hemos podido encauzar la investigación y generar en cada momento distintos sondeos para tratar de conseguir los objetivos planteados.

Se han consultado las siguientes Bibliotecas:

- Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid.
- Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid.
- Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad Complutense de Madrid.
- Biblioteca Nacional de España, Madrid.
- Biblioteca del Museo Centro de Arte Contemporáneo Reina Sofía, Madrid.
- Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.
- Biblioteca del Museo Canario, Las Palmas de Gran Canaria.
- Biblioteca del Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria.
- Biblioteca del Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona.
- Biblioteca Comunale “G. Carducci”, Museo dei Bozzetti de Pietrasanta (Italia).

Hemos tenido en consideración obras de reconocidos autores que han investigado acerca de la importancia del material o de la escultura en piedra, como: Giedion, Bachelard, Eliade, Gombrich, Delporte, Vaquero Turcios, Oteiza, Read, Wittkower, Hamilton, Hildebrand, Jung, E. Krauss, Maderuelo, Barañano, Raquejo o Plazaola entre otros.

Asimismo nos hemos servido de numerosos catálogos, revistas y documentos electrónicos que investigan sobre monografías relativas a escultores en piedra, tendencias y movimientos artísticos de distintas épocas.

Entre las Tesis Doctorales consultadas se encuentran:

MARTÍN SÁNCHEZ, Olegario

1990. Concepto y técnica de la escultura en piedra. Universidad de Sevilla.

ENRICH MARTIN, Rosmary

1995. Conceptos fundamentales del espacio escultórico. Universidad del País Vasco.

SÁNCHEZ BONILLA, María Isabel

2006. "Escultura en piedra: forma, superficie, comunicación". Universidad Autónoma de Baja California, México, Culturales, julio - diciembre, año/vol. II, nº 004, pp. 134-172.

ECHEVERRÍA PLAZAOLA, Jon

2008 La finalidad del arte. La obra y el pensamiento de Jorge Oteiza: arte, estética y religión. Universitat Pompeu Fabra de Barcelona.

RODRÍGUEZ POMARES, Olga

2010. Técnicas y acabados de superficie sobre la escultura en piedra. Investigación práctica con tratamientos químicos y mecánicos en mármol. Universidad de Murcia.

De cada una de ellas destacamos:

El trabajo de Olegario Martín Sánchez nos ha indicado unos parámetros para situar el enfoque de nuestra investigación, resolviendo que, por los contenidos técnicos y prácticos que desarrolla en torno a la ejecución de obra escultórica en piedra, deberíamos orientar nuestro trabajo por otra vertiente, acercándonos más a un tratamiento teórico y conceptual sobre la escultura que históricamente se ha realizado en piedra.

Por otro lado, la tesis de Olga Rodríguez Pomares, aunque se inicia con una investigación sobre aspectos técnicos aplicados a la escultura en piedra a lo largo de la historia y la evolución de la escultura en relieve, dedica el cuerpo de su investigación a un profundo trabajo relativo a las técnicas de tratamiento superficial, químico e informatizado sobre piedra natural, que ha utilizado en aplicaciones prácticas posteriores. Ello nos movió a prescindir en mi tesis de este aspecto técnico de la moderna escultura en piedra, que no obstante también me había planteado, pero lo descartamos al considerar que estaba muy bien desarrollado en su tesis.

Otra relevante investigación, aunque no se trata de una tesis doctoral, es la realizada por la doctora María Isabel Sánchez Bonilla, que tras examinar la vigencia e historia de la escultura en piedra, analiza la elección del material como determinante de la forma, técnicas y procedimientos, centrándose substancialmente en los valores perceptivos superficiales de las piedras volcánicas naturales de las Islas Canarias. Todo esto confirmó nuestra decisión de emprender otra línea de investigación que, por las encuestas que estábamos realizando en ese momento, tratara de aportar más novedades sobre la escultura en piedra que se realiza hoy en día.

Una vez decidida la orientación de mi investigación, el excelente trabajo de Rosmary Enrich me sirvió para aclarar, ordenar y estructurar algunos contenidos acerca de los principales acontecimientos conceptuales que se han producido en el campo de la escultura a lo largo del siglo pasado.

Finalmente el trabajo de Jon Echevarría sobre la obra y pensamiento de Jorge Oteiza me ha sido muy útil para profundizar en el conocimiento de los complejos planteamientos estéticos de un escultor tan importante y necesario en la escultura del siglo XX, en quien me he apoyado en numerosas ocasiones para justificar algunos postulados de mi investigación.

Aunque hemos realizado un estudio temporal, no pretendemos que nuestra investigación sea un manual de historia de la escultura en piedra, sino un conjunto de estudios independientes que hemos ido enlazando para ofrecer una visión de conjunto, de un período que abarca desde los primeros escultores de la Prehistoria hasta las últimas propuestas artísticas de la actualidad. El vínculo que une a los diferentes artistas que aquí se presentan se evidencia en que todos ellos han sido escultores que han desarrollado de una u otra manera su obra en piedra.

PRIMERA PARTE: “Arte con fronteras”

“También el tiempo es gran escultor”

Marguerite Yourcenar

El impulso artístico, nacido con el ser humano ha ido cambiando con él, llegando a nuestros días con mucho aprendizaje pero, como el propio ser humano, con mucho más por aprender.

Me propongo seguir este itinerario para tratar de aprender y, en la medida que sea posible, descubrir las claves fundamentales que han movido al ser humano a entregarse a esta actividad. Concretamente a la escultura como expresión artística singular y a la piedra como material privilegiado.

1.0. Reflexión sobre la piedra

Parece que está justificado, dado el planteamiento de este trabajo, empezar por considerar la razón de ser y la importancia de la piedra como elemento natural que desde los primeros tiempos de la presencia humana sobre la tierra ha despertado su interés, ha convivido con él, ha sido fundamental en su desarrollo material y espiritual y, en consecuencia, se ha cargado de unos valores simbólicos y sociales que trascienden su propia materialidad. En definitiva, dar respuesta a las preguntas: ¿Por qué la piedra?, ¿Sigue teniendo sentido en la actualidad su utilización como soporte escultórico?

Esta será una cuestión principal que se irá desarrollando a largo de este trabajo y que seguramente sólo se podrá valorar debidamente en conjunto al final del mismo, pero como punto de partida podemos considerar las aportaciones de un autor como Mircea Eliade que, en su *Tratado de Historia de las Religiones*, ha realizado agudos y documentados estudios sobre las religiones antiguas y el sentido profundo de las relaciones del ser humano con los elementos de la naturaleza y sus manifestaciones.

La dureza de la piedra da una cualidad de permanencia que no escapó a la observación de los hombres primitivos que sin duda tuvieron en algún momento la experiencia de que,

“Ante todo la piedra es. Es siempre la misma, subsiste, y lo que es más importante, golpea. Aun antes de cogerla para golpear, el hombre tropieza con ella. Si no siempre con su cuerpo, sí al menos con la mirada. Y percibe así su dureza, su rudeza, su poder. La roca le revela algo que trasciende de la precaria condición humana: un modo de ser absoluto”.¹

Esta revelación condensa el profundo contenido que encierra la piedra, la roca, tanto para el espectador como para el escultor, que reconocen en ella un extraordinario valor de permanencia que contrasta positivamente con lo precario de su existencia. Ambos se relacionan con ella por la mirada como espectadores, y por el tacto, descubriendo la capacidad que tienen de ser golpeados por ella pero también de golpear y utilizarla como tallista y escultor.

La piedra fue utilizada por el primitivo también como elemento de culto mágico que le permitía obtener ciertos beneficios y asegurar su débil posición en el entorno de la naturaleza.

“La piedra protegía contra los animales, contra los ladrones, pero sobre todo contra la «muerte»; porque la piedra era incorruptible, y el alma del muerto había de subsistir, como ella, indefinidamente, sin disgregarse (el simbolismo fálico que a veces se encuentra en las piedras sepulcrales prehistóricas confirma esta interpretación, porque el falo es símbolo de existencia, de fuerza, de duración)”².

¹ ELIADE, Mircea, *Tratado de Historia de las Religiones. Morfología y dialéctica de lo sagrado*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 2000, p. 332.

² *Ibidem*, p. 333.

De este modo la piedra funeraria se convertirá "en un instrumento protector de la vida contra la muerte. El alma «habita» la piedra".³



Stonehenge, 3000 a.C., condado de Wiltshire, Inglaterra.



Crómlech de Oileku Norte. Estación Megalítica de Oiartzun, Parque Natural de Aiako Harria.

Esta última idea la desarrollará el escultor vasco Jorge Oteiza en sus sugestivos trabajos de estética en los que expone su conocida teoría del crómlech que encuentra en los territorios vascos, la formación de pequeñas piedras hincadas en círculo en el suelo, en el que cree descubrir, "un primer humanismo existencialista con el que hace su entrada en la historia nuestro pueblo", que con ello crea una escultura vacía, en "su pequeña monumentalidad callada y receptiva, en la que cada uno entra en contacto con su conciencia".⁴

Esta formación prehistórica de piedras fue la inspiración y el argumento que Oteiza encontró para profundizar en la naturaleza del arte de vanguardia de su tiempo. Me refiero, naturalmente, a que descubrió en los modestos crómlechs de su tierra vasca, precisamente por su misma modestia, una sabiduría trascendental para profundizar en el drama existencial del ser humano.

Oteiza reflexiona sobre la gran aventura del hombre prehistórico que toma posesión del mundo que le rodea cuando lo reproduce en el muro de roca viva de ciertas cuevas, como Altamira o Lascaux, y es capaz de contemplar su propia existencia cuando golpea ese muro con su mano y decide dejarla impresa como una imagen especular de la suya propia, en una visión externa, ajena a él, de esa realidad que forma parte inseparable de él mismo. Tras esa "emocionante toma de posesión de su mundo exterior y visible", descubre Oteiza como el hombre primitivo completa "el dominio de su propia alma con la invención del espacio religioso en el realismo metafísico del crómlech".⁵

A diferencia del dolmen que obedece a la vida doméstica y funeral, el crómlech vasco, microlítico y vacío, es para Oteiza, una construcción puramente metafísica y simbólica. A diferencia de los grandes crómlechs europeos, como el de Stonehenge en Inglaterra, que están formados por círculos de grandes piedras que parecen orientados en relación con la salida y puesta del sol, el crómlech vasco está formado por "unas pequeñas piedras que dibujan un círculo muy íntimo, muy pequeño, de dos a cinco metros de diámetro y que no tiene nada dentro".⁶ En estas estatuas-crómlechs, como las llama el escultor, descubre lleno de emoción la escultura metafísica de desocupación del espacio que estaba buscando en su conclusión experimental. De Oteiza aprendemos como una formación prehistórica hecha con piedras puede dar respuesta a profundas inquietudes existenciales del arte contemporáneo.

³ *Ibidem*, p. 335.

⁴ OTEIZA, Jorge. *Quosque tandem ! Ensayo de interpretación estética del alma vasca. Su origen en el cromlech neolítico y su restablecimiento por el arte contemporáneo*. 4ª edición (1ª EDICIÓN 1963) Zarautz, Editorial Hordago, 1983, párrafo 104.

⁵ *Ibidem*, párrafo 94.

⁶ *Ibidem*, párrafo 93.

Reflexión sobre la piedra



Bárbara Hepworth, *Hemisferio perforado con piedras*, 1969.



Men an Tol, Cornwall, Inglaterra.

Algo parecido le ocurrió a la escultora inglesa Bárbara Hepworth, que también se inspiró en el contenido estético de un monumento megalítico de su entorno, la llamada *Men an Tol*⁷ (Piedra agujereada), que descubrió en Cornualles, en el camino de Madron a Morvah. Sobre esta piedra mágica relacionada con la fertilidad comenzó sus primeros estudios e investigaciones en torno al significado del agujero, “hole”, que pasa a ser un elemento tan substancial como la propia masa constituyendo un avance fundamental para la modernidad en la década de los años treinta. A partir de entonces el hueco y las perforaciones ocuparán en la obra de Bárbara un lugar privilegiado, consiguiendo que el espacio interno en una piedra tome otra connotación, recreando estos agujeros no sólo en términos volumétricos, sino también mentales, para hacernos reflexionar sobre ellos y poder descifrar su verdadero significado.



Bárbara Hepworth, *Men-an-Tol Studio (2)*, 1936.

⁷ *Men-an-Tol* (Piedra agujereada), es uno de los monumentos prehistóricos más conocidos de Cornualles, constituido por cuatro piedras megalíticas de la edad del bronce, una de ellas con un agujero circular en el centro que parece que se refiere, según algunos arqueólogos, a un símbolo de procreación. En este conjunto hay una tradición que perdura hasta nuestros días, y que consiste en pasar a los bebés por el interior de la piedra para favorecer su salud, siguiendo un viejo rito de purificación.

El culto que se ofrece a la piedra en muchas culturas de Oriente y Occidente, no se dirige exclusivamente a la piedra como realidad material, sino también "al espíritu que la habita, al símbolo que la sacraliza"⁸ y por ello puede dar respuesta a profundas necesidades humanas como la de proporcionar y asegurar la fertilidad, tan necesaria para la supervivencia del grupo, mediante la práctica del «deslizamiento» o «fricción» con determinadas piedras, a veces horadadas, que consideran dotadas de fuerza espiritual, que son para ellos, sagradas. También en ocasiones son consideradas manifestaciones de la divinidad como ocurre con algunos meteoritos, piedras caídas del cielo, que se convierten en betilos (*beth-el*: casa de Dios), verdadero centro de la tierra, «*Omphalos*», ombligo del mundo, "punto de unión entre los distintos planos cósmicos".⁹ Como sucede por ejemplo con *la piedra negra de la Kaaba* (meteorito caído del cielo en la colina de Abu Qubays y colocado por Abraham y su hijo Ismael en la esquina oriental de la Kaaba), considerada por los mahometanos «un pedazo desgajado del paraíso», aunque no es una piedra de adoración, sí es el referente de la dirección a seguir durante la vuelta ritual alrededor de la Meca. Para el Islam *la Kaaba* (construcción cúbica de piedra), es la primera construcción en la tierra, en ella los musulmanes sitúan el centro del mundo y es dónde Abraham, su constructor, ubicó geográficamente el corazón del hombre.

Es también muy ilustrativa la transfiguración de la piedra en el dios griego Hermes:

"La figura de Hermes tiene una prehistoria larga y confusa: las piedras colocadas al borde de los caminos para «protegerlos» y conservarlos se llamaban *hermai*; sólo más adelante se creyó que las columnas itifálicas que llevaban una cabeza de hombre, los *hermes*, eran imágenes del dios. Antes, pues, de que llegara a ser en la religión y en la mitología poshomérica la «persona» que todos conocemos, Hermes empezó por ser una simple teofonía de piedra. (...) El antropomorfismo de Hermes fue un resultado de la acción erosiva de la imaginación helénica y de la tendencia que tuvieron muy pronto los hombres a personalizar cada vez más las divinidades y las fuerzas sagradas".¹⁰

Es especialmente interesante esta cita porque documenta históricamente el proceso del paso del signo a la figura, del símbolo hecho piedra a la escultura antropomórfica que mantiene el mismo contenido y sentido en la intención de sus creadores. Este proceso parece que no ha cesado a lo largo de la historia del arte y podremos ver durante el desarrollo de este trabajo procesos similares en una dirección y la contraria, que pueden servir para explicar en alguna medida las alternativas estéticas que van de la abstracción al realismo y viceversa.

Habrá que continuar analizando el valor que a lo largo de la historia se ha ido dando a la piedra como material adecuado para encarnar, mediante su creación escultórica, valores que trascienden a la propia materia y tratar de concluir si en una época secularizada como la actual ha perdido parte de su vigencia, precisamente por la connotación trascendente que expone Mircea Eliade en su señero trabajo, o puede todavía ser un material privilegiado para que el artista se exprese.

⁸ ELIADE, Mircea, *op. cit.*, p. 336.

⁹ *Ibidem*, p. 352.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 354 y 355.

1.1. LOS PRIMEROS ESCULTORES, UNA VOCACIÓN DE PERMANENCIA.

Las manifestaciones artísticas que acontecieron en un tiempo anterior a la historia son evidencias que desde que se conocen han hablado y siguen hablando a la sensibilidad del ser humano. Ignoramos cuál pudo ser su motivación, su intención y sus autores pero, sin perdernos en estas disquisiciones, lo principal es que nos conmueven porque entre ellas y nosotros descubrimos que hay una continuidad cultural que nos hace muy próximos.

Gombrich, en su obra *La Historia del Arte*, propone como recurso para interpretar el arte prehistórico considerar las experiencias con los primitivos contemporáneos y, para destacar la importancia de la imagen desde las épocas más antiguas, describe la sorpresa de un artista europeo que al dibujar unos animales en un lejano lugar observó que “*los nativos se alarmaron: «Si usted se los lleva consigo, ¿cómo viviremos nosotros?»*”¹

No debemos alejarnos de nuestro objetivo con indagaciones, sin duda muy interesantes, antropológicas, semióticas o de otro tipo, sobre la naturaleza y funciones de la imagen en la vida del ser humano, pero si debemos constatar la importancia que tuvo el arte como expresión fundamental, que “*surge en los albores de la necesidad de expresión del hombre*”², como enseña Sigfried Giedion, y que, como muestran con claridad sus vestigios, se vivió plena de significado, seguramente como expresión de un poder mágico-religioso de gran calado simbólico que hizo que con frecuencia las primeras manifestaciones del arte se plasmaran en lugares recónditos y poco accesibles de las cuevas que habitaban, pues eran consideradas piezas de gran valor, capitales, en su limitado pero muy intenso bagaje cultural.

Cualquiera que fuera su sentido, el arte que se hace en la Prehistoria no es simple y contiene aspectos que nosotros compartimos. Como afirma Henri Delporte los procedimientos artísticos que utilizaba el hombre del paleolítico, el grabado, el relieve, el bulto redondo o el modelado son los mismos que se emplean en la actualidad, a ellos debemos añadir la complejidad de sus diseños, dibujos y pinturas que determinan un amplio abanico de representaciones figurativas o abstractas en forma de símbolos³.

Muchas son las obras de arte que las culturas prehistóricas nos han dejado en todos los continentes y, entre ellas, las esculturas son muy variadas y relativamente abundantes. Las hay en todos los materiales, madera, hueso, arcilla, pero seguramente destacan las fabricadas en piedra, quizás por su dificultad de ejecución y porque son las que mejor han sobrevivido al paso del tiempo.

Uno de los enigmas que más sigue apasionando es el del traslado, técnica de fabricación y sentido, de las grandes esculturas en piedra de la antigüedad, sean las de la Grecia clásica, la Isla de Pascua, México precolombino u Oriente y, por contraste, el de la perfección, expresividad y misterio que encierran las pequeñas Venus prehistóricas de la Europa Continental.

Empezamos nuestro estudio por la Prehistoria porque compartimos plenamente el planteamiento sobre el arte de nuestros días de un autor como Sigfried Giedion, quien considera que el hombre primero y actual comparten el mismo anhelo e impulso artístico expresado “*en signos y símbolos sobre las paredes de las cavernas*”⁴.

¹ GOMBRICH, Ernst H., *La Historia del Arte*, Londres, Phaidon, 1977, 17ª reimpresión 2008, p. 40.

² GIEDION, Sigfried, *El presente eterno: Los comienzos del arte*, Madrid, Alianza forma nº 16, 1981, sexta reimpresión 2003, p. 26.

³ DELPORTE, Henri, *La imagen de la mujer en el arte prehistórico*, Madrid, Ediciones Itsmo, 1982, p. 21.

⁴ GIEDION, Sigfried, *op. cit.*, p. 23.

Otro autor que consideramos que hay que tener en cuenta para penetrar en el sentido del llamado arte prehistórico es un artista plástico español contemporáneo que, enamorado por razones estéticas y personales de este arte, ha estudiado a fondo, desde su praxis de creador, las técnicas y procedimientos que pudieron emplear aquellos primeros artistas. Se trata de Joaquín Vaquero Turcios que relata sus experiencias y descubrimientos en un libro muy sugerente y singular que tituló *Maestros subterráneos. Una visión cercana del arte rupestre, sus creadores y las técnicas que utilizaron*. En él, sitúa el origen del arte prehistórico en las marcas que el dedo pudo hacer sobre la arcilla blanda en el interior de las cuevas y en la emoción que el descubrimiento de ese primer gesto pudo suscitar en quien lo hizo, pues en esos trazos pudo descubrir, como en un juego, una primera e "inmediata gratificación táctil y óptica"⁵. Descubrió, podríamos decir nosotros, el placer del arte.

Sigfried Giedion en su extraordinario libro *El presente eterno: Los comienzos del arte*⁶, señala en relación con la escultura en tiempos prehistóricos, o primevos como él los denomina, tres propuestas particularmente brillantes:

La primera es la importancia decisiva del contorno de las figuras como manera privilegiada de la expresión artística.

La segunda, la unión íntima y vital del muro que las recoge con las figuras que el artista descubre en él y que, con su arte, recrea.

La tercera se refiere al carácter táctil de las primeras esculturas de bulto redondo.

La primacía del contorno

En relación a la primera propuesta, sobre el contorno como estrategia de representación, Giedion afirma que la escultura nació en la prehistoria como relieve. De tal manera que "la era de la escultura, que en la prehistoria se identifica con el relieve rupestre, abarca todo el periodo solutrense, e incluso, parte del magdalenense"⁷. Sólo más tarde descubrirá el artista prehistórico la escultura de bulto redondo y, como veremos, lo hará con piezas pequeñas, abarcables con la mano como son, de manera señalada, las Venus prehistóricas.



La Madeleine, Dordoña. *Bisonte lamiéndose el flanco*, 10 cm. (20.000-15.000 a.C.) Francia.

Esto nos parece una aportación fundamental que puede servir de base para una reflexión sólida sobre la historia de la escultura. La primera preocupación del artista prehistórico fue delimitar sobre el muro, que le proporcionaba una superficie sobre la que actuar y proyectarse, la forma externa del animal que representaba, y esta fue una tarea que desempeñó en periodos dilatadísimos de actividad humana, seguramente de más de 20.000 años, en los que se puede seguir una evolución en la representación cada vez más detallada que progresa hacia el movimiento con contornos suaves y articulados⁸.

⁵ VAQUERO TURCIOS, Joaquín, *Maestros subterráneos. Una visión cercana del arte rupestre, sus creadores y las técnicas que utilizaron*, Madrid, Celeste Ediciones S.A., 1995, p. 35.

⁶ GIEDION, Sigfried, *op. cit.*

⁷ *Ibidem*, p. 411.

⁸ *Ibidem*, p. 44.

Precisamente este esfuerzo por conseguir una articulación más expresiva y auténtica de las extremidades del cuerpo humano o del animal, es uno de los grandes retos que abordará el arte de todos los tiempos y que marcará momentos estelares en su historia, como veremos más adelante.

El muro del artista

La segunda estrategia de representación en el muro de la cueva que, aunque pueda parecerlo, no es pintura estrictamente, le permite a Giedion descubrir la actitud fundamental del artista prehistórico y formular la segunda propuesta que he destacado en su obra, la unión íntima y vital del muro con las figuras que el artista descubre y recrea, un hecho que perdurará a lo largo del arte prehistórico:

“Cuando el mundo se consideraba una totalidad indisoluble, se veían las peñas con ojos distintos de los nuestros. Para el hombre primevo, los animales que grababa o pintaba estaban ya vivos en la roca: Estaban allí: lo único que tenía que hacer era completarlos. Es un hecho que los indicios naturales de forma presentes en la roca inspiraban al hombre paleolítico para crear, a partir de un fragmento, la forma innata, por así decirlo, de un animal o figura humana”⁹.

Es decir que la creación artística, la experiencia del arte, nace de una actitud del hombre prehistórico de respeto, observación y comunión con la naturaleza, a la que “ayudaba” con su intervención, para que representara, con más fuerza, aquello que ya contenía escondido en sus protuberancias, oquedades y pliegues.

El artista era el hombre que sabía ver lo que la naturaleza mostraba en origen, en germen, y con su arte era capaz de sacar a la luz lo que estaba presente pero oculto a los demás miembros del grupo. Es posible pensar que este don visionario, reservado a algunos privilegiados, estuviera revestido desde el principio de una condición sagrada, de misterio revelado, que otorgaba al artista una posición de chamán o sacerdote.



Bisontes del techo de la cueva de Altamira. Santillana del Mar, Cantabria.

Concluye Giedion: “Roca, animal y contorno forman una unidad inseparable”¹⁰. Vaquero Turcios que confirma que la representación de animales está condicionada a las grietas, huecos y relieve natural de los muros de la cueva exigiendo al artista un determinado tamaño y postura del animal, lo expresa de otra manera interesante que denomina “Las apariciones”:

“El artista acompañado de su lámpara, parte a la caza de imágenes posibles en el laberinto de la oscuridad de las galerías. Silencioso y quieto, al acecho, recorre con la mirada la pared. Si no la encuentra (...) cambia la posición de la luz y sigue observando. De pronto, un bisonte, un caballo o un ciervo, parecen crecer a partir de una grieta curva que sugiere la grupa o un ligero abombamiento del muro de piedra que correspondería a la posición de la panza. Poco después el animal entero, ya pintado, ocupa el espacio que le corresponde”¹¹.

⁹ *Ibidem*, p. 45.

¹⁰ *Ibidem*, p. 45.

¹¹ VAQUERO TURCIOS, Joaquín, *op. cit.*, pp. 211 y 212.

Otro artista español contemporáneo que nos ayuda a profundizar en la comprensión de la obra e intención de los maestros plásticos prehistóricos es Jorge Oteiza que, además de una obra escultórica fundamental en el siglo XX, nos ha dejado unas profundas reflexiones y hallazgos sobre estética, fruto de su planteamiento teórico como estudioso del arte y de su reflexión como artista en activo, en búsqueda de una identidad que acreciente su propia obra¹².

Oteiza encuentra en el muro prehistórico una extensión de la mano, un lugar en el que el hombre se descubre humano, pues al proyectarse en él, puede distanciarse de sí mismo, buscar protección de lo que le amenaza y, finalmente, reconocerse. Esta experiencia se inicia según Oteiza cuando la mano se posa en la pared, se produce entonces: *"un primer acto mental de diseño"*¹³.



Mano negativa mutilada. Cueva de Gargas (Aventignan, Pirineos).

Es sabido que entre las antiguas imágenes que se conservan de las pinturas parietales prehistóricas, unas de las más frecuentes son las pinturas de manos que han utilizado como plantilla manos humanas. *"La operación estética, dice Oteiza, es cubrir de color la mano para dejar su huella en la pared. Se tatúa el hombre disfrazándose de pared. Se espolvorea sobre el muerto el rojo de la pintura mural sagrada"*¹⁴, el mismo rojo, color sagrado, con el que pintándose la mano, deja su huella imperecedera en la pared.

Hemos visto que para el hombre prehistórico el muro es una superficie viva, poblada de imágenes por descubrir, pero Oteiza profundiza un paso más y encuentra una simbiosis profunda, una comunicación mágica, una identificación entre la mano y la pared, que le permite afirmar que, *"un muro es como el plano de una mano abierta. Cuando la mano se cierra por dentro, más se abre por fuera"*¹⁵. Es verdaderamente extraordinario ver en la superficie pétreo del muro el dinamismo y la energía que crea lo cóncavo y lo convexo, *"en un sistema abierto"* que incluye al espectador y que, como él explica, *"para decir a qué se asemeja, me atrevería a invocar una experiencia familiar con esos retratos cuyos ojos nos siguen con la mirada a cualquier lugar que nos coloquemos, muchas veces ensayando escapar de ella"*¹⁶.

El Muro para Oteiza, como para el artista prehistórico, no sólo es un espacio complejo y vivo que interactúa con el ser humano, sino que, en contacto con él y a través de la mano, el artista puede situar en ese nuevo espacio sus inquietudes y temores, que al exteriorizarse encuentran remedio y le permiten seguir viviendo. Entre ellas incluye *'la medicina del lenguaje'*. Dice Oteiza con su personalísimo y sugerente lenguaje:

"el Muro se deja tocar por la mano, entre el hombre y las cosas, en el muro el cielo se deja tocar por la mano, curación de la mano, la mano se vacía en el muro y el muro-Mari, magia de transformación y vida, entre otras medicinas, carnero, bisonte, ciervo, caballo, caballo-tótem,

¹² Sobre el pensamiento de Oteiza, disperso en publicaciones diferentes, cfr. Iñigo de Yrizar. *La estatua, el muro y el frontón. Oteiza en sus textos*, Madrid, Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, 2005.

¹³ OTEIZA, Jorge, *Quosque tándem ! Ensayo de interpretación estética del alma vasca, con breve diccionario crítico comparado del arte prehistórico y el arte actual*, Donostia, Hordago S.A. Editorial, 1983, 2ª edición (1ª edición 1963). Índice Epilogo: DISEÑO, NATURALEZA.

¹⁴ *Ibidem*, Índice Epilogo: DISEÑO, NATURALEZA.

¹⁵ OTEIZA, Jorge, *Goya mañana. El Realismo Inmóvil. El Greco. Goya. Picasso. 1949*, Alzuza (Navarra), Fundación-Museo Jorge Oteiza, 1997, p. 44.

¹⁶ OTEIZA, Jorge, *Estética del huevo. Huevo y Laberinto. Mentalidad Vasca y Laberinto a Juan Daniel Fullaondo en memoria y homenaje*, Pamplona-Iruña, Editorial Pamiela, 1995, p. 45.

farmacia de caballo. Las fuentes sagradas de la vida pasan por el muro, brotan del muro al caudal lingüístico”¹⁷.



Altamira. Cierva junto a los bisontes.

el remedio o la medicina para sus limitaciones; para Oteiza las imágenes son el origen del lenguaje, por lo que el lenguaje empieza en la imagen gráfica del muro, que contiene palabras como: carnero, bisonte, ciervo, caballo....

Pero en la Teoría del Muro, Oteiza descubre también algo si cabe más importante para el artista y para el hombre, la profunda interrelación de las dos dimensiones fundamentales de la vida humana, el Tiempo y el Espacio: *“el tiempo surge cuando la continuidad del espacio se interrumpe. El tiempo rompe la continuidad o estado amorfo del espacio. En una superficie aislada de un color, no hay tiempo”*.¹⁸ En el muro, hemos visto como el artista empieza ocupándolo, *“se apoya en el espacio –dice Oteiza- y va poniendo las cosas en él. Pero al final el artista va desocupando el espacio, quitando cosas de él, o representando el aspecto temporal y más subjetivo de las cosas (...)”*¹⁹. Este proceso de ocupación y desocupación del espacio será crucial para la evolución del arte.

El muro, además de un lugar para la expresión y la salvación del ser humano, es un lugar con el que medirse. *“Pregunta y contesta, -dice Oteiza- recibe y responde, juega el artista con su pared como en la de un frontón, la apuesta difícil, lenta de su pintura, con la vida hasta dominarla”*²⁰.

En el Muro ve Oteiza, *“el gran hueco-madre del cielo en la noche”*²¹ sobre el que el artista-cazador pone las imágenes y *“decimos -dice Oteiza- que el muro de nuestro pintor prehistórico es el hueco del cielo, que pinta en el aire”*²².

¹⁷ OTEIZA, Jorge, *Ejercicios espirituales en un túnel. En busca de nuestra identidad perdida*, Donostia, Hordago S.A. Editorial, 1984, 2ª edición corregida y completa con índices de nombres y epílogo de notas (1ª edición 1983), pp. 423 y 424.

¹⁸ AA.VV., OTEIZA. *Propósito experimental* (cat. exp.), Madrid-Barcelona, Fundación Caja de Pensiones, 1988, p. 128.

¹⁹ OTEIZA, Jorge, *op. cit.: Quosque tandem*. Índice Epílogo: ARTE CONCLUYE.

²⁰ *Ibidem*, Índice Epílogo: ARTE COMIENZA. AURIÑACIENSE. DIOS EN TROI FRERES.

²¹ OTEIZA, Jorge, *op. cit.: Ejercicios espirituales ...*, p. 438.

²² *Ibidem*, p. 461.

La imagen grabada

Después de este acercamiento al enorme caudal de sugerencias y reflexiones a que llega Jorge Oteiza en su reelaboración del muro prehistórico y su sentido como hecho artístico, seguiremos el plan inicial que nos hemos trazado de ir de las técnicas y los procesos, a los significados e intenciones.



Animal trazado con los dedos sobre barro. Cueva de La Clotilde, Cantabria.

Veámos que Vaquero Turcios situaba el primer arte prehistórico en las creaciones ejecutadas sobre arcilla blanda, directamente, con el dedo, con un palo o tridente, una piedra, hueso o madera redondeados como una espátula y usados verticalmente para trazar líneas finas o de lado para conseguir trazos de distinto grosor y profundidad, más anchos y difuminados²³. Nosotros nos centraremos ahora en los trabajos sobre piedra, que tratan de aprovechar las técnicas y los hallazgos expresivos aprendidos sobre el barro húmedo que por su similitud con nuestras propias herramientas recogemos a continuación.

Vaquero Turcios al considerar las primeras técnicas de grabado y talla que utiliza el artista rupestre expresa que en las bocas de las cuevas se pueden encontrar figuras grabadas con sílex de contornos simples. Este tipo de grabado no es viable sobre rocas duras que requieren una técnica más avanzada llamada "par piquetage", una auténtica talla con mazo y cincel que se realizará mediante una pieza de sílex sujeta firmemente con una mano que será golpeada con un canto rodado a modo de maza, dejando un visible surco donde se pueden apreciar los golpes de la herramienta²⁴.



Técnica del piquetage. Caballo de la Cueva del Moro, Tarifa, (Cádiz).



Técnica del champlévé. Íbices de Le Roc de Sers.

Se trata de un trabajo lento que, como explica Vaquero Turcios, se podía hacer en los lugares donde llegaba la luz natural pero que era muy incómodo e inadecuado en el interior oscuro de las cuevas, necesitando de luz artificial. Los profundos surcos de estos grabados en la piedra se aprecian mejor con la luz rasante de los espacios en penumbra donde se encuentran. Estas

²³ VAQUERO TURCIOS, Joaquín, *op. cit.* p. 40.

²⁴ *Ibidem*, pp. 43-44.

técnicas continuarán su desarrollo progresando hacia la escultura monumental en piedra en forma de relieves escultóricos de grandes dimensiones que realizaban a la luz del día, concluye Vaquero Turcios:

“El primer paso fue el desarrollo de la técnica del contorno diferencial, conocida con el término de “champlevé”. Es algo muy parecido a lo que los grabadores de arcilla conseguían con el útil arrastrado de lado, es decir un contorno no lineal, sino un “campo” ancho inclinado con la sección de una “V” que tuviese uno de sus trazos corto y vertical y el otro muy largo y tendido. Este último termina “difuminándose” en la superficie virgen del plano”²⁵.

Es interesante destacar que al pie del importante friso de los caballos de Cap Blanc, en la Dordoña francesa, cuya descripción recogemos un poco más adelante, se encontraron herramientas desechadas durante el trabajo, cinceles de sílex trozados obtenidos de núcleos cilíndricos que tienen una serie de acanaladuras longitudinales que se asemejan al fuste de una columna dórica en miniatura. Estas piezas de sílex aunque frágiles eran las más adecuadas para ese uso, y probablemente se utilizaron además de como cinceles, como escofinas “*para alisar, lijar o «cepillar» la roca*”²⁶.



Herramientas de piedra del período paleolítico.

Sigfried Giedion también destaca que “*los primeros relieves escultóricos acusados*” coincidieran con la aparición de un “*sofisticado utillaje*”, consistente en “*herramientas planas, perfectamente equilibradas y de un tamaño sorprendente. Por su forma se les ha dado el nombre de puntas de hoja de sauce y de hoja de laurel*”²⁷. Es decir que desde su mismo inicio, la historia del arte viene precedida por la historia de la técnica y las herramientas, que a su vez surgen y se desarrollan para satisfacer las demandas del artista en un proceso que se realimenta y va a estar presente a lo largo de toda la historia, como trataremos de comprobar en este trabajo.

La piedra en los primeros útiles y herramientas para el trabajo de la piedra

Antes de continuar es preciso hacer referencia al desarrollo de los útiles y herramientas que el hombre prehistórico fue creando para su supervivencia y progreso, y también, como instrumentos para hacer posible su expresión artística. Estos útiles son, además, las primeras obras hechas por manos humanas, las primeras creaciones en piedra, y algunas, tienen tal belleza, que se podrían considerar las primeras esculturas, y, aunque sólo fuera por ello, se merecen un tratamiento en este trabajo.

Además no podemos dejar de destacar que la presencia humana sobre la tierra se organiza alrededor del trabajo con la piedra, lo que ha dado lugar a que se denominen estos tiempos primeros, Edad de Piedra, periodo que duró miles de años en los que el hombre vivió una fuerte evolución en sus técnicas y desarrollo cultural que ha dado lugar a diversas caracterizaciones, de las que las más destacadas son el Paleolítico, edad de la piedra antigua o de la piedra tallada, que se extiende desde los orígenes en Europa (hace 2.000.000 de años) hasta 9.000 años a. C., Mesolítico, o edad media de la piedra y Neolítico, “*edad de la piedra nueva, es decir, edad de la piedra pulimentada (...) en el Oriente Medio unos 7.000 años a. C. (...) en la Europa occidental (...)*”

²⁵ *Ibidem*, pp. 44 y 45.

²⁶ *Ibidem*, pp. 46 y 47.

²⁷ GIEDION, Sigfried, *op. cit.*, p. 413.

unos 4.000 a. C."²⁸. Todas ellas etapas previas a la entrada en la nueva Edad de la humanidad que se pasó a denominar, Edad de los Metales, pero en la que la piedra no cedió protagonismo, como demuestran las grandes construcciones megalíticas que se erigieron entonces, primer lugar de encuentro entre la escultura y la arquitectura.

Es muy razonable pensar que esta circunstancia fundamental, de que la piedra haya sido el primer aliado del ser humano en su confrontación con el medio natural, ha dejado una huella profunda en nuestra memoria genética y cultural y también que, quizás de manera recóndita, sigue presente en nuestra memoria y sensibilidad.

Entre todas las piedras parece que ha sido el sílex la que destacó por sus cualidades y utilidades a los ojos de los primeros homínidos. Piedra dura, de aristas cortantes y de puntas aceradas que, además, contiene el fuego en forma de chispa en su interior. El desarrollo de la industria lítica, desde "el canto rodado fragmentado hasta la punta de hoja de laurel solutrense se desarrollará durante dos o tres millones de años"²⁹.

Como nos indica el profesor Gould los hombres del Paleolítico usaban piedras con un alto contenido de sílice, como: pedernal, cuarcita, calcedonia, obsidiana u otras, con las que podían obtener un borde afilado para cortar, raspar y dar forma a materiales como la piel, la madera y el hueso. Cuando no encontraban estas piedras usaban variedades de mayor grano y textura, como algunos tipos de cuarzo y basalto³⁰.

Vamos a hacer un rápido recorrido por la evolución de las técnicas y útiles que, en este dilatadísimo tiempo del Paleolítico y el Neolítico, desarrolló el hombre en el dominio del uso de la piedra.

Comenzaremos con la técnica de la piedra labrada o tallada, que era sencilla pero exigía de un aprendizaje y una experiencia previa. El golpe seco con una piedra sobre un núcleo de pedernal, calcedonia u otro material silicoso origina -como ratifica Gould- una lasca que muestra aspectos distintivos "como son el plano de impacto, el bulbo de percusión y las marcas radiales"³¹.



Técnica de percusión directa.



Retoque por presión.

²⁸ DELPORTE, Henri, *op. cit.*, pp. 16 y 17.

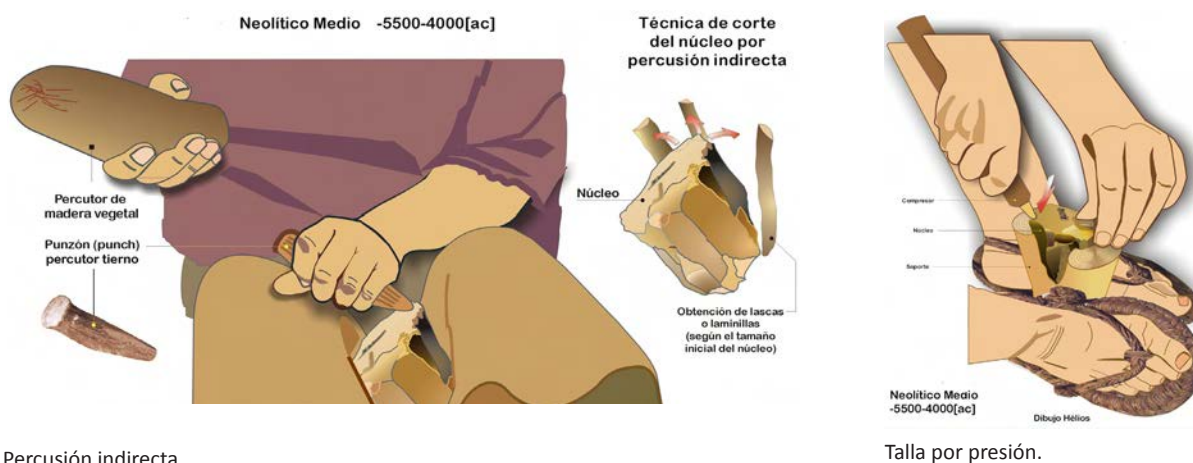
²⁹ DEBU-BRIDEL, Jacques, *El enigma de la epopeya del sílex*, Barcelona, A.T.E., 1980, p. 99.

³⁰ GOULD, R. A., "El Paleolítico", en: *Hombre, cultura y sociedad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975, p. 64.

³¹ *Ibidem*, p. 64.

La talla de estas piedras podía hacerse por percusión o por presión: las primeras hachas de mano y raspadores se confeccionaban mediante la percusión directa con pequeños martillos de piedra. Estos instrumentos, llamados por los arqueólogos «instrumentos de núcleo», se diferencian de los hechos a partir de lascas desprendidas de los nódulos, que reciben el nombre de «utensilios de lascas».

Junto a estas técnicas básicas había otras más avanzadas como “la técnica de percusión indirecta”, precursora de la actual, en la que se usaba un trozo puntiagudo de hueso o madera en combinación con un martillo de piedra, lo que permitía una mayor precisión y calidad en la pieza tallada que la que proporcionaba el pequeño martillo de piedra o núcleo. En este método de proceder podemos reconocer algunas de las técnicas y herramientas que seguimos utilizando en la actualidad, como el método de desbastado y apiconado con puntero, con la diferencia de que nuestro útil es de acero templado.



Percusión indirecta.

Talla por presión.

Otro procedimiento de tallado era por presión, en el cual, como nos describe Gould:

“(…) las orillas de la lasca se desbastan con una piedra para ofrecer una angosta plataforma contra la cual el operario hace presión con un trozo puntiagudo de madera, hueso o asta. Oprimiendo fuertemente con esta punta, es posible desprender una sola lasca”³².

Esta novedosa técnica permitió crear herramientas cada vez más delgadas y variadas para adaptarse a los diferentes trabajos, como taladros, buriles o diversas hojas de cuchillo en forma de ‘hoja de laurel’.

Al considerar la evolución de la tecnología de la Edad de Piedra se puede constatar una tendencia evolutiva general, en diversos momentos y en diversas regiones, que va desde utensilios de piedra para uso general a utensilios especializados que llegan a constituir “*verdaderos juegos de herramientas*”, algunas preparadas para fabricar otras herramientas como taladros, grabadores y buriles, lo que da lugar a una “*creciente proliferación de tipos y estilos localizados de herramientas*”³³.

Como comprobaremos brevemente a continuación, la tecnología del utensilio o herramienta de piedra, dio lugar a una variedad de procedimientos y diseños que nos permite sentirnos muy cercanos a aquellos predecesores en el uso y dominio de la piedra.

³² *Ibidem*, pp. 66 - 69.

³³ *Ibidem*, p. 69 y 70.

En África es donde se encuentran las huellas más antiguas de la cultura humana que se manifiesta bajo la forma de instrumentos o utensilios de piedra, cantos rodados y guijarros, que se han encontrado asociados a homínidos fósiles de hace más de 2 millones de años. Mientras que en Europa se han encontrado "*tajaderas y raspadores de pedernal*" asociados a depósitos de una edad evaluada entre 500 mil y 200 mil años³⁴.

Haremos un breve repaso a la evolución de la industria lítica en África siguiendo la exposición del profesor Gould³⁵, según la cual hace 490.000 años encontramos hachas de mano retocadas en los dos lados de cada borde "retoque bifacial" por percusión con la técnica de hacer chocar bloque contra bloque o por lasqueado por percusión con un martillo de piedra. Encontramos después, en una evolución gradual, hachas fabricadas por percusión con golpeadores de madera o hueso o tal vez por percusión indirecta, y también bifaces con forma de cuña llamadas "cuchillos" usados para descuartizar y desollar animales. Hace 57.000 años encontramos tajadores de nódulo e implementos de lascas que difieren de los anteriores. Hace 43.000 años encontramos lascas-navajas, picos de piedra, raederas, lascas y núcleos de dorso abultado que se supone se utilizaban para trabajar la madera, en una tendencia de progresiva especialización funcional. Aparecen puntas bifaciales, raspadores con muescas, bolas de piedra, puntas triangulares y raspadores de núcleo finamente acabados.



Industria lítica de Los Castillejos (Estepona).

También aparecen pequeños utensilios muy cuidadosamente trabajados llamados microlitos que se ajustaban a mangos de madera o hueso y que representan la introducción de herramientas compuestas como navajas con dorso y lúnulas, pequeñas puntas triangulares y hojas hechas por talla a presión y buriles. Como podemos ver, un amplio número de herramientas de piedra cada vez más especializado, que cubre un periodo enorme de presencia humana sobre la tierra como fue el Paleolítico. La belleza de estos útiles de piedra no ha sido nunca superada.

En el llamado Mesolítico, con unas culturas que no difieren básicamente de las Paleolíticas, se observa un menor nomadismo y aparece como novedad, la asociación con el perro ancestral, asociación de conveniencia entre el hombre y el perro, que en este momento se convierte en un aliado para la caza de animales solitarios. En esta etapa podemos encontrar poderosas hachas, compactas y pesadas, que pueden servir como mazos y, en contraste, microlitos bien trabajados, algunos enmangados a manera de navajas laterales, y dientes o puntas insertadas en las varillas de hueso ranurado de las flechas, arpones y cuchillos. Aparecen las primeras hachas pulimentadas y la cerámica. Se crea en este momento un práctico juego de herramientas de carpintería necesarias para aprovechar la riqueza que proporcionaban los bosques. "*Las tribus que cazaban y pescaban a orillas de los ríos y lagos de la gran planicie europea del norte (...) crearon juegos de azuelas y formones, y eventualmente hachas y gubias. Los más antiguos fueron hechos de hueso o asta y tal vez se derivaron de las cuñas*"³⁶.

Surge también otra importante novedad. Cuando no se encontraba pedernal se utilizaban rocas de grano fino con las que se podía obtener un borde cortante y duradero para formones y azuelas, que se realizaban por pulido y abrasión más que por percusión. Sirviéndose de este

³⁴ *Ibidem*, pp. 70 y 83.

³⁵ *Ibidem*, pp. 70 y 81.

³⁶ GORDON CHAILD, V., "El Neolítico", en: *Hombre, cultura y sociedad*, México, Editorial Fondo de Cultura Económica, 1975, p. 112.

El altorrelieve

proceso inventado originalmente para el hueso y el asta, transfirieron esta técnica a la piedra para crear unos instrumentos muy potentes como la hoja de azuela de piedra pulimentada.

En el Neolítico, que se inicia hace 7.000 años en el cercano Oriente, el desarrollo de la agricultura y la domesticación de los animales precisa también de sus útiles, por ejemplo los empleados para la siega, siendo los más viejos que se conocen unas piezas de madera o hueso armadas con una corta hilera de pedernales dentados como los de un trillo, una primitiva hoz fabricada con una madera curva o una quijada bordeada con pedernal. En esta última etapa de la Edad de Piedra pequeñas comunidades se especializaron en la recogida de roca y pedernal de canteras previamente seleccionadas, que trasportaban desde grandes distancias, y en la fabricación de instrumental para el mercado como hachas, morteros de mano e instrumentos semejantes.



Herramientas de piedra Neolíticas.

En el Neolítico se impone la piedra pulimentada, se acostumbra a modelar o esculpir pequeñas figuras femeninas que pueden representar a una “diosa madre” y, en muchos lugares, se inicia la construcción de obras defensivas alrededor de las aldeas. A finales del Neolítico en la Europa continental se construyen tumbas monumentales llamadas megalíticas, edificadas con bloques de piedra extraordinariamente grandes, que ilustran un poderoso culto a los ancestros y la fuerza que cobra la religión en esta comunidad en su papel de iniciadora de una cooperación social constante. De ello nos ocuparemos un poco más adelante.

El altorrelieve

Después de repasar la evolución de las herramientas de piedra y antes de introducir la tercera propuesta, que se refiere al carácter táctil de las primeras esculturas de bulto redondo, vamos a prestar una consideración especial al relieve como expresión tridimensional privilegiada en los tiempos prehistóricos y como principio activo en la ejecución y concepción de la obra.

Sigfried Giedion afirma que la escultura prehistórica alcanza su cima en el Magdaleniense medio, pero ya en el Solutrense encontramos obras sobresalientes, como las que se conservan en los abrigos rupestres abiertos de Dordoña. Muchos de ellos son considerados santuarios de fertilidad y albergan relieves que con frecuencia están llenos de acción, con escenas de animales persiguiéndose, copulando o acosando a figuras humanas.

La técnica de talla de los altorrelieves consiste en eliminar la roca alrededor de las formas, aplicando muy frecuentemente la mencionada técnica del “*champlevé*” que ha descrito Vaquero

Turcios. Esta técnica de relieve escultórico se empleó para la representación de figuras humanas y animales en el interior de las cuevas a escala pequeña y también en el exterior, para la creación de relieves monumentales. Para ilustrar esta técnica merece la pena transcribir, aunque sea un poco larga, la descripción que Giedion hace del caballo grande, de aproximadamente 2,30 metros, de la cabeza a la cola, que ocupa el centro del friso del abrigo de Cap Blanc:



Caballo central del *abrigo de Cap Blanc*.

“La cabeza del caballo del centro brota de una oquedad curva, artificial, de la piedra, y, en el hocico ligeramente deteriorado, se funde de nuevo con la superficie rupestre. Un ahuecamiento destaca la parte inferior de la barba. El cuello y el pecho están formados, con perfecta plasticidad, a partir de un plano abstracto rehundido, que retrocede treinta y cinco centímetros. Este plano inclinado y rehundido es la única superficie de todo el friso que aparece alisada con esmero y homogeneidad. En comparación, el pelaje del animal es mucho más basto. Las líneas del lomo y los cuartos traseros están acentuadas con la misma técnica de ahuecamiento de la superficie de la roca, si bien es muy probable que la del lomo existiera ya en la roca natural, como tan a menudo ocurre en otras obras, y sirviera de punto de partida del relieve entero.

Todas las partes del animal son visibles, pero no sería lícito calificar de naturalista a esta representación. Por todos lados hay vestigios de la roca natural que dio la idea del animal. Las crines se funden de pronto con la piedra: el hombro y una parte del tronco no están redondeados según los cánones de la imagen naturalista. Se aproximan a la forma natural de la roca y ciertamente están determinados por ella. Algunos restos de almagre delatan la coloración roja original del friso”³⁷.

El animal vive en la roca con una naturalidad que parece que sólo encontramos en estas esculturas prehistóricas y para realzar su presencia no necesita abandonar su condición de relieve, desprenderse de la roca madre, y convertirse en escultura exenta.

Los relieves prehistóricos ejecutados con la técnica del “*champlevé*” son el equivalente a los relieves egipcios, aunque en estos últimos la hendidura perimetral en “V” se usaba al revés, en vez de quedar visible respecto al plano del muro produce el efecto de quedar embutido en el mismo”³⁸.



Caballo del Friso del *Altar de Pérgamo*.

³⁷ GIEDION, Sigfried, *op. cit.*, pp. 429 y 430.

³⁸ VAQUERO TURCIOS, Joaquín, *op. cit.*, p. 45.

El altorrelieve

Estos relieves prehistóricos son totalmente distintos de los griegos que tienen su origen en esculturas exentas, como en el friso del Altar de Zeus en Pérgamo en el que parece que las esculturas de bulto redondo se vuelven a unir al fondo de roca madre del que fueron erradicadas tiempo atrás³⁹. Podemos decir que Pérgamo es el viaje de vuelta. En la Prehistoria estamos todavía en el de ida, donde roca y figura forman un todo indivisible en el que la una nace de la otra.

Podemos encontrar en este punto una significativa concurrencia con la importante aportación a la escultura europea de finales del siglo XIX y principios del XX de Adolf von Hildebrand en su influyente libro *El problema de la forma en la obra de arte*⁴⁰ publicado en alemán en 1893 y traducido al francés diez años después, al que tendremos que volver en más ocasiones.

Para que se entienda mejor la aplicación del pensamiento de Hildebrand a los relieves prehistóricos, aplicación que el autor no hizo, es necesario mencionar o introducir algunos aspectos de sus complejas y filosóficas propuestas estéticas.

Hildebrand se pregunta sobre la razón profunda de la obra artística y encuentra en el formalismo la respuesta; como reacción a la obra de Rodin y en el análisis de su famosa *Puerta del Infierno* comentará que, es un ejercicio de relieve basado en una gran “profusión y hacinamiento de las figuras sometidas a tensiones y tormentos”, con “una expresividad acrecentada de las propias figuras, que brotan, solas o en pequeños grupos, de la materia informe de un fondo indefinido”⁴¹.



Puerta del infierno de Rodin.

Frente a Rodin, Hildebrand propuso encontrar las leyes eternas e invariables que rigen lo artístico y que actúan en la representación que, en su concepción, “descansa en un incesante intercambio de representaciones ópticas y de movimiento que involuntariamente conduce a una regularidad (...)”⁴², que convierte una imagen de la realidad en imagen artística. Hildebrand, como indica Claire Babillon, trata de mostrar como la representación de una imagen artística o “espacio delimitado” se distingue de nuestra percepción cotidiana y personal de las formas distribuidas en el espacio⁴³.

³⁹ GIEDION, Sigfried, *op. cit.*, p. 411.

⁴⁰ HILDEBRAND, Adolf von, *El problema de la forma en la obra de arte*, Madrid, Editorial Visor, 1988, p. 31.

⁴¹ Recogido por Claire BARBILLON: “Tras la *Puerta del infierno*, la lección de Adolf von Hildebrand”, en: AA.VV., *¿Olvidar a Rodin?. Escultura en París, 1905-1914* (cat. exp.), Madrid, Fundación Mapfre, 25 junio – 13 septiembre 2009, p. 141.

⁴² HILDEBRAND, Adolf von, *op. cit.*, p. 31.

⁴³ Recogido por Claire BARBILLON, *op. cit.*, p. 143.

Hildebrand pensaba que *"toda apariencia de la naturaleza como caso particular tiene que ser transformada en un caso general, convertirse en una imagen visual que tiene un significado general como expresión de la representación de la forma"*⁴⁴. Es decir, que a la apariencia natural, *"como mero conocimiento de la forma real"* se contraponen una imagen que da satisfacción a nuestra necesidad de representación que *"se encuentra en la retención de ciertos valores de impresión frente a la impresión directa y a la mera imagen de memoria de la percepción"*.⁴⁵ Esta es, podríamos decir la mediación artística entre la realidad y el espectador.



Adolf von Hildebrand, *Amazonas*, 1886.

Se puede comprender que el relieve es un campo muy adecuado para las reflexiones estéticas de Hildebrand, pues por su propia naturaleza obliga a crear volumen en un espacio limitado, a diferencia de la estatua de bulto redondo que puede crecer en volumen en todas las direcciones. El relieve exige al artista una solución a la aparente paradoja de representar la tercera dimensión en un espacio de dos dimensiones que sólo permite contar con una profundidad limitada respecto a la que exigiría el motivo representado en su totalidad. Obliga por lo tanto a una estrategia de representación y a una formalización que resuelva el problema y consiga el efecto de volumen que persigue el escultor.

Al plantearse Hildebrand el problema de la representación de la superficie y de la profundidad, afirma que, *"la primera y la segunda dimensión surgen figurativamente en el plano; la tercera, por el contrario como movimiento de perspectiva. Y en ese movimiento concebimos el espacio como unidad"*⁴⁶ y poco después concluye: *"Nuestra evidente relación con la tercera dimensión descansa absolutamente en la representación general del movimiento hacia la profundidad"*⁴⁷.

Este "movimiento hacia la profundidad" estará en la base de su importante teoría del relieve que en mi opinión es aplicable directamente al relieve prehistórico en el que, según Sigfried Giedion, ninguna parte del relieve sobresale más allá del plano de la pared o muro en el que se encuentra y el único modo de lograr plasticidad era arrancando de la piedra acentuados planos curvos⁴⁸, lo que es una estrategia de formalización estética que persigue el máximo de profundidad en un volumen limitado.

Para resolver el problema estético del relieve Hildebrand plantea su conocida teoría de la vidriera que expone de la siguiente manera:

*"Imaginemos dos vidrieras situadas en paralelo, y entre ellas una figura que esté situada paralela a las vidrieras, de modo que sus puntos más externos las rocen. (...) La figura vive, por decirlo así, en un nivel del plano de las mismas medidas de profundidad y, cada forma tiende a extenderse en el plano, es decir, a hacerse reconocible (...) Así el artista logra ordenar la representación del espacio y de la forma, originariamente consistentes en un complejo de innumerables representaciones del movimiento, de tal manera que nos queda una impresión plana con un fuerte impulso hacia la representación de profundidad que más tarde el ojo, mirando tranquilamente, es capaz de registrar sin movimiento"*⁴⁹.

⁴⁴ HILDEBRAND, Adolf von, *op. cit.*, pp. 31 y 32.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 38.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 52.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 56.

⁴⁸ GIEDION, Sigfried, *op. cit.*, p. 411.

⁴⁹ HILDEBRAND, Adolf von, *op. cit.*, pp. 65 y 66.

La luz

Se trata de representar la profundidad en el relieve como una impresión obtenida de una imagen lejana, que el ojo puede reconocer como volumen a partir de un plano, en el que están los puntos elevados de la representación que “mueve hacia la profundidad”, de delante hacia atrás, movimiento que se rompería si algo destacase de ese plano elevado y sobresaliera hacia el espectador.

Además la parte que sobresaliera del plano superior del relieve, alteraría el juego de luz y sombra sobre el relieve y produciría confusión pues, como afirmaba Aristide Maillol, que seguía implícitamente la teoría de Hildebrand: “*los puntos principales tienen que recibir la luz del mismo modo*”.⁵⁰

Estas características del relieve son reconocibles en las obras prehistóricas que como hemos visto mantienen el valor de los planos, no sobresaliendo más allá de las partes más salientes del muro escogido y descansando sobre el plano de ese mismo muro. Esta solución estética es fundamental para conseguir el maravilloso efecto de unidad plástica y claridad expresiva, que como veremos se acrecentará cuando el juego de la luz se proyecte sobre ellos.



Bóvidos del abrigo de Bourdeilles, Dordoña.

La luz

Otra cuestión que es importante destacar, es que desde el principio de la historia de la escultura la luz ha participado en la concepción y ejecución de la obra. Podemos decir que la luz es otra de las “herramientas” principales que han manejado siempre los escultores, desde los prehistóricos hasta los más vanguardistas.



Friso de los caballos, Cap Blanc en La Dordoña, Francia.

En la percepción de los relieves escultóricos prehistóricos, todavía hoy, es fundamental contar con los efectos que produce la incidencia de la luz sobre ellos, como ocurre en el friso de siete caballos de Cap Blanc (Dordoña), del que hemos transcrito la descripción del caballo central, que fue tallado en un ángulo pronunciado bajo el voladizo de una roca, que por su morfología fue seleccionada para contener a estos animales. La luz que reciben desde arriba produce hermosos efectos cambiantes de luz y sombra⁵¹.

⁵⁰ Recogido por Claire BARBILLON, *op. cit.*, p. 144.

⁵¹ GIEDION, Sigfried, *op. cit.*, p. 423.

Este cuidado del artista prehistórico de utilizar la luz como elemento modelador y expresivo de su obra plástica, no sólo se produce en abrigos abiertos al exterior, con la luz cambiante del día sino también en los interiores de las cuevas, del que es un caso excepcional la hermosa



Commarque, Dordoña. Cabeza de caballo.

cabeza de caballo de la Cueva de Commarque, en un valle próximo al que guarda el abrigo de Cap Blanc. Se trata de una cueva pequeña que se bifurca en dos cortas galerías. La de la derecha es alta pero pronto se estrecha tanto que no caben dos personas juntas. Sobre la superficie inclinada de la pared rupestre y embutido en la roca aparece el relieve del caballo más grande (2,05 m). Este animal, según Giedion, "sólo se distingue desde ciertos ángulos y bajo cierta iluminación. Cuando aparece, posee una fuerza irresistible"⁵².

Es un caballo salvaje que está representado con una fuerza expresiva extraordinaria, con la musculatura en vibración y las crines al viento que, como el ojo, se adaptan plenamente a las irregularidades de la roca.

Como en tantos relieves del arte rupestre, las protuberancias de la roca determinan la forma de la figura enteramente, lo que demuestra la sabia actuación del artista. Pero sólo se observa en toda su plenitud y se puede fotografiar cuando la luz incide sobre él de cierta manera, que seguramente fue la misma en que el artista prehistórico lo concibió y creó.

Joaquín Vaquero Turcios ha realizado un personal y detallado estudio de las técnicas de iluminación que pudieron ser utilizadas por los artistas prehistóricos, que da respuesta a muchas de las preguntas que surgen al plantearnos este importante asunto pues, según indica, la iluminación era un elemento activo e imprescindible en la expresión artística de las cuevas, que al incidir sobre las paredes modelaba su orografía a voluntad propiciando el desarrollo de la imaginación e invención de estos artistas. Se puede destacar que esto es una particularidad exclusiva y propia del arte rupestre⁵³.

Además de aprovechar conscientemente con mucho talento e intención la luz exterior en las entradas a las cuevas, se adentraron en la oscuridad profunda y silenciosa de sus interiores para realizar algunas de las obras más bellas y perfectas. "No se hubiesen podido aventurar en los largos laberintos de la caverna sin un dominio absoluto de la iluminación" y continúa exponiendo Vaquero Turcios que además de antorchas, de cuyo uso queda constancia y de lámparas de piedra planas o cóncavas "de forma y tamaño idóneo para llevar en la mano y poder colocar sobre ellas el trozo de grasa de animal (...) y las mechas encendidas"⁵⁴, él mismo ha experimentado con éxito "la utilización de tuétano de huesos grandes" que producía una llama "mucho más brillante que la del sebo; la duración, cerca del doble y la combustión completa, no producía humo"⁵⁵. Según esto, la combustión del tuétano constituía una reserva de iluminación, actuando como una gran vela o casi linterna, que permitía al artista rupestre adentrarse con más seguridad en la oscuridad profunda de las cuevas y le proporcionaba una luz más limpia, brillante e intensa con la que moverse y poder trabajar.

Estas cualidades expresivas de la luz artificial sobre las calidades tectónicas del muro no solamente inspiraron al artista, que "debió de mover la lámpara muchas veces modelando con la sombra, hasta sentir la chispa de la inspiración y encontrar el acoplamiento más rico y completo del

⁵² *Ibidem*, pp. 434 y 435.

⁵³ VAQUERO TURCIOS, Joaquín, *op. cit.*, p.25.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 27.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 30.

relieve natural con sus grietas y accidentes y la futura figura pintada” sino que supuestamente debió también ser explotada en la exhibición de las obras de arte, continúa Vaquero Turcios, que imagina en el techo de la Cueva de Altamira:

“Varios hombres, sosteniendo una especie de bandeja cóncava de corteza de árbol con brasas, se colocarían detrás del visitante y, en un momento dado, todos a una soplarían con fuerza. Un intenso y cálido resplandor iluminaría la imponente masa roja y negra del bisonte pintado. La visión mágica duraría apenas unos instantes para irse apagando luego lentamente, pero en la retina del espectador permanecería para siempre, como surgida de un sueño, aquella imagen inolvidable”⁵⁶.

En el transcurrir por el interior de las cuevas entre representaciones de figuras y animales, y a la luz incierta y bamboleante de las primitivas lámparas, se produciría un efecto cinematográfico que seguramente aumentaría al poder advertir que la aparición de estas imágenes en angostas galerías y zonas estratégicas no es debida al azar, sino que se realiza de forma deliberada para conmover y sobrecoger al visitante, narrándole la escena con el misterio que convoca la luz tintineante de una antorcha que se abre paso entre la negrura⁵⁷.

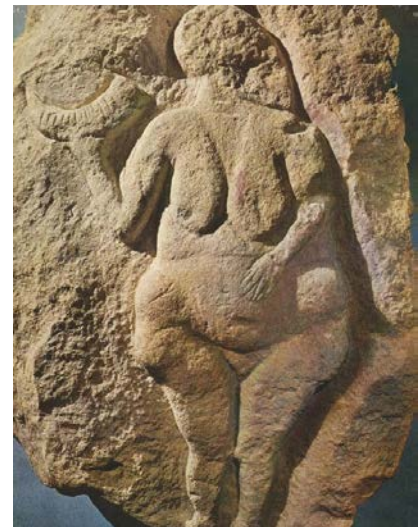
La escultura de bulto

Podemos abordar ya la tercera propuesta, que he destacado del libro de Sifried Giedion sobre *Los comienzos del arte*, y que se refiere al carácter táctil de las primeras esculturas de bulto redondo, aunque el autor afirme que la escultura de bulto redondo fue desconocida en la prehistoria⁵⁸.

Este testimonio merece una aclaración, ya que Giedion desde un enfoque científico no considera que las figuras exentas que se realizaron durante la Prehistoria sean esculturas como tal, posiblemente porque el hombre prehistórico las concibió con unos atributos diferentes a los que hoy otorgamos a la escultura y, siguiendo las pautas que caracterizan sus rigurosos estudios de antropología, las describe como objetos o amuletos. Desde nuestra perspectiva, esta limitación excluye lo que hoy entendemos por escultura y por lo tanto, las contemplamos de otra manera.

Comenzaremos anotando la fascinación que nos provoca que la primera escultura exenta naciera para ser tocada, acariciada y manoseada, al servicio más de una experiencia táctil que visual.

Hemos visto que fue el relieve escultórico el que desarrolló y dominó la expresión escultórica en sus inicios, pero también entonces surgió una escultura, para tocar más que para ver, en forma de piezas de reducido tamaño de apenas entre tres y veintidós centímetros, que fueron hechas para acogerlas en la mano pues se adaptaban perfectamente a su forma. Parece que los escultores posteriores ocasionalmente han olvidado esta primigenia característica de la escultura, poniendo sobre sus piezas, ellos o sus administradores, el contradictorio cartel de «se prohíbe tocar».



Dama del cuerno o venus de Laussel.
Dordoña.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 33.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 34.

⁵⁸ GIEDION, Sigfried, *op. cit.*, p. 483.



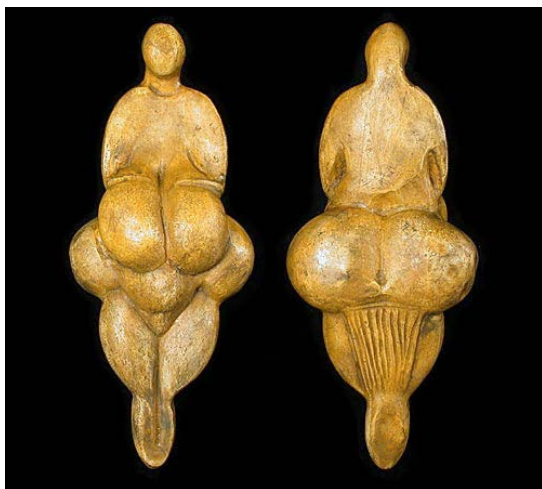
Venus de Grimaldi. Tallada en esteatita verde, 4.7 cm.



Venus de Kostienki, Rusia, 9 cm. Paleolítico superior.

Estas pequeñas esculturas de mano son las llamadas Venus prehistóricas. Eran figuras que aunque carecieran de base de sustentación por la forma ahusada que les daban las piernas juntas, favorecían ser acariciadas dentro de la mano o hincadas en la tierra, pero no ser expuestas a modo de escultura en una repisa. Eran objetos de culto, como también, seguramente, muchos de los grandes frisos y relieves escultóricos rupestres.

Estas pequeñas pero poderosas esculturas exentas bien pudieron ser los primeros amuletos, seguramente de la fecundidad o fertilidad, cuestión que era fundamental para la supervivencia de la humanidad prehistórica.



Venus de Lespugue. Marfil. Hacia 26000-24000 a.C.

Por esto quizás sea posible afirmar que en la Prehistoria no hubo arte propiamente dicho, pues sus autores no hicieron sus creaciones buscando belleza o expresividad, sino comunicación con fuerzas vitales fundamentales para su supervivencia, que no entendían ni sabían controlar. Era más culto a lo desconocido que arte, pero como en esos ejercicios de culto se jugaban mucho, sin saberlo, hicieron arte, y arte del mejor que se ha hecho nunca. Tendrían que pasar más de 20.000 años para que los griegos desarrollaran estatuas exentas de gran tamaño, concebidas con planteamientos estéticos completamente diferentes, en los que destaca una fuerte carga visual.

Estas obras de arte, en su reducido tamaño, eran pequeños "monumentos portátiles" que permitían ser transportados, pues transmiten un mensaje de monumentalidad que tiene razones muy profundas que desarrollo un poco más adelante pero que hay que mencionar aquí para considerarlas en toda su potencia expresiva.

La escultura de bulto



Figura tipo violín. Edad del Bronce. 2800 a.C., Islas Cícladas.



Ossip Zadkine, *Torso de mujer*, 1943.



André Derain, *Desnudo despezándose*, 1907.

Las características que van acentuándose en estas Venus prehistóricas: grandes senos, poderosas caderas, redondas y rotundas nalgas, acentuación del triángulo púbico que representa el sexo y práctica desaparición de la cabeza, hacen destacar los aspectos maternos de su silueta, que quedaran como una conquista estética permanente, y emergerán, por ejemplo, en esculturas del quinto milenio antes de Cristo en Oriente Medio, en los ídolos cicládicos de mármol en forma de violín de entorno a 2.500 a. C.⁵⁹, llegando hasta nuestros días en obras de primitivos modernos como: Ossip Zadkine, André Derain, Archipenko, Brancusi, Brzeska, Arp o Baltasar Lobo entre otros.



Jean Arp, *Torso fruta*.



Baltasar Lobo, *Reposo*, entre 1967 y 1968.



Henri Gaudier Brzeska, *Torso femenino*, 1913.

Una de las características principales de las Venus es que son esculturas de bulto redondo en miniatura, es decir, están hechas para ser vistas desde todos los ángulos, y sobre todo, para ser albergadas en la mano y poder ser sentidas íntimamente, convirtiéndose en confidentes personales con los que compartir temores, anhelos y esperanzas.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 502.

Vaquero Turcios estima que las Venus son objetos escultóricos perfectamente resueltos anatómicamente, que aunque estaban intencionadamente deformadas y estilizadas, fueron efectuadas con un modelo real, analizando todos los detalles desde diferentes ángulos antes de afrontar su talla en piedra⁶⁰, de la misma manera como han procedido todos los escultores hasta nuestros días.

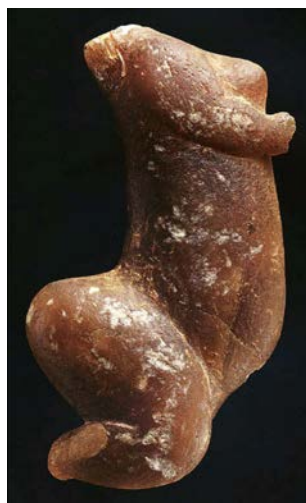
El sentido de estas imágenes de mujer, concluye Henri Delporte en su documentado trabajo, reside en que:

"quizá la dualidad mujer/animal y no la dualidad mujer/hombre, o femenino/masculino (...) es la que mejor puede aceptarse como hipótesis explicativa de la naturaleza y de la morfología de las figuraciones paleolíticas. Esta dualidad se combina con otras nociones, con otros conceptos, tales como la perpetuidad de la vida y su transmisión (...) Tal relación, casi dialéctica por su esencia, entre la Humanidad representada de forma preferencial por la mujer y el mundo viviente traducido por el animal, podría aportarnos, junto con otras, la explicación global de la excepcional aventura que constituyó el arte paleolítico"⁶¹.

De acuerdo con el planteamiento general de este trabajo, es necesario poner en relación las características de estas pequeñas piezas con el grado de desarrollo tecnológico de las herramientas utilizadas por los artistas prehistóricos. Para elaborar grandes esculturas exentas no servían las herramientas de piedra de que disponían, que si permitían en cambio aplicarlas a pequeñas piezas que podían trasladar fácilmente con ellos y trabajar una y otra vez hasta obtener la forma buscada. Habrá que esperar al descubrimiento de herramientas de metal para poder afrontar la creación de grandes esculturas exentas.



Venus de Tursac, 25000 a.C., Calcita.



Venus de Sireuil, 9.2 cm.

Esta dependencia de la obra respecto de la técnica empleada la reconoce Henri Delporte, citando al gran especialista en arte paleolítico, Leroi-Gourhan: "*En la estatuaria, el estilo es inseparable de los trazos impuestos por el bloque inicial y por el utillaje*"⁶².

En estas pequeñas esculturas de bulto redondo se han empleado avanzadas técnicas que comprenden varios procedimientos de pulimento, donde es posible observar conjuntamente operaciones de corte o incisión y de raspado o lijado⁶³.

Como curiosidad podemos recoger el detallado estudio que Henri Delporte⁶⁴ ha realizado de la técnica de fabricación de una de las Venus más hermosas del Perigordense superior, *la Venus de Tursac*, que al igual que

la de *Sireuil*, se cree que fueron ejecutadas sobre guijarros de calcita que guardaban en su forma original la sugerencia de un cuerpo humano. La superficie de la estatuilla conserva un relieve granulado que recuerda a la piel "*con numerosas cupulitas y minicráteres, probablemente huellas de percusiones controladas*" y "*parece haber sufrido un pulimento por frotamiento con un cuerpo poco duro, de hueso o madera, (...) que la hizo brillante y suave al tacto*". Los detalles

⁶⁰ VAQUERO TURCIOS, Joaquín, *op. cit.*, p. 62.

⁶¹ DELPORTE, Henri, *op. cit.*, p. 312.

⁶² *Ibidem*, p. 262.

⁶³ *Ibidem*, p. 250.

⁶⁴ *Ibidem*, pp. 249 y 250.

figurativos que presenta a la altura de la ingle, en la base del vientre o limitando las piernas, fueron obtenidos mediante incisiones profundas realizadas con un útil de sílex bastante eficaz, se trata de incisiones paralelas que indican la dirección del trabajo. También se observa que la depresión alargada que separa las caderas y nalgas del tronco, no presenta estrías de pulimento, por lo que se piensa que pudo ser obtenida mediante fricción, para regularizar la superficie, con fibras vegetales o tripas y cordajes rebozados de arena fina. Como todo estudio científico este proceso de fabricación se basa en una hipótesis o supuesto, lo único que podemos constatar es la complejidad de esta tecnología artística que se acompaña del manejo de una gran variedad de materiales: minerales como la calcita, esteatita o materias orgánicas como el hueso y el marfil.

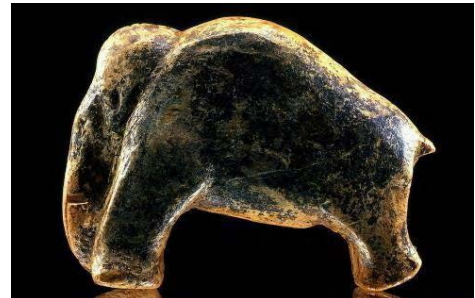
No son estas las únicas esculturas prehistóricas. Hay otras, también de pequeño tamaño, que frecuentemente reproducen animales y se conocen como “arte mobiliario” o “arte mueble”, precisamente porque debido a su pequeño tamaño se podían mover y acompañar al hombre en sus desplazamientos. Estaban talladas o grabadas en piedra y más frecuentemente en hueso y astas de reno o de ciervos o en el marfil de los colmillos de mamut. Seguramente también en madera, pero esas piezas no nos han llegado.



Escultura de caballo realizada en hueso. Abrigo de Bourdois, Francia.



Hombre-León de la cueva de Hohlenstein Stadel, Alemania.



Mamut de la Cueva Vogelherd, marfil.

Son piezas extraordinarias que conservan los rasgos y la monumentalidad de los grandes frisos y relieves rupestres pero que por su reducido tamaño estaban al alcance de los utensilios disponibles por estos artistas prehistóricos pues como señala Vaquero Turcios,

“las plaquetas de piedra tierna y los huesos permiten grabar con gran delicadeza. El marfil ha sido siempre materia ideal para esculpir. Los utensilios de sílex para cortar, grabar, tallar y rascar superficies, junto con otros de los que pudieran valerse para pulir, son perfectos para ello y permiten una gran precisión de resultado”⁶⁵.

Concluye Vaquero Turcios: “El desarrollo técnico del arte mobiliario sobre hueso y piedra, es totalmente paralelo al parietal sobre piedra y arcilla: del grabado lineal, se pasa al relieve con delicadísimos “champlevé”, dignos de relieves egipcios, y de éstos a la escultura exenta”⁶⁶. Esculturas todavía de dimensiones reducidas que exigían ser tomadas entre las manos para poder ser observadas en detalle y al tiempo ser palpadas reconociendo la delicadeza de sus incisiones y formas.

⁶⁵ VAQUERO TURCIOS, Joaquín, *op. cit.*, p. 50.

⁶⁶ *Ibidem*, pp. 51 y 52.

Monumentalidad

Como ya hemos visto la técnica del escultor, tanto en la talla de relieves de animales como de figuras humanas, parte del descubrimiento de unas formas en la roca que le permiten vislumbrar las figuras que le interesa tallar y su trabajo consiste únicamente en hacerlas despuntar con un gran talento que le permite "*aprehender lo esencial de su forma con una sola línea*".⁶⁷

La depuración a la que llega el artista prehistórico para expresar por medio de una simple línea de contorno los principales atributos del animal le conducen también, en opinión de Sigfried Giedion, a que sus obras tengan carácter monumental, un carácter que encontraremos en muchos de los relieves de finales del siglo XIX y principios del XX.

Monumentalidad es un concepto fundamental en escultura sobre el que caben muchas reflexiones y al que habrá que volver con frecuencia. En estos inicios de nuestro trabajo podemos concebir la monumentalidad como el efecto que se produce cuando se consigue la máxima expresividad con la mínima expresión o grafismo, de tal manera que una imagen será monumental cuando consiga que una línea encierre la forma, el dinamismo y toda la vida de un ser, o de una parte significativa de él.

Resumiendo podemos decir, que el artista puede hacer que un trazo, un rasgo, un plano, una arista, un pliegue o un ángulo, condense un ser completo en toda su potencia. Entonces ese rasgo y el ser que representa se hacen monumentales, y desbordando lo previsible o manejable se impone al espectador. El tamaño del rasgo no importa, importa que ocupe el espacio significativamente y se distinga respecto a los demás seres y objetos también presentes en él.

Encontramos esta característica de la gran escultura en las Venus prehistóricas, que con sus pequeñas dimensiones consiguen este efecto, debido a la economía expresiva que alcanzan con sus depuradísimas formas elementales.

Estas esculturas prehistóricas, a pesar de su reducido tamaño, al ser observadas en fotografía, sin una referencia de tamaño real que permita la comparación, destacan por ser "*imágenes de mujeres plenas y fecundas, de una monumentalidad rotunda e indiscutible que se impone a los que las contemplan*"⁶⁸, experiencia que sobrecoge cuando se tiene la oportunidad de contemplarlas directamente en su pequeñez. Sin duda deben este carácter monumental a la energía de unos simples trazos que recogen "*la grandiosidad de sus formas y del imponente mensaje de vida y poder reproductor que transmiten*".⁶⁹

El escultor sabe que su aventura es "la conquista del espacio" y que, aunque la vocación de toda escultura sea ser monumento, no es el tamaño lo determinante, como demuestran las pequeñísimas Venus prehistóricas de Lespuge y Willendorf. Unas formas tan depuradas y simples contienen tal cantidad de expresión que pueden crecer a nuestra vista como gigantes y nos sitúan en nuestra limitada condición humana.



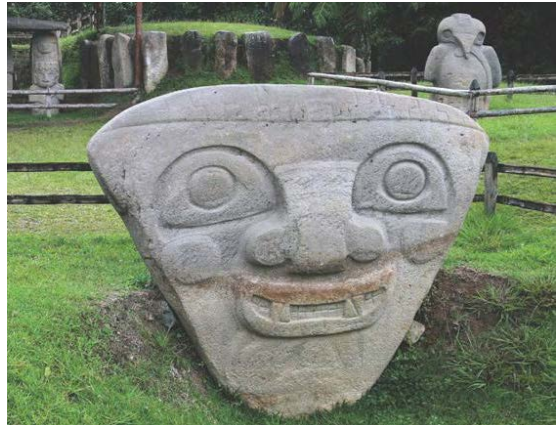
Venus de Willendorf (c. 25000-20000 a.C.). Piedra caliza, 11cm.

⁶⁷ GIEDION, Sigfried, *op. cit.*, p. 536.

⁶⁸ YRIZAR, Iñigo de, *La estatua, el muro y el frontón. Oteiza en sus textos*, Madrid, Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, 2005, p. 134.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 134.

En las múltiples y dispersas propuestas estéticas de Jorge Oteiza podemos encontrar también una Teoría de lo Monumental⁷⁰ que no se sustenta en el tamaño de las piezas, sino en dos cuestiones muy distintas: la estructura interna de la obra y su intención. De estas dos cuestiones surge otro concepto escultórico fundamental: la lucha contra la gravedad, “*contra la gravitación natural la ascensión plástica*”, dirá Oteiza.⁷¹ Aquí encontrará fundamento la estructura en pirámide invertida apoyada sobre uno de sus vértices (cuestión que aborda en el estudio de la estatuaria megalítica americana del Alto Magdalena)⁷², que para Oteiza crea una dinámica ascendente y da razón de la vocación universal de erigir grandes piedras que consagren el triunfo de la sociedad sobre la cotidianidad que la mantiene apegada a la tierra.



Cabeza de San Agustín, Colombia, en forma de pirámide que se apoya en un vértice.

Megalitos

Es muy interesante la reflexión que hace Carl Jung acerca de la simbología y función de estas grandes piedras:

“Sabemos que aun las piedras sin labrar tuvieron un significado muy simbólico para las sociedades antiguas y primitivas. Se creía con frecuencia que las piedras bastas y naturales eran la morada de espíritus o de dioses y se utilizaron en las culturas primitivas como láminas sepulcrales, amojonamientos u objetos de veneración religiosa. Su empleo puede considerarse como una forma primitiva de escultura, un primer intento de investir a la piedra con un poder más expresivo que el que podrían darle la casualidad y la naturaleza”.⁷³



Menhir Côte sauvage, Quiberon Morbihan.



Menhires alineados en círculo.

⁷⁰ *Ibidem*, pp. 129-145.

⁷¹ OTEIZA, Jorge, *Interpretación Estética de la Estatuaria Megalítica Americana*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1952, p. 143.

⁷² cfr. YRIZAR, Iñigo de, *op. cit.*, p. 135.

⁷³ JUNG, Carl Gustav, *El hombre y sus símbolos*, (v. orig. 1964, Buenos Aires, Paidós), Barcelona, ed. Luis de Caralt, 1984, p. 102.



Hacha biface de hoja de laurel.

Es probable que las construcciones megalíticas sean las primeras grandes esculturas públicas levantadas por el hombre que ya había aprendido a construir su vivienda para cubrir sus necesidades vitales y estaba en condiciones, gracias al desarrollo económico y social que trajo primero la revolución neolítica con la agricultura, la ganadería y la cerámica y después el descubrimiento del uso de los metales como el cobre y el bronce, de plantearse dedicar talento y energía a la erección de monumentos que sobrepasaran la dimensión individual, y que con carácter principalmente religioso funerario, combatieran el olvido y reunieran al grupo. Estas son también, hoy día, las dos motivaciones más claras y determinantes de lo que se denomina escultura o arquitectura de interés público.

Fue esta una búsqueda consciente de monumentalidad por una nueva vía que recurría al gran tamaño y empequeñecía la escala humana, exigía alarde técnico y requería congregarse unos recursos que desbordaban la capacidad del individuo, por lo que quedaba reconocida la primacía y poder de lo colectivo.

La construcción y utilización de estos monumentos se desarrolla durante el Neolítico y los comienzos de la Edad del Bronce (del V al II milenio a.C.). Sabemos que los principales monumentos megalíticos son los monolitos erectos o *menhires*, a veces solitarios en mitad del campo, que curiosamente recuerdan a las pequeñas hachas de piedra que usaban, hincadas en el suelo, a veces formando alineamientos o círculos llamados *cromlechs* o *henges* y también cámaras funerarias o dólmenes que son verdaderas casas de los muertos y monumentos funerarios que cuando no están enterrados en túmulos son esculturas de un altísimo valor expresivo, constituyendo en ocasiones grandes mesas de piedra que parecen erigidas para servir a gigantes o a dioses.⁷⁴



Dolmen As Maus de Salas, Galicia.

Es ilustrativo como Tony Cragg, representante de la nueva escultura británica de los 80, en una de sus primeras «acciones efímeras» que se conservan a través de documentación fotográfica, en 1971, colocaba una hilera de piedras sobre su cuerpo, en brazos y espalda, titulándola *Stone Circle*.



Círculo de piedras, 1971. Tony Cragg.



Círculo de piedra, 1980. Richard Long.

⁷⁴ Los términos dolmen y menhir son palabras bretonas, mientras que cromlech es celta. Dolmen (*toul-men*, agujero de piedra), menhir (*men-hir*, piedra columna) y cromlech (*crom-llech*, círculo de piedra). Citado en: AA.VV., *Bárbara Hepworth* (cat. exp.), Valencia, IVAM, Instituto Valenciano de Arte Moderno, 2004, p. 26.

Como sabemos, los artistas de *Land Art* siempre se han sentido atraídos por el carácter mágico o religioso de estas agrupaciones de piedra que personifican un lugar, como Stonehenge o los círculos prehistóricos de Brodgar en Escocia. Podemos relacionar las formas de Richard Long, Hamish Fulton, Michael Heizer o Robert Smithson, «sus marcas en el territorio», con estas construcciones neolíticas, que para ellos son como signos de escritura que fabrican “*formas gramaticales*” sobre el terreno, al desplazar y erigir piedras para construir una línea o un círculo⁷⁵.



Richard Long, *Círculo del Sahara*, 1988.



Robert Smithson, *Broken Circle*, 1971.

Estos artistas trabajan en el paisaje utilizando diversos recursos en función del elemento que quieren subrayar. Simples actos como el caminar, que permiten tomar conciencia del tiempo, la distancia, la escala humana o el lugar, se han convertido en una de las más finas manifestaciones del *Land Art*. Por ejemplo, su afición a los paseos en la naturaleza ha llevado tres artistas ingleses como **Hamish Fulton**, **Richard Long** o **Andy Goldsworthy** por diferentes derroteros, mientras el primero se dedica exclusivamente al hecho de caminar y con ello a la contemplación y reflexión sobre el paisaje sin modificarlo, los segundos, que también observan como medida su escala humana, actuarán sobre el territorio señalizándolo con las materias primas que encuentran a su paso destacando aspectos específicos del mismo. Long y Goldsworthy, en sus intervenciones, utilizan formas arquetípicas y patrones con los que establecen una relación temporal, “*entre los lugares y el tiempo, entre la distancia y el tiempo, entre las piedras y la distancia, entre el tiempo y las piedras*”⁷⁶, que eligen, como confiesa Long, por su valor comunicativo, por su primitivismo y porque ellos solos hacen el trabajo: círculos de piedra, esferas, laberintos, espirales y líneas con cantos rodados, muros, arcos, mojones de piedra, o pequeñas construcciones intimistas que retienen la fuerza, el equilibrio, y la monumentalidad de aquellas primeras esculturas del hombre.



Andy Goldsworthy, *Mojones de piedra*, c.1996.



Richard Long, *Camping de Piedras*, S. Nevada, España, 1985.

⁷⁵ <http://te1analu.blogspot.com.es/2010/01/land-art-por-tonia-raquejo.html>

⁷⁶ *Ibidem*.

PRIMERA PARTE: "Arte con fronteras"

Aunque ambos comparten presupuestos comunes y atesoran ciertas coincidencias formales o conceptuales como la elección del mismo escenario y la humildad de sus intervenciones, hay una diferencia en el aspecto final de las obras de Goldsworthy que no es tan primario como en Long, la estética de su escritura es más refinada subrayando el valor poético del material. Es indudable que el atractivo que brota de sus obras es resultado de su implicación a fondo en la totalidad del proceso creativo consiguiendo capturar el lenguaje de los materiales y sacarles el máximo partido, aportándoles un significado no sólo metafórico o simbólico, sino real. Aunque en su pensamiento juega un papel crucial el estado efímero o transitorio de las obras, ha realizado numerosos trabajos en piedra con un carácter menos perecedero que podemos hermanar con algunas de las primeras esculturas funerarias del hombre, como: *Techo*, *Puerta de la luna*, *Casa de piedra*, *Tres mojones*, *Pasaje o Cámaras*, que construyó aplicando la técnica de fabricación de muro de piedra seca con la ayuda de su asistente.



Andy Goldsworthy, *Tocando el norte*.

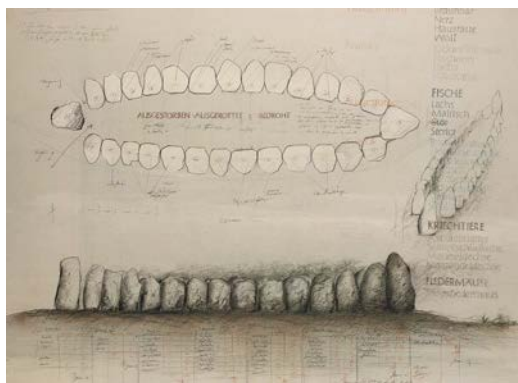


Andy Goldsworthy, *Lajas de piedra roja parcheada*, 1983.



Andy Goldsworthy, *Mojón*, 1997.

Es significativo también el trabajo del artista alemán **Hansjörg Voth**, quien preguntándose sobre la condición de permanencia de las piedras realiza en 1977 una instalación, *Steine leben ewig (las piedras viven eternamente)*, en la que deposita una enorme roca de cuatro toneladas de peso sobre una gran sábana de 400 metros cuadrados que extiende sobre el suelo de las landas. En el transcurso del tiempo la piedra, que ya ha estado expuesta a la intemperie durante milenios, apenas modifica su aspecto, permanece sin cambios visibles, mientras que la tela se termina desintegrando y es absorbida por la tierra. Otra obra, *Arca II*, que realizó en Hermannsdorf entre 1993-1995, congrega unos grandes bloques de piedra en una colina que construyen una barca u óvalo de 20 m. de largo por 5 m. de ancho. En su interior la superficie de las piedras está pulida y en ella hay grabados 580 nombres de animales que representan unas 10.000 especies extinguidas de Baviera o en vías de extinción, es como una enorme arca de Noé o dolmen contemporáneo que reclama una conciencia ecológica.

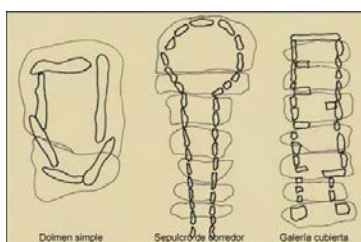


Hansjörg Voth, *Arca II*, 1993- 1995.

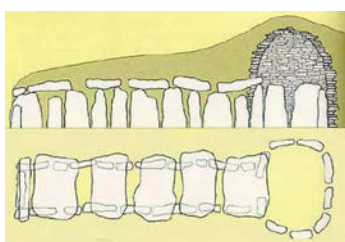


Megalitos

Continuando con nuestra exposición, a mediados del V milenio, en el Mesolítico, se atestiguan en Francia enterramientos colectivos en “*cistas rodeadas de pequeñas losas*”⁷⁷, que pueden explicar la génesis local de los megalitos en el occidente de Europa como los dólmenes de corredor más antiguos que son “*cámaras funerarias redondas cubiertas de un saledizo de piedras secas con un acceso orientado al Este*”⁷⁸ y los pequeños dólmenes de planta poligonal, cuadrada o rectangular y de corredor, que a partir del IV milenio se multiplican por toda Europa demostrando el alto nivel técnico de sus constructores pues algunas losas de estos dólmenes están decoradas con pinturas o grabados y pueden llegar a pesar 100 toneladas lo que precisa del concurso de centenares de personas para moverlas. El volumen de estos trabajos demuestra la importancia social del grupo o colectivo, que en algunas regiones podía estar organizado en torno a una jerarquía social y religiosa, que se puede deducir tras haber encontrado un número pequeño de inhumados en algunas sepulturas.



Planta de dolmen simple, sepulcro de corredor y galería cubierta.



Dolmen de corredor cubierto por un túmulo de tierra.



Techo, de Andy Goldsworthy. Lajas de pizarra.

Parece que en ocasiones estas construcciones megalíticas se han levantado teniendo en cuenta la posición del sol en el solsticio, así como otras posiciones del sol y de la luna, lo que las convierte también en observatorios astronómicos, como ocurre de manera señalada en el círculo de grandes piedras de Stonehenge, en el norte de Salisbury (Inglaterra), que fue construido en varias etapas, la primera fase comenzó en el Neolítico y su construcción se prolongó hasta los inicios de la Edad del Bronce. Son, además, grandes monumentos que permiten incorporar al espectador y despertar su sensibilidad a nuevas experiencias, testigo que recogen los artistas del Land Art como **James Turrel** en su *Roden Crater*, obra sublime realizada en un volcán extinguido del desierto de Arizona, en un territorio de los indios *hopi*, que como los egipcios identifican la senda de la vida con el trayecto del sol. Conociendo estas implicaciones Turrel orientó su cráter-observatorio hacia los equinoccios y los solsticios, trabajando con los fenómenos visuales y planetarios que han interesado al hombre desde los albores de la civilización.



Observatorio de Robert Morris, 1970-77.



Roden Crater de James Turrel. Desierto de Arizona, 1979.

⁷⁷ MOHEN, Jean-Pierre, “Los megalitos”, en: AA.VV., *Gran Atlas de Arqueología*, Edición española de *Le Grand Atlas de l’Archeologie*, publicado por *Enciclopedia Universalis*, Barcelona, Editorial S.A. Ebrisa, 1986, p. 46.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 46.

Otros ejemplos conocidos de «templos modernos» que veneran la naturaleza y los órdenes cósmicos son las obras monumentales de **Robert Morris** y **Nancy Holt**, como *el Observatorio* del primero, 1970-77, donde dos anillos concéntricos de tierra escenifican los solsticios de verano e invierno, que parece estar inspirado en los círculos megalíticos de *Stonehenge*, además de en un túmulo o cámara funeraria redonda cubierta con una única entrada y salida orientada al este. Y *Sun Tunnels*, de Nancy Holt, 1973-76, en la que podemos apreciar, en una disposición también circular equivalente al Cromlech, la importancia del entorno y del sol al entrar en juego con los elementos añadidos en este espacio haciendo que la instalación adquiera un valor cercano a lo sagrado.



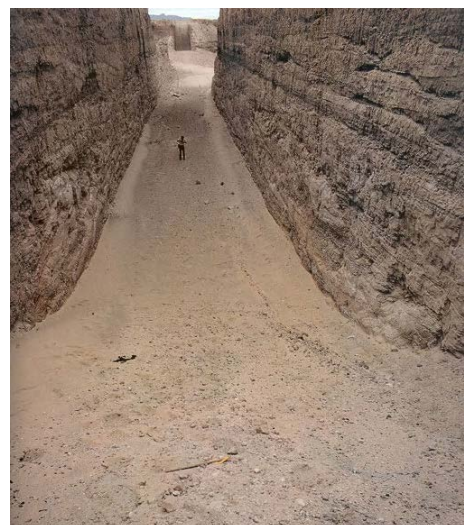
Túneles de sol de Nancy Holt. Desierto de Utah, EEUU, 1976.

Como hemos observado, esta ocupación de espacios en lugares cercanos o a veces remotos, cuya intención es señalar un paraje o entorno natural con una determinada finalidad, es la misma que movía al hombre primitivo para erigir sus lugares de culto.

Podemos relacionar estas formas y el aspecto de su representación con lo prehistórico, equiparando los bloques de basalto, lodo y sal cristalizada que dibujan por ejemplo la espiral de **Smithson** (1970) en el Gran Lago Salado de Utah, con una abstracción espacio-temporal sobre la espiral que dio origen al universo.



Masa desplazada-reemplazada. Michael Heizer, 1969.

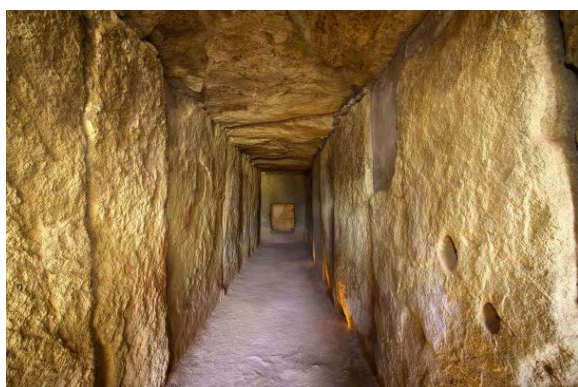


Michael Heizer, *Doble negativo*, 1969-1970. Noroeste de Overton, Nevada.

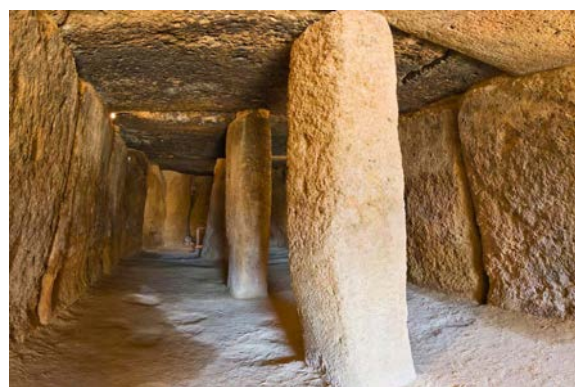
Otros ejemplos de la misma época son las colosales obras de **Michael Heizer**, *Doble negativo* (1969), en que excavó y desplazó 240.000 toneladas de arenisca de la meseta Mormon, en el desierto de Nevada, para crear dos depresiones enfrentadas, de 12 metros de profundidad y 300 de longitud cada una, separadas por un profundo barranco. Esta intervención puede recordarnos los pasillos o corredores de las primitivas cámaras funerarias o dólmenes de corredor, que seguramente fueron las primeras excavaciones que realizó el hombre, o su *Masa desplazada y reemplazada* del mismo año, también en Nevada, en Silver Springs, donde vació un espacio rectangular para llenarlo con una roca que trasladaría de High Suerra, siguiendo la tradición neolítica de instalar grandes piedras en entornos carentes de ellas.

Podríamos decir que escultura megalítica es realmente lo que hoy llamamos Land Art, es una actualización de esta cultura que mantiene la misma pretensión y actitud que tenían en cuanto al territorio y su señalización. La obra de los artistas que participan de esta actitud se desarrollará a fondo en un próximo capítulo.

La cultura megalítica se difundió en el Mediterráneo en una doble vertiente. En Palestina y Siria, en el IV milenio, evolucionó de monumentos de aristas redondas, túmulos o círculos de piedras hasta dólmenes de corredor, mientras que en el sur de Portugal y el sureste de España, en la misma época, se pasa de pequeñas cistas individuales a la sepultura simple o colectiva. *“La edificación de grandes monumentos alargados en forma trapezoidal, donde el corredor y la habitación están unidos (Cueva de Menga, dolmen de Soto) indican ya una evolución avanzada”*⁷⁹. Se puede situar el final de esta evolución a finales del III milenio, coincidiendo con la metalurgia del cobre. Esta época se caracteriza por:



Pasillo o corredor del *dolmen de Viera* en Antequera.



Cámara de un *dolmen de Antequera*, Málaga.

“la presencia de *los tholoi* cuyas paredes están constituidas por grandes losas (ortostatos) regularizados y cuidadosamente ensamblados o bien por muros de piedra seca. En ambos casos, una bóveda de piedra, dispuesta en forma de falsa cúpula, formaba el techo de la cámara; a veces un pilar central, de piedra o madera, mantenía la solidez del edificio. Un corredor permitía acceder a la cámara funeraria (Los Millares). Todo el conjunto estaba finalmente recubierto por un túmulo protector”⁸⁰.

Estas construcciones son más edificaciones que esculturas pero al estar hechas en piedra requerían un gran conocimiento y dominio de su labra.

⁷⁹ GUILAINE, Jean, “Los megalitos”, en: AA.VV., *Gran Atlas de Arqueología*, Edición española de *Le Grand Atlas de l’Archeologie*, publicado por *Enciclopedia Universalis*, Barcelona, Editorial S.A. Ebrisa, 1986, p. 46.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 46.



Taula de Trepucó, Menorca.

Podemos pensar que en la evolución de los megalitos hay una evolución de la escultura a la arquitectura. Desde los primeros dólmenes sencillos, formados por unas pocas losas verticales cubiertas por una losa horizontal, a los *cromlechs*, que aunque alojaban restos humanos, participaban de lo que podemos considerar escultura, y las taulas baleares que se construían con aparejo ciclópeo y todavía podían participar de la condición de esculturas, hasta las navetas y los grandes dólmenes que eran ya ejercicios de arquitectura.

A este respecto son muy interesantes las obras que **Tony Cragg** desarrolló en los años 80 y 90, con referencias arquitectónicas y escultóricas que convierte en algo concreto y posicional, que podemos estimar ancestrales, entre las que destacamos: *Jurassic Landscape (Paisaje Jurásico)* de 1986, *Realms and Neighbours (Vecinos y Reinos)* de 1984, *Tun (Tonel)* y *Newt (Tritón)*, de 1989 y 1990, y *Shields (Escudos)* o *Boulders (Rocas)* de 1991 y 1992 respectivamente. Conceptualmente ejecutó estas construcciones en piedra con el sentido de rotular y determinar un espacio. Más adelante, en otro capítulo, analizaremos a fondo como el interés por la ampliación del conocimiento científico es estructural en la obra de este artista especializado en geología.



Tony Cragg, *Paisaje Jurásico*, 1986. Piedra.



Tony Cragg, *Shields (Escudos)*, 1991. Granito.



Tony Cragg, *Tun (Tonel)*, 1989. Granito.

Las últimas investigaciones científicas proporcionan una hipótesis muy curiosa de cómo se pudo realizar el traslado de estos grandes bloques de piedra, que pudieron ser rocas erráticas, arrancadas, y arrastradas por un glaciar al lugar donde se encuentran; este supuesto invalida la intervención del hombre en su transporte, pero no en su lógico ordenamiento y construcción.

Mientras continúen en pie, mientras no se derrumben, el secreto de la monumentalidad de estas construcciones lo podemos situar en el desafío que hacen permanentemente a la ley física universal que nos quiere dominar, pegar a la tierra y confinar en la rutina de la vida más terrestre y cotidiana, la ley de la gravedad.

La estrategia que diseña el humano para vencerla pasa por la superación de las limitaciones privadas e individuales, mediante un poderoso concepto de lo público, que Oteiza expresa, en lo que he llamado su Teoría de lo Monumental, señalando como su "*fundamento teórico: combate contra la gravedad: cambio de dirección de la gravitación natural de un producto plástico: contra la gravitación natural la ascensión plástica. Contra lo íntimo lo público*"⁸¹.

⁸¹ OTEIZA, Jorge, *op. cit.: Interpretación Estética de la ...*, p. 143.

Erigir una gran piedra como un monolito en un menhir o construir una casa para los muertos de grandes piedras en un dolmen no es para el individuo un esfuerzo inútil, es poner en juego una fuerza extraordinaria que es posible si suma sus fuerzas a las de sus compañeros en un esfuerzo de titanes que le permite volar, despegar de la tierra a la que está sometido por una fuerza que se le impone y que llamamos gravedad. Está en juego, como en la caza, el triunfo sobre una naturaleza que le amenaza y le empequeñece y para lo que sólo cabe una estrategia que llamaremos cultura, que tiene en el arte su expresión más sintética y poderosa.

“Para efectuar ese paso trascendental de la Naturaleza a la Cultura, el humano necesita descubrir o inventar estrategias que rompan la cáscara de las leyes de la Naturaleza que le constriñen y amenazan. En este contexto la ley universal de la gravedad, es como insinúa Oteiza, el gran reto. Si lo supera, el ser humano podrá dar el gran salto que lo libere del peso de la Naturaleza que le ata a la tierra. El Arte será su estrategia y la obra monumental su expresión sensible, que quedará como testimonio de su triunfo”⁸².

Quizás la expresión más lograda de este esfuerzo humano universal, que tiene muchas expresiones, como por ejemplo la erección de los moais de la Isla de Pascua, sean los grandes monolitos, perfectamente tallados, de los obeliscos del antiguo Egipto que consideraremos un poco más adelante y que incorporan plenamente las otras características de lo que hemos definido como monumentalidad: contener en una línea simple, un ángulo, una arista o en un pliegue toda la fuerza expresiva de la figura, o como hemos recogido de Sigfried Giedion, “*aprehender lo esencial de su forma con una sola línea*”.



Isamu Noguchi, *Core Passages* (Travesía del corazón).



To the Issei. Los Ángeles, California, 1980-83.

Antes de abandonar este capítulo consideramos necesario citar a algunos artistas como el desaparecido **Isamu Noguchi**, pionero del *Land Art* y posiblemente el principal mentor de la escultura contemporánea. Formado en el oficio tradicional de la talla en piedra, primero con su maestro Brancusi y posteriormente en Japón, donde estableció su segundo lugar de trabajo en el estudio de Mure, isla de Shikoku, que él consideraba «su refugio», donde se dedicó a la talla de sus «piedras dramáticas» en los materiales más duros, granito y basalto, adquiriendo mayor conciencia del concepto del tiempo, “*del geológico al cronológico, en relación con la piedra*”⁸³. A partir de este momento otorgará un nuevo protagonismo a la piedra incorporando a sus proyectos rocas monolíticas directamente extraídas de la naturaleza, sin trabajar o imperceptiblemente labradas, que crean un contexto de meditación. Ejemplo de ello son *Landscape of Time* (Paisaje de tiempo, 1975), en Seattle, Washington, una familia de cinco piedras de granito, dos verticales y tres horizontales, *Constelación* (1980-83) en el Museo de Arte Kimbell de Texas o *To the Issei*

⁸² YRIZAR VELASCO, Iñigo de, *op. cit.*, p. 137.

⁸³ TORRES, Ana María, *Isamu Noguchi. Un estudio espacial* (cat. exp.), Valencia, IVAM, Instituto Valenciano de Arte Moderno, 2001, p. 297.

(Para Issei), formada por dos grandes bloques de basalto, uno vertical y otro horizontal, con un importante componente simbólico que se sitúa en la plaza del Centro Cultural Americano " Japonés de Los Ángeles. Para la Connecticut General realizó en 1956 un diseño paisajista donde instaló el grupo escultórico *The Family* compuesto por tres elementos o pilares de piedra verticales parcialmente labrados, que representaban al padre, la madre y el hijo.



Paisaje de tiempo, Oficina Federal de Seattle, Washington, 1975. Granito, cinco piezas.

Otras obras emblemáticas son los nueve grandes bloques de piedra que ubicó en el Storm King Art Center de Mountainville en Nueva York, el grupo *Momo Taro* (1977), que es una moderna interpretación de un *cromlech* megalítico, ideado a partir de la leyenda de un héroe legendario Japonés. También es representativa la estela que situó en la entrada a los jardines de la Sede de la Unesco (1956), un menhir que representa al hombre y que lleva grabado sobre su superficie el ideograma de *La Paz*.

Muchos de sus trabajos establecen una conexión formal, simbólica y espiritual con los Megalitos, como *The Spirit of the Lima Bean* (El espíritu del frijol), un original artificio

compuesto de piedras trabadas que conserva un aspecto muy natural, o el pilar único de granito, que elevó sobre una lámina de agua, en el centro del jardín interior del Museo de fotografía Domon Ken, en Sakata (Japón), una entidad humana que escenifica el vínculo ancestral entre cielo y tierra.

En 1977 realizó en Hawai un *earthwork* llamado *Sacred Rocks of Kukaniloko* (Rocas sagradas de KukaniloKo) constituido por un gran circuito realizado con un montículo de tierra de forma anular, cubierto de hierba, que recluía las rocas sagradas, veneradas desde la antigüedad por los hawaianos. En esta obra introdujo el simbolismo de los Henges, los grandes recintos circulares de la Edad de Hierro.



Jardín interior del Museo de fotografía Domon Ken, Sakata, Japón, 1984.



Isamu Noguchi, *Sparrow*.

La consideración de los restos megalíticos y prehistóricos también está presente en la obra de dos importantes artistas británicos, **Henry Moore** y **Bárbara Hepworth**, quienes en sus primeras esculturas descubrirán el poder de las instalaciones pétreas neolíticas y su extraordinaria intervención en el paisaje, aunque lo considerarán de forma diferente: uno atendiendo al sentido «indicador o referencial» y otro introduciendo en el paisaje «la huella o símbolo».

Su interés por las piedras naturales les lleva a recoger en 1930 cantos rodados en la playa junto a otros amigos que transformarán en pequeñas esculturas. La mirada al paisaje esculpido previo a la edad de bronce y particularmente a las instalaciones megalíticas de Inglaterra y de la Bretaña francesa será uno de los temas de estudio de artistas de la misma época, como: Miró, Calder o Brancusi, que ya en los años treinta intuían que una imagen no ha de ser referente de nada, sino mero juego lineal o formal, y que este concepto no es una conquista de las vanguardias, sino algo ya manifiesto en las pinturas rupestres y en los primeros postes pétreos que puntualizan el paisaje.

Entre ellos es quizás Bárbara Hepworth la que muestra más constancia e interés por extraer de la materia formas que remitan a los significados atávicos y mágicos de las piedras del neolítico. Convencida, como el hombre primitivo, de que la naturaleza actúa mediante unas leyes razonadas y que por tanto el arte debe buscar revelar esas leyes en su más sencilla evidencia, según ella es tarea del escultor buscar esa sabiduría, ese «logos de la piedra». Su discurso formal intenta concentrar en una sola piedra o en la asociación de varias, en la relación espacial de sus volúmenes y a veces en el color, energías primitivas simbólicas, propiciando un territorio mágico en el que sólo existe la presencia aislada y monumental de la propia piedra⁸⁴.



Bárbara Hepworth, *Oval con dos formas*, 1971. Mármol blanco y pizarra.



Bárbara Hepworth, *Dos formas*, 1970. Mármol irlandés verde y blanco.



Bárbara Hepworth, *Formas grandes y pequeñas*, 1963. Pizarra.

⁸⁴ FESTING, Sally, *Bárbara Hepworth*, Barcelona, Ediciones Circe, traducción de Ángela Pérez, 2001, p. 150.

La dialéctica de sus construcciones es cercana a las primeras esculturas que realizó el hombre, estableciendo un vínculo muy especial con el paisaje en el que logra que la escultura deje de ser una forma figurativa para constituirse en un objeto poético y lírico. Su conocimiento visual atraparé la forma plástica que habita en las piedras, «el paisaje no es aquello por donde transitamos sino el lugar en que nos instalamos». Es interesante constatar en los títulos de sus obras referencias a nombres originarios de lugares de Cornualles donde se encuentran asentamientos megalíticos, como: *Single Form* (Chûn Quoit), *New Penwith* (Nuevo Penwith), u *Oval Form* (Penwith Landscape). En estas piezas encontramos ya el sentido de la escultura de paisaje que desarrollarán después los artistas del Land Art⁸⁵.

Un grupo de piezas en las que continúa su investigación sobre las relaciones espaciales y la medida «figura humana-escultura-paisaje» son: *Dos figuras ancestrales* (1965), *Dos formas con blanco griego* (1963-69), *Tres formas de pie* (1965) y *Dos personajes* (Menhires) de 1965.

En sucesivos capítulos analizaremos en profundidad la obra de esta interesante escultora que observó con precisión las características físicas y estéticas de las piedras, investigando sus diferencias, «cada una tiene su textura e irradia la luz de manera desigual, los cantos pulidos la reflejan y los menhires la recogen, la absorben»⁸⁶, fijando su discurso estético en el espacio interno que crean, en sus huecos, texturas y tensiones.



Anish Kapoor, *Campo vacío*, 1989. Piedra arenisca de Cumbria y pigmento.

Otro artista imprescindible es **Anish Kapoor** que a finales de los ochenta y principios de los noventa desarrolla una serie de obras en piedra que se sustentan en la idea del vacío y en su propósito de convertir la escultura en una reflexión sobre el espacio, el tiempo y el lugar. En instalaciones como *Void Field* (Campo vacío) de 1989, formada por grandes bloques de piedra arenisca con pequeños orificios en su parte superior o, en *It is man* (Es hombre) de 1988-90, también en arenisca de Cumbria y con una abertura mayor que dibuja un marco o ventana, promueve el contraste entre el volumen de los bloques y el vacío encerrado en cada uno de ellos, entre lo concreto y lo etéreo, propiciado por la huella del pigmento que rellena las oquedades practicadas en la piedra, donde Kapoor dice encontrar “*la expresión de la divinidad*”.

⁸⁵ BARAÑANO, Kosme de, “Bárbara Hepworth, la magia del paisaje” en *op. cit.: Bárbara Hepworth* (cat. exp. IVAM), p. 30.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 34.

Megalitos



Anish Kapoor, Instalación *Es hombre*, 1990. Once bloques de pizarra, arenisca y pigmento.



Anish Kapoor, *Adam*, 1989. Caliza de Cumbria y pigmento.

Estas obras, que se construyen entre presencias y ausencias, articulan el espacio con un concepto asociado al vacío al que el artista se refiere en estos términos:

“El vacío es en realidad un estado interior. (...) Estoy en la fase de volver a la idea de una narración sin historia que contar, con el fin de restablecer la psicología, el miedo, la muerte, el amor, por la vía más directa posible. El vacío no es algo sin expresión, sin voz, es un espacio potencial, no un *no-espacio*”⁸⁷.

Es incuestionable el atractivo que profesan estos monolitos y natural que con el peso de sus «espacios sin luz» o «no-espacios» congreguen el misterio de las primitivas construcciones del hombre, profundizando en dualidades de significado que rastrean aspectos psicológicos del pensamiento universal.



Peter Randall trabajando en sus *Flayed stone* (Piedras desolladas). Devon, Inglaterra, 1998.



Peter Randall Page, *Piedra cobijando Piedra*.



Tadanori Yamaguchi trabajando en *Negro silencio*.

⁸⁷ <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/void-field-campo-vacio>

Otros artistas que desarrollan una obra cercana a lo que denominamos «escultura megalítica» son **Peter Randall** y **Tadanori Yamaguchi**. Mientras el primero recolecta de la naturaleza bolos de piedra, piezas originales, que apenas interviene superficialmente grabando unos signos de escritura antigua que evocan "runas" y "laberintos", como algunos petroglifos de la Edad de Piedra de más de 3000 años de antigüedad, el segundo penetra en el corazón de la piedra dominando la materia y modificando substancialmente su aspecto para dibujar estructuras geométricas de tipo molecular, en las que todo gira en torno a la célula, desde su formación hasta su multiplicación. Ambos confieren una enorme importancia a la ejecución de sus piezas, que experimentan como un «proceso ritual», un «lento proceso» que requiere de mucha destreza y que tiene casi más importancia que el resultado final.

El germen de su trabajo es su fascinación por la naturaleza y por los principios científicos y matemáticos fundamentales que determinan la vida de las formas, su valor iconográfico y su impacto en nuestras emociones.



Agustín Ibarrola. Intervención en Allariz, Orense.



Con la misma intención el artista español **Agustín Ibarrola** ha realizado en estos últimos años varias intervenciones pictóricas en la naturaleza sobre rocas y árboles. Entre ellas destacamos la del año 1999 en Allariz (Orense), que él ha considerado su obra más importante. En esta actuación se trasladaron al Bosque de O Rexo 600 toneladas de granito de diversas canteras gallegas, grandes bloques que Ibarrola fue acomodando sobre el terreno y decorando, adaptando los motivos de su pintura al tamaño y forma de cada uno de ellos, otorgándoles un estatus artístico que los convierte en esculturas integradas perfectamente en el medio circundante.

Sobre estas rocas de granito y algunas de pizarra, abundantes en la zona, pintó motivos geométricos y orgánicos que parecen reproducir la primera caligrafía humana, ideas primarias, casi icónicas, sobre aspectos que intriguaron al hombre primitivo que continúan inquietando al hombre moderno⁸⁸.

La particular meteorología gallega ayuda a incrementar la sensación de magia y misterio de este bosque, donde las piedras se ocultan entre la bruma y la lluvia que asoma de improvisto creando un paisaje de gran belleza.

⁸⁸ La pintura que ha utilizado es biodegradable por lo que no provoca ningún daño medioambiental. Recogido en: <http://www.galiciaenteira.com/bosquederexoallariz/>



Chris Booth, *Kaitiaki*, 2010-2011. Isla Rotoroa, Hauraki del Golfo, Nueva Zelanda.



Chris Booth, *Tuuram Cairn*, 1996. Universidad Deakin, Warrnanbool, Victoria, Australia.

Esta intervención fue inaugurada en la noche de San Juan, buscando un simbolismo propio, siempre presente en su obra, que en este caso conserva un enlace ancestral con la cultura celta. Otras intervenciones sobre grandes piedras que viste de vivos colores son la de Arteaga, en Vizcaya, y la de Muñogalindo, en la dehesa de Garoza de Bracamonte, en Ávila. Todas ellas conviven con obras de primitivos artistas que dejaron su huella en grabados rupestres de la zona.

Chris Booth es un artista neozelandés que define su trabajo como la suma de naturaleza, espíritu y comunidad. El origen de sus esculturas está en la preservación de la naturaleza y el respeto a los pueblos nativos de Australia y Nueva Zelanda. El rudimento de sus columnas de piedra parece tener diversos orígenes, unas como *Kaitiaki* (2010-11) fueron inspiradas por las ramas dobladas al viento de un árbol, otras, como las *Columnas Koonya Beach* (1996-97), sobresalen por encima de la copa de los arboles como un testimonio de ecologismo, mientras que el *Mojón Tuuram* (1996) fue creado, en palabras del artista, “para fomentar el recuerdo del reciente sufrimiento de esta tierra y sus pueblos indígenas y para generar un sentido de la curación y una actitud sensible y prudente para el futuro.”⁸⁹

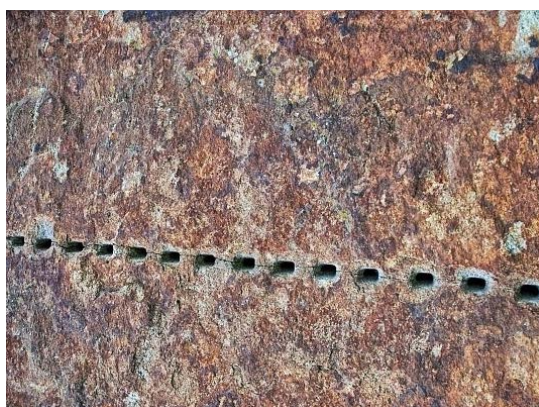


Chris Booth, *Kaipara Strata*, 1992. Lajas de piedra arenisca y cantos rodados de mar.

Otra obra cercana a las antiguas construcciones megalíticas es *Kaipara Strata* (1992), que surge como respuesta a las formaciones de estratos de arenisca que son visibles en las marismas del Parque neozelandés de Gibbs Farm con marea baja. La severa erosión de la tierra y la panorámica del estuario que asemeja una gráfica de puntos y rayas fueron la inspiración para esta escultura.

⁸⁹ www.chrisbooth.co.nz

PRIMERA PARTE: "Arte con fronteras"



Barrenos realizados en un bloque de granito. Escultura de Ulrich Rückriem, Berlín, 2003.



Escultura de Ulrich Rückriem. Losa de granito.

El vínculo ancestral con la naturaleza y con «la materia piedra» como reflejo de lo que el hombre cree encontrar en ella está presente también en la obra de otros dos acreditados artistas contemporáneos: el alemán **Ulrich Rückriem** y el gallego **Manolo Paz**. La obra más característica del primero son las estelas, grandes monolitos de granito o dolomita que muestran su estructura interior mediante ordenadas fisuras o grietas y perforaciones con barreno que surcan su superficie. Para Ulrich el movimiento está en el interior de la estela y su fuerza se encuentra en las relaciones provocadas entre los diferentes segmentos del bloque de piedra.



Ulrich Rückriem, *Castillo*, 1991. Complejo industrial de la mina de carbón de Zollverein, Essen.



Manolo Paz utiliza el mismo proceso de fracturación o rotura en la piedra⁹⁰ pero sobre bolos de granito que se diferencian de los bloques mecanizados de Ulrich, en que estos conservan su forma originaria y piel externa. Según él, *“aunque desvelemos su entraña más íntima, las piedras siguen llevando la piel del lugar donde nacieron”*.⁹¹

⁹⁰ Este antiguo procedimiento que ya utilizaban los Celtas, y que ambos han aprendido en las canteras de granito de Normandía y de Poio y Blokdegal en Porriño, consiste en practicar sobre la piedra una serie de perforaciones manuales llamadas “cuñeras” o mecánicas, “barrenos”, que sirven para alojar unas cuñas de hierro o acero sobre las que se percute con una pesada maza de 5kg. para partir el bloque de piedra. Esta técnica tradicional, aprendida generación tras generación, aprovecha “los pelos” o fracturas naturales de la roca y “su andar”, su dirección, para favorecer la extracción de grandes bloques. Este método, ya se utilizaba en el antiguo Egipto y en época Romana, donde las cuñas de metal eran sustituidas por estacas de madera de higuera que se hinchaban con agua y aumentaban su volumen, provocando sin necesidad de percusión una fractura o desprendimiento de la roca madre, esto para los habitantes del norte se vería propiciado por las heladas.

⁹¹ JIMENEZ, José, «El lenguaje de las piedras», en: <http://www.elmundo.es/cultura/artexxi/paz/criticapaz.html>

Megalitos

Manolo Paz, que utiliza piedras autóctonas de Galicia, cuarcitas, pizarra y, sobre todo, granito, establece un diálogo con la piedra parejo al de Ulrich y al de los primeros hombres, en una dinámica plástica que encuentra su fundamento en la voluntad de dejar hablar libremente a los propios materiales en su juego con la escala, el volumen y la repetición de formas, que remite a los usos más primigenios y ancestrales de la escultura. Es el mismo lenguaje que se utilizó en la Prehistoria, en la escultura megalítica.

Su trabajo comunicativo con las piedras: manual, corporal y mental, no es muy diferente al que realizaba el hombre Neolítico, quien, *“al tener las manos ocupadas, tenía la mente descansada”*. Así discurrían tanto: *“Mientras los brazos y el cuerpo entero trabajan, la mente queda libre para elevarse a los espacios más elevados del espíritu, y así encontrar la forma”*.⁹²



Manolo Paz, *Familia de Menhires por la Paz* con la torre de Hércules al fondo.



Familia de Menhires por la Paz. Campo da rata, Coruña.

Uno de los trabajos más populares de Manolo Paz es el bosque de menhires que instaló en la explanada que se sitúa frente a la Torre de Hércules de A Coruña, piedras en las que consigue integrar lo viejo, lo ancestral, con lo nuevo, inscribiendo el signo constructivo y geométrico de una ventana abierta por la que se desliza nuestro indeciso ojo moderno. Como él diría: *“se trata de abrir las piedras, de abrirlas para que puedan ver, porque si no, estarían a oscuras”*. Su obra contiene las huellas de un pasado imborrable y alienta un sentido de recuperación de la memoria más remota de la humanidad: *“con tanta información, nos están borrando la memoria”*.⁹³

No es difícil identificar estos cuerpos de piedra, esas piezas monolíticas clavadas en el suelo, con cuerpos humanos y con el pasado más remoto de la humanidad, con los sueños de verticalidad y de elevación del Neolítico que perviven en nuestros días.



Parque escultórico de la Torre de Hércules, Coruña.

Como hemos observado en este capítulo, muchos artistas actuales continúan realizando obras que se distinguen por un gran primitivismo en vía de revitalización, la dialéctica de sus construcciones e intervenciones en la naturaleza y su acto de edificar o erigir parece ser el mismo que impulsó al primer hombre hacia lo sagrado. No en vano, Jim Ede señaló que la piedra es un material al que el escultor confiere *“mutabilidad física y eternidad espiritual”*.⁹⁴

⁹² *Ibidem*, <http://www.elmundo.es/cultura/arteXXI/paz/criticapaz.html>

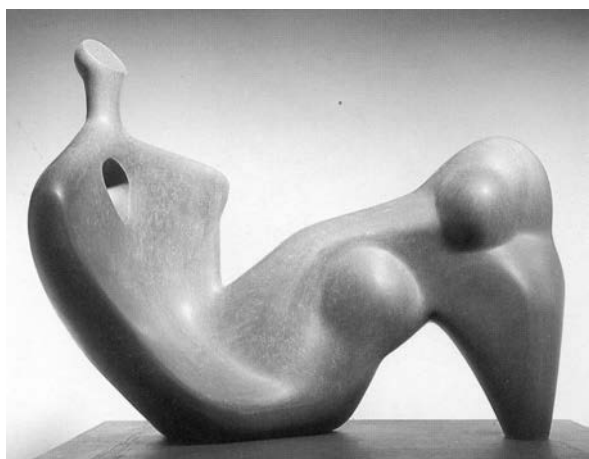
⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ EDE, Jim, *A Way of life: Kettle's Yard*, CUP, 1984. Recogido por Sally Festing en *op. cit.*: Bárbara Hepworth, p. 150.

1.2. CONSTRUCCIONES PARA LA ETERNIDAD. LA FUNCIÓN DE LA PIEDRA.

Introducción

Como se ha señalado, en esta tesis me propongo indagar las posibilidades que tiene la escultura en piedra en nuestros días en los que el arte occidental se replantea a fondo las expresiones precedentes y se abre a nuevas formas expresivas, muchas de ellas insospechadas, que plantean un proceso de revisión en profundidad de todos los conceptos establecidos. Para ello me parece imprescindible hacer un repaso de lo que hoy día podemos aprender de los escultores de todos los tiempos para que sirva de fundamento, y también de elemento de confrontación y contraste, de nuestros propios planteamientos. Por ello recurriré a lo que nos enseña sobre la escultura la historia del arte, pero no para investigar aspectos historiográficos, que no me competen y no son mi objetivo en esta tesis, sino para entresacar de los conocimientos que aportan los historiadores del arte, enseñanzas concretas que puedan servir para mi propósito artístico como escultora.



Henry Moore, *Figura reclinada una pierna*, 1976. Granito negro, 185 cm.

Diversas enseñanzas del arte egipcio han sido aprovechadas por escultores contemporáneos como Henry Moore que, como veremos, apunta que *“los egipcios utilizaban mucho el granito, incluso para figuras colosales”*. Al utilizarlo él en su propia obra expresa una reflexión muy oportuna en relación con el valor de la talla directa y las consecuencias que tiene para el escultor la larga convivencia con la piedra, en su trabajo para dominarla y convertirla en arte: *“Además, el tiempo que se necesita para esculpir un material tan duro le da algo, un tipo de permanencia tal vez, que un material blando, hecho rápidamente, no tiene”*¹, concluye Moore.

También en Eduardo Chillida podemos encontrar reflexiones que entroncan con enseñanzas del arte egipcio antiguo, en este caso sobre la búsqueda de la luz en su escultura. Refiriéndose a la búsqueda de distintos materiales para sus esculturas, dice Chillida: *“Ya tenía yo necesidad de hacer que la luz entrase dentro del material”*² y entonces descubre el alabastro que experimenta en su *Homenaje a Kandinsky*. Porque, dice Chillida: *“Trabajo con muchos materiales a la vez pero sabiendo siempre el material que puede ser el perfecto para cada momento. El espacio y la materia tienen gran importancia en la escultura.”* y, como los egipcios antiguos, encuentra en el alabastro lo que buscaba: *“En el alabastro... el espacio pasa al interior de la piedra, es el vacío que hay en el corazón de la piedra”*³, en el que puede entrar y quedarse la luz.

¹ MITCHINSON, David, editor: *Henry Moore. Escultura con comentarios del artista*. Catálogo de la exposición celebrada en el Parque de El Retiro de Madrid entre mayo y agosto de 1981, p. 279.

² UGALDE, Martín de, *Hablando con Chillida, escultor vasco*, San Sebastián, Editorial Txertoa, 1975, p. 48.

³ CHILLIDA, Eduardo, *Escritos*, Madrid, Editorial La Fábrica, 2005, p. 60.



Chillida Leku, *Homenaje a Kandinsky*, 1965.



Eduardo Chillida, *ST*, 1966. Alabastro.

Lo mismo sucede en algunas de las obras más interesantes de Anish Kapoor, donde podemos encontrar también enseñanzas aprendidas del arte egipcio, como en sus primeros monolitos en piedra que tienen la impronta y el misterio de las primitivas construcciones funerarias egipcias, las mastabas, en las que a través de una puerta-ventana simula un espacio sin luz, un "no espacio", que invita a ser atravesado y cuando esto sucede se cae en el vacío, en la nada, en el "no tiempo". En este grupo de piedras desarrolla el tema recurrente en su obra, la exploración del espacio, un espacio que excava hacia el interior para desvelarnos el vacío como oscuridad primigenia. Es muy significativo el valor espiritual que confiere a los materiales, a la piedra y al color; según él *"la expresión de la divinidad se concentra en el color, en el pigmento pulverizado, en tanto materia no sólida"*.⁴



Anish Kapoor, *ST*, 1997. Piedra de Kilkenny.

Como vemos, el arte egipcio antiguo es crucial para comprender el desarrollo del arte occidental hasta nuestros días pues en él se descubren, simultáneamente, importantes conceptos estéticos y avanzadas técnicas artísticas que continúan vigentes. Entre otras aportaciones que iremos viendo a continuación podemos destacar el papel protagonista de la piedra frente a otros materiales, como la roca o el adobe, el descubrimiento de la superficie plana, como elemento constructivo principal y como lugar para el desarrollo de las artes plásticas o la creación de un canon estético apoyado en la figura humana. Es además el eslabón necesario entre el arte prehistórico y el griego clásico occidental.

⁴ <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/anish-kapoor>

Introducción



La diosa Hator amamantando a su hijo Ihi.

Mucho nos enseñarán los escultores egipcios pero no podremos desvelar todos sus secretos, entre ellos uno de especial importancia para este trabajo, sobre el que nos ha llegado poca información, es el de sus técnicas para tallar las piedras duras que fueron, como veremos, su especialidad.

Egipto, como otras primeras altas civilizaciones, Sumer o Mesopotamia, mantiene una significativa continuidad cultural con la Prehistoria que en una profunda evolución le permite desarrollar su propia cultura. Esta continuidad podemos verla, por ejemplo, en el lugar principal que ocupa el animal en la expresión artística que, desde la Prehistoria, continúa en el Egipto predinástico donde encarna sus principales deidades para, progresivamente, ir tomando caracteres antropomorfos que acaban llevando a la representación plena del cuerpo humano.

También existe continuidad en la utilización de símbolos de la fertilidad, centrados en la figura femenina y en la transformación de un animal en deidad, como sucede en la diosa Hator, la vaca con caracteres antropomorfos. También en la representación de figuras itifálicas, símbolos de fertilidad masculinos, de gran relevancia en la Prehistoria que continúan en la más antigua cultura egipcia con el culto al dios itifálico Min.

En escultura, el profesor Blanco Freijeiro, encuentra continuidad entre la Prehistoria y el arte egipcio predinástico también en la presencia de dos tendencias, una realista y otra que llama "semiabstracta", que prescinde de representar los brazos y las piernas reduciéndolos a una forma de cuña, como en las "venus" prehistóricas.⁵



Khasekhem, 2740-2705 a.C. Pizarra verde.



Keops. Marfil, 2589-2566 a.C.

La continuidad y la innovación entre el arte Prehistórico y el primer arte del imperio egipcio la encontramos en la primera estatua de un faraón de marfil, quizás Khufu (o Keops) que curiosamente es muy pequeña, con 7,5 cm. de altura, como las figuritas de las primeras Venus,

⁵ Cfr. BLANCO FREIJEIRO, Antonio, *El Arte Egipcio (I)*, Colección Historia del Arte nº 1, Madrid, Grupo 16, 1984, p. 14.

aunque en esta escultura encontramos que la cabeza y el rostro están tallados con mucho detalle y personalidad a pesar de su pequeño tamaño, lo que será una de las aportaciones del arte egipcio.

Muy pronto también, con la estatua del faraón Khasekhem, penúltimo de la II Dinastía, se establece la imagen que será referente para todo el tipo de estatua sedente egipcia de los faraones posteriores.



Babuino. Alabastro, 3000 a.C.



Mateo Hernández, *Gorilas (maternidad)*, 1948. Granito del Labrador.



Cabeza de Anubis realizada por Joseph Csaky.



Cabeza de león del Templo de Ninhursag en Tell al Ubaid, 2500 a.C.

Continúa también la Prehistoria en la tradición popular de tallar animales y no debe extrañarnos que sea un animal, un babuino de alabastro, que se conserva en el museo de Berlín, una de las primeras grandes obras de la escultura egipcia que, a pesar de medir apenas medio metro, demuestra gran maestría al conseguir la mayor expresión con el mínimo de ejecución en el juego de planos y volúmenes, lo que le otorga un empaque y una dignidad, propia de una obra monumental. Unos capítulos más adelante analizaremos como estas esculturas influyeron en la más vanguardista modernidad escultórica, y muy especialmente en la obra que el salmantino Mateo Hernández dedicó al género animalístico.

También en estas primeras dinastías faraónicas encontramos la que será una característica fundamental del arte egipcio que recuperan algunos escultores modernos, la preferencia por un "arte sereno y grave"⁶, como el que refleja la figura del *León de Koptos*, tranquilo, con la boca cerrada, en contraste con los de tradición mesopotámica que se representaban excitados, con las fauces abiertas y en actitud amenazante.

⁶ *Ibidem*, p. 46.

Introducción

El arte egipcio es el origen de muchos de los fundamentos del arte occidental. De manera destacada debemos mencionar el valor concedido a la representación del cuerpo humano, como canon y sujeto estético, uno de los más grandes y permanentes hallazgos que pasarán a la cultura occidental a través del arte griego clásico y que se prolongará, por lo menos, hasta el siglo XX. Estudiar su evolución llenará prácticamente la historia del arte hasta nuestros días, que parece haber entrado en una cierta crisis, cuestión que es importante analizar y valorar y que constituirá uno de los ejes de nuestra exposición.

Otro hallazgo fundamental del arte egipcio es el descubrimiento de las posibilidades expresivas del plano, aparentemente neutro e inerte, que se hace presente en todas las artes plásticas: pintura, escultura y arquitectura. En el arte egipcio, todo se sometió a las leyes de la superficie plana y, podemos decir que también de la piedra, obteniendo mediante el uso de este material una superficie abstracta y pulida, que sustituye la antigua rugosidad de la roca, con la que lograrían las formas más altas de expresión, como: las pirámides de la IV Dinastía, los obeliscos, los templos, los pilonos del Imperio Nuevo, los frescos y relieves de sus tumbas y por supuesto,



Primer pilono del *Templo de Luxor*.



Kazimir Malevich, *Arquiescultura*.

la escultura de bulto redondo que verá reducida al máximo su tridimensionalidad. Esta propuesta artística se alargará durante más de tres mil años y tendrá larguísima continuidad en el arte occidental que para trabajar la labra de sus esculturas ha aprendido a “cubicar el bloque de piedra”, es decir, a desalabear sus caras organizándolo en base a planos, rompiendo la dependencia que dan las formas naturales de la roca madre, y llegando hasta nuestros días con expresiones muy variadas y directas como el formalismo de Hildebrand, el arte constructivista o el minimal.

A este respecto, resultan muy sugerentes un grupo de estelas cuadrangulares en piedra que realizó Andreu Alfaro a finales de la década de los 80 y principios de los 90, que basadas en la fuerza de una mínima perforación lineal indagan en las posibilidades expresivas del plano. La serie *De la vida y la muerte, la memoria* (1987), consigue con una austera economía de expresión erigirse cual monumento funerario, evidenciando un homenaje a la primera arquitectura.



Andreu Alfaro, *De la vida y la muerte, la memoria*, 1987. Piedra caliza de Capri.

Este conjunto de piezas no fueron comprendidas en su día posiblemente por su carácter críptico. Ciertamente recuerdan unas losas funerarias donde las incisiones lineales en las piedras, que no destacan por su elocuencia, pueden ser interpretadas como alusiones a los trazos de la memoria, que se nos presenta como un mudo interludio que media entre la vida y la muerte.⁷



Andreu Alfaro, *Contradicción*, 2001. Mármol de Ulldecona.



Andreu Alfaro, *Vigilante*, 2001. Piedra caliza.

Otras obras en la misma línea, que también atienden a la expresividad del plano, son *Contradicción* de 2001, que expresa un concepto abstracto o filosófico que el artista representa mediante la imagen de dos elementos idénticos, opuestos e invertidos que mantienen una justa distancia, y su análoga, *Vigilante*, algo más primitiva y del mismo año, que resulta realmente inquietante. Es una imponente caliza rectangular a la que ha efectuado dos orificios, como dos ojos vigilantes, que nos observa y parece erigirse en guardián de un lugar, invitando a la contemplación al tiempo que al silencio. «La piedra vigilante» parece querer decirnos que aquí se cruzan todos los misteriosos caminos que están en nuestra memoria, la eternidad con sus dos mundos, el pasado y el devenir.⁸

En Egipto, coincidiendo con el comienzo de la arquitectura en piedra, encontramos dos importantes hallazgos estéticos que marcarán el desarrollo de las civilizaciones posteriores y que constituirán uno de los temas recurrentes de este trabajo: la estrecha relación entre arquitectura y escultura, y un criterio nuevo para la organización del espacio con la "*supremacía de lo vertical uno de los grandes cambios desde la prehistoria, en la que se daba igual valor a todas las direcciones*"⁹, hallazgo que Giedion equipara al desarrollo de la perspectiva en el Renacimiento. En Egipto, desde sus primeras manifestaciones artísticas, se aprecia este cambio fundamental que privilegia la vertical y la horizontal y crea el ángulo recto. Se convertirá en un hallazgo básico del pensamiento occidental, con aplicación inmediata en la ciencia, el arte, la religión y en general en muchos aspectos de la vida cotidiana.

⁷ JARQUE, Vicente, *Andreu Alfaro catálogo razonado, Vol. I, escultura 1957-1989*, Valencia, IVAM, 2005, p. 554.

⁸ BARNATÁN, Marcos Ricardo, "El eco de una visita al taller de Andreu", en: *Andreu Alfaro* (cat. exp.), Madrid, Galería Metta, diciembre de 2002, p. 10.

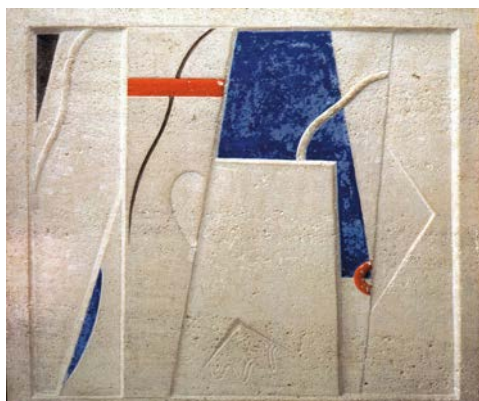
⁹ GIEDION, Sigfried, *El presente eterno: Los comienzos de la arquitectura*, Madrid, Alianza forma nº22, 1981, p. 18.

Introducción

Sobre este asunto ha reflexionado Eduardo Chillida que descubre en la concepción griega del ángulo recto un avance estético pues para ellos, el llamado «gnomon» es el ángulo que forma el hombre con su sombra, que se aproxima a los 90 grados pero que no tiene por qué ser exacto. Chillida reconoce que ha tenido problemas con el ángulo recto y por ello fue un descubrimiento “precioso” saber del «gnomon» griego, que es «el ángulo de la vida con la horizontal» y, continúa Chillida, “*intuí que este ángulo no podía ser uno solo, sino varios, próximos a los 90 grados. El diálogo de estos ángulos entre sí es de una riqueza muy superior al diálogo entre los ángulos rectos*”, y concluye con esta mención: “*(el tratado del cubo de Juan de Herrera)*”¹⁰. Dice el escultor vasco: “*El ángulo que ellos descubrieron no sabemos si tiene 90, 89 o 92 grados. De hecho está vivo, puede tener toda clase de variantes, andará alrededor como la plomada que no se para*”.¹¹



Eduardo Chillida, *Elogio de la arquitectura*, 1974. Alabastro.



Joseph Csàky, *Perfil*, 1920. Piedra caliza policromada.



Relieve de Amenofis IV - Akhenatón con la familia real. Arenisca pintada, 1352-1336 a.C.

La unión estrecha de las tres artes plásticas mayores encuentra su expresión privilegiada en los relieves egipcios labrados sobre los muros arquitectónicos de los templos que, aunque hoy día hayan perdido su policromía, estaban pintados con colores puros y brillantes, mostrando una capacidad narrativa extraordinaria que sigue asombrando todavía. Estos relieves y la técnica de policromía usada dejarán una huella imborrable en la obra de magníficos escultores de la primera mitad del siglo XX como en el húngaro Josep Csàky o en el catalán Joan Rebull.

Pero en Egipto, la escultura, y también la pintura, no siempre se concibieron como una actividad artística para la contemplación y el disfrute de la vista, sino como una necesidad religiosa, lo que explica que estatuas de gran belleza y perfección se colocaran en lugares oscuros e inaccesibles,

¹⁰ CHILLIDA, Eduardo, *op. cit.*, p. 68.

¹¹ CHILLIDA, Eduardo, *op. cit.*, p. 84.

como los nichos en el interior de los templos. Estos eran el "serdab", una palabra árabe que significa "sótano" y era un habitáculo completamente cerrado que contenía una estatua de tamaño natural del rey difunto que se comunicaba mágicamente con el mundo exterior únicamente por una pequeña abertura en el muro frontal.

Esta constatación plantea una cuestión de la mayor importancia pues el arte, en todas las manifestaciones plásticas que estamos aquí considerando: escultura, pintura y arquitectura, tiene desde su origen un aspecto que comparten, la de responder a necesidades profundas del ser humano y del grupo social en el que se desarrollan. Tienen por tanto como motivación y argumento una importante necesidad social, que en casi todas las ocasiones, si no en todas, es religiosa o sagrada, en estos tiempos fundacionales del arte.

Esta motivación veremos que irá cambiando a lo largo de la historia de la humanidad y servirá para dar razón del cambio en las tendencias artísticas hasta llegar al presente, en el que el abandono de la temática religiosa y la relativización de lo sagrado, en términos generales, podrá dar también alguna razón del arte que hacemos los contemporáneos.

De manera muy sintética se puede afirmar que en la evolución del ser humano, con el desarrollo de su autoconciencia, la experiencia de las fuerzas que le trascienden, que podemos denominar sagradas, ha encontrado en la figura humana, su mejor representación. Como afirma Geidion, *"la prehistoria nunca había dado una forma definida al poder invisible, pero con las primeras altas civilizaciones llegó a la racionalización de lo intangible en forma de dioses antropomorfos. El hombre se proyectó en el infinito"*.¹²

La estabilidad política y religiosa que la institución faraónica proporcionó al pueblo egipcio durante milenios, haciéndole un pueblo sólido en su desarrollo histórico, puede dar razón de la naturaleza de su arte caracterizado por la continuidad, serenidad y hieratismo, en contraste con la convulsa y violenta historia de los pueblos vecinos del Cercano Oriente que dio lugar a un arte, con frecuencia dramático y crispado. Esta especial situación de autoridad, orden y desarrollo histórico de larga duración del pueblo egipcio puede también explicar la creación de un canon artístico para la representación del cuerpo humano que, como la propia civilización egipcia, se mantuvo durante siglos.



Alberto Bañuelos, *Escritura I*, 2006. Alabastro.

A este fenómeno histórico extraordinario no fue ajeno otro hecho cultural decisivo, la escritura, a la que la institución faraónica dotó de una funcionalidad e intención nueva y diferente, por ejemplo, la de Mesopotamia, donde surge como una herramienta al servicio de la administración para el control de la economía y la planificación social. En Egipto nace posteriormente, hacia el año 3000 a.C. para ser vehículo de conmemoración y exaltación de acontecimientos y personalidades históricas que refuercen la unidad del país llegando incluso, como sabemos, a la divinización del poder real.

¹² *Ibidem*, p. 135.

La piedra y los útiles

Entre las primeras civilizaciones históricas, la egipcia estuvo estrechamente unida a la piedra, como los artistas prehistóricos lo habían estado a la roca. Los egipcios consiguieron separar la piedra de la roca madre para hacer de ella un material de construcción no superado hasta ahora. Su preferencia por un material tan duro, que exige un costoso trabajo y habilidad para darle la forma deseada, se basaba fundamentalmente en sus convicciones religiosas.

Ciertamente, era el material que mejor respondía al anhelo de eternidad de sus construcciones religiosas y reales. La piedra estuvo siempre presente en sus sentimientos desde su prehistoria, desde el período predinástico, íntimamente relacionada con este proyecto de recuperación del poder religioso mediante la erección de grandes símbolos, consagrándose como el material de más belleza y nobleza, que se reservaba para los muertos y se negaba a los vivos, que durante mucho tiempo habrían de conformarse con humildes ladrillos de adobe endurecidos al sol.

Para la creación escultórica y arquitectónica los egipcios tenían ventaja pues en su territorio poseían muy ricas y variadas canteras de piedra que parecían inagotables, como las de caliza de Tura, granito de Asuán, alabastro, pórfidos y basaltos del Desierto Árabe, que proporcionaban a escultores y arquitectos material de primera calidad, además de bloques de grandes dimensiones que permitían la monumentalidad.



Vasos de piedra en forma de ibis, pez y tortuga 3000 a.C.

La piedra está presente en el Egipto prehistórico, entre 4000 y 3000 años antes de nuestra era, con un Neolítico ya plenamente desarrollado, con ganadería, agricultura y cerámica, en el que conviven distintas culturas, que han sido bien estudiadas¹³, que disponían de útiles de piedra tallada como hojas de cuchillos, leznas, azadas, puntas de las flechas, sin que faltaran algunos de piedra pulimentada.

El egipcio, desde estas tempranas fechas de su civilización, no se conforma con la cerámica y busca un material eterno que responda a sus creencias religiosas, trabajando piedras duras, difíciles de tallar pero muy duraderas, que le convierten en un auténtico especialista, de tal manera, que los griegos, que con sus cinceles no podían sacar provecho de piedras como el pórfido o el basalto, les encargaban estos trabajos, hasta bien entrada la época romana. Ya en el período predinástico y en la I Dinastía, los vasos de piedra, de gran belleza y variedad de formas, fueron tallados en piedras duras como la sienita, la diorita y el basalto, superando todas las dificultades.

Sobre los útiles y técnicas de talla no hay demasiada información. Sabemos que no dispusieron de herramientas de hierro. En la construcción de las pirámides se han encontrado muchas herramientas, incluidos mazos de madera, cinceles de cobre y bronce y picos de piedra con mangos de madera. Sin duda estas eran las herramientas principales a las que se unía el hábil uso de piedras muy duras que se utilizaban para desbastar, romper, cortar y pulir a otras piedras menos duras, siguiendo técnicas desarrolladas en la prehistoria, en ocasiones ayudándose de una inteligente utilización de cuñas o estacas de madera, agua y calor.



Útiles de cobre y madera.

¹³ BLANCO FREIJEIRO, Antonio, *op. cit.*, pp. 8-19.

Hay un dato curioso en relación a un hábito que adoptaron los egipcios, que consistía en grabar en el frontal de la roca de la cantera una minuciosa descripción de la fecha en la que había sido extraído el bloque de piedra, el uso que se le iba a dar y la autorización del capataz para su traslado.



El obelisco inacabado de Asuán, h. 1400 a.C.

El *Obelisco Inacabado* de Aswan¹⁴, que yace a medio extraer en su cantera ha dado la oportunidad de conocer algo más acerca de las técnicas de cantería egipcias. Lo estudió el arqueólogo inglés, Reginald Engelbach (1888-1946), que llegó a una serie de conclusiones e hipótesis muy interesantes. Se utilizaron ladrillos sobre la superficie de granito, calentándolos mucho y mojándolos con agua fría para que fracturaran la roca que era entonces fácilmente separable obteniendo una superficie razonablemente lisa. Se encontraron, a los lados del obelisco unas bolas de diabasa (roca ígnea basáltica), de unos cinco kilos y medio de peso y de unos 15 o 30 cm. de diámetro, que eran golpeadas con arietes con gran fuerza por un grupo de canteros; se cree que de esta manera impactaban contra la roca y la rompían para abrir hoyos y hacer una trinchera alrededor del obelisco, pues no se observan huellas de cinceles o cuñas y sí de formas redondeadas con las dimensiones de las bolas de diabasa.



Obelisco de Asuán. Marcas del impacto de las bolas de diorita.

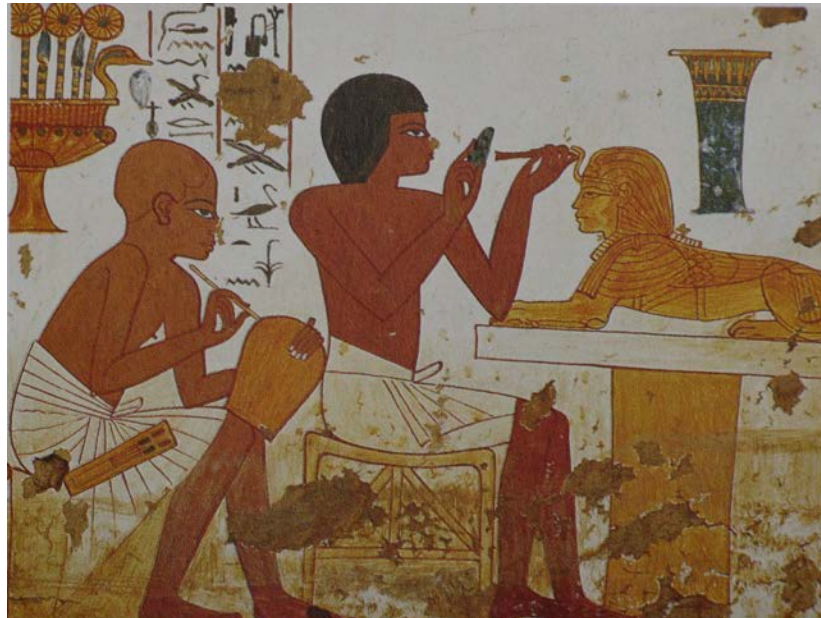
Sin embargo, aunque no se han encontrado señales en este obelisco, se sabe que en algún momento los egipcios, al igual que hacían los romanos, utilizaron estacas de madera de higuera para separar fragmentos de piedra de la roca madre; introduciéndolas en una acanaladura o surco tallado previamente en la roca e hinchándolas con agua, de modo que aumentaban su volumen y sin necesidad de percusión provocaban el desprendimiento de la piedra, esto se vería propiciado por las heladas y por el aprovechamiento de los "pelos" o fracturas naturales de la roca.

¹⁴ Se cree que fue abandonado en la cantera tras su fractura, si se hubiera puesto en pie este coloso superaría los 40 metros de altura y su peso rondaría las 120 toneladas.

Los relieves

El pulido de la superficie de los obeliscos también se lograba golpeando con bolas de diorita (otra roca ígnea), y para grabar las inscripciones, como no tenían herramientas de hierro, y las de bronce no eran adecuadas para este trabajo, se cree que utilizaron polvo esmeril. La duda es si utilizaron polvo suelto de esmeril o lo impregnaron en herramientas de metal dentadas. Hay acanaladuras hechas con sierras y taladros y pudieron ser realizadas ayudándose con polvo de esmeril. Los grandes jeroglíficos en piedras duras fueron cortados con hojas de cobre pulimentadas con esmeril y serradas a mano siguiendo el contorno. Los fondos fueron labrados con martillo y finalmente rebajados con esmeril.¹⁵

Con estos datos todavía nos sorprende que llegaran a dominar piedras tan duras como el granito, la cuarcita, el basalto o diversas diabasas, consiguiendo en las estatuas tanta finura en la talla y perfección en el pulido. Parece el triunfo de la constancia en el trabajo y la profesionalización en el uso de sencillas técnicas con herramientas poco desarrolladas. Es como si en esta ocasión el ímpetu del espíritu y la determinación del artista superaran lo precario y limitado de los útiles a su disposición. En momentos posteriores veremos que los útiles a disposición de los escultores podrán explicar ciertas características de su estilo.



Artesano egipcio trabajando en una esfinge de oro, h.1380 a.C., pintura mural en una tumba de Tebas.

En Egipto, también desde sus primeras dinastías históricas, se inicia una tendencia que marcará todo el arte universal posterior, y es la concepción del arte como una actividad pública, organizada y realizada por artistas profesionales al servicio del poder.

Los relieves

La escultura para algunos autores nació como relieve y, desde luego, es muy cierta la estrecha continuidad que encontramos entre los relieves egipcios y los prehistóricos paleolíticos caracterizados ambos por aparecer rehundidos, sin sobresalir de la superficie.

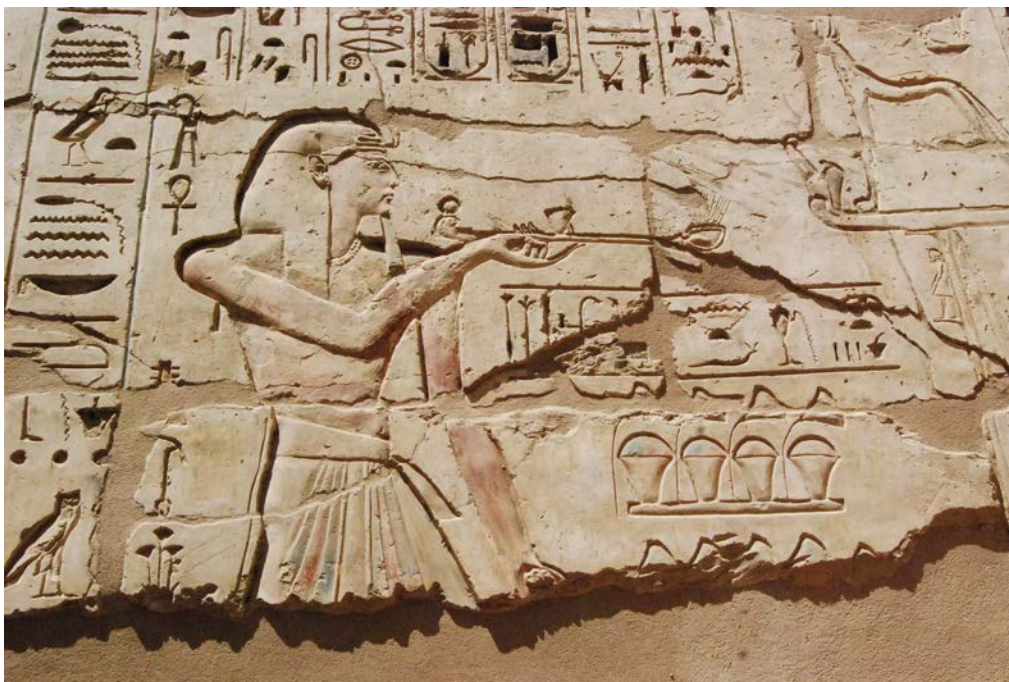
¹⁵ Cfr. HABACHI, Labib, *The Obelisks of Egypt. Skyscrapers of the past*, El Cairo, The American University in Cairo Press, 1984, cuarta impresión 1988, pp. 16-18 y 32-33.

Como señala Sigfried Giedion, en los relieves egipcios continúan presentes los aspectos más expresivos de los relieves prehistóricos que, como hemos visto, se caracterizan porque destacan el contorno de la figura que acentúan profundizando en la roca, recurso que los egipcios conservan aunque sustituyan la pared rocosa por una superficie plana y pulimentada de piedra. Con una depurada técnica escultórica consiguen que destaque, vivo y brillante, uno de los bordes hundidos de su contorno, creando una oscura línea de sombra a lo largo del otro borde, conservando la impresión de que las figuras viven dentro de la piedra, incluso bajo la deslumbrante luz del sol, cuando observamos los muros de los templos.

Lo que cambia sustancialmente entre los relieves prehistóricos y los egipcios es su organización espacial pues mientras los prehistóricos no marcan ninguna dirección principal, adaptándose estrechamente a la cambiante superficie de la roca de la cueva sin ninguna prioridad y sin tener en cuenta la primacía de la figura humana, los egipcios imponen el dominio de la horizontal y la vertical, con la figura humana como elemento organizador.

Por otro lado, en los relieves egipcios se aplica un canon que impone la representación de perfil, sin escorzos ni torsiones, con los hombros y el ojo visto de frente y los dos pies paralelos y frontales, con el dedo pulgar en primer plano.

En las primeras dinastías encontramos también una tradición que será muy importante en todo el arte egipcio posterior, la del relieve conmemorativo realizado con gran calidad, en el que las figuras nunca se ven en escorzo pues para el artista egipcio la reproducción más fiel y exacta del natural es de frente o de perfil estricto. Los egipcios con este hallazgo, y otros que iremos viendo, crean un canon artístico de gran personalidad y solidez que consolida una estética propia que identifica su arte para siempre y que, a su vez, se puede convertir en modelo y fuente de inspiración para otras culturas artísticas tan importantes como la griega. De alguna manera podemos decir que la gran cultura egipcia actúa como hito y pivote de enganche entre la cultura artística prehistórica y la occidental que tendrá en la griega su fundamento más firme.



Ramsés III incensando ante la barca de Anubis. Medinet Habu, 1170 a.C.

El canon egipcio

En el arte egipcio el relieve es rehundido para atrapar la luz, como hemos dicho, se tiene que adaptar a la superficie plana de muros y pilonos y no a las formas curvas de las rocas para lo que el escultor incide sobre la superficie en un ángulo de 90° creando un borde afilado a manera de cuchilla, de gran significación plástica, que como señala Sigfried Giedion consigue que el lado sobre el que recibe la luz quede iluminado “*como por un tubo de luz de neón, mientras que el otro lado queda resaltado por una oscura línea de sombra*”¹⁶, de tal manera que el efecto de los bordes iluminados hace que los contornos sean perfectamente visibles bajo la luz solar más deslumbrante o en la semipenumbra de las cámaras funerarias, y favorece, que el natural cambio de luz y sombra realce los detalles más pequeños. De esta manera las imágenes viven con naturalidad dentro de los muros y se incorporan plenamente a la arquitectura, destacando, casi mágicamente, su volumen.



Andreu Alfaro, *Facciones 1 (b)*, 1992. Acero cortén y mármol blanco de Yugoslavia.



Andreu Alfaro, *Facciones 1 (a)*, 1992. Mármol rosa de Portugal.

Andreu Alfaro (1929-2012), escultor que hemos citado, realizó en la década de los noventa numerosos trabajos que nos remiten a este periodo histórico, como Efigie o Fracciones I (a) y (b), de 1992, en las que apropiándose de la técnica del relieve egipcio realiza un rehundido en la piedra incidiendo en un ángulo de 90°, creando un visible bajorrelieve que ocupará después con una inserción de chapa.

En la civilización sumeria la elección artística para sus relieves fue totalmente la opuesta, haciendo sobresalir las figuras de la superficie plana que quedó reducida a un telón negro delante del que ocurría la escena escultórica, lo que desarrollaran magistralmente los griegos en el siglo V a.C. y en el período helenístico buscando la emancipación de la figura humana de la superficie plana. Podemos afirmar, para concluir, que de los diferentes tipos de relieve: rehundido, bajorrelieve y altorrelieve, solamente los dos primeros respetan la superficie plana y mantienen a las figuras, latentes, viviendo dentro de la piedra.

El canon egipcio

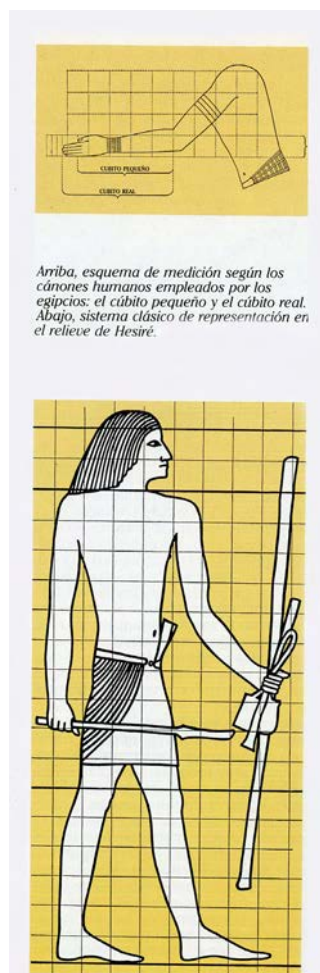
Todo artista en su trabajo desarrolla una serie de estrategias que orientan su creación. Entre ellas una de las más destacadas es la elaboración de modelos generales de representación entre los que tradicionalmente, en relación con la figura humana, está «el canon», que tiene una primera investigación y formulación en el arte egipcio.

¹⁶ GIEDION, Sigfried, *op. cit.*, p. 165.

En un importante número de relieves y esculturas egipcias se ha encontrado una cuadrícula superpuesta a las mismas como ayuda para el artista, pero no como simple ayuda para trasladar un dibujo sino como guía durante todo el proceso para construir las figuras de acuerdo a un modelo teórico de perfección que conocemos como «canon».

Como se puede observar en algunas obras inacabadas en las que el escultor ha dibujado en las cuatro caras de la piedra la imagen que iba a tallar, «el canon» es común para las esculturas de seres humanos y animales e incluso para la construcción de las pirámides, porque se articula en dos planos perpendiculares que se cortan en el eje vertical que pasa por el centro de la obra. Esta técnica produce obras solemnes, de gran simetría y hieratismo.

«El canon egipcio» se establece con la figura humana puesta de pie y sus proporciones se fundan en la medida de la mano y del brazo, donde cada cuadrado de la retícula es igual a la medida del puño, que se convierte así en el módulo de todas las proporciones.



Canon egipcio según Blanco Freijeiro.

Otra medida del canon egipcio es la del antebrazo por la parte interior, que se conoce como codo pequeño y es igual a la distancia desde el arranque del antebrazo por dentro al borde de la uña del dedo pulgar. Esta fue la base del llamado "canon antiguo" que establecía la altura del hombre, desde la planta del pie hasta la mitad de la frente, en cuatro codos pequeños equivalentes a 18 puños (o cuadrados de la cuadrícula). Junto a estas medidas, desde tiempo inmemorial se empleaba en Egipto el codo regio o real, 1/6 mayor que el anterior, que equivalía a la longitud interior del antebrazo hasta la punta del dedo corazón con la mano extendida y se empleaba sólo para la construcción de edificios reales, como las pirámides y los templos. Desde el siglo VII a.C. se establece el "canon nuevo" que reemplaza al "canon antiguo" en la figura humana y que consta de 21 puños (o cuadrados), que resultaban de contar 4 codos reales desde la planta del pie hasta el párpado superior y que prácticamente coincide con el canon griego del siglo V, que expresaban en pies.¹⁷

Remitir a las medidas de partes del cuerpo humano para establecer el canon ideal de la escultura y la arquitectura implica conceder a la figura humana la posibilidad de representar la perfección de la divinidad y utilizarla como medida de todas las cosas, lo que sitúa al ser humano en el centro del cosmos.

Destacan los trabajos del profesor danés Julius Lange, que formuló la *ley de la frontalidad*, por la que un plano vertical corta por su centro al cuerpo humano, en cualquier posición en la que esté, manteniendo en el mismo plano, la coronilla, la columna vertebral, la nariz, la barbilla, el esternón y los genitales, sin inclinarse ni a un lado ni al otro. Por influencia egipcia, «el canon» así descrito se puede aplicar a otros pueblos posteriores y a la escultura griega arcaica, como veremos en su momento.

¹⁷ cfr. BLANCO FREIJEIRO, Antonio, *op. cit.*, p. 80. Véase también: GIEDION, Sigfried, *op. cit.*, pp. 457-460.

La escultura de bulto redondo

Con la sujeción a este canon los artistas egipcios estaban convencidos de representar la realidad con fidelidad, pues era más real la imagen mental que habían aprendido que la subjetiva que tenían delante de sus ojos. En realidad, esta es la virtualidad de todo canon artístico y lo desarrollamos en el siguiente apartado.

La escultura de bulto redondo

El canon escultórico egipcio remite al esquematismo y rigidez de los relieves pues sus figuras no llegan a desprenderse del todo de la piedra madre de la que surgen por lo que no llegan a ser figuras exentas completas. Hay que destacar una característica propia fundamental que es la de su completa frontalidad. Son, podría decirse, relieves que han tomado un gran volumen y han salido del plano del muro pero sin desprenderse de él. Este hecho se comprende mejor si lo comparamos, por ejemplo, con las estatuillas de cobre sumerias que representan sacerdotes desnudos en actitud orante, con los brazos extendidos y doblados, las piernas separadas y el torso inclinado en un movimiento de rotación que crea una tensión espacial muy expresiva y que supone una audaz conquista del espacio que desarrollará plenamente la escultura griega, imposible para el canon egipcio.



Estatua de Neferefra. Esquisto, 2445 a.C.



Estatua de Kefren con el halcón Horus. Diorita verde, 2558-1532 a.C.

La técnica escultórica egipcia no partía de la piedra en bruto sino de un bloque cortado en forma de prisma de cuatro caras sobre las que trazaban la cuadrícula del canon, al que se atenían escrupulosamente quedando encerrada la estatua en el bloque rectangular, lo que la diferencia también de los escultores griegos clásicos y los renacentistas posteriores.

Como consecuencia de la “ley de la frontalidad” de Lange surge el concepto de “visión directa” o “visión en línea recta” de Schäfer, que es muy interesante, sugerente y clarificador.

Los egipcios, que naturalmente estaban capacitados para reconocer las figuras en escorzo, cuando las trasladaban al papiro, al muro o al bloque de piedra acuden no a lo que “ven” con sus ojos sino a lo que “saben” con su cerebro, con la finalidad de reproducir la realidad lo más fielmente posible.

El concepto de la “visión directa”, que niega la interpretación subjetiva de lo que se ve, se opone a la representación de figuras “distorsionadas” por el escorzo que desarrolla el arte griego y profundiza el renacentista con la perspectiva. Significa que las partes de un objeto se reproducen en su tamaño y proporciones naturales como «*lo que los ojos de la mente dicen*», en expresión de Schäfer, siguiendo, también en esto, la tradición del arte prehistórico, aunque en el egipcio la visión estaba mediatizada por la *ley de la frontalidad* y el cruce en ángulo recto de los dos planos, horizontal y vertical.

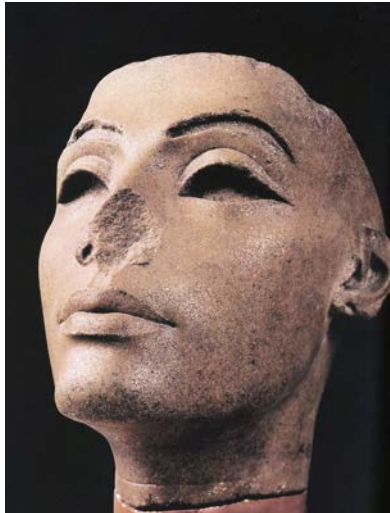


Toro. Mesopotamia, 2500 a.C.

PRIMERA PARTE: "Arte con fronteras"

En Mesopotamia, como antes hemos visto en Summer, encontramos esculturas de bulto redondo, realizadas en cobre, de una acusada tridimensionalidad, como la de un toro de pie, de 2.500 años a.C., que se apodera del espacio que la rodea, transmitiendo la sensación de que en cualquier momento va a iniciar un enérgico movimiento.

Las posibilidades de manipulación del material de la escultura, cobre en este caso, parecen determinantes para la intención y el resultado estético obtenido. Partiendo de un bloque de piedra es mucho más difícil conseguir la sensación de movimiento y de instantaneidad que se consigue con el modelado del cobre. Con la piedra este resultado no se conseguirá hasta el desarrollo de la escultura griega, por ejemplo con Mirón y su "Discóbolo", y se profundizará con la escultura del Renacimiento, con Miguel Ángel y sus "esclavos", o su sedente "Moisés". Tendrá su culminación en el barroco, con Bernini y su "David", entre otras obras maestras, y su epígono en Rodin, como veremos en su momento.



Nefertiti. Periodo de Amarna, XVIII Dinastía.

En la escultura de bulto redondo egipcia podemos encontrar soluciones de gran fuerza expresiva y larga continuidad en sus milenios de vida. La técnica del "relieve rehundido", que se utiliza para conseguir un mayor volumen y luz en los relieves, la vemos aplicada en la boca de un maravilloso fragmento del rostro de Nefertiti, en la que los labios redondeados, de gran sensualidad y atractivo, quedan reforzados enormemente en su expresividad.

Los escultores egipcios desarrollaron diversas técnicas para potenciar la expresividad de las esculturas en piedra de la figura humana. Para reforzar la expresividad del rostro incrustaban en los ojos materiales coloreados y brillantes, como el alabastro, la piedra negra, la plata o el cristal. Para el torso, combinaban contornos sensualmente curvados con planos nítidos y rotundos, como el formado en el triángulo del pubis, herencia del arte prehistórico, delimitado



La Triada de Micerino, pizarra. Gizeh, IV Dinastía.



Mujer del grupo escultórico del general Najtmin. Caliza cristalina, 1320 a.C.

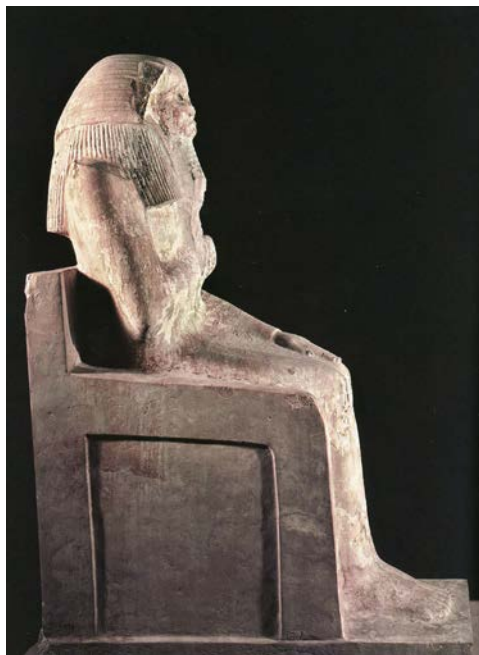
La escultura de bulto redondo

por una arista horizontal, límite del bajo vientre, y dos hendiduras oblicuas, que forman las ingles y los muslos. También acentuaban un surco desde el ombligo hacia el estómago que llega hasta los dos semiesféricos y perfectos pechos femeninos o el que separa los brazos, todavía pegados al cuerpo, que podemos contemplar en las estatuas de la *Triada de Micerino*.

Todas ellas son técnicas que hacen el milagro de llenar de dinamismo interno y de dar vida a unas estatuas hieráticas y frontales. Son figuras que han emergido del interior de la piedra, a mitad de camino entre el relieve y la escultura, pero que han conquistado, plenamente, la tercera dimensión.

Otra aportación de la estatuaria egipcia es su capacidad de sugerir la transparencia, de manera señalada en los vestidos que cubren el cuerpo de las mujeres e incluso en la piel que deja traslucir, mediante sutiles ondulaciones, los músculos que se vislumbran en pecho, vientre, brazos o piernas. También consiguieron este sutil efecto en los frescos, por ejemplo, en los del templo de Nefertari, en Abu Simbel.

En la refinada civilización egipcia, la reproducción del cuerpo de la mujer no busca transmitir erotismo, ni centra su representación en destacar el valor de la fertilidad, como en expresiones artísticas anteriores, sino que surge de un nuevo ideal de la figura femenina, el de la perfección física y la eterna juventud, ideal coherente con el anhelo de eternidad que impregna toda su cultura. Esta es una novedad radical en la reproducción del cuerpo humano.



Zoser. Caliza pintada, 2667-2648 a.C.

En los relativamente primeros momentos del arte egipcio, en la III Dinastía, encontramos la formalización de la estatuaria regia que constituirá parte fundamental del canon artístico egipcio. En la estatua del faraón Zoser la mano izquierda se posa sobre el muslo con la palma boca abajo en un gesto de poder que fue seguido por todos los faraones posteriores.

La estatua no era para los egipcios una mera representación del faraón, sino que era algo mucho más real, era el lugar en el que el faraón habitaría para toda la eternidad, el único lugar al que el "ka" errante del faraón, al reconocer su persona -razón por la que la estatua tenía que parecerse a su modelo- podía volver después de sus muchos y largos peregrinajes. Si la estatua se destruía, el faraón no tendría donde volver y el pueblo perdería su protección. De aquí la elección de piedras duras que vencieran el paso del tiempo.

La importancia religiosa y vital que la cultura egipcia concedía a ciertas estatuas de los faraones justifica el enorme esfuerzo de su creación. La escultura no era simplemente decorativa, un adorno de lujo para sus palacios, ni un homenaje de recuerdo y admiración hacia los poderosos, ni siquiera simplemente una muestra del poder impuesto sobre el pueblo. Era mucho más que eso, era un mecanismo espiritual, religioso, de conservación de la misma sociedad egipcia a través de la divinización de sus faraones. La escultura, como ocurre siempre en sus momentos de esplendor adquiere para la sociedad en la que nace un valor que va mucho más allá de lo artístico, cumpliendo una función de importancia vital que da razón y justifica plenamente su existencia. Cuando una sociedad no encuentra un argumento valioso para cultivarla, la escultura pierde razón de ser, entra en crisis y con facilidad degenera y se trivializa.

Es oportuno recordar aquí como Jorge Oteiza, en su estudio de la estatuaria megalítica de San Agustín en el Alto Magdalena de Colombia, supo encontrar las causas vitales de este pueblo al que denomina «pueblo de escultores», que explican la importancia de esas esculturas en un lugar tan apartado de la selva y nos permiten conocer su mensaje y comprender su sentido e intención.¹⁸

Para los egipcios también era vital el trabajo del escultor. Como enseña E. H. Gombrich no bastaba la conservación del cuerpo del faraón, necesitaban conservar también su apariencia pues tenían la seguridad de que continuaría existiendo para siempre. Los escultores eran los encargados de labrar el retrato del faraón, en duro e imperecedero granito, para colocarlo en la tumba donde nadie pudiese verlo, "donde operara su hechizo y ayudase a su alma a revivir a través de la imagen. Una denominación egipcia del escultor era, precisamente, «El-que-mantiene-vivo»".¹⁹

Esta creencia egipcia en la inmortalidad del faraón y en la funcionalidad de la estatua para hacerla posible como refugio real de su "ka" o espíritu, que nos puede parecer extraña y primitiva no es nada diferente de la creencia del hombre occidental de que erigiendo estatuas a sus héroes, e incluso a sus seres queridos fallecidos, les inmortaliza, recoge su espíritu y les salva de una muerte definitiva. En la ejecución de este "milagro" de la inmortalidad, también para el hombre occidental, la piedra por su dureza y resistencia al desgaste, o en su defecto el bronce, son los materiales más indicados y utilizados.



Matrimonio Rahotep y Nofret. Caliza policromada, 2613-2589 a.C.



Joan Rebull, *María Rosa*, 1935. Piedra policromada.

¹⁸ Para ampliar esta cuestión véase: OTEIZA, Jorge, *Interpretación Estética de la Estatuaria Megalítica Americana*, Madrid, ed. Cultura Hispánica, 1952, y el estudio que hace de esta obra YRIZAR VELASCO, Iñigo, en: *La estatua, el muro y el frontón. Oteiza en sus textos*, Madrid, Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, 2005.

¹⁹ GOMBRICH, Ernst H., *La Historia del Arte*, Londres, ed. Phaidon, 1977, 17ª reimpresión 2008, p. 58.

La escultura de bulto redondo

Para la cultura occidental ni siquiera es necesario conservar los rasgos personales del difunto en la estatua, simplemente conservando sus signos distintivos de autoridad o poder, caso por ejemplo de las estatuas del Cid Campeador, se admite la estatua como inmortalización del personaje, en un sofisticado proceso de simbolización.

Como las estatuas griegas clásicas, que ahora contemplamos en piedra viva, las del románico o las de la imaginería española del siglo XVII, la escultura egipcia con frecuencia estaba decorada con mucho colorido. Valga como muestra la estatua de *El matrimonio Rahotep y Nofret*, de la IV Dinastía (hacia 2.590 a.C.), talladas en piedra caliza y pintadas sobre una capa de estuco con colores vivos, para resaltar su vitalidad. Con el mismo propósito pintará sus esculturas el catalán Joan Rebull, o en nuestros días una importante corriente escultórica hiperrealista, que decora, con gran detalle y riqueza de color, sus esculturas, en la que sobresale el español Gerard Mas (Gerona, 1976) que con sus esculturas de alabastro parcialmente policromado, consigue prácticamente el mismo resultado que la estatua de *El matrimonio Rahotep y Nofret*.



Gerard Mas, *Entomóloga*, 2014.
Alabastro policromado y plata dorada.



Gerard Mas, *Perro-Deidad 3*, 2014. Alabastro policromado y madera.

En la última exposición que ha realizado Gerard, en la Galería 3 Punts de Barcelona, en abril-marzo de 2015, ha presentado un importante grupo de obras en piedra entre las que figura una *Entomóloga* que parece querer actuar con el escarabajo dorado que luce en su escote, además de una divertida serie de animales, “Nuevos especímenes”, que son los que dan título a su exposición y que según su autor reproducen su visión de «científico aficionado».

Es, como siempre, muy interesante la mezcla de humor y solemnidad que Gerard Mas confiere a sus esculturas, convirtiendo, en este caso, algunas razas de perros que no existían hasta hace unos años en “deidades egipcias”, representándolos majestuosamente relajados y dignos sobre una peana. El análisis que realiza de estos animales muestra su fascinación por la escultura animalística egipcia y cómo en la observación de pequeños hechos de la naturaleza podemos encontrar grandes temas y referentes.

En la escultura egipcia los rostros se aproximan a la realidad, pero son siempre estilizados y risueños, y la figura se suele representar sentada en un bloque cúbico, muchas veces con un respaldo con el que hace cuerpo, lo que la dota de un gran hieratismo. Los cuerpos para demostrar opulencia y bienestar presentan a veces unos pliegues en el vientre, turgentes y carnosos, perfectamente resueltos por el escultor.

Es característico de la escultura egipcia que aunque el cuerpo esté sujeto a un canon ideal la cabeza permita introducir rasgos personales, como en la estatua de basalto verde de *Tutmes* o



Tutmosis III. Basalto, 1450 a.C.

Tutmosis III, que conserva su dependencia del bloque de piedra del que sale y une al realismo del rostro el carácter ideal de la representación del cuerpo, carácter ideal que los griegos tomaran de modelo, para los arcaicos *kouroi*, que estudiaremos en su momento, en los que, a diferencia de los egipcios, idealizarán tanto el cuerpo como la cabeza de la figura representada.²⁰

Incluso en las últimas Dinastías del Imperio Antiguo se produce en la escultura de personajes no aristócratas una evolución que destaca su humanidad y naturalidad como podemos apreciar, por ejemplo, en las de los escribas sentados o en las estatuas de madera de sirvientes, campesinos o artesanos, que sin duda son precursoras directas de las mencionadas esculturas hiperrealistas que se realizan en la actualidad.

La escultura egipcia, durante los tres milenios en los que se desarrolla, dentro de su fuerte personalidad y del respeto al canon que la identifica universalmente, admite todas las tendencias artísticas que conocemos en otros momentos de la historia del arte.

Durante el Imperio Medio (1554-1075 a.C.) asistimos al comienzo de un arte nuevo que cuida más la estética que el contenido, en opinión del profesor Blanco Freijeiro, "*un verdadero arte por el arte, de sabor muy moderno*"²¹ lo que dará lugar a nuevas formas de expresión que desarrollarán, prácticamente, todas las tendencias posibles en el arte: naturalismo, realismo, expresionismo, aunque desde luego no se pueda hablar, con rigor académico, en estos términos entonces inexistentes.

Junto al realismo que lleva a la escultura de la XVIII Dinastía a reflejar los aspectos personales y biográficos del personaje representado y así destacar, como ya hemos mencionado, los pliegues adiposos del estómago que denotan buena alimentación y opulencia, recoge también aspectos ideales, como el de la juventud que se refleja en los rostros adolescentes de los personajes aunque sean mayores, con lo que abuelos parecen hermanos de sus nietos. También, en ocasiones, hacen una doble representación, joven y anciano, del mismo personaje, como en el



Amenhotep hijo de Apu, joven.



Amenhotep hijo de Apu, viejo de 80 años, 1365 a.C.

²⁰ BLANCO FREIJEIRO, Antonio, *El Arte Egipcio (y II)*, Colección Historia del Arte nº 2, Madrid, Grupo 16, 1984, p. 54.

²¹ *Ibidem*, p. 49.

La escultura de bulto redondo

caso de *Amenhotep*, hijo de *Apu*, superintendente de las obras de Amenofis III, que se retrató como escriba sentado joven, con la obesidad que denota su cualidad de alto funcionario, y también a los ochenta años con un rostro que parece muy realista.²²

Con Amenofis IV, que se hizo llamar *Akhenatón*, triunfa un «estilo realista» que se separa del «estilo bello» de Amenofis III, e impone la verdad no idealizada aunque no favorezca al retratado, como le representa Tutmés, su escultor áulico.

Amenofis IV impuso la verdad como norma y el culto al disco solar, Atón, para el que él mismo creó un ideograma: el disco solar con sus luminosos rayos terminados en pequeñas manos.



Akhenatón.



Nefertiti. Caliza y yeso pintado, 1345 a.C.

Sus estatuas personales son de un fuerte expresionismo con ciertos rasgos caricaturescos, con un semblante chupado, labios carnosos, pronunciado mentón y el vientre abultado, que como comenta el clásico egiptólogo Vandier, y recoge el profesor Blanco Freijeiro: “*Al repudiar la belleza, Akhenatón había sobrepasado a la belleza y alcanzado la verdadera grandeza, la del hombre víctima de las mil contradicciones de la vida normal*”.²³

En efecto, cuando triunfó este nuevo culto vivificado por el dios Atón, ya fue posible a los artistas trabajar con un nuevo estilo que les acercaba a la verdad, verdad que potenciaron sacando vaciados de rostros humanos, niños o viejos, y trasladándolos directamente a la piedra, en un proceso creativo que hoy siguen cultivando importantes artistas contemporáneos.

El famosísimo *busto de Nefertiti*, esposa de Akhenaton, que hizo también el escultor Tutmés, es un prodigio de modernidad que obtuvo de un modelo que hizo en su taller de Amarna y utilizó para otros retratos de la reina. Además de este busto y de dos cabezas de piedra, se encontraron más de veinte retratos de yeso de la familia real y otros personajes, acabados o en proceso de trabajo, para utilizarlos como modelos en los bustos de piedra.

Es decir, que para la creación de grandes series de estatuas reales, los escultores de la XII Dinastía (2040-1777 a.C.) utilizaban ya la técnica del vaciado, como “*se halla constatado en la*

²² *Ibidem*, pp. 56-57 y 138.

²³ *cfr. Ibidem*, pp. 64-67.



Adolfo Barnatán, *El principio de Atón*, 2000. Granito rosa.



Adolfo Barnatán, *Siete por cuatro*, 2000. Granito negro.

*Amarna de Amenofis IV*²⁴, período del que se conservan vaciados de yeso de la mascarilla real que aseguraban la reproducción fiel de sus rasgos fisonómicos, lo que permitía producir muchas estatuas del faraón sin que tuviera que posar para cada una de ellas, desarrollando una técnica que se adaptaba a las necesidades de la escultura regia y pública egipcia.

En Egipto, el arte y la escultura es ya un trabajo especializado realizado por "profesionales" a los que encontramos viviendo, con otros artesanos y artistas, en barrios como los del poblado obrero de Deir el-Medina, donde se concentraban con la protección y soporte real los artistas que trabajaban en el Valle de los Reyes, entre los siglos XVI y XII a.C.



Adolfo Barnatán, *La noche*, 2000. Mármol negro y bronce.

Adolfo Barnatán es un escultor actual que se muestra especialmente seducido por la civilización egipcia de este periodo en que se impone el «estilo realista» de Amenofis IV. En el año 2000 realizó una serie de obras que así lo constatan, entre las que destacamos el grupo de cabezas recostadas de Quizás Nefertiti, en mármol negro y blanco de Carrara, *El principio de Atón* o *Ella* y sus siete discos solares que anticiparían obras como el Obelisco y Los veintiocho discos solares de Akenatón, dos columnas en granito rosa y negro respectivamente, inspiradas en la verticalidad y monumentalidad de los obeliscos y en la Columna sin fin brancusiana.

De ese año también es *La noche*, realizada en mármol negro y bronce, constituida por veinte figurillas que rememoran las pequeñas estatuas o ushebtis, talladas generalmente en alabastro o lapislázuli, que los egipcios colocaban en sus tumbas para que cobraran vida en el más allá.

Es asimismo muy interesante y sugerente la actualización de la estatuaria egipcia arcaica y de los ídolos faraónicos que realiza el valenciano Andreu Alfaro en obras como: *Torso* (1990), *Hombre-dios* (1991) y *Ramsés* (1991). En las que destaca los elementos formales que potencian

²⁴ BLANCO FREIJEIRO, Antonio, *op. cit.: El Arte Egipcio (I) ...*, 1984, p. 119.

La escultura de bulto redondo



Andreu Alfaro, *Hombre-dios*, 1991. Mármol de Ulldecona.



Andreu Alfaro, *Ramsés*, 1991. Mármol de Ulldecona.

la capacidad comunicativa de las esculturas, escenificando con varios bloques de piedra el adelantamiento de la pierna izquierda que avanza amenazante en actitud de marcha, a la vez que suaviza y vertebrada la organización de la compacta estructura para convertirla en lenguaje figurativo. Estas esculturas tienen en su configuración de bloques un sentido arquitectónico que las hace colosales y que parece querer emular las antiguas construcciones egipcias o mesopotámicas.



Andreu Alfaro, *Ramsés*, Bienal de Venecia 1994. Mármol blanco de Carrara.

En 1995 representó a España en la Biennale de Venezia con cuatro imponentes Ramsés en mármol de Carrara de cinco metros de altura que custodiaban la puerta, como los originales del templo de Abu-Simbel. En estas imágenes, que guardan evidente conexión con la serie de los kouroi, recrea el momento en el que el desnudo irrumpe en el arte de la escultura en estrecha alianza con la piedra. En una conferencia leída unos años antes en el Museo del Prado diría que “le

gustaba la imagen de la piedra desnuda y del cuerpo desnudo, ese matrimonio de eternidad"²⁵. No obstante, en este caso, el interés por el desnudo queda velado por la representación del cuerpo como imagen sagrada del poder, reduciendo el cuerpo a una forma arquitectónica inmóvil y rectangular, todavía humana, que consigue transmitir a la figura del hombre-dios la potencia de unas formas intemporales que crean una imagen del faraón fiel al mito viviente.



Estatua cúbica del escriba Hor.
Esquisto, 775 a.C.



Andreu Alfaro, *El escriba sentado*, 1992. Piedra caliza de Capri.

Para Alfaro la perfección formal preclásica se basaba en la trasgresión del canon y la regularidad en la búsqueda de una expresión estilizada e idealizada. La energía que contienen los granitos y dioritas egipcios, es prueba de que el poder, la majestuosidad o la fuerza de los dioses y reyes no se expresaba a través del amaneramiento, sino que se esbozaba en un análisis psicológico que conseguía neutralizarlo en perfectas masas pétreas.

Sin lugar a dudas, los modelos egipcios transmiten una indudable fe en la naturaleza humana que potencia el valor simbólico de sus representaciones. En la escultura, el hombre pasará a ser el tema principal del artista y, como hemos dicho, el rey Amenofis IV exigirá a sus artistas que trabajen con modelos vivos.²⁶ Los artistas egipcios trabajando con sentimiento, instinto y habilidad consiguieron formular la serenidad, paciencia y cordura que rezuman sus esculturas, a través de unas medidas proporciones y bellas líneas expresivas.

Como hemos indicado, uno de los principales hallazgos formales de la escultura egipcia fue el de «la estatua-cubo», una forma nueva que se impuso en una estatuaria en la que todo estaba previsto y codificado. Se trata de un tipo de escultura que reforzaba el carácter permanente de la persona, manteniéndola muy próxima al bloque de piedra que se muestra eterno por sus características físicas. La figura humana sentada, con las piernas flexionadas frente al cuerpo y los brazos cruzados y apoyados sobre las rodillas quedaba encajada e inscrita perfectamente en un cubo del que sólo sobresalen la cabeza por encima y los pies por delante. Se trata de un ejercicio estilístico de adaptación al bloque de piedra perfectamente conseguido, una síntesis expresiva de gran simplicidad que recreará en 1992 el escultor Andreu Alfaro con su *Escriba*

²⁵ JARQUE, Vicente, *Andreu Alfaro catálogo razonado, Vol. II, escultura 1990-2004*, Valencia, IVAM, 2005, p. 23.

²⁶ Véase: AA.VV., *Alfaro (cat. exp.)*, Valencia, IVAM Centre Julio González, Generalitat Valenciana, 1991, p. 216.

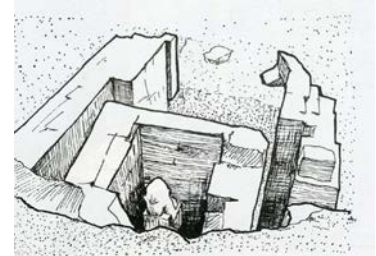
La luz

sentado, en el que con una mínima economía de locución remata su plano superior con un cubo a modo de cabeza.

La luz

La genial estrategia del escultor egipcio para sacar luz a la figura tallada en los relieves del muro ya la hemos desarrollado en el apartado dedicado a los relieves. Ahora vamos a hablar del efecto de la luz sobre la escultura de bulto redondo, propiamente dicha.

El espacio es por su naturaleza ilimitado y abierto y sólo es posible hacerlo visible si se le pone límites, si se le domestica, si se le “encierra” y se le da referencias. El descubrimiento de la inmensidad del espacio ha sobrecogido desde sus orígenes al ser humano. Además el espacio es percibido por la luz. Sin luz, en oscuridad, el espacio desaparece y aparece el “no espacio”, experiencia que provoca desconcierto, inquietud, angustia y terror.



Zoser en su cámara real. Dibujo de Firth.

La relación del ser humano con el espacio es muy íntima porque el espacio, como al resto de la naturaleza, también le configura. Una ciencia específica lo estudia, la proxemia.²⁷

Con la luz, el otro elemento para percibir el espacio es el movimiento, el cambio de punto de vista que permite dimensionar el espacio y reconocer formas y volúmenes.



Anish Kapoor, *Blind (Ciego)*, 2013. Alabastro.



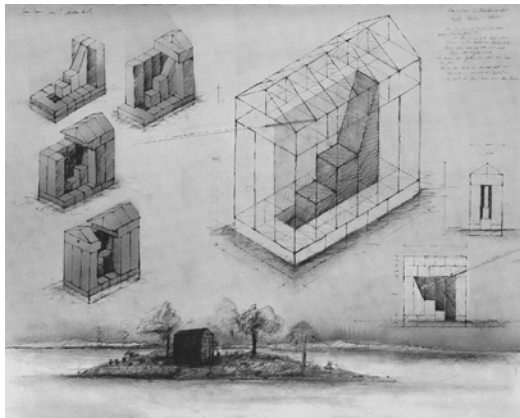
Deconstrucción nº 142 de Alberto Bañuelos, 2009.

Los egipcios, como los artistas prehistóricos, son muy cuidadosos en la utilización de la luz como elemento constitutivo de la escultura. La importancia que daban a la luz queda patente en el conjunto funerario de Sakkara que contiene la cámara real del faraón Zoser. Esta cámara, visible desde cualquier lugar, encierra en su interior su gran estatua, comunicada con el exterior sólo por dos pequeñas aberturas en la pared. En su ausente presencia, el faraón inmortal de piedra

²⁷ Edward Hall, a quien se le atribuye el empleo de la palabra proxemia, la definió como “la ciencia que estudia las relaciones del hombre con el espacio que le rodea, en el que se comunica con hechos y señales”. Véase: HALL, Edward T., *La dimensión oculta*, México, Siglo XXI Editores, 1992, p. 25.

podía contemplar con sus ojos de cristal el mundo por las dos pequeñas aberturas y aspirar el incienso que le ofrecían en sacrificio. Como concluye el profesor Blanco Freijeiro: "la estatua produce la impresión escalofriante de hallarse uno ante el rey-dios que vela sobre el mundo desde la oscuridad y el silencio pavoroso de su tumba".²⁸

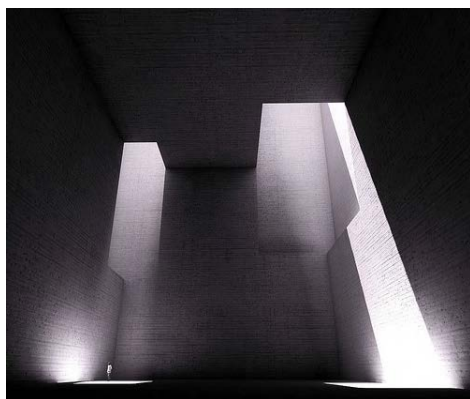
Este cuidado por dominar la intensa luz del desierto y filtrarla a través de pequeñas aberturas, con el objetivo de crear un ambiente de penumbra que acentúe el recogimiento y el misterio ante lo sagrado, se repite en muchas de las construcciones funerarias egipcias, y también, en muchas de las cuevas prehistóricas que se esconden de las miradas profanas, casuales o impuras.



Hansjörg Voth, *Casa de piedra con hueco interior*, 1980- 1984.

Este interesante recurso lo utilizarán en su obra importantes artistas contemporáneos como el hindú Anish Kapoor, quien en algunos de sus primeros desarrollos formales en piedra, monolitos próximos a primitivas estructuras arquitectónicas, incrementaba el efecto de penumbra de los recuadros tallados en las piedras con pigmento, generando «un espacio ilusorio sin luz», un vacío o «no espacio» que incita al desconcierto, o lo contrario, en algunas de sus últimas esculturas propicia «un espacio de luz y ascensión» a partir de una escalera de gradientes que consigue tallando diferentes volúmenes y grosores sobre bolos de alabastro.

El español Alberto Bañuelos, también observará este recurso en sus "deconstrucciones de piedra", provocando ligeros desplazamientos que dejan visibles pequeñas aberturas que reproducen esa tenue y sutil filtración de la luz. A este respecto, el artista declararía que al partir las piedras "se abre una nueva puerta al interior, la luz muestra aspectos inéditos de la vida y la biografía de ese material, es como indagar en el alma de la piedra, descubrir su historia oculta, su lado secreto".²⁹



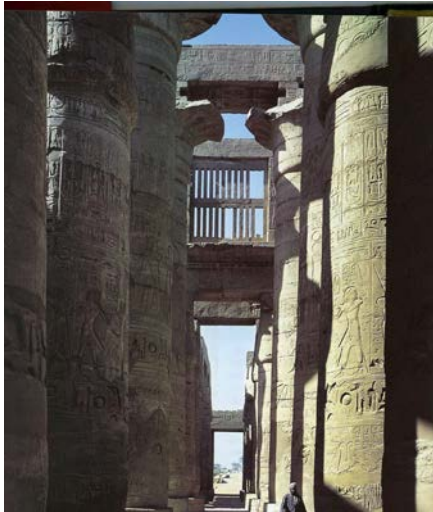
Eduardo Chillida, *Proyecto de Tindaya*. Isla de Fuerteventura (1993, sin realizar).

El artista que perceptiblemente ha desarrollado una obra más cercana a la estética y configuración de lo que fue un habitáculo cerrado o "serdab" es el alemán Hansjörg Voth (1940), que en uno de sus primeros trabajos efectuado entre 1980 y 1984, ubicado en un parque de la isla berlinesa de Mariendorf, Casa de Piedra con hueco interior, de 4,20 x 1,80 x 3,60 metros, recrea una singular construcción que nos acerca a esta primera arquitectura funeraria oscura e inaccesible que realizó el hombre. Se trata de una hermética edificación, con el acceso cerrado, compuesta de 35 grandes bloques de dolomita rugosos por fuera y pulidos en sus cantos y

²⁸ BLANCO FREIJEIRO, Antonio, *op. cit.: El Arte Egipcio (I) ...*, p. 56.

²⁹ AA.VV., *Alberto Bañuelos, La liturgia de las piedras* (cat.exp.), Valencia, IVAM, 2009, p. 54.

caras internas para que encajen a la perfección. En el tercio superior de la fachada sur efectuó un orificio que atraviesa el sillar de piedra en un ángulo de $23,5^\circ$ hacia dentro, y en el interior de la casa dispuso un trono de piedra, de modo que en el solsticio de invierno, un rayo de luz atraviesa el orificio e incide en el centro del trono a la altura del pecho.



Templo de Karnak. Sala hipóstila.

Otro proyecto que aún no se ha podido ver realizado, que parece también evocar las primeras cámaras funerarias egipcias, es el vaciado de la montaña de Tindaya, en la isla canaria de Fuerteventura, una intervención diseñada por Eduardo Chillida en el año 1993 inspirada en el poema *Lo profundo es el aire*, de Jorge Guillén.

El proyecto, que continúa la tradición de los grandes earthworks norteamericanos, fue su obra más polémica y deslumbrante, consistía en un enorme espacio de 50 metros cúbicos excavado en el interior de la montaña, con tres aberturas, dos en el techo y una a pie de suelo, que permitirían la filtración de la luz siguiendo el curso del sol y la luna, generando espacios y ambientes mágicos que podrían ser sentidos en su interior. Este proyecto fallido, que suscita una asombrosa capacidad para la reflexión y que él consideraba la culminación de su obra, chocó con la incompreensión de algunos grupos ecologistas y de un sector importante del mundo del arte. Sin duda es una

ampliación a gran escala de las investigaciones espaciales que desarrolló en vida, y en caso de ser realizado nos permitiría entrar en el corazón de la montaña y experimentar en directo sus percepciones acerca de la luz, el espacio, la materia, el cuerpo y el tiempo, apreciaciones que inevitablemente nos trasladan esa emoción primaria ante lo sagrado.

Los egipcios, que inspiraron estos proyectos, son constantes en la utilización de la penumbra y la oscuridad para situar lo sagrado; desde el primer complejo funerario de Zoser hasta el último gran templo ptolomaico de Edfu. También en las grandes salas hipóstilas, como la de Karnak, la penumbra es parte fundamental de la magia y solemnidad del lugar, pues aunque sin techo y abierta al cielo, se cubría de celosías de piedra insertas en estrechas aberturas verticales que dejaban pasar la luz como a través de un filtro.

Otra estrategia para utilizar la luz como materia escultórica de singular importancia es la utilización de una piedra blanda como el alabastro, receptora privilegiada de la luz, en algunas partes de especial trascendencia en sus construcciones. Los egipcios, que hemos visto que utilizan piedras muy duras como los basaltos, granitos y diabasas, para eternizar las efigies reales divinizadas, eligen en cambio el blando alabastro con otras intenciones. En el templo solar de Niuserre en Abu Gurab (2.416-2391 a.C.), construido para dar culto a la nueva religión solar de los sacerdotes de Heliopolis, en la V Dinastía, se encuentra un altar formado por bloques de alabastro dispuestos alrededor de un cilindro. No es difícil imaginar el aura de luz que irradiaba ese altar de alabastro, situado en la mitad de un gran patio a cielo abierto, frente a la construcción de recia cantería en forma de obelisco, que se remataba de un brillante *pyramidion*, al que nos referiremos un poco más adelante. Sin duda en ese altar de alabastro refulgente se podía ofrecer con todo sentido y dignidad el culto al dios solar Ra.



Altar solar de Niuserre, 2.416-2391 a.C.



Pirámides de la necrópolis de Gizeh, afueras del Cairo.

En las pirámides, recubiertas originalmente de pulida piedra caliza, sus superficies hacían de espejo de las diversas luces que imponían las horas y la atmosfera cambiante de cada día. Por efecto de la luz, las grandes moles de piedra adquirían movimiento, color y formas distintas desde la cegadora luz directa del mediodía, pasando por las rotundas sombras del atardecer, hasta el impresionante triángulo negro que sorprende, recortado, sobre el cielo estrellado en la noche profunda.

Pero simultáneamente la pirámide actúa como marcador del espacio circundante proyectando su espesa y móvil sombra sobre el terreno e imponiendo su presencia activa desde largas distancias, incluso enormes, como hoy podemos comprobar desde el espacio exterior donde son visibles, precisamente por su capacidad de retener y reflejar la luz, como han mostrado las imágenes difundidas por el astronauta japonés Soichi Noguchi en 2010.³⁰



Imagen enviada por el astronauta Noguchi desde la Estación Espacial Internacional en 2010.



Obeliscos del Templo de Karnak.

En el diedro (dos planos verticales en ángulo recto), el genial Oteiza utiliza también el poderoso valor cinético de la luz del sol que al moverse proyecta, triangular y gris, la sombra de uno de los planos verticales del diedro sobre el otro. Esto es lo que ocurre en el frontón para el juego de la pelota vasca al aire libre cuando el sol, al situarse tras el frontis, proyecta sobre la pared lateral una grisácea sombra triangular que se desplaza con el transcurrir de la tarde y llena de vida y movimiento un muro que sin ella no sería más que una superficie plana y sin interés. Por ello escoge Oteiza el gris como color espacial fundamental, porque "el gris corresponde al juego diagonal del Muro. El Muro es gris, «triangular», y a él le pertenece la misión cinética del plano".³¹

Por último, para dominar y potenciar el fuerte simbolismo de la luz los egipcios utilizaron con frecuencia en sus monumentos el oro. Puertas, columnas y relieves se recubrían con láminas de

³⁰ EL PAÍS, 08/03/2010, «Sí, se ven las pirámides desde el espacio», afirma el astronauta japonés Soichi Noguchi que envía imágenes a Twitter de toda la Tierra desde la Estación Espacial Internacional.

³¹ OTEIZA, Jorge, *Estética del Huevo. Huevo y Laberinto. Mentalidad Vasca y Laberinto, a Juan Daniel Fullaondo en memoria y homenaje*, Pamplona-Iruña, Editorial Pamiela, 1995, p. 67.

oro para que retuvieran los rayos del sol, y de manera singular y habitual los *pyramidiones* que coronaban pirámides y obeliscos, lo que se aprecia todavía en los pequeños agujeros destinados a fijar las placas de oro en algunos obeliscos, y, de manera expresa, en una inscripción que se encuentra en la base del obelisco de Hatshepsut en Karnak.³²

Las pirámides, esfinges, colosos y obeliscos

En torno a 2.500 años a.C. el arte egipcio llega a una cumbre que aunque se pueda considerar arquitectura por su dimensión, técnica constructiva y funcionalidad, es en nuestro criterio escultura, por su concepción formal y por la condensación expresiva que persigue, sin concesiones aparentes a lo utilitario o habitable. Nos referimos a las grandes pirámides.

Por supuesto que en toda arquitectura, y más señaladamente en la de carácter político o religioso, se busca además de su habitabilidad transmitir valores simbólicos pero cuando la creación se despoja de toda utilidad para hacerse ella misma símbolo podemos decir que hablamos de escultura. Esto es lo que creemos que ocurre con las pirámides que aunque contienen, o han contenido, los restos momificados de un faraón, en muchos casos inexistentes y siempre inaccesibles, sólo su construcción, por su poder expresivo externo de descomunal escultura, es capaz de continuar transmitiendo su mensaje.



Necrópolis de Giza, 2.520 a.C., IV Dinastía.

Sigfried Giedion se pregunta si las pirámides son arquitectura o escultura y cree encontrar la respuesta en un arquitecto, en Le Corbusier, que en 1923 dijo: «*Siendo la arquitectura el juego magistral, correcto y magnífico de las masas unidas en la luz, la misión del arquitecto consiste en vitalizar las superficies que revisten estas masas*»³³, de lo que concluye Giedion, que la de Le Corbusier es la concepción de «*una arquitectura de volúmenes en el espacio*».³⁴

Esta opinión de tan respetables e indiscutibles maestros es muy matizable pues, por su amplitud, incluye perfectamente a la escultura que es también el juego de aristas, planos y superficies en el espacio, valorado por el juego de luz y sombra, ya se trate de esculturas realistas, antropomorfas, o de formas geométricas y abstractas. Más bien estimamos que, la definición de Le Corbusier, lo que hace es señalar el estrecho parentesco que sin duda hay entre estas dos artes, que se intensifica cuando la arquitectura destaca su vertiente simbólica y hace omisión o deja en un segundo plano su consustancial vertiente utilitaria de proporcionar habitabilidad al ser humano.

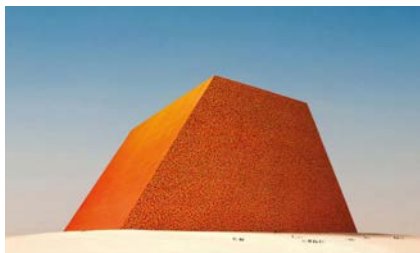
Nos parece más ajustada la conclusión de síntesis de Sigfried Giedion a su fantástica obra, *El presente eterno: Los comienzos de la arquitectura*, donde expresará «*Como en sus primeros comienzos, la arquitectura se aproxima de nuevo a la escultura y la escultura se aproxima a la arquitectura. Están casi dispuestas para la integración*».³⁵

³² cfr. HABACHI, Labib, *op. cit.*, pp. 32-34.

³³ LE CORBUSIER, *Towards en New Architecture*, Nueva York, 1927, p. 37. Citado por: Sigfried GIEDION en: *op. cit.*, ... *Los comienzos de la arquitectura*, p. 478.

³⁴ GIEDION, Sigfried, *op. cit.*, p. 478.

³⁵ *Ibidem*, p. 494.



Proyecto de la *Mastaba de Abu Dhabi*.
Christo y Jeanne-Claude (1979, sin realizar).

En nuestros días, muchos arquitectos y escultores parecen converger en este punto, aunque éste debería ser tema de un estudio específico profundo que escapa al objetivo de esta tesis.

Como sabemos y hemos adelantado, las pirámides más importantes estaban recubiertas de piedra caliza blanca de Tura que brillaba con el sol del desierto y su ápice se remataba con una pieza piramidal de oro frecuentemente, llamada *pyramidion*, de tal manera que podría decirse que la base de la pirámide era un gran soporte o pedestal del

pyramidion que la remata. La pirámide constituye realmente una inmensa escultura ofrecida a la contemplación general que desafiando al tiempo y sobresaliendo, sólida y estable, sobre el inacabable desierto, con el inmenso cielo azul como fondo, permite al espectador sensible acceder a una experiencia personal de la eternidad.

Esta idea de crear un espacio simbólico y sagrado en medio del desierto a partir de una estructura primaria la quisieron poner en marcha dos artistas con una amplia proyección internacional, el matrimonio Christo y Jeanne-Claude, que en sus últimos años diseñaron un proyecto que no llegarían a ver realizado. La Mastaba de Abu Dhabi es la génesis de un proyecto singular, del año 1979, que se distingue de lo que habían hecho hasta entonces por su carácter de vocación casi permanente. Se trata de una colosal edificación que proyectaron para ser instalada en el desierto de los Emiratos Árabes Unidos construyéndose con 410.000 barriles de petróleo reciclados, siendo el equivalente moderno de antiguos monumentos funerarios que todavía existen en Saqqara (Egipto). Sus metas eran altas, pues aspiraba a tener una altura de 150 metros desafiando el tamaño de cualquiera de las pirámides de Egipto.



Pirámide de Kefrén. Necrópolis de Giza.

La motivación para la creación de las pirámides es simbólica y trascendente, no es simplemente utilitarista como tumba del faraón, pues trata de dar respuesta a una necesidad política y a la par religiosa. En la evolución del pensamiento religioso egipcio, al faraón como generador del espíritu vital de su pueblo le había surgido la competencia del sol naciente y así, *"el ka de ese sol naciente, se hizo independiente como dios del mundo y asumió las funciones de creador que hasta entonces se había arrogado el faraón"* y como expone el profesor Blanco, la respuesta de los faraones fue *"una portentosa exhibición de poder: las pirámides"*³⁶, de las que dirá sabiamente el escultor Brancusi, *"sus proporciones muy grandes son tan perfectas que no nos aplastan. Ellas parecen a la vez grandes y pequeñas"*³⁷, a las que le son aplicables esta otra reflexión del gran escultor rumano-francés: *«Creo que una forma verdadera debe sugerir el infinito. Las superficies deben dar la impresión de ser siempre duraderas, como si salieran de la masa a una vida perfecta y completa»* (*Time*, 14 de noviembre de 1955, pág. 88).³⁸

En las pirámides el impulso vertical es muy potente, como en el *"Pájaro en el espacio"* de Brancusi que, vertical desde la tierra, es propulsado por una fuerza desconocida hacia el cielo, y también como en su *"Columna sin fin"*, que remite, de manera más directa todavía, al obelisco,

³⁶ BLANCO FREIJEIRO, Antonio, *op. cit.*, p. 48.

³⁷ TABART, Marielle, *Brancusi. L'Inventeur de la sculpture moderne*, París, Découvertes Gallimard/Centre Georges Pompidou, nº 243, p. 92.

³⁸ GIEDION, Sigfried, *op. cit.*, p. 476.



Esfinge de Giza, c. siglo XXVI a. C.



Esfinge de de Giza con la pirámide de Keops al fondo.

desarrollo natural de la evolución artística de la pirámide. En ésta, desde el centro del cuadrado de la base parte un eje vertical que atraviesa la tumba del dios-faraón y pasa por la cúspide, el *pyramidion*, punto en el que convergen todas las líneas y todos los planos, que atrapa y difunde los rayos del dios-sol, convirtiéndose en una expresión perfecta de la unión entre el faraón y el sol divinizados.

Mención específica merece la *Esfinge de Giza* que, con el telón de fondo de las pirámides y con la cabeza de hombre y cuerpo de león, prolonga, ella también, la tradición prehistórica de la representación del mago, el sacerdote y el chamán, mitad animal, mitad humano, y es punto de convergencia del faraón, dios-animal, dios-rey, dios-sol. Con el rostro del faraón Kefrén, se convierte en un descomunal centinela de la necrópolis de Gizeh que con su monumentalidad, física y moral, trasciende la escala de lo humano con un gesto de autoridad que le confiere un altísimo valor sacerdotal y sagrado, pues muestra la indestructible unión entre el animal, el faraón y el dios, entre “*lo visible y lo invisible*”.³⁹

No es sólo su gran tamaño el que le concede monumentalidad sino también la pureza de sus formas, la sobriedad de su expresión y la importancia de lo que representa y del mensaje que transmite. La Esfinge, que nacería de un puntal de roca sobrante de la construcción de una pirámide, “Es una montaña esculpida” como diría Giedion. Nosotros corroboramos esta impresión en el sentido de que su concepción está muy relacionada con el Land Art al tratarse de una intervención humana en el paisaje que deja una huella muy visible, como ocurre con los obeliscos, monolitos plantados en la tierra que son perceptibles desde largas distancias provocando un gran impacto en el paisaje. Los obeliscos, además de ser una evolución lógica de la pirámide, podemos decir que son una depuración formal y gigantesca que reúne toda la tradición del menhir, una reelaboración de éste pulido y trabajado.



Gran Esfinge de Giza, esculpida c. siglo XXVI a. C.



Esfinge de de Giza con la pirámide de Kefrén al fondo.

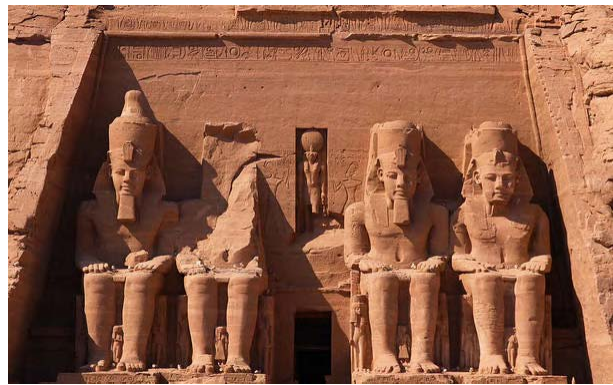
³⁹ *Ibidem*, p. 87.

En cuanto a la *Esfinge de Giza*, nos descubre Giedion, que está realizada con la técnica del relieve rehundido: "Su lomo horizontal está a la misma altura del desierto circundante: solamente la cabeza sobresale por encima del horizonte"⁴⁰, con lo que el genial profesor nos enseña a reconocer en esta gran escultura de bulto la técnica del relieve, encontrando, en este caso, en el cielo del desierto el fondo que recorta la silueta de la esfinge donde se consigue el mismo efecto que en el fondo del muro del relieve rehundido al resaltar la expresividad y presencia de la figura tallada destacando su silueta.

Podemos encontrar en esta reflexión estética de Giedion un precedente directo de la genial intuición de Jorge Oteiza que veía en el misterioso fondo de la roca de la cueva prehistórica la bóveda celeste sobre la que el artista, iluminado por la incierta luz de las antorchas, creía pintar los animales que eran básicos para su supervivencia en una ceremonia sagrada que le permitía el milagro de tocar el cielo con su mano.



Los colosos de Memnón.



Templo de Abu Simbel, esculturas de Ramsés II.

Encontramos en las esfinges egipcias una evolución y continuidad, entre el mundo prehistórico y el egipcio antiguo que, en ambos, tiene un sentido religioso de alianza con las fuerzas incontroladas de la naturaleza y la necesidad de sacralizar a aquellos seres privilegiados: sacerdotes, chamanes, magos o reyes, que tienen acceso a esas fuerzas sobrenaturales.

Sigfried Giedion, en su obra *El presente eterno: Los comienzos del arte*, da cuenta de la importancia de estas imágenes híbridas de animal y hombre que se inician en tiempos prehistóricos, con algunos ejemplos de rostros y figuras humanas con deformaciones y actitudes animalescas, y se consolida con el predominio de formas híbridas que tienen cuerpo humano y cabeza animal, lo que las diferencia de los seres híbridos de Egipto y Grecia que suelen estar formados por la combinación opuesta, cuerpo animal y cabeza humana.

Ambas son manifestaciones de las tentativas más antiguas de dar forma a los conceptos religiosos mediante la creación de seres fantásticos que marcan el camino hacia los dioses antropomorfos. Para este investigador, "son fenómenos de transición"⁴¹. Podemos quizás interpretar este cambio tan sustancial en la composición de cabeza y cuerpo en el híbrido prehistórico y el de Egipto o Grecia, en la evolución de la toma de conciencia del poder del humano sobre el animal amenazante, pues como dice este sagaz historiador, esta transición fundamental marca la separación del animal y el hombre y, con ello, el paso de la naturaleza a la cultura.

Un paso de esta evolución pudo quedar reflejado en la transición de la cabeza animal a la cabeza humana en el ser híbrido, fantástico y legendario. Se trata de receptores humanos de lo

⁴⁰ *Ibidem*, p. 85.

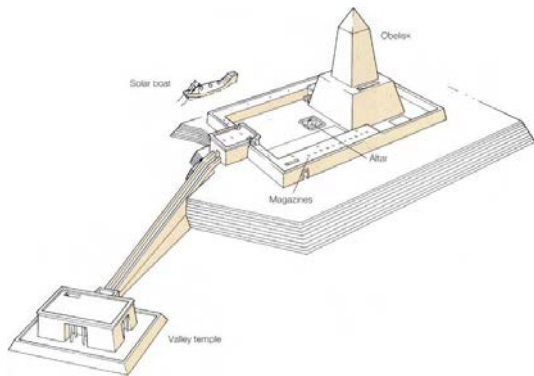
⁴¹ *Ibidem*, p. 70.



Paris, obelisco egipcio de La Concorde.

sobrenatural y sagrado que no estaban todavía separados de lo natural y profano. El chamán, como el artista, podía establecer esa conexión directa con las fuerzas que sobrepasaban al hombre y como concluye Giedion: *“Tal vez sea la figura eterna del artista creador, capaz de encontrar vías de acceso a esferas inaccesibles para el hombre medio, la que más se aproxime en su significado a la del chamán, proyectada por primera vez bajo la forma de una figura híbrida”*.⁴²

La monumentalidad de la *Esfinge de Giza*, remite a muchas otras esculturas colosales del arte egipcio, dedicadas casi exclusivamente al faraón, como los *Colosos de Memnón* o los *Ramsés II* de Abu Simbel, entre otras muchas que unen a la grandiosidad de su tamaño y la solemnidad de su actitud, una extraña dulzura que las desposee de cualquier aspecto agresivo y remite a la imagen del buen padre que se impone a su pueblo por amor y no por temor, que recuerda a las grandes estatuas paternales y risueñas de Buda.



Reconstrucción del *Templo solar de Nuserre* según C. Alfred.



Pyramidion restaurado de la *Pirámide Roja* en Dashur.

Otra invención escultórica también próxima a la arquitectura, de la mayor importancia según nuestro criterio, que tiene su precedente en los templos solares, es *El obelisco*, en cuya cima se posa el sol cada mañana. Es de especial interés para esta tesis por tratarse de un enorme monolito de piedra labrada, una espectacular escultura, que ha exigido una gran cantidad de tiempo y un colosal esfuerzo humano extraerla de la cantera, labrarla y erigirla, en respuesta a un impulso estético y unos valores sociales y simbólicos en los que se puede vislumbrar el sentido del arte.

Su concepción se apoya en una interpretación teológica egipcia por la que las piedras verticales remiten a la montaña primigenia que salió del caos y se identificó con el dios Atón, dios de la creación. *El obelisco* es el resultado final de un proceso progresivo de abstracción y depuración formal que reduce al extremo la materialidad y se muestra como la más destacada afirmación de la vertical.

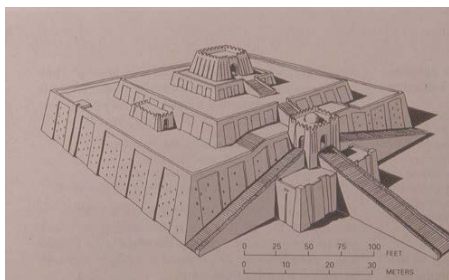


Obelisco en la plaza de San Pedro, Roma.

⁴² *Ibidem*, p. 571.

Se crea durante la V y VI Dinastía (2463-2130 a.C.) y representa la mencionada montaña primigenia que para la nueva religión oficial de los sacerdotes de Heliópolis tiene la misma significación que las pirámides. Alrededor de ese punto se construye un patio y el templo solar. Al principio no se trata de la estilizada figura de los obeliscos del Imperio Nuevo sino de una sólida construcción que se remata con un corto y ancho obelisco cuya cúspide completa el *pyramidion*, que casi con toda seguridad estaba recubierto de metal para que brillara con los primeros rayos del sol al despuntar el día, como ya se ha mencionado.

Será en el Imperio Medio, con la Dinastía XII (1991-1777 a.C.) y con el culto al dios Amón, cuando se erijan en la ciudad de Heliópolis los dos primeros obeliscos monolíticos de los que se tiene constancia⁴³, que rematados por un *pyramidion*, continúan el culto solar.



Reconstrucción del zigurat de Ur. Iraq, 2100 a.C.



Zigurat sumerio de Ur, Iraq, h. 2100 a.C.

Los obeliscos, monolitos con forma de aguja de gran altura, se convertirán en uno de los elementos más espectaculares y singulares del arte egipcio, monumentos plenamente conseguidos con la finalidad de recoger los primeros rayos del Sol en su diario discurrir. Cuando hoy en día se los contempla en algunas de las despejadas y muy espaciosas plazas romanas, no puede dejar de sentirse su impresionante capacidad de sugerir el vuelo, mediante un poderosísimo impulso vertical, que por sí mismo es capaz de crear la dimensión vertical en un plano de horizontalidad máxima, como es el de las extensas plazas romanas.

Como hemos analizado en este capítulo, para los egipcios el deseo de construir se orientaba en el sentido de erigir volúmenes macizos situados libremente en el espacio. Además de las esfinges y obeliscos, las expresiones más grandiosas de este deseo fueron la pirámide y el zigurat, que se instituirán como los principales símbolos y expresiones del contacto establecido con las fuerzas sobrehumanas.

El zigurat⁴⁴, cuya forma más antigua era la de una torre escalonada con una o dos plataformas y un templo en su cúspide, se alzaba en el interior de un recinto amurallado y pertenecía a la ciudad formando parte de su vida cotidiana, mientras que la pirámide, se levantaba aislada sobre las arenas del desierto, intocable, dentro de una necrópolis o ciudad de los muertos que era totalmente inaccesible.

⁴³ Cfr. BLANCO FREIJEIRO, Antonio, *op. cit.*: *El Arte Egipcio (I)*, p. 110.

⁴⁴ La idea tradicional del zigurat está basada en la descripción bíblica de la *Torre de Babel* (Génesis, 11, 1-9) y en el relato de Herodoto tras su visita a Babilonia (Ravn, 1939; trad. Ing. 1942). Véase: Sigfred GIEDION, "Los zigurats: escaleras de los dioses", en *op. cit.*: *...Los comienzos de la arquitectura*, p. 227.



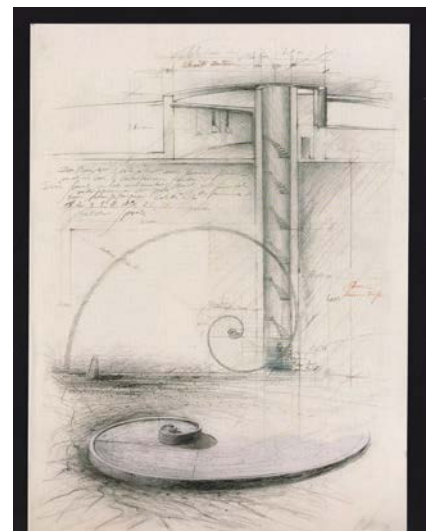
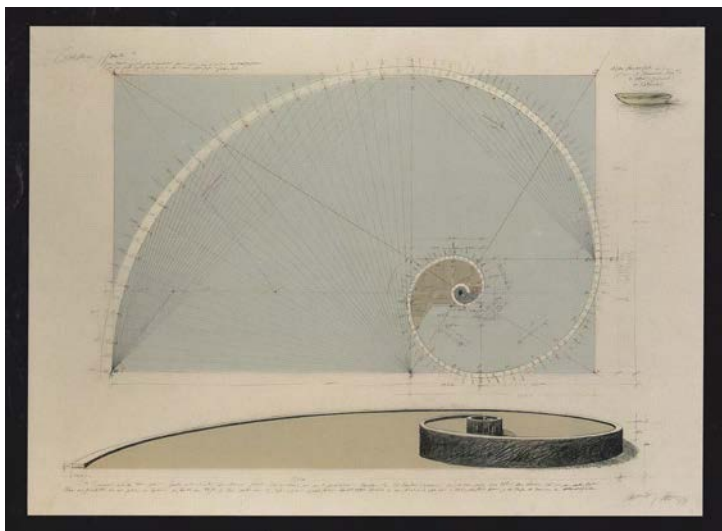
Escalera celeste de Hannsjörg Voth.
Llanura de Martha, Erfoud, Marruecos.



Vista de la escalera por la parte posterior, orientación Este.

La edad de las pirámides abarcó solamente unos pocos siglos, no ocurrió lo mismo con el zigurat, “que fue mantenido en todos los periodos: sumerio, arcadio, kassita, babilónico y asirio”.⁴⁵ En lo único que coinciden los dos, zigurat y pirámide, es en que ambos, como edificios religiosos, uno para albergar un templo y otro al rey-faraón muerto, fueron erigidos conforme a la orientación de la salida y puesta del sol y como consecuencia del vivo anhelo del hombre hacia la vertical como símbolo de unión con el más allá.

Es indudable que en estas torres y edificaciones la relación con el cosmos se siente con más fuerza que de costumbre. Ambas, cada una desde su perspectiva, nos proporcionan la sensación de hallarnos envueltos y acunados por la bóveda celeste.



Hannsjörg Voth, *Espiral áurea*, 1996.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 226.

Para acceder a las plataformas del zigurat había que subir por escalas o también por unas grandes escaleras de pendiente pronunciada que se situaban en su parte frontal. Estas «escaleras monumentales» que permitían el acceso a la plataforma del templo son una nueva y expresiva forma arquitectónica que surgió por primera vez en Mesopotamia que, como veremos a continuación, ha inspirado la obra de algunos artistas contemporáneos. Su origen está en su importante valor funcional, pero también en el deseo del hombre de establecer un vínculo entre cielo y tierra, por lo que plasman perfectamente esa idea de «escalera celeste» que desarrollará el artista alemán Hannsjörg Voth, que a partir de 1985, pasa varios meses al año en el desierto de Marruecos, en la llanura de Martha, donde levantará algunos de sus proyectos más conocidos, entre los que se encuentra *Himmelstreppe* (Escalera celeste) de 1987, construcción realizada con ayuda de trabajadores autóctonos que hace alusión a esta expresiva forma arquitectónica.



Exterior e interior de la *Espiral áurea*. Llanura de Martha, Marruecos, 1997.



Interior de la *Espiral áurea*.

La escalera de Voth es un aislado edificio que se eleva hasta 52 peldaños de altura. Sus paredes laterales de 16 metros de altura proyectan con la luz (tanto del sol como de la luna) una impresionante sombra que gira alrededor de la torre cambiando su forma constantemente. Su construcción se asemeja a los sextantes astronómicos que edificó Ulugh Beg en la ciudad india de Jaipur.⁴⁶ La escalera orientada de Este a Oeste actúa como captador de la constelación de Orión, "El cazador" o hechicero, que durante las noches de invierno asciende por la hendidura Este, para continuar su camino bajando sobre los peldaños de la escalera Oeste y morir al llegar a la arena. El principal material de la obra, además de un entramado de cañas y piedras para apuntalar, es el barro, ladrillos de adobe secados al sol, que utilizan los bereberes de la región en una antigua tradición que se remonta al método empleado por los sumerios, con el que se han construido verdaderas maravillas arquitectónicas.

Voth remató la construcción de su escalera con las plumas afiladas de dos enormes alas de halcón, que colocó tras su finalización en la cima de la misma, forjándolas en una fragua construida

⁴⁶ Ulugh Beg nieto de Tamerlán, que fue probablemente más famoso como astrónomo que como gobernante, construyó durante el siglo XV (1420) en Samarcanda un inmenso sextante astronómico de 3 pisos de altura, uno de los más grandes jamás construido, con el fin de poder medir las posiciones de las estrellas con una precisión sin precedentes. El observatorio fue destruido deliberadamente en 1449. Sus obras sobre astronomía se conocen en el mundo entero y sus instrumentos e invenciones continúan teniendo vigencia en la actualidad.

expresamente en el lugar. Se diría que «con las alas del dios Horus» quiso implorar protección para él y su edificación, «ka» para la eternidad.⁴⁷

En esta torre-escalera construida en el desierto vivieron Voth y su esposa durante los meses de invierno del año 1996, al tiempo que ejecutaban la Goldene Spirale (Espiral áurea) de 1997, formidable construcción que recurre a la figura de caracol, y que comienza con un ligero muro que imperceptiblemente va aumentando de tamaño a lo largo de una espiral de 260 metros de longitud. Al llegar a su centro, la zona más alta, situada a 6 metros de altura, continúa el movimiento circular en una escalera de caracol que conduce hacia abajo, hacia el interior, primero al nivel de una vivienda o recinto habitable (27 peldaños), para desde allí descender otros 100 escalones más, que escavan la profundidad de un pozo, y que desembocan en un manantial subterráneo. Al llegar, sobre la superficie del agua encontramos flotando una barca primitiva de metal precioso.



Hannsjörg Voth, *Ciudad de Orion*, 2001.



Kasbah de Tebi en Ait Benhaddou, Marruecos.

Este habitáculo misterioso en el centro interno de la espiral nos hace recordar los primeros enterramientos egipcios del período predinástico, hoyos o pozos circulares inicialmente poco profundos que con el tiempo irían perfeccionando y dotando de más profundidad, añadiendo “a la subestructura subterránea una superestructura sobre tierra”.⁴⁸ Es interesante el carácter simbólico que en esta construcción cobran los gradientes de luz, con su penumbra y oscuridad, donde parece que se representa la secuencia del viaje final de los faraones, con su calzada descendente y ascendente reforzada por una amplia visión cósmica.

Sobre el significado de estas dos construcciones comentaba su autor:

“Si la escalera celeste es trascendente, la espiral está unida a la tierra” y añade “en suma, todo vuelve a ponerse de nuevo en marcha: con la tierra, con el agua, con el crecimiento”.⁴⁹

⁴⁷ El «Ka» es un concepto religioso de los tiempos primevos que ha generado un amplio debate entre los egiptólogos, aunque de común acuerdo es interpretado como una especie de «fuerza vital y cósmica» que el rey, en la cumbre de la jerarquía social, recibía del dios solar para luego dispensarlo a su pueblo. Véase: GIEDION, Sigfred, “El ka y los conceptos primevos”, en *op. cit.: ...Los comienzos de la arquitectura*, p. 103.

⁴⁸ GIEDION, Sigfred, “La relación egipcia con la piedra”, en *op. cit.: ...Los comienzos de la arquitectura*, p. 253.

⁴⁹ Citado en: AA.VV., *Hannsjörg Voth 1973-2003* (cat.exp.), Valencia, IVAM y Fundación Canal, Comunicación Gráfica, 2003, p. 65.

Es incuestionable que para Voth estas construcciones guardan el mismo sentido mágico que para egipcios y mesopotámicos, concibiendo el acto de construir como una empresa sagrada.

Antes de presentar su última obra es necesario que analicemos algunas hipótesis en relación a la función del zigurat y su simbología. Según el arqueólogo Andrae los zigurats eran "montículos de tierra que los habitantes de esta llanura pantanosa erigieron como lugares de residencia para dioses y hombres con la finalidad de protegerles de los peligros de las inundaciones". Lenzen, que opinaba que eran «altas terrazas escalonadas», aprueba esta declaración tras descubrir en sus excavaciones en el zigurat de Anu indicios de que antes de su edificación habían sido enterradas algunas construcciones precedentes.⁵⁰



Ciudad de Orion, 2001. Llanura de Martha, desierto de Marruecos.

Se cree que el significado del zigurat está estrechamente relacionado con los ofrecimientos rituales, que proporcionaba un lugar para hacer ofrendas a la deidad en su plataforma superior alzada contra el cielo como un gigantesco altar de sacrificios. Sin embargo, no se descarta que tuviera también una función astronómica. Se sospecha que fue durante los imperios asirio y babilónico cuando la relación de los zigurats con el simbolismo cósmico pasa a primer término. Según Giedion, los nombres de los diferentes zigurats delatan su vínculo entre el cielo y la tierra - «Casa de la Montaña, Montaña de la Tormenta, Lazo entre el Cielo y la Tierra», o las siete terrazas de Etemenanki que se sabe que estaban relacionadas con las esferas de los siete planetas.⁵¹

Evidentemente el zigurat materializa la idea de aquella «montaña sagrada» que allí donde se alzara señalaba el centro del mundo. No obstante, su significado sigue siendo simbólico e incierto, y puede expresarse de distintas maneras.

Un trabajo de Voth que es revelador por su estrecha relación con la simbología del zigurat es la Stadt des Orion (La Ciudad de Orion), en el sudeste de Marruecos, constituida por veinticinco torres de adobe apisonado, de entre dos y dieciséis metros de altura que representan la constelación del mismo nombre. A su alrededor, varios cientos de metros de muro de unión hacen que la constelación, con sus siete estrellas principales: Rigel, Saiph, Mintaca, Alnitac, Alnilam, Bellatrix y Betelgeuse,⁵² adquiera una gran fuerza arquitectónica, asemejándose a una arcaica ciudad fortificada o Kasbah que se eleva en medio del desierto con torres a modo de zigurats.

En la parte superior de cada una de las torres se encuentran unos observatorios astronómicos.

⁵⁰ GIEDION, Sigfred, "Los zigurats: escaleras de los dioses", en *op. cit.: ...Los comienzos de la arquitectura*, p. 245.

⁵¹ *Ibidem*, p. 249.

⁵² En la Mitología egipcia la estrella de Orion, *Betelgeuse* estaba asociada al dios Osiris, que era el dios de la resurrección, símbolo de la fertilidad y regeneración del Nilo; dios de la vegetación y la agricultura.

A través de unas ranuras en las paredes exteriores, situadas a una altura concreta y con unas características calculadas con precisión, se pueden observar determinadas estrellas y constelaciones a diversas horas de la noche. Sin embargo, aunque es indudable el atractivo que estas torres ejercen en relación a la observación planetaria, este no fue el único objetivo de la edificación sino también el de representar la constelación de Orión de un modo tridimensional, como escultura enclavada en el territorio. En este sentido es muy probable que Voth haya tratado de establecer un vínculo entre su Ciudad y la necrópolis de Giza, donde se cree que la disposición de las tres pirámides corresponde a una representación del cinturón de Orión.

Lo interesante de la obra de Voth es que consigue idear espacios simbólicos en el desierto con estructuras primarias, adoptando el mismo sentido constructivo «sagrado» que tenía para los antiguos egipcios y mesopotámicos.

Es incuestionable que su trabajo tiene el aura de aquel periodo primitivo en que la materia, lo humano y lo divino estaban estrechamente relacionados, un periodo que tiene más correlación con la Prehistoria que con el mundo actual.

1.3. LA CONQUISTA DE LA FIGURA HUMANA.

EL RECUERDO EN PIEDRA.

Periodo prehelénico

Para empezar a hablar de arte y escultura en Grecia debemos abordar el periodo prehelénico, situándonos en la isla de Creta. Su posición estratégica en el Mediterráneo oriental, en el mar Egeo, entre Asia Menor y Europa, rodeada de innumerables islas que facilitan la navegación, convierten a Creta en lugar de paso y de encuentro de habitantes de todas las orillas, hace más de 4000 años, cuando Egipto adquiere protagonismo en la historia con la unificación del país y Europa vive la Edad del Bronce, consolidada la revolución neolítica con el dominio de la agricultura, la ganadería y la invención de la cerámica. La isla de Creta entra también en la literatura y en la leyenda con los legendarios reyes, Minos, cuyo nombre identifica esta cultura como minoica, e Idomeneo, que Homero sitúa en la guerra de Troya.¹

En el arte cretense sorprende su capacidad para observar y reproducir el entorno natural en pinturas murales al fresco que retratan con gran vivacidad y refinamiento plantas, animales, incluso especies submarinas y también figuras de príncipes, reyes sacerdotes o mujeres que aunque todavía deudoras de los modelos egipcios o babilónicos son menos hieráticos y más flexibles. Carece este arte de grandes esculturas pero dispone de gran número de pequeñas estatuas en barro, bronce, piedra y marfil, exvotos de hombres, mujeres y animales para los santuarios o enterramientos. Estas pequeñas esculturas, continuación de las esculturas del Paleolítico Superior, con frecuencia se inspiran en el generalizado motivo de los dioses-madre, y están realizadas “en barro o en piedras atractivas, tales como esteatita, serpentina o mármol”², a veces decoradas con pinturas, muestran una evolución hacia la esquematización de las formas. Es sorprendente también la maestría y delicadeza en el trabajo orfebre del oro.

Pero entre todas las obras escultóricas que nos han llegado del arte minoico es preciso destacar las cabezas de toro labradas en piedras duras, entre ellas, la más conocida es la cabeza de esteatita negra procedente de Cnosos, que es un ritón, es decir un recipiente para líquidos, de 35,6 cm. de altura. Storch de Gracia hace una detallada descripción de ella:

“Los ojos, de cristal de roca incrustada, muestran una extraordinaria viveza; las orejas están hechas en piezas independientes, como también lo eran los cuernos, forrados antaño con láminas de oro. Los detalles del pelaje están señalados por líneas incisas, sin pulir, en contraste con el fondo negro brillante. La región de los ollares está formada por una incrustación de concha *tridacna*.³”

A mediados del tercer milenio, 2600, 2200 a. C., son destacables en el arte cretense las vasijas de piedra que también se fabricaron en las islas Cícladas. El trabajo con piedras duras como esteatita verde, negra o gris, caliza, mármol, esquisto y calcita se aprendió muy probablemente de los egipcios. Primero se horadaba la vasija con



Cabeza de toro procedente del palacio de Cnosos en Creta (hacia 1500 a. C.)

¹ cfr. BLANCO FREIJEIRO, Antonio, *Arte griego*, Colección Textos Universitarios nº 2, Madrid, CSIC., 2004, pp. 1-2.

² STORCH DE GRACIA, Jacobo. *El Arte Griego (I)*, en HISTORIA DEL ARTE, Nº 7, Madrid, Historia 16, 1989, p. 16.

³ *Ibíd.*, p. 66.



Vaso del príncipe en esteatita, procedente de Haghia Triada, Creta.

un taladro de arco y después se tallaba y pulía con materiales abrasivos como la piedra de esmeril de Naxos.⁴ Ejemplo destacado es el llamado Vaso del príncipe, tallado en esteatita, de 11,5 cm. de alto. Se trata de un vaso o cubilete tronco cónico tallado en su exterior con un relieve que representa a un joven príncipe sosteniendo un largo cetro con gran dignidad y ataviado con un faldellín, estuche fálico, y calzado, collares, brazaletes y una espada, y tres personajes vestidos con pieles de animales. La talla que representa al príncipe con la cabeza y piernas de perfil y el torso de frente muestra no obstante una energía y un dinamismo que destaca frente a otras representaciones similares de otros pueblos y otras culturas del entorno.

Por último, tuvo también mucho desarrollo en todo el Egeo la elaboración de sellos grabados, para fines muy diversos como garantizar una propiedad o identificar a un individuo.

En la ciudad de Micenas, en la península del Peloponeso, se hacen presentes los aqueos, introductores de un idioma indoeuropeo, de la doma del caballo y del carro de guerra. Hacia el 2000 a. C., tendrá lugar el desarrollo de un arte que supera al minoico en arquitectura y escultura y que culminará en el que conocemos como propiamente griego. Aporta un arte mobiliario muy rico, frecuentemente en oro, de ajuares funerarios, diferenciados del arte Cretense, y del que es una muestra excepcional la llamada máscara de Agamenón. Son también destacables los muros defensivos de la ciudad construidos con grandes piedras "hasta alcanzar a veces magnitudes de tres o cuatro metros, y pesos de diez a veinte toneladas. Su aparejo era calificado de ciclópeo por los antiguos, en la creencia de que sólo los cíclopes habrían podido realizar obras de tal envergadura."⁵ Resulta en cambio llamativo la ausencia de grandes esculturas, como las que tenían sus vecinos egipcios y mesopotámicos, que debían conocer por sus habituales intercambios comerciales. Sólo se conoce la llamada Puerta de los leones de Micenas, hacia 1250 a. C., un altorrelieve de 3,30 m. de altura sobre una puerta, a modo de símbolo heráldico, con dos poderosos leones muy simplificados y una columna que representa a la *Gran Madre* protectora. Hay, en cambio, abundantes esculturas en terracota pintada, ídolos de formas muy simples y estilizadas, cilíndricas con los brazos apenas esbozados y cabeza frecuentemente con forma de pájaro y grandes ojos abultados, que encontraremos también en la escultura púnica en barro.



Máscara funeraria de Agamenón, 1550-1500 a.C.



Puerta de los Leones, entrada principal a la ciudadela de Micenas, s. XIII a. C.

⁴ *Ibíd.*, p. 32.

⁵ BLANCO FREIJEIRO, Antonio, *op. cit.*, p. 28.

Mención especial merece la escultura de las islas Cícladas, a medio camino entre la península griega y la isla de Creta. Disponen de extraordinarias canteras de mármol cristalino de grano fino y muy compacto que invita a desarrollar un arte propio, que se verá mediatizado por las técnicas de trabajo. Si en toda creación artística el material brinda unas posibilidades que el artista experimenta, asimila y aprovecha, en el arte cicládico, que participa de la tendencia al esquematismo de la escultura neolítica, parece muy evidente que la calidad del mármol y la utilización de limitados elementos de labra y pulido no facilita recrearse en los detalles de las figuras lo que lleva a crear formas muy depuradas, de gran capacidad de abstracción, en las que apenas un óvalo y el relieve de la nariz muestran con gran expresividad el rostro humano.



Estatuillas de mármol *cicládicas* producidas en el período Neolítico, hacia 2800-2200 a.C.

“Con escaso instrumental de cobre, el suave modelado de los ídolos cicládicos se conseguía a través del desgaste de la pieza de mármol con la piedra de esmeril. En la isla de Naxos se explotaban minas de corindón, carbón cristalino de inmejorable calidad, la piedra esmeril con la que se repasaba y pulimentada cada figura.⁶”

Entre las pequeñas estatuillas que mostramos la imagen del *ídolo femenino de Kalandriani*, en Sirios, (2000-1900 a.C.) está casi recortada en el mármol, con el único modelado del pecho y algunas incisiones para los brazos y el sexo.



Ídolos femeninos con los brazos cruzados debajo del pecho, escultura *cicládica*.



Ídolo femenino de Kalandriani, en Sirios, 2000-1900 a.C.

La cultura Micénica termina destruida con la invasión de los llamados Pueblos del Mar, entre ellos los dorios, lo que supone casi una vuelta la prehistoria. Se inicia entonces alrededor del año 1000 a. C. la Edad Oscura, que abre el periodo geométrico. “El arte griego de la Edad Oscura tendrá que empezar prácticamente de cero, ensayando de nuevo con los materiales y técnicas de trabajo, en función de una nueva mentalidad⁷”. El periodo *Geométrico*, entre el 1000 y el 700 a. C., será el que ponga las bases del arte griego. La decoración cerámica se apoya en motivos geométricos de bandas paralelas, cuadrículados o damero y el zigzag, además del uso de las líneas en ángulo

⁶ STORCH DE GRACIA, Jacobo, *op. cit.*, p. 28.

⁷ *Ibídem*, p. 108.

recto que darán lugar a la greca. A partir del 770 a. C. reaparece la figura humana en siluetas muy estilizadas y esquemáticas con largas piernas, torso triangular y cabeza reducida a un punto, de gran elegancia y expresividad en su simplicidad.

La escultura prácticamente desaparece y sólo quedan algunas pequeñas piezas modeladas en terracota. La obra más valorada, es una diosa de marfil del siglo VIII, en Atenas, conocida como *Dama de Dípylon*, de 24 cm. de alto, muy rígida, con piernas y brazos pegados al cuerpo que lleva en la cabeza un gorro adornado con una greca. Este lenguaje formal será, según Storch de Gracia, el punto de partida para cuando a finales del siglo VI el escultor aprenda a trabajar la piedra⁸. También es destacable, por ser la primera vez que se encuentra la representación mitológica de un ser mitad hombre mitad caballo, el *Centauro de Lefkandi*, terracota de 36 cm de alto, de hacia el 1000 a. C., decorada con motivos geométricos.



Centauro de *Lefkandi*, Eubea.

A partir del siglo VIII a. C. se utiliza el bronce a la cera perdida para crear pequeñas esculturas de inspiración geométrica de hombres y animales, sobre todo caballos que, como las siluetas pintadas, son un gran ejercicio de abstracción y vigor.

Este periodo derivará a lo largo del siglo VIII en un fuerte desarrollo comercial de las ciudades griegas que intensificarán el comercio marítimo aprovechando las enseñanzas marinas fenicias así como el alfabeto, que les permite recuperar la escritura que se había perdido con la destrucción de los palacios micénicos. Ahora, el comercio y el encuentro social favorecerán el protagonismo del ágora frente al anterior de los palacios en Creta y Micenas, intensificando los contactos y la homogeneidad de las diversas ciudades griegas, con una mitología y una religión cada vez más compartidas que culminará en el gran arte griego.

Periodo arcaico

Durante el siglo VII y principios del VI a. C. se desarrolla el llamado periodo arcaico. El ágora como espacio público y el templo como construcción son los elementos principales que configuran la polis griega. El templo, que es "la casa de la estatua de un dios"⁹ y no un lugar de reunión de los fieles, es una unidad completa que tras una etapa de ensayo y aprendizaje se somete a unas medidas y proporciones determinadas que lo dotan de una armonía que se apoya en la geometría, son los órdenes arquitectónicos. El dórico, que se produce en la península Griega y la Magna Grecia, utiliza la piedra local y el jónico, en las costas orientales del Mar Egeo, utiliza el mármol. Los dos aparecen al mismo tiempo, en los inicios de la cultura griega. Posteriormente se desarrollará el corintio como una evolución del jónico, del que se diferencia por la utilización de hojas de acanto en sus capiteles.

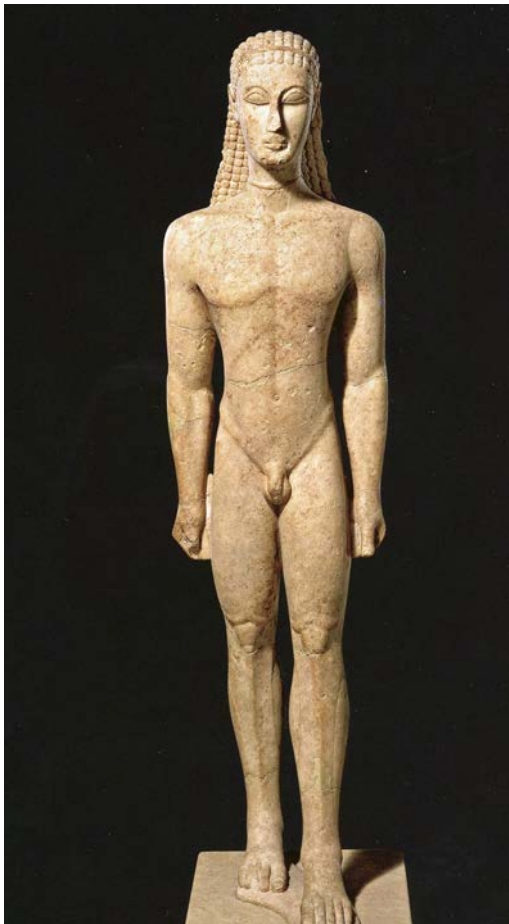
Su arquitectura desconoce el arco por lo que el edificio se remata con vigas horizontales, cargaderos, que se apoyan en columnas o pilares, lo que se denomina arquitebe, que soporta el entablamento. Los tres elementos constructivos fundamentales son el pedestal, la columna y el entablamento.

⁸ *Ibíd.*, p. 155.

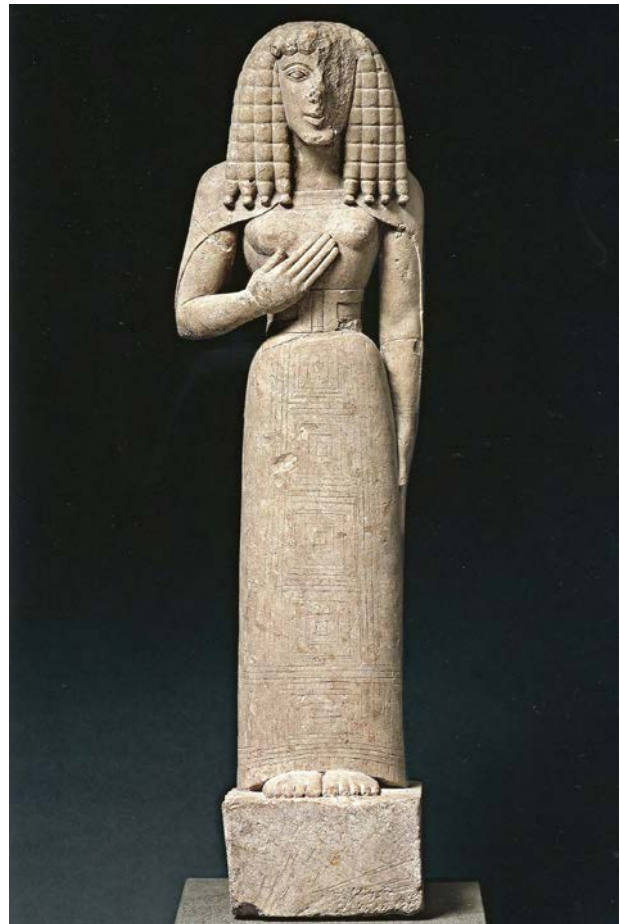
⁹ BLANCO FREIJEIRO, Antonio, *op. cit.*, p. 59.

Construidos primero con adobe y madera van sustituyendo estos materiales, primero por la piedra del lugar desde el año 600 a. C. y después por el mármol que ofrece mayor belleza y dignidad, al tiempo que su exterior se enriquece con abundantes estatuas y relieves entre las metopas y en el triángulo del frontón, lo que plantea difíciles problemas compositivos. Se resuelven, primero, disminuyendo el tamaño de las figuras según se acercan a los extremos del triángulo, y, después, tras un siglo de ensayos y pruebas, el arte clásico encuentra como mejor opción colocar las figuras sentadas, inclinadas o tumbadas, según se acercan a los ángulos agudos del triángulo, manteniendo el mismo tamaño en todas. A partir del siglo VI, se encuentra otra solución representando la lucha del héroe con todo tipo de monstruos, dragones y serpientes, figuras que se pueden adaptar muy bien al cada vez más estrecho espacio que ofrece el triángulo del frontón en sus extremos.

La primera escultura griega, la llamada arcaica, entronca con sus precedentes mejores de Mesopotamia y sobre todo de Egipto pero aporta un nuevo valor que será fundamental en el posterior desarrollo de la escultura figurativa occidental: el empeño decidido de «dar vida» a la materia arrancada de la cantera, en su búsqueda de la belleza formal. La escultura arcaica, más que de artistas individuales, es obra de talleres que siguen módulos preestablecidos para las diversas posturas y actitudes de las figuras, siempre con el reto de “insuflar vida en una piedra”¹⁰.



Estatua funeraria de un *kouros* de *Ática*, mármol, 600 a.C



Kore de *Auxerre*, piedra caliza, mediados del siglo VII a.C., París, Museo del Louvre.

¹⁰ *Ibíd.*, p. 84.

Son dos los modelos fundamentales que trabajan los escultores arcaicos en su búsqueda del dominio anatómico: el *kouros* (muchacho, en plural *kuroi*), joven desnudo, ideal de belleza masculina, y la *koré* (muchacha, en plural *korai*), joven mujer vestida. Los *kuroi*, del siglo VIII son atletas de formas rotundas y aspecto ciclópeo que parten del canon egipcio con el que comparten la frontalidad y el aspecto compacto que viene determinado por cuatro planos paralelos: uno anterior y otro posterior, que delimitan el pecho y la espalda y dos laterales, que señalan los brazos pegados al cuerpo con los puños cerrados y las piernas rígidas, bien asentadas en el suelo, que siguen el canon egipcio de avance de la pierna izquierda. Estos planos mantienen el recuerdo del bloque de piedra del que surge la figura. La frontalidad se mantiene en todo el periodo arcaico, definiéndose por el plano vertical que corta la estatua entre pecho y espalda, en dos partes simétricas. La talla de cada una de las cuatro caras se labra independientemente presentando cuatro aspectos sin unidad orgánica, según se contemple el frente, el dorso o cada costado.

Otros aspectos remiten también a la estatuaria egipcia, como la cabeza cúbica con melena maciza, el torso delimitado por amplios hombros, que se estrecha en la cintura, y los apenas incisos detalles en la piedra que señalan el pelo y otros detalles anatómicos.

Destaca, en el mencionado reto griego de «dar vida» a la figura, la llamada «sonrisa arcaica» que desplaza ligeramente hacia arriba la línea recta que delimita la boca, esbozando un rictus característico e inquietante. También es importante la conquista progresiva para obtener del mármol unas calidades de blandura y redondez que superen las formas cúbicas y con aristas de las obras más arcaicas y que cambie la dureza de la piedra en turgente carnosidad y una mayor plasticidad.

“En relación con la técnica hay que destacar la preferencia de los escultores arcaicos por trabajar con puntero, como bien refleja la apariencia de la superficie del mármol. En las melenas de los *kuroi*, formadas por cascadas de bolitas uniformes, se constata la perfección y la plasticidad que estos maestros lograban con ese instrumento.¹¹”

Como veremos, las herramientas a disposición del escultor en cada momento van a tener una notable influencia en su obra y en su estilo.

Rudolf Wittkower expone que una vez desbastado el bloque,

“lo más probable es que dibujara en los diferentes planos del bloque rectangular, la figura de frente, de espaldas y de ambos costados... Es evidente que no se limitó a trabajar exclusivamente por un lado, a profundizar primero por una sola de las caras del bloque y luego por otra y otra, sino que vio la necesidad de hacerlo simultáneamente por las cuatro caras.¹²”

Y defiende la tesis –frente a la del profesor de Oxford, John Boardman, que propone el uso del cincel plano– de que el escultor griego arcaico utilizaba el puntero aplicado en ángulo recto a la piedra porque hasta el año 500 a.C., en que los escultores pudieron disponer de



Los gemelos *Cleobis y Bitón* 610 a.C



Detalle de la cabeza de la *Koré del peplo*, h. 520 a.C.

¹¹ LEÓN ALONSO, Pilar, *El Arte Griego (II)*, en HISTORIA DEL ARTE, Nº 7, Madrid, Historia 16, 1989, p. 16.

¹² WITTKOWER, Rudolf, *La escultura: procesos y principios*, Madrid, Colección Alianza Forma, nº 8, Alianza Editorial, 1980, p. 23.

herramientas de hierro o acero, sólo disponía de herramientas de bronce y éstas se rompían si se aplicaban oblicuas a la piedra, en el que llama «golpe de cantero» que permite quitar mucha más piedra y avanzar con más rapidez y seguridad. El único inconveniente es que el golpe en ángulo recto es muy fatigoso, lento y exige un buen dominio pues debe ser dado con suavidad y regularidad. El resultado es una superficie marcada con múltiples pequeñas muescas o agujeros que posteriormente hay que eliminar y disimular mediante el uso de abrasivos como el esmeril que se encontraba principalmente en la isla de Naxos o como la piedra pómez de origen volcánico, que tiene para Wittkover la virtud de dejar una especie de “vibraciones bajo la superficie, que evocan la sensación de una piel palpitante”¹³. Dos limitaciones, impone el uso vertical del puntero de bronce sobre la superficie de la piedra; la primera es que aunque no se rompe, pierde la punta con mucha facilidad lo que obliga a frecuentes afilados y, la otra es que con esta herramienta el escultor no puede distanciarse de la forma del bloque, que se adivina en el contorno de la obra terminada.

Es también muy antiguo el uso del trepano, que permite realizar agujeros profundos en la piedra, además de facilitar el trabajo en materiales duros. Se utilizó con frecuencia para hacer detalles a los que no se podía acceder con otra herramienta, como los rizos del pelo o el perfilado de las comisuras de los labios, de los ojos y de los dedos de la mano. Era conocido el trépano de arco o «de bailarina», una ingeniosa herramienta compuesta por una vara que se tensa en forma de arco con una cuerda atada en sus extremos. En la cuerda se introduce, haciendo como un lazo en la misma, un punzón que se sujeta con una mano verticalmente sobre la piedra. Al desplazar con energía y rapidez el arco adelante y atrás produce en el punzón un movimiento giratorio alternativo en las dos direcciones que, vuelta a vuelta, horada la piedra. Es una herramienta utilizada por el hombre prehistórico y también por muchos pueblos primitivos contemporáneos para hacer fuego, haciendo bailar un palo duro sobre un trozo de tronco seco para que el calor obtenido por la fricción de las dos maderas produzca un inicio de brasa que soplada oportunamente prenda una paja seca para conseguir la buscada llama.

A partir del segundo cuarto del siglo VI a. C. y hasta el V, los *kuroi* van perdiendo su primitivo aspecto cúbico y los escultores aprenden a trabajar la anatomía en redondo, con formas cóncavas y convexas que muestran una mejor comprensión del cuerpo humano, articulado en sus diferentes partes: cabeza, cuello, tronco y pelvis y extremidades. Se aprecia que el escultor



Trepano de arco s.XX, utilizado en joyería para metales blandos.



Escultor en acción con un trépano en la iglesia florentina de Orsanmichele.

¹³ *Ibidem*, p. 25.



Kouros de Anavysos, mármol, hacia 540-530 a.C., Atenas, Museo Nacional.



Mujer con perdiz griega, hacia 570-560 a.C., mármol.

percibe el cuerpo como una unidad y empieza a ver debajo de la piel una estructura orgánica de huesos y músculos que dota a la figura de mayor soltura y elasticidad.

No obstante, aunque los *kouros* de Tenea, Volomandra, Melos, y en menor medida la *Koré del peplo*, presentan suficientes matices que modifican los esquemas volumétricos lineales, no consiguen, aún así, alterar del todo su carácter masivo original. Las cabezas de resplandeciente mármol blanco aún denotan los bloques cuadrangulares de su origen, como había advertido Tarbell en 1913 en su *A History of Greek Art*.¹⁴

En las *korai*, el estudio del pliegue en el vestido femenino es otro aprendizaje fundamental del escultor griego. Aportación de la escuela jónica, empieza representando los pliegues de una manera preestablecida y formal mediante surcos e incisiones que evoluciona hasta convertir el cuerpo femenino en un cilindro cubierto de estrechos pliegues, precursor del fuste de las columnas. En otras, la observación del natural va liberándolo de esta rigidez y aprende a independizar la túnica del cuerpo que cubre, de la misma manera que la observación anatómica liberó el cuerpo humano desnudo en los *kuroi*. Serán dos aportaciones fundamentales de la escultura griega a la escultura universal.

En relación al avance formal de esta escultura griega temprana cabe mencionar la investigación que desarrolló Andreu Alfaro (1929-2012), un artista contemporáneo que rastreó en los orígenes de la escultura, trasladando su foco de atención a la interpretación de sus señales originarias, mostrando interés por la sencillez del lenguaje formal egipcio y por la amplísima gama de modos constructivos que ofrece el mundo preclásico. En su vuelta a estas formas humanas milenarias e intemporales encontró en los *kouros* la ejemplaridad de las realidades más arcaicas, como él mismo expresaba en 1989:

“En los *kuroi* he encontrado algo diferente (...). Volver a ser de nuevo parte de esa totalidad, pero también espectadores únicos y privilegiados de la misma (...). Volver al indescifrable esbozo de sonrisa de los *kuroi*, una sonrisa sin medida de tiempo (...). Obras que son un ahora para siempre.¹⁵”

Su escultura *Mujer I* (1991) está emparentada con la representación de las primitivas *korai*, al tiempo que hace una lectura y reinterpretación de los *kuroi* masculinos en la que destaca y aísla los atributos formales que vertebran la organización de las masas de piedra. Así, en el modelo del hombre menfita que flexiona la rodilla al andar, trascribe su fuerza comunicativa en apenas una leve abertura angular en el mármol, o reconstruye el proyecto cuadrangular o cónico inicial condensando la forma global en un cuerpo cilíndrico que, pese a su tamaño, alcanza una dimensión colosal. Estos sencillos torsos se aproximan a las *Formas dobles* de Bárbara Hepworth, de la década de los años 30, pero son más densos y concentrados que otras interpretaciones de torsos clásicos por autores modernos como los de Jaspers (1921) o los de su contemporáneo Alberto Viani (1956-62).¹⁶

¹⁴ AA.VV., *Alfaro* (cat. exp.), Valencia, IVAM Centre Julio González, Generalitat Valenciana, 1991, p. 215.

¹⁵ *Ibidem*, pp. 215-216.

¹⁶ *Ibidem*, p. 216.

Andreu Alfaro, *Potencia*, 1990. Mármol blanco yugoslavo.A. Alfaro, *Torso*, 1990. Mármol blanco yugoslavo.A. Alfaro, *Kouros III*, 1991. Mármol blanco yugoslavo.

Tras sus experimentaciones artísticas Alfaro comprendió como Brancusi que la sencillez no es la meta final del arte pero que la alcanzamos a nuestro pesar al acercarnos al significado real de las cosas. Ese significado está en la forma ágil, vertical, elevada, primitiva, concisa y completa de los *Kouros*, caminantes del pasado hacia el futuro del arte, columna a la medida de la finitud del hombre.

En el desarrollo de la escultura de los *kuroi* y las *korai* el artista griego va ensayando la mejor manera de representar el cuerpo humano, «aprendiendo a ver», directa y personalmente. Así como los egipcios apoyaban su arte en el conocimiento, expone Gombrich, los griegos aprendieron a utilizar sus ojos y “una vez iniciada esta revolución, ya no se detuvo. Los escultores obtuvieron en sus talleres nuevas ideas y nuevos modos de representar la figura humana, y cada innovación fue ávidamente recibida por otros que añadieron a ella sus propios descubrimientos.”¹⁷

En este camino de conocimiento para reproducir la realidad tal cual es, el artista griego conquista el escorzo, superando con el plano oblicuo la frontalidad y la lateralidad de sus representaciones, profundizando en el espacio, tanto en pintura como en escultura. Al tiempo conquista también el alma de lo representado pues como sugiere Gombrich,

“la libertad recién descubierta de plasmar el cuerpo humano en cualquier posición o movimiento podía servir para reflejar la vida interior de las figuras representadas (...), y continúa, sabemos por uno de sus discípulos que eso fue lo que el gran filósofo Sócrates -asimismo formado como escultor- recomendaba a los artistas que hicieran. Debían representar «los movimientos del alma» mediante la observación exacta de cómo «los sentimientos afectan al cuerpo en acción».”¹⁸

En esta frase de Sócrates se resume buena parte del arte occidental, por lo menos en lo referente al barroco y al expresionismo.

En consecuencia, en la Grecia del siglo V a.C. se produce una revolución en el arte de los escultores que en menos de siglo y medio consiguen dominar el material que trabajan, el mármol blanco, un material de aspecto delicado y translúcido que permite una adecuada reproducción de la carne humana y del que disponían en canteras que tenían tanto en el Ática como en las islas. “Los escultores griegos habían pasado de la piedra caliza, más fácil de trabajar, al mármol en el siglo VII a.C.”¹⁹

¹⁷ GOMBRICH, E. H., *La historia del arte*, Nueva York, Ed. Phaidon Press Limited, 2008, p. 78.

¹⁸ *Ibidem*, p. 94.

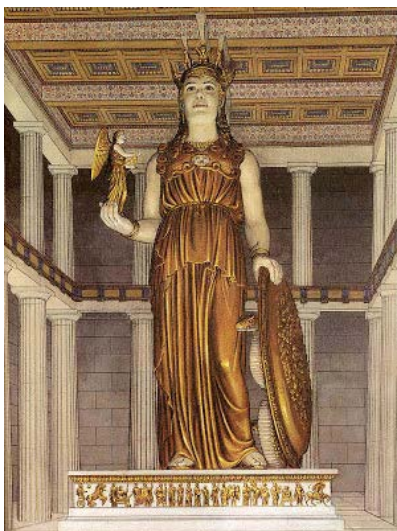
¹⁹ BOARDMAN, John, *Escultura griega. El periodo clásico*, Colección El Mundo del Arte nº 54, Barcelona, Ediciones

La talla del mármol se desarrolló con facilidad. Además del trabajo con puntero y con cincel recto que se utilizan para desbastar grandes trozos de piedra, y que no implican riesgo, se inventa una nueva herramienta, el cincel dentado o gradina, y se amplían las técnicas del taladro o trépano usado sobre todo para abrir huecos, por ejemplo para los pliegues de los ropajes. Se utilizará también verticalmente para hacer una línea continua de pequeños agujeros que faciliten romper el mármol después con el cincel y crear acanaladuras, que sólo más tarde se realizarán con el taladro en posición oblicua a la superficie, el conocido como «taladro corredero».

El trépano se utilizó también en los relieves romanos de la época de los Antoninos para aumentar el efecto de corporeidad de la figuras mediante un profundo contorneado obtenido con el trépano que las hacía sobresalir nítidas y recortadas del fondo apenas existente, técnica que recuerda a la utilizada por el arte egipcio en sus relieves.

Para trabajar la superficie de la pieza se utilizaban la gradina, la escofina y la uñeta (cincel plano) o escafilador, y se pulía con abrasivos, con la intención de borrar toda huella de las herramientas utilizadas.

El escultor para emprender la obra en mármol necesitaba, antes de atacar el bloque de piedra, realizar un boceto o modelo. Por estatuas inacabadas se sabe que el escultor trabajaba el bloque por sus cuatro caras lo que le hacía perder el dibujo inicial, la guía que había hecho al inicio de su trabajo. Debía de disponer de dibujos de la figura a tamaño natural, quizás con una cuadrícula superpuesta que le sirviera para tomar referencias, y también de unos modelos en arcilla a tamaño natural. Éstos podrían servir para la copia por puntos, técnica que parece que fue utilizada por los talleres de los copistas del siglo II a. C. Antes parece que no se utilizó la copia por puntos pero se pudo utilizar alguna técnica similar, con el uso de cuerdas y plomadas para situar los detalles o una triangulación por puntos. Así parece que se hicieron las estatuas del frontón de Olimpia. Al escultor clásico lo que más le interesaba eran las proporciones y la exactitud matemática de las figuras, lo que tallando mármol sólo se podía asegurar trabajando a partir de modelos en arcilla a tamaño natural.



Athena Areia

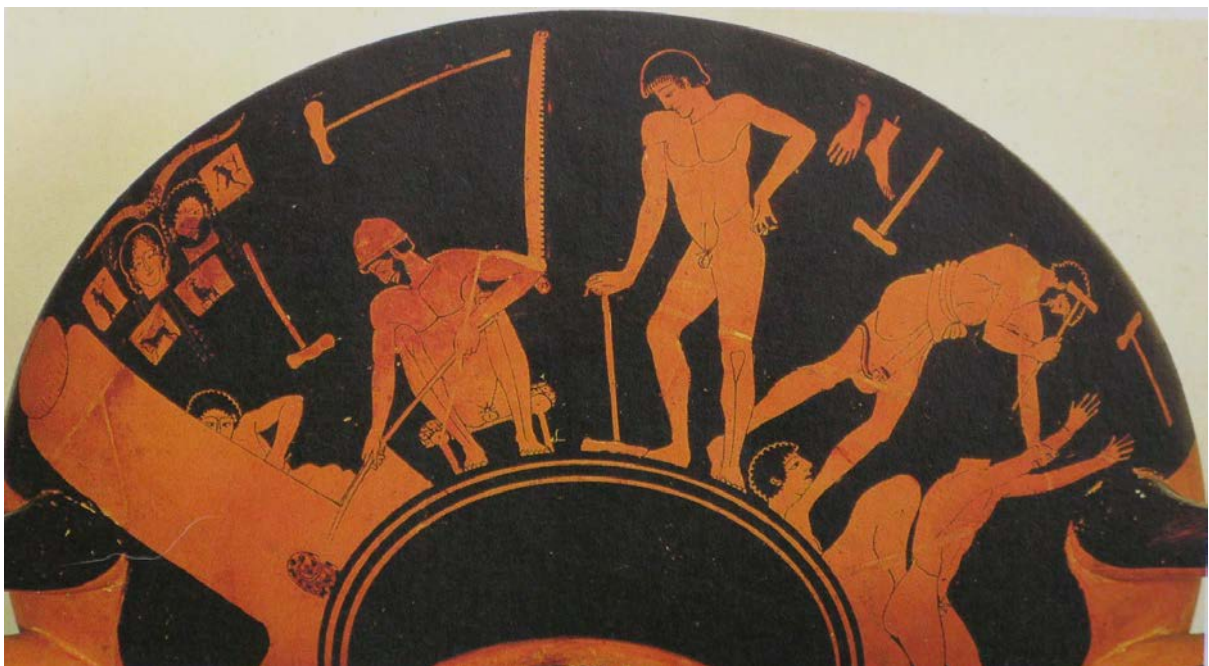


Athena Parthenos, mármol, hacia 438 a.C., Atenas, Museo Nacional.

Hay una estrecha interrelación entre el escultor tallista de mármol y el modelista de cera o barro que hacía el trabajo previo a la ejecución del bronce, pues la obra en bronce fue un excelente modelo para el aprendizaje del tallista que la copiaba en mármol, que así pudo progresar con seguridad en el conocimiento anatómico y expresivo del cuerpo humano y depurar su técnica de labra para obras originales que posteriormente crearía en piedra, lo que sería potenciado extraordinariamente en el Renacimiento.

Un aspecto superficial como es el pulido, pertenece más a la escultura romana que a la griega clásica, pues en esta, habitualmente, las figuras estaban policromadas y a veces iban vestidas o dotadas de objetos en bronce, por lo que no se esforzaban en lograr excelentes pulidos. Lo que sí parece seguro es que el pelo, los ojos, los labios y el vestido se pintaban en los mármoles clásicos. También se mezclaban diversos materiales con alguna frecuencia, como en los «acrólitos» que utilizaban el mármol para las partes carnosas, como: cabeza, manos y pies, que encajaban en un cuerpo de madera, como la *Atenea Areia* de Fidias, imagen para el culto religioso, que tenía el cuerpo en madera dorada. También se utilizó el marfil en las estatuas crisoelefantinas, para reproducir la carnosidad, como en la *Atenea Parthenos*. En las estatuas grandes los ojos eran con frecuencia incrustaciones de vidrio o piedras semipreciosas, y los labios, dientes y pezones se diferenciaban con incrustaciones de cobre rojizo o de plata, material en el que en ocasiones hacían también los vestidos.

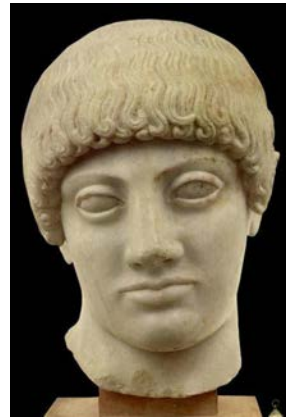
Es posible que algunas de las esculturas griegas más bellas se realizaran en bronce, desgraciadamente han desaparecido la mayoría. Muchas se vaciaron por partes y se soldaron. Utilizaban el método de vaciado directo que se sigue utilizando en la actualidad, en el que la figura se modela en arcilla sobre armadura de metal, posteriormente se saca un molde para obtener un positivo en cera al que se le colocarán unos bebederos y respiraderos para la colada del bronce. Antes de proceder a esta hay que quemar la cera, por lo que la pieza en cera con los bebederos se introduce en un molde donde se rellenan todos los huecos interiores y exteriores con un picadizo cerámico. Una vez seco, se cuece en una mufla u horno cerámico para quemar la cera y dejar libre el espacio donde se alojará el bronce; este es el método de la cera perdida, que también utilizaban para figuras pequeñas modeladas en cera maciza. Para las copias se utilizaban vaciados en yeso, que se hicieron sobre todo en Atenas y otras ciudades griegas y muy escasamente en Roma, donde las copias se realizaban principalmente en mármol a partir de los originales griegos en bronce. Debieron de existir colecciones de vaciados en los talleres que utilizarían como modelos para ampliar el conocimiento de sus artistas y trabajadores, como sigue habiendo en la actualidad.



Taller de un escultor griego, h.480 a.C., cerámica con el estilo de las figuras rojas

La ilustración que se adjunta reproduce el taller de un escultor griego donde podemos ver en el lateral izquierdo una parte dedicada a la fundición y al almacenaje de bocetos sobre la pared, mientras que en la escena del lado derecho un operario parece cincelar con el martillo una estatua sin cabeza.

A fines del siglo V, en la transición entre el «arte arcaico» y el «estilo severo» del arte clásico, los escultores han profundizado en el conocimiento de la anatomía y en el dominio de su arte. La representación del cuerpo desnudo se libera de rigideces y se podría decir que los últimos *kuroi* son ya *apolos*, de los que son ejemplos la cabeza del llamado *Efebo rubio* (25 cm. de alto) y el *Efebo de Kritios* (86 cm. de alto), las dos de hacia 480 a.C. Ejecutadas con soltura y seguridad, muestran rostros melancólicos de cuidada expresión, proporciones adecuadas entre hombros, cintura y caderas y una postura que anuncia el clasicismo, «el contrapposto».



Efebo rubio, h. 480 a.C., Museo de la Acrópolis de Atenas, Grecia.



Efebo de kritios, mármol, 490-480 a.C., Atenas.

Se adelanta una de las dos piernas, que se flexiona y relaja, mientras que la otra recibe todo el peso del cuerpo, lo que desnivela la cadera, más alta en ese lado, al mismo tiempo, que baja el hombro que corresponde a la pierna flexionada; se produce una natural y sutil torsión del tronco y un giro de la cabeza hacia la pierna flexionada que rompe la frontalidad y anuncia el arte griego clásico, dotando a las figuras de una energía y movimiento que insufla a la estatua una sensación de vida insospechada. Por ello se considera a KRITIOS el iniciador, quizás no el inventor, del «contrapposto», una de las propuestas de más transcendencia en la evolución de la escultura.

En épocas posteriores, helenísticas y romanas, volveremos a encontrar un cierto arcaísmo, pero entonces será buscado porque ciertas deidades exigían una imagen de hieratismo o por una elección deliberada del artista para recuperar la ingenuidad del arcaísmo en un cierto «manierismo».

De KRITIOS es destacable el grupo llamado *Los Tiranocidas* (477-476 a.C.), realizado en colaboración con el escultor NESIOTES, por ser "el primer monumento de carácter político erigido en Europa y el primero que celebra el triunfo de la democracia"²⁰. Realizado en bronce, lo conocemos por copias romanas en mármol. En la historia de la escultura es éste un hecho trascendental pues la escultura pública adquiere un valor simbólico y social de primer orden que justificará mucha de la creación posterior de monumentos cívicos. Tiene una gran lógica que haya surgido, precisamente, en la patria de la democracia occidental.

También se aprecia en estas dos estatuas otro aspecto que tendrá continuidad en la escultura occidental, la riqueza y multiplicidad de los puntos de vista pues fueron creadas para ser colocadas en el ágora donde el espectador las contemplaría por todas partes, lo que obligaba al escultor a cuidar todos los detalles, fueran más o menos visibles.



Grupo de los tiranocidas, Harmodio y Aristogitón, mármol, 477-476 a.C., Nápoles, M. Arqueológico Nacional.

²⁰ LEÓN ALONSO, Pilar, *op. cit.*, p. 4.

Otros aspectos destacados de la escultura griega es el creciente dominio de la talla de animales, como leones o caballos y como en otras estatuarias antiguas el abundante uso del policromado en las esculturas de piedra, con frecuencia con colores fuertes y contrastados, en búsqueda decidida de la belleza.

Muestra de ello y del avance de la escultura en el periodo arcaico, es un hermoso fragmento de *Cabeza de caballo* de época tardía (520-510 a.C.), que aunque tiene la elegancia del arcaísmo ateniense y la severa labra de los primeros escultores griegos, posee detalles anatómicos que lo acercan a la estatuaria clásica. Esta cabeza, que junto a otras esculturas fue donada en 1944 al Museo del Prado por el artista mexicano Marius de Zayas (1880-1961), recuerda mucho estilísticamente a los caballos votivos de la Acrópolis de Atenas (ofrecidos a Atenea, diosa protectora de la ciudad), y a otros ejemplares de las islas de Paros y Thasos. En su vista lateral aparenta ser un caballo macizo y de robusto cuello, mientras que nos sorprende frontalmente con su extrema delgadez, lo que hace sospechar su disposición en un relieve o en un frontón. Por otro lado, la ranura de la parte inferior de su cuello indica que formaba parte de una cuadriga, mientras que el surco visible en el lado izquierdo sería la marca dejada por las riendas metálicas allí empotradas. Asimismo, en el orificio de la zona alta de las crines iría clavada una púa de metal, «meniskos» o media luna, que servía para ahuyentar a los pájaros. El caballo original estaba policromado, aunque hoy sólo quedan unos mínimos restos del rojo de su hocico y un meandro dorado que simulaba su arnés. En este aspecto decorativo, serán el rojo, azul, negro y dorado los colores más usados por los griegos, tanto en la escultura como en la arquitectura.²¹



Cabeza de caballo, hacia 520 ó 510 a.C., mármol policromado.



Cabeza de caballo de la *cuadriga de Selene* del frontón Este del Partenón, hacia 440 a.C., mármol.

Otro fragmento de cabeza de caballo que ya se sitúa en el periodo clásico, datada en torno a 440 a.C., pero que nos sirve de comparación con la anterior, es también de autor anónimo y pertenece a la cuadriga de Selene, la diosa de la luna, del frontón este del Partenón, su equivalente en la otra parte del frontón era la cuadriga de Helios, el dios del sol. Esta cabeza es uno de los restos más espléndidos que han llegado hasta nuestros días y al igual que la anterior, ofrece un aspecto poderoso y fantástico como si el artista hubiese pretendido en realidad crear un caballo maestro, un prototipo de caballo.

²¹ <https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/caballo-de-epoca-arcaica-anonimo-clasico/>

Periodo clásico

La transición del arte arcaico al clásico se sitúa a finales del siglo V a.C., entre el 480 y el 450, y evoluciona hasta el 323 a.C., año en el que muere Alejandro Magno. Se inicia con un estilo denominado severo por la expresión de los rostros, la grave actitud de las figuras y "el modelado cuidadísimo, sobre todo con cincel plano"²². Este estilo es particularmente evidente en la *Máscara del dios fluvial Ajeloo*, (fig. 020) donde apreciamos como la sonrisa arcaica ha dado paso a una nueva seriedad en la expresión y a una simplicidad de las formas. También merece una especial atención el *Auriga de Delfos* (bronce, 1,82 m. de alto, 470 a.C.) que muestra una de las características principales del arte griego, un efecto de sobriedad y sencillez en obras de gran complejidad. Es interesante destacar en esta obra el recurso utilizado por el escultor para que el carro del auriga no lo tape y minusvalore. Desproporcionó su cuerpo exagerando la longitud de las piernas lo que extraña en la escultura aislada, exenta, pero que no se apreciaría en la escultura completa del auriga montado en su carro.



Máscara del dios fluvial Ajeloo, hacia 470 a.C., mármol.



Auriga de Delfos, bronce, hacia 470 a.C.



Detalle de la cabeza del *Auriga de Delfos*

Cabe mencionar aquí un recurso utilizado por otro escultor, éste del siglo XX d.C., Higinio Basterra en las dos cuadrigas en bronce y hierro que realizó para la antigua sede central del Banco Bilbao Vizcaya en la calle Alcalá de Madrid, en 1923, en las que situó al auriga subido encima del frontal del carro para que este no le tape, posición insólita e imposible que se acepta por el que lo contempla sin problemas. Esto muestra que hay una verdad artística que desafía a la verdad objetiva y que para el escultor lo importante es transmitir su mensaje claramente aunque para ello tenga que manipular y burlar la realidad de las cosas.

²² LEÓN ALONSO, Pilar, *op. cit.*, p. 49.

Otra obra fundamental del estilo severo clásico es el *Poseidón del cabo Artemision* (bronce, hacia 460 a.C.). Supone una gran apuesta por el realismo y por el trabajo del natural y un reto para el escultor, que concibe la estatua en relación con el espacio circundante, tratando de relacionarse con él y ocuparlo para dotarlo de tensión y energía. El escultor lo consigue con la torsión de la figura, el delicado desplazamiento lateral del pie de la pierna libre adelantada –a diferencia de POLICLETO que la retrasa– y proponiendo actitudes abiertas que despegan las piernas en actitud de avance y los brazos del cuerpo lanzando la jabalina.



Poseidon del cabo Artemisión, hacia 460 a.C., bronce

El escultor observa el cuerpo humano, el movimiento de los paños que le cubren y cuantos elementos le interesa reproducir, como animales, instrumentos y armas, para crear conjuntos escultóricos que, teniendo siempre al ser humano como el centro, construyan un nuevo concepto de monumentalidad y de ideal de belleza.

“Por principio estético, el cuerpo humano se concibe como un edificio, cuyas partes deben mostrar con máxima claridad sus líneas fronterizas. En esta condición se apoya Aristóteles para sostener que el cuerpo de la mujer es menos hermoso que el del hombre: la articulación de sus miembros es menos evidente.²³”

Como continúa exponiendo el profesor Blanco Freijeiro, en esta idea de articulación se encuentra el secreto de la belleza helénica que se fundamenta en el concepto de simetría que se apoya en la relación numérica de cada parte con las contiguas y de todas con el conjunto. Aporta dos interesantes testimonios, uno del escultor POLICLETO que afirma que la perfección sólo se alcanza con una serie de muchos números y otro del filósofo PLOTINO que afirma que lo que impresiona al espectador de una obra es la relación de las partes entre sí y de todas con el conjunto, lo que constituye la belleza sensible, que se compone de simetría y proporción. Al mismo tiempo el vestuario de la mujer se simplifica respecto al estilo preclásico, más complicado, para dejar traslucir el cuerpo y dar libertad y movilidad a los pliegues, verticales, y horizontales, abandonando la repetición mecánica que transmitían las *korai* arcaicas.

Los escultores para preparar sus obras en mármol, bronce, marfil, metal o una combinación de ellas, parten de un modelado en arcilla que les permite lograr gran precisión en las formas y articulaciones de las figuras en las que, además de la búsqueda del realismo, acentuaban la

²³ BLANCO FREIJEIRO, Antonio, *op. cit.*, pp. 144-145.

simetría del cuerpo que, aunque imperfecta en la realidad, reforzaba su perfección y belleza, además de entroncarles con los modelos arcaicos. El paso del vaciado al bronce requería de buenos artesanos que mejoraron mucho sus técnicas. La copia en mármol, aparte de la dificultad y coste del traslado del mármol desde la cantera, exigía cuidadosos y habilidosos maestros canteros que tenían que trabajar, se decía, durante un año entero para conseguir una figura de tamaño natural. "PRAXITELES es el primer escultor importante a quien se adscriben varias obras de mármol en las cuales podemos creer que la motivación era una deliberada explotación estética del material", para lo que, continua el profesor Blanco Freijeiro,

"dejaba las partes de carne sin pintar, o en el mejor de los casos, tan teñidas como para hacer que la piedra mostrara la mayor parte de sus cualidades de carne. La técnica pictórica de la encáustica, la aplicación del color en una cera fundida sobre una superficie pulida ayuda mucho a conservar la cualidad translúcida del mármol."

Una vasija del siglo IV, reproduce el proceso de pintar una estatua de Herakles. "Un muchacho calienta las herramientas (espátulas) en un brasero a la izquierda, mientras que el artista aplica la pintura a la cera".²⁴



Vasija Apulia, estatua de Hércules en el proceso de ser pintada a la encáustica, 370 a.C.

La técnica pictórica de la encáustica, palabra que procede de la griega «enkaustikos», grabar a fuego, utiliza la cera como aglutinante de los pigmentos de colores a los que se añaden otros compuestos en disolución y una resina. Se calienta la superficie a pintar y también las espátulas en unos braseros, los «cauterium», para formar una pasta muy cubriente que se aplica con una espátula caliente o con un pincel. Finalmente se pule con trapos de lino. Esta técnica que describe Vitrubio (70 a 25 a.C.), se asociaba al nombre de PRAXITELES.

El vaciado fue un proceso importante para trasladar la figura de arcilla a otros materiales y no se puede dudar que se experimentaría con vaciados del natural. Sabemos que LISISTRATO, hermano de LISIPO fue, según Plinio, el primero que trabajó en yeso una cara que corrigió con vaciados del natural. Parece muy probable que este recurso se utilizara también para las telas y

²⁴ BOARDMAN, John, *Escultura clásica. El periodo clásico tardío*, Colección El Mundo del Arte nº 67, Barcelona, Ediciones Destino (Thames and Hudson, 1995), 2001, pp. 13- 14.

ropajes, poniendo sobre el modelo de yeso o arcilla telas mojadas impregnadas a su vez de yeso o arcilla a las que se daban las formas y pliegues deseados. Este procedimiento fue utilizado también por RODIN que fue acusado de que su escultura *La Edad del Bronce* estaba básicamente vaciada del natural. Es sin duda una gran tentación para el escultor que quiera obtener el máximo realismo en sus obras. De alguna manera se produce aquí la polémica sobre la expresividad de la reproducción fotográfica en relación con la pictórica. La utilización de modelos vivos debió de ser habitual para los escultores y es conocida la relación de PRAXITELES con la bella Friné, parece que su amante, modelo para sus “Afroditas” desnudas.

Los artistas para dotar de vida a sus esculturas recurren igualmente a procedimientos como el conservado en el *Auriga de Delfos* de incrustar en el bronce unos ojos de pasta vítrea, blanca y coloreada. En estas obras, por otro lado se percibe un gran avance en la fundición y soldado de grandes piezas de bronce, que sobrepasan a la conocida técnica de la cera perdida.

El objetivo de estas estrategias fue para estos escultores reproducir la realidad con la mayor fidelidad, tratando incluso de engañar al espectador con figuras de tamaño natural y superficies muy elaboradas y tratadas, que hoy se han perdido. Para la carne podían utilizar el cobre claro o diversas aleaciones para obtener otros efectos, y no tenían problema en ocultar el carácter del material y teñirlo, ya fuera mármol o marfil, para obtener el efecto realista que buscaban en sus figuras.²⁵ Los escultores contaban con la colaboración de pintores para que policromaran el mármol o el bronce, como el pintor NICIAS con PRAXITELES. Los pintores también buscaban el mismo efecto de engañar al espectador con sus obras y su éxito, con frecuencia, era que parecieran reales, incluso para los pájaros.



Frontón Occidental del *Templo de Zeus en Olimpia*, Boda de Pirítoo, enfrentamiento entre lápitas y centauros, h. 470-456 aC.

La cumbre del estilo severo son las esculturas, en mármol de Paros, del frontón y metopas del templo de *Zeus en Olimpia*, que son un prodigio de severidad y disposición de las abundantes figuras de gran tamaño en el escaso espacio. Narran dos mitos relacionados con el origen de los juegos deportivos, el de la de la carrera de carros de Pelops y Enomao y el de la lucha de los lapitas y los centauros. Las esculturas son una apuesta por un realismo de gran crudeza que muestra bajo la piel las venas hinchadas, los tendones en tensión y las arrugas y las carnes fofas de los viejos, detalles que marcan el camino hacia el arte clásico maduro²⁶.

²⁵ *Ibíd.*, p. 12.

²⁶ LEÓN ALONSO, Pilar, *op. cit.*, p. 57.

El estilo «severo» da paso al clásico «pleno o maduro» entre el 450 y el 420 a.C. y concluirá con el estilo llamado «bello».

MIRÓN

En el camino hacia el arte clásico pleno o maduro, a mediados del siglo V a.C. surge la figura del bronceista Mirón, que aunque no nacido en Atenas se le puede considerar artista ateniense. Considerado por el historiador romano Plinio como el primero que buscó el realismo, preocupado por reproducir los detalles hizo notables progresos en el conocimiento de la anatomía y en la intención simbólica de sus obras, pero no pudo expresar plenamente el alma y emociones de sus esculturas como lo harían los artistas posteriores. Autor de importantes obras destacan entre ellas, el grupo de *Atenea* y *Marsias*, varias figuras de *Herakles* o Hércules, de Apolo, una vaca de sorprendente realismo y un Minotauro, además del famoso discóbolo.



Detalle del *Discóbolo Lancelotti* de Mirón. Hacia 450 a. C., Museo Nacional de Roma.

Era el *Discóbolo*, el héroe Hyakinthos, atleta que falleció cuando lanzaba el disco, del que conocemos varias copias romanas en mármol aunque el original era en bronce. El escultor muestra el momento en el que el atleta, con el brazo derecho extendido hacia atrás en tensión, se prepara para iniciar el lanzamiento. La capacidad de sugerir movimiento deteniendo el momento inmediatamente anterior a que se desate la acción, a veces violenta, será una constante de la mejor escultura posterior, del Renacimiento y del Barroco. El *Discóbolo* fue para sus contemporáneos, acostumbrados a actitudes más convencionales, una gran novedad y una sorpresa en la representación de un atleta, aunque su ejecución se sitúa todavía en los

preliminares de la gran escultura clásica. Muestra una musculatura plana, un rostro inexpresivo y una organización espacial más propia de un relieve. La figura está esculpida en un plano para un solo punto de vista, como un alto relieve sin fondo. Como en los relieves y pinturas egipcias, observará Gombrich²⁷, Mirón nos presenta el tronco visto de frente y las piernas y brazos de perfil, pero ha tenido el acierto y habilidad de proponer una postura en la que esta convención artística se ofrece con naturalidad y produce una intensa sugestión de movimiento y de ocupación del espacio circundante.

Sobre esta escultura hay un curioso comentario de Quintiliano, erudito retórico hispanorromano, que la califica de forzada y artificiosa, «*distortum et elaboratum*» y, como señala el profesor Blanco Freijeiro: “en verdad lo es; pero sugiere el movimiento con más fuerza que una instantánea, y merced a ella la obra de arte adquiere una monumentalidad que la salva de las limitaciones del tiempo.”²⁸

Más evolucionado es el grupo de *Atenea y Marsias* que se encontraba en la Acrópolis de Atenas y se considera la obra maestra de Mirón. En el modelado de Marsias consigue Mirón una más exacta reproducción de la anatomía, con los músculos pectorales bien construidos y bien insertados debajo de los hombros, el tórax integrado con el abdomen y los muslos con la musculatura bien resuelta. El conjunto recoge justo el momento en que Marsias se detiene en su acción porque Atenea le mira con gesto amenazador. Se quiere interpretar en esta obra el triunfo de la cultura, Atenea, frente a la naturaleza, representada en Marsias, el sátiro, en una expresiva imagen de fuerte carácter simbólico.



Atenea y Marsias de Mirón, copia romana del original griego de 450 a.C.

²⁷ cfr. GOMBRICH, Ernest H., *op. cit.*, p. 90.

²⁸ BLANCO FREIJEIRO, Antonio, *op. cit.*, p. 147.

También es obra de Mirón un *Herakles* o *Hércules*, apoyado en un bastón o clava con una piel de león que le cuelga y conforma una figura muy propia de la escultura griega que tendrá continuidad en la romana. Muestra a un héroe cansado tras superar las doce pruebas y reconcentrado en sus pensamientos.

Es interesante destacar por último una anécdota, que se repetirá en otras obras del arte griego, que habla del extraordinario realismo de algunas de sus creaciones, como la mencionada escultura en bronce de una vaca de Mirón, que pertenecía a un conjunto de cuatro toros y

un perro en la acrópolis de Atenas. Producía un efecto tan real que los terneros iban a amamantarse y los leones a comérsela y todos la veían como viva y verdadera. Sin duda esta anécdota y otras similares, más que de la habilidad de los artistas habla del gran empeño del arte griego en dar vida a sus obras mediante el esfuerzo por reproducir con la mayor perfección la realidad. Este será a lo largo de la historia del arte el gran sueño del realismo.



Hércules, siglo II d.C. obra romana inspirada en un *Herakles* griego de 450 a.C. (Mirón). Museo Nacional del Prado

EL PARTENÓN

Los frisos del Partenón, con las limitaciones y características de la escultura destinada a integrarse en la arquitectura, es el modelo más influyente del arte griego clásico. Los griegos concibieron sus dioses como si fueran hombres, y por eso a los hombres que se comportaron como héroes, al expulsar a los persas y construir la gran Atenas de Pericles, los tratan como si fueran dioses. No buscaban la expresión de los rostros sino un gesto intemporal en el que no cabían las emociones inmediatas. La anatomía masculina muestra ya la

configuración del esqueleto que estructura el exterior del cuerpo, que aparece como construido desde dentro, mientras las mujeres son claramente femeninas y no hombres adaptados.²⁹ Sus vestidos caen de manera natural, superando las rigideces de los del frontón del templo de Zeus en Olimpia, en una evolución que seguramente es la más importante que aporta la escultura clásica. Las telas cuelgan con gran realismo, las aristas que forman los pliegues más estrechos contrastan con profundas oquedades que crean un rico juego de luz y sombras, comparable al que se busca en la expresión cada vez más depurada y realista de la anatomía de los cuerpos. Las telas con frecuencia se reproducen mojadadas y pegadas al cuerpo, o agitadas por el viento, para favorecer la expresividad de los pliegues que realzan y articulan las formas del cuerpo que cubren a los que dotan de increíble dinamismo. Crean un repertorio de pliegues y arrugas de las telas de una gran variedad: pliegues simples, dobles, en ondulaciones, que se recogen y se separan o forman una bolsa, que se bifurcan, oblicuos, horizontales, etc., detalles que personalizan cada figura, que pueden acabar en un cierto manierismo. En algún momento, Chillida comentó que toda la historia del arte estaba contenida en los pliegues de la escultura clásica.

Con el Partenón (480 a.C.- 432 a.C.) Atenas hizo una demostración ante el mundo antiguo de las altas prestaciones arquitectónicas y artísticas que era capaz de ofrecer la única gran potencia, junto con Esparta, de Grecia. En lugar de las 6 y 13 columnas que como norma general rodeaban el lado frontal y lateral del templo, se dispusieron 8 y 17 columnas alrededor de la «cella» o capilla interior situada detrás de las columnas, detalle que revolucionó el orden establecido hasta ese momento en la arquitectura griega. Una escena del friso oriental que se conserva

²⁹ Cfr. BOARDMAN, John, *op. cit.: Escultura griega. El periodo clásico...*, pp. 92 y 93.

en buen estado representa, un Apolo joven e imberbe que se vuelve hacia Poseidón, el cual sostiene el tridente, hoy desaparecido, con su mano izquierda alzada. Artemisa, diosa de la caza y hermana de Apolo, se sitúa delante de las dos divinidades, y sujeta con su mano derecha el fino jitón que cae sobre su cuerpo abarcando múltiples pliegues.³⁰



Partenón, grupo del fronton occidental.

En el Partenón, como en todo el arte griego clásico, nada es gratuito ni improvisado en su arquitectura y escultura. No es el arte por el arte, sino que está al servicio de los intereses y deseos de la comunidad que se afirma en estas imágenes, recordando un pasado que mitifica y hace de los hombres héroes que conviven con los dioses. Aúna historia, mito, poesía, drama, escultura y pintura, todas las artes cooperando para engrandecer la memoria del pueblo.

Unas de las más bellas escenas del Partenón en modo compositivo, que no podemos dejar de mencionar, son las metopas que forman el friso donde se representa la *Lucha de los Centauros y los Lapitas*. Entre ellas, una de las mejor conservadas representa a un Lapita, posiblemente Teseo, luchando contra un centauro.

Estilísticamente los arqueólogos han podido distinguir ochenta tallistas distintos entre los que intervinieron en el friso. Y aunque hay diferencias de calidad, siempre se conserva un nivel digno, porque todos los artistas se atenían a un plan general diseñado y dirigido por Fidias, que sufrió varias modificaciones en el transcurso de los años.

Fidias fue la mente directora y unificadora del amplio y complejo proyecto escultórico del Partenón, que, junto a una gran escuela de canteros y escultores compartieron un



Poseidón, Apolo y Artemisa en el friso este del Partenón, mármol, hacia 440 a.C., Atenas, Museo de la Acrópolis.

³⁰ SIEBLER, Michael, *Arte Griego*, Colonia, Taschen, 2007, p. 70.

tiempo y un proyecto común, que aunó en un plan global el número y distribución de cada figura, en sus dos frontones, frisos y metopas. Plutarco dijo que fue Fidias el director y supervisor de todo el proyecto de Pericles en Atenas y en toda la Ática. Se puede asegurar que Fidias es el autor de *Atenea Parthenos* (realizada entre 448 y 438 a.C.), la gran estatua crisoelefantina, de oro y marfil con un núcleo de madera, de más de once metros de altura, a la que se rendía culto en el Partenón.³¹



Metopa del Partenón, *lucha entre lapitas y centauros*



Una de las metopas del Partenón mejor conservadas. Representa a un *Lapita*, posiblemente Teseo, luchando contra un centauro.

Al contemplar la escultura griega antigua olvidamos con frecuencia que muchas de ellas fueron objeto de veneración religiosa y que, como dice Gombrich, son los ídolos contra los que clamaron los profetas de la Biblia, porque "la gente oraba ante ellos, les eran llevados sacrificios entre extraños ensalmos y miles y decenas de miles de fieles pudieron acercarse con la esperanza y el temor de sus corazones"³². Incluso los juegos deportivos estaban muy ligados a las creencias y ritos religiosos y las estatuas de atletas eran una ofrenda de agradecimiento por el triunfo que los dioses les habían concedido en la competición.

FIDIAS

Marcó la norma del estilo clásico para los escultores posteriores, pero no para los que inmediatamente le siguieron, que se sintieron más interesados por la obra de POLICLETO. Los dos fueron discípulos del mismo maestro, HAGELADAS. Autor de las más importantes estatuas de culto, como la de *Zeus de Olimpia*, de doce metros de altura, posterior a la de *Atenea del Partenón*, ambas de marfil y oro (crisoelefantinas) y seguramente autor también de algunas de mármol de las fachadas del Partenón, de las que desde luego fue su inspirador. Es también autor de estatuas en bronce conmemorativas de éxitos atenienses como la *Atenea Prómachos* en bronce, de unos quince metros de altura, que destacaba en la Acrópolis de Atenas y se podía ver por los barcos que arribaban a la ciudad, o estatuas promotoras de la paz como la *Atenea*

³¹ Como no quedan restos de esta obra colosal reproducimos aquí una de las copias en mármol que hacen posible formarse una idea aceptable del conjunto. *Atenea Parthenos* ha sido considerada la obra maestra de Fidias según señalan diversas fuentes antiguas. Labrada en oro y marfil, alcanzaba una altura de 12.5 metros; el cuerpo principal de madera estaba recubierto por láminas de oro que pesaban el equivalente a 1.14 toneladas. El rostro, las manos, los pies y el resto de las partes desnudas de la piel estaban talladas en marfil. En su mano derecha, que apoya en una columna, llevaba la *Atenea Nike* o diosa de la victoria, mientras que en su brazo izquierdo sostiene un escudo en cuyo interior se encuentra alojada la serpiente de la Acrópolis. Véase: SIEBLER, Michael, *op. cit.*, p. 72.

³² GOMBRICH, Ernest H., *op. cit.*, p. 84.

Lemnia, de dos metros de altura, cabeza descubierta como signo de paz, cuyo rostro muestra todos los rasgos del arte clásico: la frente ligeramente alta, la barbilla pequeña, los labios menudos y carnosos, las mejillas lisas y el perfil en un plano perpendicular al plano horizontal que corta la cabeza. Incluye Fidias, sujetando el pelo bien compuesto en pequeños mechones, una cinta ancha que le da plasticidad, recurso que retomará Miguel Ángel. También es Fidias autor del *Apolo Parnopios*, de majestuosa grandeza, que queda remarcada por tener los pies muy juntos haciendo una base demasiado estrecha para sostener el gran torso de la figura, y de la *Amazona* de Éfeso y otras, algunas atribuidas sin total seguridad. Según Plinio fue autor de una *Atenea Areia* de Platea, un acrólito (estatua de madera y mármol), con cuerpo de madera dorada.

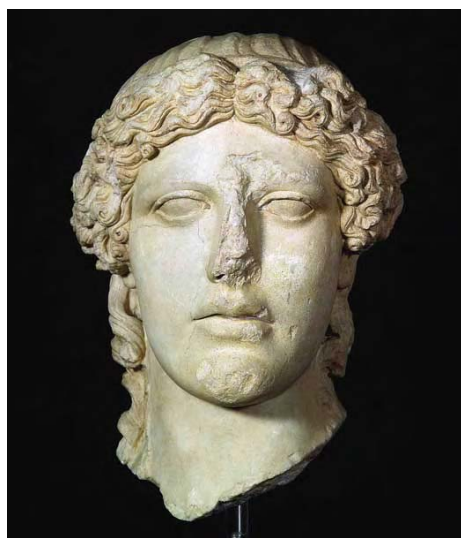


Atenea Lemnia, atribuida a Fidias.

La estética de Fidias se apoya en el equilibrio entre la actitud física y el mensaje espiritual que la estatua quiere transmitir, que es lo fundamental para él. Concibe el cuerpo en virtud de su función, y lo realiza con recursos de gran libertad y simplicidad. En las metopas del Partenón crea composiciones cerradas que tienden a un centro, frecuentemente triangulares, que se ajustan a los límites del cuadrado, sin apoyarse en él, con los movimientos internos que pide la acción que retratan, pero sin nada superfluo o efectista.



Apolo Parnopios, atribuido a Fidias



Cabeza de *Apolo Parnopios*.

Las dos estatuas gigantes de *Zeus de Olimpia* y *Atenea Parthenos*, ídolos para los profetas bíblicos, imágenes para el culto en los templos de Olimpia y Atenas, debían producir un efecto extraordinario en el espectador por su enorme tamaño (altura de una casa de cuatro pisos) y la riqueza de sus materiales que producían un brillante contraste entre la blancura del marfil y el brillo del oro. Delante colocó Fidias una balsa, de aceite o de agua, con la doble finalidad de dar humedad al lugar para proteger el marfil y la madera de las estatuas y, al tiempo, proyectar sobre ellas una mágica luz reflejada, en la penumbra de las «cellas» o capillas que las guardaban.

Muy interesante fue el descubrimiento del taller en el que Fidias hizo el Zeus crisoelefantino de Olimpia, que da muchas pistas sobre su técnica. El tamaño era igual al de la capilla en la que se iba a situar la estatua. Parece “que se preparó un rompecabezas de moldes de arcilla refractaria



Zeus en Olimpia, Fidias, 12 m.de altura.

clásico e idealizado del dios Zeus, es una buena demostración de la habilidad de los antiguos grabadores de piedra. La cabeza fue esculpida en una dura cornalina de aproximadamente 2.5x2cm. de espesor, y presenta una línea suave en la frente que continua con el trazado de la nariz, tan del gusto de la Grecia antigua. Una barba cerrada y rizada le rodea el rostro, y el pelo cuidadosamente sujeto con una rama de olivo le cae sobre los hombros en tres gruesos mechones, lo mismo que en los "kouroi" arcaicos.

POLICLETO

Nacido en Argos, bronzista y discípulo del mismo maestro que FIDIAS, fue el otro gran escultor del periodo clásico. Se interesó casi en exclusiva, a diferencia de Fidias, por el cuerpo del atleta masculino desnudo. Estudió las proporciones del cuerpo en el hombre de pie y escribió un libro que llamó Canon, sobre la relación armónica, «symmetria», de las partes del cuerpo, unas con otras y cada una con el conjunto, teoría que desarrolló en el *Doríforo* o el portador de lanza, también llamado «Canon», obra en bronce que se conoce por varias copias. La figura en equilibrio y con una sinuosa forma de S que da una mayor impresión de movimiento, expone la postura clásica de Policleto, con la pierna relajada que se retrasa más, el pie en ángulo que apenas apoya en el suelo y el brazo recto y flojo al lado de la pierna recta y



Zeus de Olimpia, grabado en piedra de mesogrecia (cornalina) según el modelo de Fidias, siglo V a.C.

³³ BOARDMAN, John, *op. cit.: Escultura griega. El periodo clásico...*, p. 12.

Escultura griega del siglo IV

tensa. El otro brazo que lleva la lanza se adelanta ganando un nuevo espacio que queda realzado por la posición oblicua de la lanza. Aunque Policleto sigue teniendo como punto de partida el concepto tradicional de que la escultura se concibe para un punto de vista principal, que es el frontal, el talento del escultor brillará en su estrategia para la ocupación del espacio que la estatua comparte con el espectador. La figura, que se basa en criterios geométricos para definir algunas partes, destacando la articulación entre ellas, es más ancha y gruesa que las figuras de Fidias y tiene la cabeza más larga. Otra obra importante es el *Diadúmeno*, joven que se ciñe el pelo, también en bronce, que parece mostrar el gran interés de Policleto por los detalles más pequeños. Realizó muchas imágenes de atletas y alguna femenina. Su principal aportación es la elasticidad con la que dota a sus figuras, que transmiten una gran capacidad de movimiento.

Escultura griega del siglo IV

Entre 430 y 400 a. C., los discípulos de Fidias desarrollan el llamado «estilo bello». Las esculturas del Partenón influyeron poderosamente en los escultores del último tercio del siglo V que aprendieron a trabajar el mármol con tanta delicadeza en los rasgos de los rostros y tanto virtuosismo en el tratamiento de los paños, que desarrollaron un estilo preciosista y pulcro que se conoce como «bello».

La derrota de Atenas ante Esparta en la Guerra del Peloponeso en el 400 a.C., marca el final de su hegemonía política y artística y el comienzo de una nueva etapa en el arte griego en la que se construyen grandes monumentos en ciudades jónicas de Asia como el *Mausoleo de*



El Doriforos, copia en mármol del original de Policleto, h. 440 a.C. Nápoles, Museo Arqueológico Nacional.



El Diadúmeno, copia en mármol del original de Policleto

Halicarnaso, cuyo principal escultor fue ESCOPAS. Nacido en el último cuarto del s. IV a.C. trabajó sobre todo en mármol, que era abundante en la isla de Paros en la que nació. También arquitecto, desarrolló una escultura calificada de patética en oposición a la muy armoniosa de PRAXITELES. Sus figuras suelen mostrar puños cerrados, músculos inflamados, cuerpos girando sobre sí mismos, con los miembros en todas las direcciones, como héroes de una tragedia, de gran viveza y patetismo que presagia figuras luchando o bailando, retorcidas pero muy equilibradas. Su escultura tiene en el tratamiento de la cabeza su principal novedad. Es redonda, con una frente abultada sobre los ojos, lo que se conocerá después como «la barra miguelangesca» y ojos profundos que pueden expresar el páthos, el drama, la pasión, que acentuaba en algunos relieves dejando la talla sin pulir.

Dos nuevas características se abren paso en la escultura griega: el realismo que se apoya en la percepción de los artistas, directa y sin mediaciones ideales, y un interés nuevo por reflejar en sus obras pasiones y sentimientos. Los historiadores hablan de un segundo clasicismo.

Antes de desarrollar la escultura de esta época conviene hacer una aclaración sobre los diferentes materiales usados por los escultores y sus consecuencias. Como se ha visto muchas de las obras son en bronce que por su valor material y posibilidad de recuperación para otros usos utilitarios han



Copia de una *Ménade* de Scopas. Albertinum de Dresde



Meleagros Palatino



Detalle de otra copia romana de la escultura de *Meleagro* realizada por Scopas. En este caso se trata de un busto y se conserva en el British Museum.

desaparecido por robo o refundición, pero tuvieron la ventaja de que al permitir ser recubiertas de barro o yeso para obtener moldes de sus figuras posibilitaron trabajar con mucha precisión las copias en mármol. Las esculturas originales en piedra, generalmente pintadas, no lo permitían por lo que no admitían reproducciones exactas por procedimientos mecánicos.

PRAXITELES

Nace en Atenas, es escultor de bronce, y sobre todo de mármoles, durante 50 años, hasta 330 a.C.

“Fue el primero que logró fama por sus estatuas de mármol, en lugar de los por lo general más aclamados bronce. Su introducción del desnudo femenino como tipo escultórico fue una innovación crucial (...) y concedió una verdadera femineidad tanto al cuerpo como a la postura (...) El atractivo era en esencia erótico (...),³⁴”

concluye el catedrático de Oxford, John Boardman. Los dioses o los atletas podían ser representados desnudos, pero, hasta ahora, para las diosas era diferente.

Su obra maestra es la *Afrodita de Knidia*, en mármol de Paros, que la representa desnuda, sorprendida en el momento anterior, o quizás posterior, de darse un baño, con la cabeza delicadamente girada a la izquierda y la mirada perdida en la lejanía. El peso de su cuerpo descansa en la pierna derecha que muestra el perfil más bello y compone un gesto característico de Praxiteles, con una mano delante del pecho y la otra delante del sexo, como señalando los dos hitos de la mujer madre, el nacimiento y la lactancia, lo que sugiere un pudor instintivo. El desnudo femenino, fue probablemente posible por la tradición de la población de Knidia, y tendrá una gran influencia en la escultura posterior. Ya no se trata de anatomías masculinas feminizadas, sino, como señala Boardman, de auténticas anatomías femeninas.

La solución más característica de Praxiteles para la estabilidad de sus figuras es la de liberar del peso a una de las piernas, por lo que caería si no tuviera un claro soporte en el otro lado, como por ejemplo un tronco de árbol o una piedra, con lo que crea la famosa «curva praxitélica». Un airoso y armonioso movimiento entre los dos costados de la figura que traza una elegante “S”. Así lo muestra un Apolo joven conocido como el *Sauróktonos*, que amenaza a una lagartija que trepa por el tronco en el que se apoya la figura. La necesidad de un apoyo para la figura y el recurso de acudir a elementos de la naturaleza como árboles o rocas tiene otra consecuencia interesante para el desarrollo de la historia del arte, la de incorporar la naturaleza y el paisaje a la estatua. Se aprecia en este Apolo la característica, muy propia del escultor, de dotar a la figura, que parece no tener huesos, de una postura muy lánguida que le confiere un cierto carácter andrógino, muy delicado y matizado, que no excluye una anatomía perfecta.

Fue autor de muchas otras importantes figuras de Sátiros, Apolos, Afroditas, etc., en las que son características: las notas de humanidad que introduce en las estatuas de los dioses, en ocasiones sosteniendo cuidadosamente a niños



Hermes con Dionisos joven, atribuido a Praxíteles, h. 340 a.C., mármol.

³⁴ BOARDMAN, John, *op. cit.: Escultura clásica. El periodo clásico tardío...*, p. 53.

en sus brazos, como *Hermes con Dionisos joven*; las delicadas torsiones de sus figuras, a veces con un brazo levantado que favorece la contemplación frontal de la figura; y sus bellos perfiles. A diferencia de Policleto, cuidó mucho el perfecto pulido de las superficies y la suavidad en la articulación de las partes del cuerpo, el *sfumatto*, el difuminado de las articulaciones y contornos y cultivó el realismo de las telas y las caídas de los pliegues de los mantos. Para la policromía de algunas de sus estatuas contó con la colaboración de su amigo el gran pintor Nicias. Según parece fue él "quien dio a las más bellas esculturas de *Praxiteles* su 'gánosis', su colorido, su perfección táctil; y esa experiencia, que posiblemente tuvo en su juventud, le sirvió de base después en su trayectoria independiente como pintor."³⁵

LISIPO

Nacido hacia 390 a.C., en Sición, fue escultor de bronce, material preferido por los talleres del norte del Peloponeso, reconocía únicamente como sus maestros a Policleto, por su *Doríforo* o «Canon», y a la Naturaleza. Fue el gran renovador de la escultura griega y el último de los clásicos. Se propuso ampliar los temas de su escultura, por ejemplo concibiendo grupos de carácter escenográfico, y recrear la apariencia de personajes muy variados como atletas musculosos, ancianos decrepitos, niños y animales muy reales pero sujetos siempre a la idea del *Canon*, lo que le diferencia de escultores posteriores de la época helenística. Fue un perfeccionista en el acabado y pulido de sus bronce y se le atribuye una producción ingente con más de mil quinientas obras.



Alejandro Magno, copia romana de un original en bronce, mármol, hacia 330 a.C.

Dada su posición de escultor cortesano fue el retratista predilecto de Alejandro Magno, ejerciendo una función decisiva en la creación de su iconografía. Algunos de los distintivos más claros de los retratos del rey macedonio serán la representación de un joven imberbe con un remolino ascendente en la frente o «anastolé», el giro de la cabeza y la mirada dirigida a la lejanía. De esta forma, los admiradores antiguos descifraban perfectamente el código en que se basaba su interpretación: la «anastolé» reflejaba el valor propio de un león, el giro de la cabeza sugería una capacidad de decisión enérgica y la mirada dirigida a la lejanía evocaba al visionario triunfante que descubría en el horizonte grandes hechos y triunfos. En definitiva venían a encontrarse frente a la encarnación propia de un héroe, de hecho, sus retratos alumbraron un nuevo tipo de representación que tendrá gran influencia en las futuras generaciones de reyes y potentados deseosos de presentarse como vencedores. No obstante, las fuentes escritas ofrecen una imagen diferente de Alejandro; por

lo visto, al igual que Napoleón, era de baja estatura y tenía el cuello torcido de una manera peculiar y una barba rala. Consecuencia de que intentando disimular su defecto del cuello y la pobreza de la barba se le representara con la estilización precoz de la eterna juventud, en un alejamiento de la realidad que personificaba al soberano tal como quería ser visto.³⁶

Otra de sus obras a destacar es el *Apoxiómeno*, un atleta que se limpia el polvo del cuerpo con un instrumento después de una competición. Se sujeta a un nuevo Canon, más estilizado que el de Policleto de siete cabezas, con un cuerpo más esbelto y una cabeza más pequeña, que da una proporción de ocho cabezas. La figura parece poco estable y con una atrevida posición del brazo derecho que se adelanta hacia el espectador, así como la misma pierna, la derecha,

³⁵ ELVIRA, Miguel Ángel, *El Arte Griego (III)*, en HISTORIA DEL ARTE Nº 9, Madrid, Historia 16, 1989, p. 25.

³⁶ SIEBLER, Michael, *op. cit.*, p. 80.



Apoxiomeno de Lisipo, hacia 320 a.C., mármol. Roma, Museos Vaticanos

a diferencia de lo enseñado por Policleto. Esta escultura, con su desarrollo espacial, rompe el carácter de relieve despegado del plano de fondo, que prevalecía todavía en la escultura clásica, y conquista definitivamente la tercera dimensión.

Estas aportaciones muestran el ideal escultórico de Lisipo. Unas figuras más esbeltas y elegantes y unas acciones que implican movimiento y crean profundidad, con recursos como poner el brazo por delante del torso, lo que dota a sus esculturas de muchos puntos de vista diferentes, interesantes todos ellos, que obligan al espectador a desplazarse, rompiendo la frontalidad y el único punto de vista. En muchas otras obras muestra Lisipo estas aportaciones pero destacaré el *Herakles Farnese*, de más de tres metros de altura, que se apoya en la axila, adelanta la pierna, apoya el brazo derecho en la espalda, sobre la cadera, lo que da una gran impresión de poderío y profundidad y obliga al espectador que quiera verla completa a rodear la estatua, para poder ver las manzanas del jardín de las Hespérides, garantía de su inmortalidad, que sujeta en su mano escondida.

Lisipo con sus aportaciones libera a la escultura griega de las prescripciones de la escuela clásica y la abre a un horizonte de experimentación y posibilidades insospechadas.

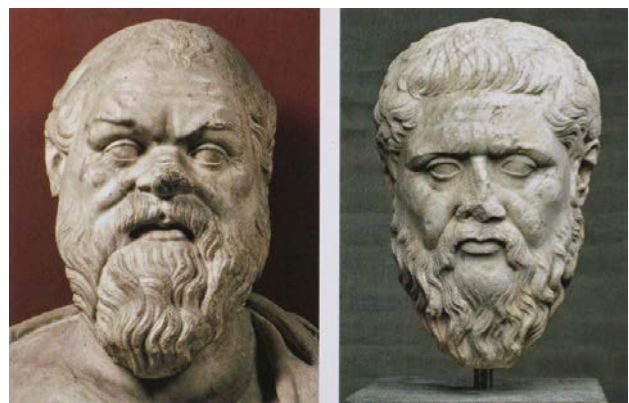


Herakles de Farnese, copia romana en mármol de un original griego, S. IV a.C. Museos Capitolinos, Roma.

El retrato griego y romano

El arte griego considera a los individuos representantes de un tipo superior, ideal, que implica un determinado y prefijado carácter que tratan de representar, por lo que no pudo ni plantearse el arte del retrato que obliga a atenerse al detalle fisionómico de cada individuo retratado. Igualmente era impensable para el griego clásico separar la cabeza del cuerpo y representar sólo el rostro, como harán los romanos. El griego representaba siempre el cuerpo entero, sin mutilar.

En el siglo IV a.C. en Grecia se empieza a realizar algún tipo de retratos de personajes reconocidos en la defensa del pueblo o de literatos y filósofos admirados, como Sócrates, pero destacando los rasgos personales que recuerdan la imagen atribuida a personajes míticos, con la idea de engrandecerlos. Lisipo destacó también en este género con el retrato de Sócrates y quizás también de *Aristóteles*. Su hermano Lisístrato también esculpió retratos pero es sobre todo, según las fuentes antiguas, “el primer escultor que sacó el vaciado de un modelo vivo, probablemente como medio

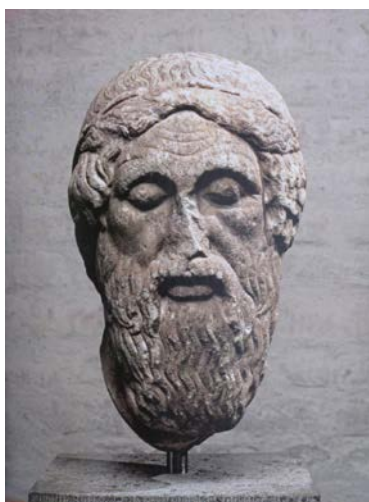


Retratos de Sócrates y Platón, mármol, copias romanas de 370 y 345 a.C. respectivamente.

auxiliar para estudiar a fondo la personalidad del retratado, y no para volcarlo sin más en un retrato."³⁷

El retrato, más bien «tipológico», según la profesión o actividad de cada modelo: poeta, filósofo, guerrero, etc., que recrea el rostro con criterios ideales fue evolucionando hacia unos retratos más personales y «psicológicos», que recrean las peculiaridades individuales, como el cabello, el rictus de la expresión o las arrugas, para reflejar con más realismo al retratado.

Un ejemplo del modelo tipológico es un hermoso retrato de Homero, el príncipe de los poetas griegos, que vivió en la segunda mitad del siglo VIII a.C., es decir, en plena época geométrica, por



Homero, copia romana de una estatua en bronce, mármol, hacia 460 a.C.

lo que los artistas tuvieron que crear su retrato posteriormente a partir de un modelo imaginario. El más antiguo, de 460 a.C., representa a un hombre mayor con los párpados semicerrados, que posiblemente aluden a su ceguera, y que además ayudan a subrayar la capacidad atribuida al rapsoda y poeta para evocar el pasado y adivinar el futuro. Según Ernst Buschor esta copia nos permite apreciar con total nitidez la cabeza.

“de un anciano que escucha y escudriña en su interior. En este portador de destino profundamente dirigido hacia el interior, la visión del escultor en bronce sintoniza admirablemente con la poética del representado y revela profundas posibilidades del retrato del ser.”³⁸

De esta imagen del creador de la epopeya griega se conocen seis copias romanas en piedra, el original en bronce era de tamaño superior al natural y se encuentra en paradero desconocido.

Pericles en su madurez con un casco corintio en la cabeza que seguramente sirviera para ocultar la forma alargada de su cabeza.³⁹ En cualquier caso, lo importante de este retrato es su expresión de serenidad y superioridad que transmiten acertadamente su personalidad, que por lo que se sabe, se caracterizaba por su gran dominio de sí mismo y por su capacidad para contener perfectamente sus emociones. La escultura original se realizó hacia el año 430 a.C., en vida de Pericles, lo que subrayaría aún más la descripción apuntada.

Otro aspecto importante en la evolución de la escultura será la creciente humanización de las figuras, dotando a las diosas de características cada vez más humanas y más femeninas, como en la *Afrodita púdica* o *Venus Capitolina*, sin duda inspirada en «el gesto de Praxiteles», que se recrea en la carnalidad de las figuras.

Para el profesor Boardman, los principios de la escultura clásica griega contradecían los del retrato realista por lo que los bustos que retratan a un personaje fueron más bien un invento romano que recogía la tradición de la *herma*, talla de una cabeza sobre una pilastra, y que tuvo un importante desarrollo en el arte



Pericles, copia romana de una estatua en bronce de Crésilas, mármol, hacia 430 a.C.

³⁷ BLANCO FREIJEIRO, Antonio, *op. cit.*, p. 336.

³⁸ SIEBLER, Michael, *op. cit.*, p. 62.

³⁹ La mayoría de los artistas representaron a Pericles con el casco corintio para corregir la anomalía de su cabeza, caricaturizada como “cabeza de cebolla albarrana” en la comedia ática contemporánea. Véase: *Ibíd.*, p. 76.

helenístico tardío para dar respuesta a las demandas de clientes romanos⁴⁰, que por otro lado desarrollaron un gran coleccionismo de obras de inspiración griega que generó un rico mercado de copias y esculturas para ennoblecer, embellecer y prestigiar sus mansiones con lo que se extendió el arte griego más allá de su época y su geografía. Un ejemplo de la moda de la época es un retrato femenino con el peinado en nido de avispa, que requería de la utilización del trépano para profundizar en las ondulaciones del pelo y crear fuertes claroscuros.

En el arte romano, el retrato, según la opinión del profesor García Bellido, cuenta con tres precedentes que lo explican: la tradición del retrato etrusco, el retrato griego del último helenismo y la tradición romana de los retratos de cera para honrar a los antepasados difuntos, las «imágenes maiorum». Cuando moría un familiar importante, después del sepelio y de los ritos de fúnebres, se colocaba en el lugar más señalado de la casa una reproducción de su rostro metida en una caja, o armario de madera, y cuando moría algún descendiente ilustre, un familiar llevaba la imagen del antepasado en el cortejo fúnebre como signo de nobleza. “La figura es una máscara del rostro, hecha de tal modo que su parecido es extraordinario, tanto en su modelado como en su aspecto general.”⁴¹ Eran rostros hechos en cera o en barro cocido. Los retratos de la época republicana eran sacados por impronta sobre el rostro del cadáver y el “rigor mortis” da razón del aspecto demacrado y enjuto de las facciones. Con la influencia del retrato griego, más idealizado, el retrato mortuario romano fue perdiendo su aspecto de cadáver para ser hecho en vida, al tiempo que la cera o la terracota iban siendo sustituidas por el mármol y el bronce.



Dama de la Permanente, siglo III a.C., mármol, Roma, Museo Capitolino.

Podemos pensar en lo que hoy día significan las fotos de los seres queridos fallecidos y la antigua costumbre occidental de sacar la mascarilla de los difuntos ilustres para conservar los rasgos de su rostro con la mayor fidelidad posible. Así se dice que el escultor Jorge Oteiza, para sobrevivir en su destierro americano, puso un anuncio en el periódico ofreciendo sus servicios de escultor para sacar la mascarilla en escayola de familiares difuntos y que esta experiencia le familiarizó con los rostros muertos, cadavéricos, que pueden estar en el origen de los rostros vaciados de sus Apóstoles de Aránzazu.

De lo expuesto se pueden deducir las diferencias entre los retratos griegos y romanos que el profesor García Bellido resume con inteligencia y brillantez:

“El retratista romano toma lo externo, el rostro humano con sus accidentes y disonancias personales (arrugas, pliegues, deformaciones, verrugas etc.), y tanto más penetrante será el retrato cuanto sus accidentes externos traduzcan o acusen mejor el mundo interior retratado. El retratista griego, por el contrario, procede justamente a la inversa. Busca solo el interior y toma del exterior aquello que contribuya a señalarlo. El retrato romano va a lo personal, captado en un instante de su vida. El griego, al retrato no-personal, al retrato sin-tiempo; es decir al «typos», lo que a su vez lleva a la heroicidad del representado. El retrato romano expresa una idea de presente con miras al pasado. Es una biografía. El griego tiende al futuro y a la eternidad. Es una idealización proyectada hacia el porvenir.”⁴²

⁴⁰ BOARDMAN, John, *op. cit.*: *Escultura clásica. El periodo clásico tardío...*, pp. 103-104.

⁴¹ GARCÍA BELLIDO, Antonio, *ARTE ROMANO*, Colección Textos Universtarios nº 1, Madrid, Ed. CSIC, 2004, p. 90.

⁴² *Ibidem*, p. 96.

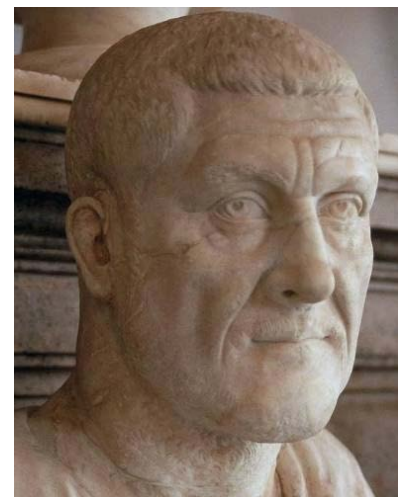
Se podría decir que el retrato romano es un asunto privado mientras el griego es un asunto público.

Es también muy interesante otra observación del profesor García Bellido, en relación a un nuevo hallazgo de los escultores en los retratos de la era de los Flavios, que consistía en ladear la cabeza del retratado, rechazando la frontalidad que le ponía, cara a cara, en relación directa con el espectador. Ahora el personaje parece ignorar al visitante y adquiere una mayor naturalidad. Es como pillado por sorpresa en un momento íntimo e inesperado en el que se le escapa un ademán personal. Para potenciar la presencia de la figura, se amplía el busto que se prolonga por los hombros hasta debajo del pecho. *El retrato del emperador Caracalla* es una de las esculturas más impresionantes de los emperadores de la época media del Imperio Romano, es una interpretación fisonómica minuciosa que lejos de toda idealización parece traducir fielmente la realidad.



Retrato del emperador romano Caracalla, mármol, entre 212 y 217 d.C.

En el retrato romano hay una clara evolución que le lleva hasta el barroco e incluso al expresionismo. Afirma el profesor García Bellido que "la era Antoniana (138-192 d.C.) representa en este género una última evolución del ilusionismo Flavio, que se convierte en puro barroco"⁴³, acentuando el contraste entre cabellos y barbas alborotados, rizos enroscados y desordenados en una piel tersa y pulida, piel como de porcelana. Se alternan pronunciados relieves con profundas perforaciones, buscando efectos de luz y brillo que contrasten con densas sombras, dejando a veces partes sin pulir o apenas esbozadas, para transmitir, al mismo tiempo, una impresión táctil al espectador. Además de la policromía que potenciaba estos efectos, el busto se expandió, pero sin rebasar la caja torácica ni destacar los brazos.



Gaius Julius Verus Maximinus, h.173 - 238 d.C., Museo Capitolino de Roma.

El expresionismo lo podemos encontrar en algunos retratos del periodo conocido como de *Anarquía militar* (235-285 d.C.) y de la *Tetrarchia* (285-312). Desbordado el clasicismo aparece entre los escultores una nueva corriente, netamente romana, que vuelve a los retratos que sin pudor se proponen retratar las peculiaridades de cada rostro, destacando arrugas, desproporción en ojos, narices y mandíbulas, sin ocultar gestos terribles o atormentados. Una muestra puede ser el busto del emperador semibárbaro, *Maximinus el Thracio*.

⁴³ *Ibíd.*, p. 472.

LA ÉPOCA HELENÍSTICA

Empieza con la consolidación de las dinastías fundadas tras las conquistas de Alejandro Magno en el 323 a.C. y termina con la conversión de reinos como Egipto, Siria, Macedonia, Bitinia, Pérgamo, etc. en provincias del Imperio Romano, el 31 a.C. con el triunfo de César Augusto. La cultura clásica se extiende por Asia y Egipto y, al tiempo que se enriquece con influencias locales, pierde homogeneidad, lo que da lugar a una cultura compartida por extranjeros helenizados de muy diversos lugares que tienen en común hablar griego. Atenas pierde su primacía política pero conserva la artística e intelectual con las dos escuelas filosóficas más importantes, la estoica y la epicúrea. Ejemplo de esta influencia local la podemos ver en el Faro de Alejandría, en Egipto, en el que se diseña una construcción que, a diferencia de los planteamientos horizontales de los edificios clásicos griegos, es vertical por influencia de la arquitectura de las torres orientales y de los obeliscos egipcios.

Los discípulos de PRAXITELES y ESCOPAS desarrollan la primera escultura helenística. En la primera mitad del s. III a.C. se practica un estilo sobrio y sencillo de actitudes reposadas. Cuando se quiere dotar de movimiento a las esculturas se inspiran en la espiral. Aparecen los grandes retratistas de filósofos y personalidades, también del rey, cuestión desconocida en el periodo clásico. Filipo II se preocupó de dar a su hijo Alejandro, el que sería el Magno, la mejor educación helenística llamando a Aristóteles cuando aquel sólo tenía 14 años; también, como hemos comentado anteriormente, se propuso crear, con el concurso de escultores como Lisipo y pintores como Apeles, una imagen del rey que le diera a conocer y se impusiera a sus súbditos, con una iconografía viril, que le mostraba como un guerrero victorioso, un cazador de éxito y un héroe, un semidiós pariente de los dioses.

La influencia directa del material sobre la obra artística tiene una de sus expresiones más inmediatas en la disponibilidad con la que el escultor pueda contar con él. Este es el caso de la escultura alejandrina en la que al carecer Egipto del mármol griego se vio obligada a utilizarlo limitadamente en las partes principales como la cabeza y no siempre completa. Se utilizaban piedras disponibles, de menor calidad, que se cubrían de pintura. Se utilizaron frecuentemente la arcilla y el bronce y piedras egipcias como el basalto y el pórfido.

Algo parecido ocurrió en la Magna Grecia, Sicilia y sur de Italia, donde la falta de canteras de mármol blanco de calidad, que permitieran desarrollar trabajos minuciosos, condicionó su gusto y estilo que se decantó por tallas toscas en ocasiones y decoraciones lineales simples en muchos trabajos, así como por la afición a los acrólitos, esculturas en piedra caliza, madera o arcilla a las que se les aplicaban trozos de mármol para las partes de carne. Por otro lado, la disposición a trabajar esculturas de arcilla influyó, según el profesor Boardman, en que en las tallas en piedra se cultivara “un estilo más blando, más hinchado, más plástico, detectado por algunos eruditos sobre todo en la obra del sur de Italia”⁴⁴. Como podemos apreciar en una estatuilla anónima de alabastro, cuyas formas redondeadas y modeladas con esmero revelan influencias helenísticas. Los ojos estaban incrustados y los brazos fueron trabajados por separado y añadidos con alambre o con cuerda.



Estatuilla de una mujer desnuda, hacia 200 a.C., alabastro.

Los artistas alejandrinos fueron también precursores de un estilo rococó en pequeñas estatuas de terracota, con figuras de mujeres elegantes y personajes de la vida popular, como artistas callejeros o niños de la calle.

⁴⁴ BOARDMAN, John, *op. cit.: Escultura clásica. El periodo clásico tardío...*, p. 144.



Afrodita de Doidalsas, h. 260 a.C., copia romana del s. II d.C. procedente de Villa Adriana, Tívoli Museo Nacional Romano.

Muy interesante es la *Afrodita acurrucada*, obra de Doidalsas de Bitinia, hacia 250 a.C. porque es la primera estatua de forma piramidal, lo que le permite ocupar contundentemente el espacio con un completo y múltiple punto de vista de 360º, en el que destaca el plano posterior de la espalda que, como en *La Venus del espejo de Velázquez*, presenta una sugestiva y hermosa silueta, concluye el profesor Blanco Freijeiro. Serán muchas las esculturas concebidas en composición piramidal que no pueden ser entendidas correctamente si no se las rodea.

Especial mención en la escultura helenística presenta la ciudad de Pérgamo, entre 250 y 160 a.C., donde se crea una escuela de gran nivel con un estilo heroico y patético que se confundirá con el barroco de las escuelas asiáticas de la primera mitad del s. II a.C.

Se puede destacar la estatua del *Galo Capitolino*, imagen de un moribundo, de gran expresividad y dignidad aunque sea la de un derrotado. Muy interesante también es *la Vieja borracha*, obra de MIRÓN DE TEBAS, hacia el 200 a.C. que toma como tema una figura que nada tiene que ver con venus, atletas y héroes, sino que se ocupa de una tipología

popular, miserable y decrepita, ausente en la estatuaria anterior. Muestra un conocimiento muy profundo de la anatomía y de la expresividad de la ancianidad, aunque mantenga ciertas rigideces en la talla de las arrugas, y concibe una composición piramidal de gran consistencia y poder estructural.



Galo Capitolino.

Pero sobre todo hay que mencionar el friso del Altar de Pérgamo, que se encontraba antiguamente en la actual Turquía, y que después del friso del Partenón, de 160 metros de longitud, es el altorrelieve más largo (120 metros) y mejor conservado de la antigüedad griega. Lo principal de esta obra, además de la calidad de sus esculturas, es una expresividad que nunca antes se había visto en la escultura clásica, en la que la furia del mar y de los elementos naturales embravecidos son el escenario de una maraña de acciones que protagonizan dioses y hombres. Recorriendo el friso se asiste a una lucha entre los dioses olímpicos y los rebeldes gigantes: Zeus, Atenea, Poseidón y otras divinidades derrotando a indomables gigantes en una anatomía del dolor que todavía impresiona. Reproducimos aquí dos paneles, el primero representa la “Noche” con la soberbia figura de una diosa que levanta en su mano un recipiente rodeado de serpientes que está a punto de utilizar como proyectil. El segundo fragmento se sitúa en la parte oriental y representa a Artemisa, la diosa de la caza, que acude al encuentro de un joven con escudo, mientras a sus pies un gigante sufre la mordedura de su perro de caza y se resiste desesperado vaciando un ojo al perro. Siempre han llamado la atención la riqueza de detalles y de variantes de la composición de estos relieves, donde ningún grupo de combatientes se parece al otro y a pesar de que lo realizaron varios escultores consiguieron que tuviera un carácter unitario mayor si cabe que el del Partenón.



Friso del altar de Pérgamo, representación de La Noche, h.164-156 a.C., mármol.



Friso oriental del Altar de Pérgamo, Artemisa, 164-156 a.C., mármol.

La isla de Rodas logró mantener su independencia y fue sede de una brillante escuela de escultura, que tuvo en LISIPO a su maestro y referencia, en la que aparecen manifestaciones del realismo, con actitudes desenfadadas y libres, que acentúan transparencias y pliegues en las telas, blandas carnes infantiles o ancianas decrepitas y arrugadas, todas de valores táctiles y de un rico realismo de corte barroco. Se desarrolla también una fructífera tradición del retrato personalizado, entre aquellos que se lo pueden pagar, para sustituir con ventaja a la antigua costumbre de los exvotos, retratos que permiten inmortalizar la efigie sin necesidad de ser un personaje público.

Destaca, entre importantes esculturas como *El niño de la oca*, una *Nike* sensacional que conocemos como la *Victoria de Samotracia* (hacia el 180 a.C.).⁴⁵ Con el cuerpo delicadamente ladeado, las alas desplegadas, los finos ropajes sacudidos por el viento que superan los pliegues de las “telas

⁴⁵ La Nike de Samotracia formaba parte de un monumento, situándose en el primer término del mismo, en la proa de un barco. Dentro del conjunto escultórico la Victoria se proyectó en relación a la perspectiva del edificio y a sus ejes visuales. Esta escultura fue una ofrenda de los Rodios por los triunfos conseguidos en las batallas navales de Sida y Mioneso sobre la flota del poderoso rey seléucida Antíoco III (223-187 a.C.). El hecho de erigir la escultura en Samotracia representaba una provocación al enemigo dado que anteriormente la isla había pertenecido a Antíoco. Véase: SIEBLER, Michael, *op. cit.*, p.92.



El niño de la oca, atribuido a Boetas, h. 200-150 a.C.



Victoria (nike) de Samotracia, hacia 180 a.C.

mojadas" de Fidias y el manto enroscado en su muslo derecho y recogido entre sus piernas. La concepción de la figura lanzada hacia delante y la insinuación de un fuerte viento en contra la dotan de un movimiento intenso y de una majestuosa posición erguida de vuelo. Es un prodigio de movimiento, elegancia y poderío, que ha inspirado, de mil maneras distintas, a muchos artistas fascinados con su figura. El anónimo escultor logró con un motivo común alcanzar la cumbre, y materializar el momento emocional subsiguiente a una victoria, el grito de alivio y alegría, transformando una piedra de una tonelada en una diosa de vuelo ligero.

Roma

A principios del siglo II a.C. Roma derrota a Macedonia y a mediados del siglo domina el Mediterráneo, imponiéndose a Pérgamo y Rodas, controlando el Mar Egeo, sin batallas que impliquen saqueo y destrucción de sus culturas con lo que el arte griego se convierte en modelo, tradición y signo de prestigio de un pueblo romano enriquecido, que carecía de él. La escultura clásica, desarrollada en un neoclasicismo o «neoatcicismo», es la más deseada en un primer momento frente a la realista y barroca de la costa asiática. Escultores griegos trabajan para clientes ricos romanos e incluso se trasladan a trabajar a Roma y adquieren la nueva costumbre de firmar sus obras y, con frecuencia, como distintivo de prestigio, añaden: «ateniense». En los artistas permaneció viva la admiración por el arte clásico al que querían emular y si no cabía otra posibilidad, copiar. La conocida *Venus de Milo*, considerada una



Venus (Afrodita) de Milo, finales del siglo II a. C.

Roma

adaptación magistral de la *Afrodita de Capua* de LISIPO, es una excelente muestra de este arte ecléctico, con un tratamiento más libre del clasicismo. Son muchas otras las obras maestras que crean estos escultores como, por ejemplo, *El hermafrodita dormido* de POLICLES.



El hermafrodita dormido, escultura griega de artista desconocido.

La corriente realista amplía el neoclasicismo y produce igualmente excelentes obras maestras como *El niño jinete* (hacia 140 a.C.) y también abundantes retratos, en ocasiones de notable profundidad psicológica, y esculturas de tipos populares, como campesinos o pescadores, que podemos ver como precedentes de las figuras de Belén napolitano. La evolución de estos escultores les llevará a fundir la tradición expresiva y patética de Pérgamo con la realista de Rodas en obras de gran realismo dotadas de un gran vigor y poderosa anatomía, concebidas para impresionar al espectador con su agitación y formas abiertas que parecen abrazar el espacio en el que se encuentra el espectador, para conmoverlo. Ejemplo de esta escultura es el provocativo *Fauno Barberini*.



Fauno Barberini, copia de un original helenístico de la segunda mitad del s.III a.C. que fue retocado por Bernini.



Detalle del torso de *Belvedere*, del escultor Apolonio de Atenas, mediados del siglo I a. C.

También hay que destacar el *Torso del Belvedere*, un mármol que muestra hoy día, en su anatomía mutilada, una extraordinaria fuerza que impresiona y conmueve como un poder sobrehumano, en el que es fácil ver un precedente de los Esclavos del grandísimo Miguel Ángel.



Muchacha jugando a las tabas, finales del siglo II d.C., copia de un modelo helenístico.

Otra obra significativa que no se puede dejar de mencionar es el *Laocoonte* (hacia el 50 a.C.) que muestra en plenitud el naturalismo exagerado y el carácter barroco del arte helenístico, junto al neoclasicismo con el que están esculpidos los cuerpos de los hijos, unos niños que son tratados como hombrecitos pequeños. Toda la estatua está de nuevo concebida para ser vista de frente como es propio del helenismo tardío.

Antes de terminar este capítulo me gustaría hacer mención a unas esculturas de Andreu Alfaro, que como introducimos en las páginas iniciales, durante su vida no cesó en la búsqueda de lo nuevo a través de lo antiguo, realizando numerosas reinterpretaciones de obras del pasado. Entre ellas, dedicó una curiosa serie

de esculturas al *Laocoonte* que surgirían como una especie de reencuentro tras un viaje a Roma, interpretaciones en las que como acontece en este clásico adelantan las implicaciones escenográficas del universo barroco.⁴⁶ En estas obras, a fin de acentuar el dinamismo y gestualidad, mantendrá diferencias entre el material empleado en los cuerpos y en las serpientes (acero y



Laocoonte, copia del original de mediados del siglo II a.C., mármol. Roma, Museo Vaticano.



Andreu Alfaro, *Laocoonte II*, 1994. Piedra caliza de Capri y plomo.

hierro, hierro y latón, mármol y latón o piedra y plomo, como en el ejemplo que presentamos).

Además del *Laocoonte* también realizó otra serie de obras que debemos incluir en este capítulo, que tienen la particularidad de estar expresamente potenciadas por el volumen y la textura del mármol, y que continúan su renovada voluntad de diálogo con la tradición de la escultura. *Afrodita IV*, de 1989, con vocación de columna salomónica y *Las esferas de Venus* o *Venus de las*

⁴⁶ El grupo escultórico helenístico fue descubierto en 1506 y fue determinante en el impulso germinal de la era barroca, erigiéndose posteriormente como referente estratégico en los debates sobre el clasicismo en los que participaron Winckelmann, Lessing y Goethe.

Roma

esferas, de 1996, que materializa como iconos sexuales en piedra, siguiendo una enigmática lógica que continuará en la década siguiente con sus Signos, Palabras y Deseos horadados en el mármol.

Continuando con el periodo que nos ocupa, recordar que el arte romano tenía predilección por motivos costumbristas griego-helenísticos y los modificaba de acuerdo con sus necesidades. Uno de ellos era el de la muchacha sentada jugando a las tabas, que se ha conservado sólo a través de réplicas romanas.⁴⁷ En la imagen que mostramos, el artista romano de la época de los



Andreu Alfaro, *Las esferas de Venus*, 1996. Mármol rosa de Portugal.



Andreu Alfaro, *Venus de las esferas*, 1996. Mármol de Uldecona.

Antoninos elaboró la cabeza en forma de un retrato, representándola con un peinado estriado, popular en la época. La escultura de gran delicadeza y expresividad, fue encontrada en Roma en 1730 y se convirtió en modelo para numerosos artistas.

Otro asunto muy interesante en el estudio de la escultura romana es observar la evolución en el tratamiento del ojo que sigue la siguiente secuencia⁴⁸. En la época de *Adriano*, además de incluir la barba en los retratos de los hombres, se inicia la incisión de la pupila y el iris del ojo, lo que da a la mirada una fuerza inesperada, aunque todavía se sigue practicando el globo ocular liso, sin incisiones. Con los *Severos*, el iris se acentúa y amplía una tendencia iniciada con los *Antoninos* de marcar más su borde. La pupila deja en la parte superior un pequeño saliente vertical, una virgulilla, que da lugar a que la luz impacte y produzca un brillo en el ojo. Por último en la época de la *Tretarquía* la pupila se resuelve de una de estas dos maneras, haciéndola cóncava y redonda mediante su vaciado o en forma de herradura abierta hacia arriba y siempre rodeada de la línea exterior del iris. Incluso un simple punto en el centro es suficiente para dar expresión. Es un rasgo casi general el abultamiento del globo ocular y los párpados hinchados con el dibujo íntegro del iris entre ellos, lo que confiere a la expresión una mirada extraviada y obsesiva que casi da miedo. Por último, hacia la mitad del siglo IV d.C. encontramos ojos con enormes pupilas cavadas a fondo y hundidas como cazoletas que mantienen una pequeña protuberancia en el centro a modo del iris que muestran una mirada atónita y de sorpresa.

Quizás por todo lo expuesto se puede decir con plena razón que en el arte griego, y en el romano que lo continúa, está contenido todo el arte occidental, por lo menos hasta el siglo XX d.C.

⁴⁷ Los romanos heredaron la costumbre griega de jugar con tabas, "tali" en latín.

⁴⁸ Cfr. GARCÍA BELLIDO, Antonio, *op. cit.*, pp. 411,412, 552, 649 y 714.

1.4. HITOS DE LA ESCULTURA OCCIDENTAL. Siglos XV al XIX.

Miguel Ángel Buonarroti es grande, quizás el más grande escultor de la historia occidental por muchas razones, pero hay una que es crucial: en él se recoge toda la historia anterior de la escultura clásica greco-romana y se proyecta el futuro de la escultura occidental durante centurias, como referencia de las diversas escuelas que se irán sucediendo: manierismo, barroco, neoclasicismo, naturalismo o expresionismo. Dueño de un estilo propio caracterizado por el dominio de la anatomía humana y una fuerza creadora desconocida, sus figuras, esculpidas o pintadas de porte grandioso, fueron modelo para muchos seguidores que caracterizan sus creaciones como «miguelangescas». No en vano es la cumbre del arte del Renacimiento en Europa, momento crucial de la historia que se proyecta en el futuro hasta nuestros días. Vasari así lo reconoce explícitamente cuando refiriéndose a su *David*, dice: “esta obra ha eclipsado la fama de todas las estatuas modernas y antiguas, ya sean griegas o latinas.”¹

Es, además, un artista que, maestro y triunfador en las artes de la pintura y la arquitectura, se consideró siempre, sobre todo, escultor, y escultor en piedra, tallista de mármol, porque trabajó la talla directa con un compromiso completamente personal con su obra. Es bien conocida la anécdota de que fue criado por la mujer de un cantero del pueblo de “*Settignano, pueblecito asomado al valle del Arno y a Florencia. Entonces como ahora, crecían allí los olivos y las vides, pero también se extraía la piedra serena, una roca gris y arcillosa fácil de trabajar.*”² Miguel Ángel lo recordó siempre con cariño y orgullo, y constituyó una de sus principales referencias personales, junto con la de pertenecer a una familia con raigambre aristocrática, que él se propuso consolidar con las importantes rentas del éxito económico que le produjo el ejercicio de su arte.

Es sorprendente la juventud con la que llegan al dominio pleno de su oficio estos genios de la escultura, también por ejemplo Bernini, que a los ocho años había esculpido en mármol la cabeza de un niño.³ Con apenas 25 años concluye Miguel Ángel su primera *Piedad*, la de San Pedro del Vaticano. Se había iniciado en el uso del mazo y del cincel seguramente jugando en su primera infancia en Caprese. Miguel Ángel nunca fue explícito sobre sus primeros maestros aunque se sabe que le inició en la pintura Francesco Granacci y que ingresó en la escuela de los hermanos Ghirlandaio donde seguramente aprendió la técnica de la pintura al fresco que muchos años después utilizaría en la Capilla Sixtina. Pero pronto dejó este taller para acudir a la Academia, que se había formado en el Jardín de los Medicis, en Florencia, en el que abundantes estatuas greco-romanas ejercían su magisterio y familiarizaron al jovencísimo Buonarroti con el arte de la antigüedad, hasta tal extremo que una de sus primeras obras, hoy desaparecida, es un *Cupido durmiendo*, que, después de enterrarla durante un tiempo para envejecerla por sugerencia de un amigo, se vendió como auténticamente antigua al Cardenal romano Riario di San Giorgio, especialista en arte greco-romano, a quien logró engañar. Es decir, que su conocimiento técnico de la herramienta fue precoz y su formación artística principalmente autodidacta por la contemplación directa de obras bellas, aunque contó con la guía del viejo escultor Bertoldo di Giovanni, alumno de Donatello, además de con los más selectos humanistas y filósofos que se reunían en la Academia que patrocinaba el gran Lorenzo el Magnífico, en su jardín lleno de arte antiguo de la villa Careggi entorno a Marsilio Ficino, autor de *Theologia platonica*, que conjugaba platonismo y cristianismo.⁴

¹ VASARI, Giorgio, *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos (Antología)*. Estudio, selección y traducción de María Teresa Méndez Baiges y Juan María Montijano García, Madrid, Editorial Tecnos/Alianza, 2004, 2ª edición, p. 374.

² FORCELLINO, Antonio, *Miguel Ángel. Una vida inquieta*, Madrid, Alianza Editorial, 2009, 1ª edición, p. 25.

³ MARIAS, Fernando. *Gianlorenzo Bernini*, Madrid, Colección El arte y sus creadores, nº 20, Historia 16, 1993, p. 8.

⁴ NIETO, Víctor y CÁMARA, Alicia. *El Quattrocento italiano*, Madrid, Colección Historia del Arte, nº 25, Historia 16, 1989, p. 116.

Escultura vs. Pintura. Artes liberales.

Con Miguel Ángel la escultura entra plenamente en el campo de las humanidades, que vivían su momento de esplendor en este último cuarto del Cuatrocientos y durante el siguiente Quinientos. El Renacimiento supone para las artes plásticas la lucha por su reconocimiento entre las llamadas artes liberales, valoradas por su carácter intelectual, y el rechazo de su consideración como artes mecánicas, lo que llevó a la publicación de tratados teóricos de arte que dieran razón de ser y soporte a este reconocimiento. Destaca entre ellos la obra de Leone Battista Alberti, humanista, arquitecto y escultor, que publicó el famoso tratado *De la pintura, sus Diez libros de la arquitectura* y, como destaca Wittkower, un pequeño pero muy interesante manual sobre la escultura titulado *De statua* (1568). En él diferencia ya a:

"(...) los que trabajan en cera o yeso, dice, proceden añadiendo material o quitándolo. Los llama modeladores, mientras que a los que solamente quitan material y sacan a la luz la figura humana potencialmente escondida en el bloque de mármol les llama escultores. Aunque Alberti sigue en esto a Plinio y a Quintiliano nadie antes que él había expresado con tanta claridad la diferencia que existe entre el modelador y el escultor."⁵

Alberti estimaba en alto grado a Brunelleschi, Ghiberti, Lucca de la Robbia y Donatello, a quien llamaba su «amicissimo».

Miguel Ángel sentía el más alto respeto por su arte de escultor tallista y así lo defendió en la polémica con Leonardo da Vinci, sobre el carácter específico de cada arte y su jerarquía que se conoce como «paragone»⁶, que sostenía la primacía de la pintura sobre la escultura, pues aquella precisaba un mayor esfuerzo físico y ésta mental, aunque para Leonardo, la técnica de sacar puntos, que consideraba un procedimiento científico e intelectual, podía liberar al escultor del trabajo físico, pues creado el modelo en barro o escayola por el artista, el trabajo con el mármol lo podía hacer un cantero ayudante. Así lo expone en la única referencia a la escultura que hemos encontrado en su *Tratado de pintura*. En efecto en el número CCCLI, «De la estatua», desarrolla con detalle la técnica que propone para hacer una escultura de mármol.⁷ Lo primero será hacer la estatua en barro y después construir un cajón con agujeros en la que se situará una vez seca y, mediante la introducción de unas varillas, funcionará como una máquina de puntos, que se aplicará al bloque de mármol.

Sin duda el recurso a ayudantes canteros o asistentes especializados que trabajen la piedra a partir del modelo del escultor ha sido utilizado por muchos escultores hasta la actualidad, pero el contacto, conocimiento y desafío que presenta la materia es un componente esencial del trabajo del escultor, como puede ejemplificar Miguel Ángel que desarrolló una práctica directa como escultor, seleccionando y tallando el bloque, lo que no le impidió crear una obra literaria humanista, de inspiración neoplatónica, poética y cuasi filosófica en sus sonetos y epitafios. Sólo reproduzco el principio del soneto XLVII, que es muy pertinente para este trabajo pues reconoce que al mármol se puede trasladar cualquier concepto que el artista quiera, pero a condición de que la necesaria habilidad del artesano esté controlada por la inteligencia del artista:

⁵ WITTKOWER, Rudolf, *La escultura: procesos y principios*, Madrid, Alianza Editorial, 2008, 15ª reimpresión, p. 94.

⁶ Muy interesante exposición de Vasari de las diversas posiciones y argumentos aunque no se decanta por ninguna. Para más información véase: VASARI, Giorgio, *op. cit.*, pp. 58-68.

⁷ DA VINCI, Leonardo. *Tratado de pintura*, Madrid, Edimat Libros, 2008, p. 237.

No tiene el gran artista ni un concepto
que un mármol sólo en sí no circunscriba
en su exceso, más solo a tal arriba
la mano que obedece al intelecto.⁸

También es un epitafio pertinente para valorar la importancia de la piedra, vencedora de la muerte, el que dice:

A la tierra su igual y el alma al cielo
ha devuelto la muerte; y al que aún me ama
custodio ha hecho de mi belleza y fama,
que en piedra me eternice el mortal velo.⁹

Por su parte, el poeta Petrarca apuesta por la escultura con un pensamiento que en su sencillez penetra en el fondo de la cuestión, porque se puede entender tanto por sus contenidos como por sus materiales, cuando dice que *“la escultura es un arte más vivo que la pintura, por estar más próximo a la naturaleza.”*¹⁰

Frente a Leonardo da Vinci que consideraba la pintura un arte superior a todas las demás: música, poesía y, por supuesto, escultura, Miguel Ángel defendió la primacía de la escultura, como también Benvenuto Cellini, como veremos a continuación.

Leonardo, en la comparación entre las diversas artes, que dejó en sus cuadernos de notas, escribió:

*“la pintura exige mayor cuidado y destreza y es un arte más maravilloso que la escultura, ya que la mente del pintor debe penetrar necesariamente en el sentido de la naturaleza para constituirse en intérprete entre la naturaleza y el arte. (...) El escultor muestra simplemente la forma de los objetos al natural, sin más artificio.”*¹¹

, es decir, parece que los objetos o figuras están desprovistas de intención y control por su autor. Es muy interesante reflexionar un momento sobre esta idea de Leonardo que como se ve es muy reduccionista respecto de la escultura, porque niega al escultor el dominio de las luces y sombras

⁸ BUONARROTI, Miguel Ángel, *Sonetos completos*, Edición bilingüe de Luis Antonio de Villena, Madrid, Ediciones Cátedra, 1993, p. 130 y 131.

*Non ha l'ottimo artista alcun concetto
c'un marmo solo in sé non circoscrive
col suo superchio, e solo a quello arriva
La man che ubbidisce all'intelletto*

⁹ BUONARROTI, Miguel Ángel, *Epitafios*, versión Claudio del Moral, Barcelona, DVD Ediciones, 1997, 1ª edición, p. 57.

*A la terra la terra e l'alma al cielo
qui reso ha morte; a chi morto ancor m'ama
ha dato in guardia mie bellezza e fama,
ch'etterni in pietra il mie terrestre velo.*

¹⁰ VENTURI L., «La crítica d'arte e Francesco Petrarca» en: *L'Arte*, 1922, pp. 28 y ss., cfr.: VASARI, Giorgio, *op. cit.*, p. 12.

¹¹ DA VINCI, Leonardo, *Cuaderno de notas*, Madrid, Ediciones Busma, S.A., 1982, 2ª edición, p. 107.

que, dice él, permiten distinguir las formas de los cuerpos, mientras que el pintor, en su cuadro, "(...) lleva consigo su propia luz y sombra a todas partes"¹². Niega así que el arte del escultor juega también con el dominio o la complicidad de la luz en su obra, provocando unos claroscuros que le darán vida. Este fue uno de los hallazgos de la escultura renacentista que, en su empeño por conseguir la reproducción de la realidad, desarrolló una nueva manera de tratar los ropajes y sus pliegues y las posturas y musculaturas de las figuras desnudas, buscando, precisamente, darles vida y movimiento mediante el claroscuro, como hicieron los antiguos griegos y romanos, en contraste con la rigidez y linealidad de la escultura gótica precedente. Ejemplo de utilización del claroscuro en escultura es, entre otros muchos, el *Adán* del escultor veneciano A. Rizzo, que es, en efecto, un "(...) estudio de cómo las luces modelan sus esculturas y la capacidad de estas para llegar a los sentidos del espectador."¹³ Este arte de dominar la luz por el escultor y retenerla o expulsarla del mármol de la estatua tiene una expresión admirable en la obra barroca de Bernini que analizaremos más adelante.

Es aquí muy sugerente discutir el criterio museístico actual que propone salas ciegas para controlar, mediante la iluminación artificial, las luces y sombras de las obras expuestas, porque cabe pensar que es mucho más rico dejar las obras, tanto pictóricas, pero sobre todo escultóricas que vivan, como los demás seres físicos, abiertas a la cambiante luz del día, que sin duda las enriquecerá con mil matices. El escultor de nuestros días se plantea, con el juego cóncavo-convexo, vacío-lleño, y la utilización de materiales de diversas texturas y transparencias, utilizar la luz y la sombra como parte esencial de su propósito artístico. Concluye Leonardo: "*Sin apenas esfuerzo, la escultura nos muestra lo que es; la pintura por el contrario se presenta como algo milagroso que hace aparecer las cosas intangibles como alcanzables (...).*"¹⁴

Frente a Leonardo, Benvenuto Cellini hace una afianzada defensa de la primacía de la escultura a la que considera «madre» de la pintura: "*Concluimos que la Pintura es, ciertamente, la sombra de la Escultura diligentemente ajustada y pulida.*"¹⁵ Se apoya Cellini en que todo lo que existe en la naturaleza, "*son esculturas*":

"Lo más admirable que se ve en esta bella máquina de la tierra es el hombre, que fue hecho, como puede verse, de bulto redondo, o sea de escultura; así son también las flores, hierbas y frutos (...) y, después para mostrarlas con más belleza y claridad, les dio colores, de tal manera que son esculturas coloreadas,"

porque, continúa Cellini:

"la pintura no es otra cosa que engaño, porque su verdadero nombre equivale a colorear (...) un engaño, una mentira tan bella y agradable que parece verdad."¹⁶

Según Cellini, Donatello, Leonardo y Miguel Ángel "*han sabido extraer la falsedad de la Pintura de la virtud de la Escultura*". En esta polémica Cellini que maneja el concepto de verdad, llama «engaño o mentira» a lo que Leonardo llama «milagro». Otra distinción interesante que hace Cellini es que mientras la pintura está obligada a un único punto de vista, la escultura puede tener cien, lo que obliga al escultor a un grandísimo esfuerzo para que todos ellos sean igual de bellos como el primero que realizó.

Miguel Ángel expone su opinión en una carta que dirige desde Roma a Benedetto Varchi, en Florencia, entre abril y junio de 1547. Dice el escultor:

¹² *Ibidem*, p. 110.

¹³ NIETO y CÁMARA, *op. cit.*, p. 77.

¹⁴ DA VINCI, Leonardo, *op. cit.*: *Cuaderno de...*, p. 110.

¹⁵ CELLINI, Benvenuto. *Tratados de orfebrería, escultura, dibujo y arquitectura*, Madrid, Ediciones Akal, 1989, p. 219.

¹⁶ *Ibidem*, p. 217.

“Yo digo que la pintura es mejor considerada cuanto más cercana está al relieve, y el relieve menos cuanto más cercano está a la pintura, por lo que a mí solía parecerme que la escultura fuese la linterna de la pintura, y que de una a la otra hubiese esa diferencia que hay del sol a la sombra.”

y sigue poco después:

“Yo entiendo la escultura como aquella que se hace por la fuerza de quitar, [mientras] aquella que se hace por la vía de añadir, es parecida a la pintura”, y remata: “Basta que viniendo una y otra, escultura y pintura, del mismo entendimiento, se pueda crear una válida paz entre ellas y dejar de lado tanta disputas, porque se va más tiempo [en estas] que en hacer las figuras.”

Y concluye, con estupenda y cruel ironía:

“Así, quien escribió que la pintura era más noble que la escultura, si ha comprendido igualmente las otras cosas sobre las que escribió, mejor las hubiera escrito mi criada.”¹⁷

Parece que este recado se lo mandaba a Baldassarre Castiglione, autor de *El libro del cortesano*, pero quizás pensaba también en su admirado, pero frontal adversario, Leonardo da Vinci, pues en otro momento de esta carta da una respuesta salomónica diciendo que el que quiera saber cuál de las dos tiene preeminencia deberá ejercitarse en ambas: “no debería ningún pintor ser menor en la escultura que en la pintura, y lo mismo el escultor sobre la pintura que la escultura.”

En lo que parece haber más acuerdo es en la primacía de lo que llamaban «disegno», que podemos traducir por dibujo, del que Miguel Ángel, en las conversaciones que mantuvo con el pintor portugués Francisco de Holanda, declara la importancia como “(...) la fuente y el cuerpo de la pintura, de la escultura y de la arquitectura y de todo otro género de arte plástico y la raíz de todas estas ciencias.”¹⁸

No deja de resultar curioso, para entender mejor esta polémica entre artistas sobre la primacía de las artes, que parece seguir presente en nuestros días, contrastar el comentario de Benvenuto Cellini, orfebre y escultor del siglo XVI, con uno de Antonio López. Afirma Cellini que mientras un pintor puede tardar ocho semanas en terminar una figura desnuda, un escultor para la misma figura en mármol o en bronce necesitará un año. Antonio López, pintor español del siglo XXI, responde en una entrevista:

“(...) a mí me cuesta menos hacer escultura, la parte digamos de ejecutar, hay una parte de preámbulo que en escultura es más engorrosa pero dentro de la figuración hacer una nariz, hacer tu nariz, si la quiero pintar me costaría más que si la modelara, sí, mucho más.”¹⁹

Sobre esta cuestión merece la pena reproducir, por ser de primera mano, el testimonio personal aportado por Benvenuto Cellini en su *Tratado sobre la Arquitectura*. Dice Cellini que Miguel Ángel terminaba la pintura de un desnudo de tamaño natural en una semana, como mucho y más frecuentemente en un solo día, “pero cuando quería hacer una figura de mármol no la terminaba en menos de seis meses debido a las dificultades de los puntos de vista y del material.”²⁰

Las «vistas» o los distintos «puntos de vista» que tiene una escultura será otro tema de discusión que en 1546 estaba en el ambiente florentino. Por un lado está la opinión de Leonardo de que

¹⁷ BUONARROTI, Miguel Ángel. *Miguel Ángel. Cartas*, edición de David García López, Madrid, Alianza Editorial, 2008, p. 247 y 248.

¹⁸ FRANCISCO DE HOLANDA. *Palabra de Miguel Ángel*, Madrid, Editorial Casimiro libros, 2012, p. 86.

¹⁹ Entrevista de Iñaki Gabilondo a Antonio López, en el programa *Iñaki. Episodio 6*. Canal+1, 2013, minuto 45.

²⁰ CELLINI, Benvenuto, *op. cit.*, p. 206.

"(...) cuando un escultor hace una figura en bulto redondo no prevee infinitos puntos de vista, sino tan sólo, a saber: anterior y posterior". Esta idea será el arranque de los ocho puntos de vista que establece en la escultura Benvenuto Cellini (cuatro en los ejes principales y otros cuatro en los diagonales, que conviene sean de igual bondad), proporcionándole además argumentos para declarar que "la escultura es la profesión más digna" y su superioridad es manifiesta no sólo porque imite mejor a la naturaleza, sino porque "Una escultura equivale a ocho cuadros de pintura. Ocho cuadros con idéntica temática de fondo, pero con aspectos distintos"²¹



Tallista de piedra medieval.



Cantero de San Cipriano en Oquillas, Burgos.

Es muy oportuno en este momento hacer una breve mención a la evolución de la consideración del trabajo del escultor desde la Edad Media hasta el Renacimiento. Hay testimonios gráficos, en ilustraciones de libros, de capiteles y relieves medievales que muestran al escultor trabajando en la talla directa y frecuentemente en un bloque separado del muro u columna en la que acabará colocado, apoyado e inclinado sobre un caballete para poder trabajar mejor. En la Edad Media esta práctica no tenía la consideración de arte noble y apenas se utiliza el término «*sculptor*» como artista, como señala Rudolf Wittkower.²² Se utiliza el de «*artifex*» tanto para el arquitecto, el albañil, el cantero y el escultor. En esta época la escultura en piedra está prácticamente asociada a la arquitectura con capiteles que rematan columnas o en los pórticos y fachadas de iglesias, catedrales y edificios en general, y siempre con gran atadura del escultor al bloque de piedra. Todavía en el siglo XV, en algún documento a Donatello se le denomina «*scarpellator*», es decir, cantero. Por ello se comprende que el padre de Miguel Ángel se negara a su pretensión de ser escultor, trabajo que sólo se dignificaría en la consideración social, precisamente como consecuencia del éxito de su trabajo, con la consolidación de la cultura renacentista que consagra al artista como diferente del artesano y de los trabajadores manuales de épocas anteriores.

El hombre occidental de los siglos XIV y XV vivía en un mundo que sentía en crisis, y los artistas, agotadas las posibilidades expresivas que les ofrecía el arte gótico del que procedían, descubren como su principal interés representar la apariencia de las cosas, es decir, el realismo. Vasari divide en tres etapas o «*manieras*» el periodo que estudia y que abarca lo que llamamos Renacimiento. Como sintetizan Méndez y Montijano, en la introducción a las *Vidas* de Vasari, la primera época o

²¹ LÓPEZ GAJATE, Juan, *Il mio bel Cristo. Benvenuto Cellini*, S. L. del Escorial, Ediciones Escorialenses, 2010, pp. 73-75.

²² WITTKOWER, Rudolf, *op. cit.*, pp. 47-49.

Técnicas del escultor renacentista

età (de mediados s. XIII a finales s. XIV), “*el arte tuvo como meta la imitación de la naturaleza*”²³. Después, la *età* de consolidación (s. XV) de “*búsqueda de la veracidad científicamente medida en pintura y escultura*”²⁴, siglo de Brunelleschi, Donatello y Masaccio, y por último, la *età* moderna, que “*se caracteriza por las cualidades específicas de las maneras individuales de creación de los artistas*”²⁵, donde destacan Leonardo y Miguel Ángel, que es para Vasari la culminación.

La doctrina artística del Renacimiento tiene tres grandes principios que resume Tomás Llorens: 1º imitar la naturaleza, que se oponía al principio anterior de copiar de un maestro. En este aprender de la naturaleza se fundamentan los estudios de la perspectiva que se desarrollan entonces; 2º los mejores modelos se encuentran en la Antigüedad greco-romana y 3º dotar a la práctica del arte de una condición especulativa, como la de la filosofía o la de la religión.²⁶

Estos artistas encuentran en la escultura greco-romana, que entonces se estaba desenterrando y recuperando, unos modelos perfectos, que les hacen volver la vista atrás y buscar, en un pasado casi olvidado y espléndido, los recursos que



Relieves de la *Basílica de San Zenón*, h. 1045. Verona, Italia.

necesitan para avanzar y salir de la crisis. Esta situación de los artistas del Renacimiento, puede recordar la situación de los artistas occidentales de principios del siglo XX que también sintieron que habían llegado a un punto final en la representación de la realidad, después de Rodin y sus epígonos, en escultura, y del impresionismo y otras escuelas del siglo XIX en pintura, y que para poder seguir avanzando en su arte tenían que volver la vista a otra realidad que encontraron en buena medida en el arte arcaico y en particular en el arte africano, redescubierto en Europa tras su reciente poderío colonial. Quizás en los últimos años del siglo XX y primeros del XXI el arte occidental en general y la escultura

en particular viva otro momento de crisis para el que no encuentra, mirando a otros tiempos y culturas, los estímulos estéticos que den respuesta a su necesidad de identidad en este momento histórico.

Técnicas del escultor renacentista

La técnica de trabajo del escultor comienza con la elaboración de modelos preparatorios que guíen su trabajo de talla. Un escultor de la época, Benvenuto Cellini, ha dejado una descripción muy detallada de esta fase del trabajo, que puede reconocer como vigente el escultor actual:

“Para querer realizar bien una figura de mármol, el arte exige que todo buen maestro haga un pequeño modelo de al menos dos palmos y resuelva en él, con su bella invención, la actitud de la figura, ya sea desnuda o vestida. Después debe hacerla exactamente del tamaño que pueda sacar del mármol.”

²³ VASARI, Giorgio, *op. cit.*, p. 29.

²⁴ *Ibidem*, p. 29.

²⁵ *Ibidem*, p. 30.

²⁶ LLORENS, Tomás, *Miguel Ángel*, Madrid, Colección El arte y sus creadores nº 10, Historia 16, 1993, p. 8.

, y continúa,

"Si uno quiere hacerla mejor, se debe terminar el modelo grande mejor que el pequeño; pero si uno se viese apremiado por el tiempo o el deseo de un patrón de tener la obra pronto, bastará con que el modelo grande sea un bello esbozo, porque hacer un esbozo semejante lleva poco tiempo y deja, por tanto, mucho más tiempo para trabajar el mármol."²⁷

Giorgio Vasari en su *Le Vite*, donde relata las vidas de los artistas, ofrece aún más detalles sobre el proceso creativo de las esculturas renacentistas:

"Primero se hace un modelo pequeño de cera, o de tierra o de yeso. El modelo de cera es el más común. Para dejar la cera manejable se la mezcla con un poco de sebo, trementina y brea negra. El sebo le da docilidad, la trementina consistencia, y la brea, color, solidez y dureza. Para los objetos pequeños se hacen modelos con cera blanca, para lo cual se añade albayalde en polvo".

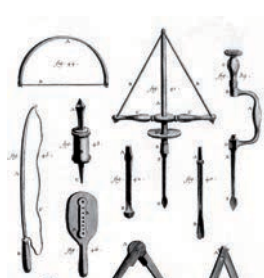
Algunos artistas modernos, continúa Vasari,

"(...) gustan que los modelos tengan ya un toque realista, para lo cual hacen los modelos mezclando la cera con tierras de distintos colores para formar los paños o las encarnaciones. La figura se va moldeando con la ayuda de punzones de hueso. Los dedos, el instrumento más sensible, deben dar el último toque".²⁸

Asimismo, en la introducción a *Le Vite*, hace una descripción precisa del trabajo del escultor con la piedra que merece la pena reproducir íntegro:

"Los escultores suelen iniciar las estatuas valiéndose del cincel, que es un instrumento grueso y biselado, con el cual van decantando la piedra. Luego emplean un formón corto que tiene una muesca en el centro del filo, y con él van redondeando los ángulos; siguen con la gradina que es un instrumento más fino que el formón, con dos muescas en el filo, que sirve para modelar delicadamente la figura, destacando los músculos, pliegues y rasgos en forma admirable. Hecho esto, se quitan las asperezas con un hierro limpio, y para dar perfección a la figura, le agregan dulzura y morbidez con limas curvas. Este trabajo se hace también con unos instrumentos llamados escofinas y limas muy delgadas, hasta conseguir una superficie lisa. Después con piedra pómez se pule toda la obra dándole carnosidad que se admira en las esculturas maravillosas. También se usa el yeso de Trípoli para el lustre y el pulido, y otros usan muñequillas de paja de trigo, y con ellas frotan la piedra hasta darles ese acabado y lustre que maravilla nuestros ojos."²⁹

Vasari completa esta descripción, al tratar el trabajo con el mármol de Carrara, denominando al formón corto con una muesca también buril o escoplo, la ayuda de limas rectas y curvas y trépanos "a fin de que el mármol no se agriete al hacer las cavidades."³⁰



Trépanos de arco o bailarina del siglo XV.



Altorrelieve con tallistas de piedra, Iglesia de Orsanmichele, Florencia.

²⁷ CELLINI, Benvenuto, *op. cit.*, p. 180.

²⁸ LÓPEZ GAJATE, Juan, *op. cit.*, pp. 55 y 56.

²⁹ VASARI, Giorgio, *op. cit.*, pp. 97 y 98.

³⁰ *Ibidem*, p. 76.

DONATELLO (1386-1466)

También Cellini, describe con detalle la técnica de labra del mármol:

“Los mejores instrumentos para esculpir son algunas gubias sutiles, pero cuando digo sutiles me refiero a sus puntas y no a las astas, porque estas deben tener al menos el grosor del dedo meñique de una mano; con la gubia se va el artista acercando a lo que se llama la penúltima piel, a medio dedo o menos; después se coge un cincel con una muesca en medio y con él se realiza la obra hasta la lima (que se llama lima raspa o escofina); de éstas hay muchas clases, a cuchillo, semirredondas, y otras que tienen el tamaño del dedo grueso de la mano, o se hacen de dos dedos de anchura o se disminuyen cinco o seis veces hasta quedar como una sutil pluma de escribir. Después se cogen los trépanos y se utilizan al mismo tiempo que las escofinas, salvo si uno tiene que trabajar en algún difícil hueco de los paños o en alguna postura difícil de la figura que haga preciso el uso de gruesos trépanos. Se suelen utilizar trépanos de dos clases: uno es el que gira por medio de una correa y un asta agujereada a través, y con él se realizan con gran minucia y sutileza cabellos y paños; otra clase de trépano, más gruesa, es la que se llama de pecho y se utiliza en los lugares para los que no es válido el primero.”

Y, concluye Cellini su pormenorizada descripción de la técnica de la talla del mármol:

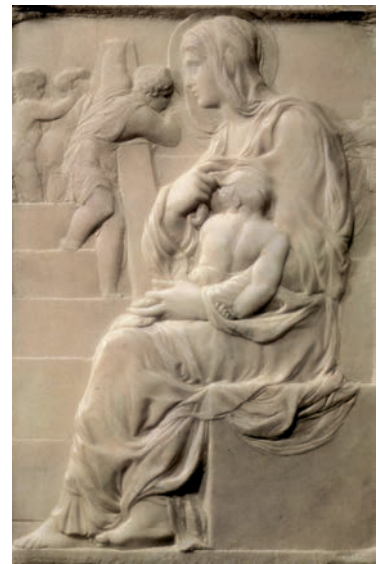
“Hechas todas estas operaciones de las gubias, escalpelos, limas y trépanos, con las que queda terminada la figura, se pule con piedra pómez que sea blanca, uniforme y de buena calidad. No quiero dejar de advertir a quienes no conocen el trabajo del mármol que la gubia se utiliza casi hasta el final porque, como es sutilísima, no rompe el mármol y, sin clavarla directamente en la piedra el artista puede quitar del mármol todo lo que quiera con suma facilidad.”³¹

DONATELLO

(1386 – 1466)

Antes de profundizar en la escultura de Miguel Ángel consideramos que es muy clarificador empezar por conocer la obra en piedra de Donatello, en quien se puede reconocer a un precursor. Por muy grande y genial que sea un artista, como es Miguel Ángel, no está exento de tener precedentes, algunos lejanos, como la escultura clásica greco-romana, y otros cercanos, como Donatello, de quien Cellini dijo, “*que fue su maestro*”³². Se puede considerar a su vez, a Nanni di Bianco, activo entre 1400 y 1420, como “*el maestro de quien aprendió el artista más importante del siglo XV, es decir, Donatello.*”³³

En *La Virgen de la escalera* de Miguel Ángel, se puede reconocer la influencia del primer gran escultor renacentista, Donatello, Donato di Niccolò di Betto Bardi (1386-1466) que fue para muchos estudiosos del arte el escultor más importante del siglo XV. “*En sus comienzos esculpió casi siempre mármol.*”³⁴ Será su amigo Ghiberti, con quien trabaja de aprendiz entre 1403 y 1406, quien le enseñará la técnica del vaciado en bronce, técnica aprendida de los fundidores de campanas, que a su vez



La Virgen de la escalera, c. 1491. Miguel Ángel.

³¹ CELLINI, Benvenuto, *op. cit.*, pp. 181-182.

³² *Ibidem*, p. 206.

³³ STEGMANN, Hans, *La escultura de occidente*, Barcelona, Editorial Labor, 2ª edición, 1936, p. 189.

³⁴ *Ibidem*, p. 191.

enseñará a Verrocchio y Pollaiuolo.³⁵ En el último periodo de su vida trabajará preferentemente en barro y bronce. En bronce destacan, *David*, con espada y tocado con un sombrero, primer desnudo del Renacimiento donde se muestra joven y confiado tras su gesta de matar a Goliat, también las placas de la *Pila Bautismal de Siena* y la estatua de *Gattamelata* en Padua, que fue la primera gran estatua ecuestre de los tiempos modernos.

Sobre la importancia del arte del relieve, que ya hemos tratado en la prehistoria, el arte egipcio y el greco-romano, no olvidemos que es considerado por Cellini "el verdadero padre de la escultura y de la pintura una de sus hijas"³⁶. Ya a finales del siglo XIX, en 1893, el escultor y tratadista Hildebrand, reflexionará sobre el arte del relieve para establecer su propuesta formalista de la escultura.³⁷

Donatello realizó un bajorrelieve en mármol de *San Jorge y el Dragón*, en la base del nicho de *San Jorge*, que influiría en los escultores posteriores pues en él se atestigua una renovación del arte del relieve que "subraya el esquema perspectivo"³⁸,

"al envolver las figuras en el espacio, conformó una nueva definición del relieve, que incluyó valores atmosféricos en la obra. El sentido táctil de profundidad y recesión fue una de las características constantes en el arte de Donatello."³⁹

En la realización de este y otros relieves utilizará la técnica del relieve aplanado o «schiacciato», muy recurrente en el Renacimiento italiano, que consistía en buscar la perspectiva mediante una disminución gradual de las figuras, situando en altorrelieve a las que se encuentran en primer plano, y aplicando un sutil relieve a las del fondo para crear efecto de profundidad.



San Jorge y el Dragón, h. 1416-1417. Bajorrelieve de Donatello.

Pero volviendo al primer relieve de Miguel Ángel de *La Virgen de la escalera* hay que mencionar *La Virgen Pazzi* (hacia 1420-1422), que fue su inspiradora. En este bajorrelieve, que se considera un trabajo temprano de Donatello, ya se aprecia la técnica del relieve aplanado en los contornos suavizados de una gran simplicidad formal; un trabajo que no es tanto recortado y tallado como suavemente modelado en planos delicadamente graduados, que valoran luces y sombras, que invitan a ser acariciados, valores que se pueden reconocer también en el relieve de Miguel Ángel.

³⁵ WITTKOWER, Rudolf, *op. cit.*, p. 184.

³⁶ CELLINI, Benvenuto, *op. cit.*, p. 205.

³⁷ Véase: HILDEBRAND, Adolf von, *El problema de la forma en la obra de arte*. Madrid, Visor, 1988, pp. 67-77.

³⁸ NIETO Y CÁMARA, *op. cit.*, p. 26.

³⁹ "By enveloping the figures in the space, he shaped a new definition of the relief, one that brought atmospheric values into the play. The tactile sense of depth and recession was one of the constant features of Donatello's art." Citado en: AA.VV., *Sculpture. From the Renaissance to the Present Day*. Vol. 2, Köln, Taschen, 2006, p. 578.

DONATELLO (1386-1466)

Para tratar de apreciar la novedad que Donatello aportó a la nueva escultura renacentista podemos detenernos brevemente en su escultura *San Jorge*, realizada entre 1415-1416, cuando contaba con unos treinta años. Como señala Gombrich, "*Donatello rompió completamente con el pasado.*"⁴⁰ La comparación que hace Gombrich de esta escultura con las adosadas al pórtico norte de la Catedral de Chartres muestra claramente esta novedad. Estas esculturas góticas del siglo XII, con apenas una insinuación de movimiento y corporeidad, mantienen todavía un hieratismo y esquematismo en el tratamiento de los pliegues que les da una solemnidad que remite a un mundo sagrado. El *San Jorge* de Donatello, de gran naturalidad, es un joven de expresión resuelta, gran aplomo en su actitud, mirada desafiante pero sin jactancia y con un leve fondo de preocupación, que serenamente parece estar a la espera del encuentro con el dragón, en una imagen que muestra audazmente la confianza del hombre en su triunfo sobre el monstruo. Es también muy significativa la desaparición del dragón, monstruo medieval que encarna el caos de una naturaleza incontrolable, que tradicionalmente está iconográficamente unido a la imagen de San Jorge, y el protagonismo que adquiere un elemento puramente defensivo, el gran escudo que sujeta con sus manos, sin rastro de arma ofensiva, lanza o espada.



San Jorge, 1417. Donatello.

El dragón sólo aparecerá en el relieve de la parte baja de la hornacina en la que se sitúa la estatua, y en una posición secundaria respecto del caballo del santo caballero que parece el protagonista de la acción. Esta novedad en la iconografía del santo puede ser considerada un precedente directo de la del *David* de Miguel Ángel, también desposeído de elementos iconográficos tradicionales, aunque, como también veremos, tiene precedentes más inmediatos en otras esculturas de Donatello.

Es también muy clarificador del nuevo espíritu de estos artistas revolucionarios que están creando al nuevo hombre renacentista, su apuesta por la más espléndida juventud que muestra este San Jorge, con toda la frescura y gracia de un adolescente, orgulloso de sus posibilidades que, como veremos, tendrá un claro desarrollo en otras de sus obras y en las de otros escultores como Miguel Ángel, esculturas que están mandando un mensaje de confianza plena en el hombre mostrándole en el momento de su máxima vitalidad, más allá de la veneración que en épocas anteriores se reservaba, prácticamente, sólo a los adultos y entre ellos, a los ancianos. La propia estatua está ejecutada con determinación en su silueta, una detenida observación del natural y una solidez, que Vasari supo ver al afirmar que, "(...) *en su cabeza se reconoce la belleza de la juventud, el ánimo y el valor con las armas, una vivacidad de gallardía 'terribile' y un maravilloso gesto de movimiento dentro de la piedra.*"⁴¹ Como éste término va a ser muy utilizado en los tratados renacentistas y aplicado de manera particular a la obra de Miguel Ángel, es oportuno perfilarlo para su correcta comprensión. En el Renacimiento «*terribile*», «*terribilità*», significa: "*Efecto de grandiosidad imponente, pavorosa, inusitada y sorprendente que desprenden las figuras de Miguel Ángel.*"⁴²

Por último hay que hacer una consideración sobre otra novedad del planteamiento escultórico pues, aunque la imagen colocada en su hornacina, no rompe todavía la dependencia de la pared y mantiene un punto de vista frontal principal, puede ser contemplada desde otros puntos de vista sin perder interés y eficacia, aunque todavía no sea propiamente una escultura de bulto redondo.

⁴⁰ GOMBRICH, E. H., *La Historia del Arte*, Londres, Phaidon, 1977, 17ª reimpresión 2008, p. 230.

⁴¹ VASARI, Giorgio, *op. cit.*, p. 249.

⁴² *Ibidem*, nota 23, p. 210.

*"En la escultura, el fenómeno de la veracidad se produjo en íntima relación con el problema que planteaba la escultura de bulto redondo y los intentos de recuperación dell'antico."*⁴³

Otra estatua muy interesante por su cercanía con la genial obra de Miguel Ángel es el *David* de la que Donatello realizó dos versiones, una en mármol y otra en bronce, y se discute si incluso una tercera en piedra, conocida como el *David Martelli*, que Vasari atribuye a Donatello aunque la crítica más reciente la atribuye a Bernardo Rosellini.⁴⁴



David en mármol, h. 1408-1409. Donatello, fachada del Duomo de Florencia.

El *David*, en mármol, realizado hacia 1412, cuando el escultor tenía unos 25 años, algunos tratadistas la datan en 1409, propone un tratamiento del rey en la misma línea que el San Jorge, de la que pudo ser modelo, eligiendo una rompedora iconografía de joven vencedor que tiene a sus pies la cabeza del gigante Goliat en lugar de la de un anciano rey arpista. Es una estatua que todavía *"muestra una tensión entre las formas sinuosas de los ropajes y la curva que describe la figura, propias del Gótico Internacional"*⁴⁵, del que es próximo, así como del estilo de Lorenzo Ghiberti, *"pero la flexibilidad y movilidad dada al cuerpo por las indicaciones de movimiento (algunas sugeridas, otras concretas) y la idealización heroica de la representación no tiene precedente"*⁴⁶, con lo que se sitúa en el inicio de la renovación de la escultura que culminara con Miguel Ángel, al transmitir los valores de juventud y humanismo tan propios del Renacimiento.

Es fácil apreciar similitudes básicas entre las dos obras, el *David* de Donatello y el de Miguel Ángel, y poder situar el de aquel como precedente directo del de éste. Así pues, hay similitud en el *contrapposto*, en la posición del brazo derecho, en el giro de la cabeza mucho más acentuado en el de Miguel Ángel, en los rizos del cabello, y hasta en la postura del brazo izquierdo que parece responder a una secuencia, que empieza en la obra de Donatello, con la mano apoyada en la cintura, y culmina en la de Miguel Ángel, elevándolo hasta el hombro. Además las dos estatuas comparten una parecida expresión de suficiencia y desafío juvenil que justifica esta propuesta de parentesco estético. También otro aspecto bien importante a considerar, es el hecho de que cuando la estatua de este joven *David* de Donatello, determinado y vencedor, se trasladó al Palazzo Vecchio de Florencia en 1416, cobró un nuevo valor ciudadano como símbolo de la libertad y de la inteligencia que triunfa sobre la fuerza bruta y la tiranía, en precedente directo de la consideración que también tendría posteriormente el *David* de Miguel Ángel. Se puede afirmar que el mayor



David en bronce, 1440. Donatello.



David de Miguel Ángel, 1501-1504. Galería de la Academia, Florencia, Italia.

⁴³ NIETO Y CÁMARA, *op. cit.*, p. 29.

⁴⁴ WITTKOWER, *op. cit.*, p. 153.

⁴⁵ NIETO Y CÁMARA, *op. cit.*, p. 51.

⁴⁶ *"but the flexibility and mobility given to the body by the indications of movements (some suggested, some concrete) and the heroic idealization of the representation are unprecedented"*. Citado en *op. cit.*: AA.VV., *Sculpture. From the Renaissance to the Present...*, p. 573.

DONATELLO (1386-1466)

triunfo de cualquier escultura pública es llegar a representar a la sociedad a la que pertenece, de tal manera que sea escogida por sus conciudadanos como símbolo principal de sus más queridos valores.

El *David* desnudo en bronce de Donatello, realizada hacia 1440-1442, treinta años después del realizado en mármol, en plena madurez, cuando el escultor tenía unos 55 años, bello y sensual adolescente, del que Vasari dice que era “*tan natural su vivacidad y suavidad, que a los artistas les parece imposible que no se haya vaciado sobre el modelo vivo.*”⁴⁷ Reafirma plenamente estos valores de canto a la belleza, al triunfo de la juventud y a la confianza en el ser humano, propio del Renacimiento, que comparte también el *David* en bronce de Verrochio, además de un dominio total en la reproducción del cuerpo adolescente en una actitud de pleno dominio de sí mismo y de sereno triunfo. Donatello fue el primer escultor de obra en bulto redondo, instaurando con su *David* el primer desnudo moderno.⁴⁸ Del personaje bíblico conserva la cabeza de Goliat a sus pies, que desaparecerá completamente en la versión de Miguel Ángel.

Por último señalar otro precedente de la obra de Miguel Ángel en Donatello. Se trata de la estatua de *San Juan Evangelista* que en su concepción, actitud e intención se puede considerar precedente directo del *Moisés* de Miguel Ángel. La realizó Donatello hacia 1415 para la fachada de la catedral de Florencia, esculpida en mármol es una figura sentada “*(...) de efecto realmente emocionante y modelo innegable del Moisés de Miguel Ángel.*”⁴⁹ Para esta estatua tuvo en cuenta su emplazamiento elevado para corregir la deformación aparente que se produciría por efecto de la perspectiva. *San Juan Evangelista* se muestra sereno pero con una tensión contenida apreciable en los pliegues de sus ropajes que sugieren una musculatura oculta y tensa, que se refuerza con la intensidad de su visionaria mirada, cejijunto y con una aparente serenidad, que da la posición de brazos y manos descansando sobre un libro en el regazo, como hará después Miguel Ángel en su *Moisés*, con el que también compartirá cabellera, larga barba y expresión bíblica.

Como se ha dicho, Donatello fue un escultor completo que trabajó el mármol, la madera y el bronce, el relieve y el bulto redondo, aunque nos hemos ceñido principalmente a su obra en piedra y a su aportación como predecesor del gran Miguel Ángel.



San Juan Evangelista, 1408-1415. Catedral de Florencia, Donatello.

⁴⁷ VASARI, Giorgio, *op. cit.*, p. 251. (Por cierto, recurso sin duda utilizado en muchas esculturas).

⁴⁸ STEGMANN, Hans, *op. cit.*, p. 194.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 191.

MIGUEL ÁNGEL

(1475-1564)

Primeras obras

Para extraer del genial Miguel Ángel sus mejores enseñanzas lo más conveniente es seguir su obra cronológicamente porque muestra una evolución ejemplar que parte de la recuperación del arte clásico antiguo y con un dominio excepcional del arte de la escultura consigue crear, en una evolución que vemos como contemporánea nuestra, un estilo propio que culmina con la renuncia del virtuosismo y despoja a su obra de lo accesorio para profundizar en lo esencial y más expresivo de su concepción artística. Una vida activa muy larga, una firmeza irreductible en sus creencias y planteamientos, un dominio absoluto de la técnica y, sobre todo, un talento de genio para la escultura y para el arte en general, le han permitido, no sólo ser un hito de la historia de la escultura occidental sino un artista que sigue vivo, plantea preguntas pertinentes y ofrece pistas al artista actual.

Sobre la aportación de Miguel Ángel a la escultura, señala Hans Stegmann, que

“en la amplia y vigorosa constitución corporal de sus figuras de cabeza pequeña, y cuyas masas poseen un movimiento maravilloso, se advierte ya la característica de su arte: la exuberante vitalidad, difícilmente contenida.”⁵⁰

Entre las primeras obras conocidas de Miguel Ángel hay algunos relieves, lo que responde a la idea de que se trata de una manifestación primaria y principal del arte de la escultura.

El tema del primer relieve, *La batalla de los centauros y los lapitas* (1492), es mitológico y recrea la lucha entre las fuerzas prehistóricas representadas por los centauros -mitad hombres, mitad caballos- que, ebrios en la boda real a la que han sido invitados por el rey del pueblo lapita, son derrotados. Se afirma así el triunfo de la civilización sobre la barbarie, de la cultura sobre la naturaleza.

Esta obra primeriza, realizada cuando Miguel Ángel tenía apenas 17 años, aporta unas novedades que prefiguran su desarrollo posterior como artista. En sus manos, toda la pieza de mármol se convierte en un relieve, haciendo que las múltiples figuras que lo componen salgan con naturalidad de la piedra, evitando el tratamiento por planos paralelos de profundidades sucesivas, como hacían otros escultores. Aquí, las figuras en lugar de presentarse desde el primer término al último, parecen emerger desde el último, en el que se pierden en la base de la piedra como si el mármol fuera un medio líquido, hasta un primer plano en el que los cuerpos de los contendientes, centauros y lapitas de perfecta anatomía, brillan plenamente. Imprimirá un muy inteligente tratamiento del pulido, en el que matizará los cuerpos según la profundidad hasta llegar a la piedra madre, labrada sin pulir.



La batalla de los centauros y los lapitas, c. 1493. Miguel Ángel.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 216.

MIGUEL ÁNGEL (1475-1564). Primeras obras

Pasa por diversos grados intermedios que produce un apenas perceptible pero muy eficaz efecto de perspectiva, que se conocerá como el «*non finito*». Miguel Ángel utilizará este recurso en muchas de sus obras hasta el final de su vida.



San Prócuro, h. 1494-1495. Miguel Ángel.

En este relieve compone un conjunto dinámico y equilibrado muy complejo, que muestra un tumulto de cuerpos entrelazados y en movimiento cuyos miembros, en perspectiva, se mueven desde el plano más próximo hasta desaparecer con naturalidad en el plano del fondo, conjugando con habilidad las partes salientes de unos cuerpos con las partes huecas de otros, en una visión plena de escultor que domina los volúmenes.

Practica ya en esta obra primeriza la habilidad de dejar ciertos detalles de la obra sin terminar, con la huella del puntero o de la gradina a la vista, “(...) y un uso muy atrevido de los trépanos para horadar y profundizar con el cincel,”⁵¹ demostrando un valor y un dominio excepcional de la herramienta, entrando hasta donde los escultores en general sólo se atreven a llegar con la escofina. Con esta técnica consigue, además del mencionado efecto escultórico de perspectiva, semejante a la llamada «perspectiva aérea» en pintura, una viveza extraordinaria en la epidermis de los cuerpos y una belleza inquietante en las figuras, muchas de ellas apenas esbozadas.

Otra obra de juventud, reseñable como precedente del que será su gran *David*, es la de *San Prócuro* (1494-1495) que podemos ver como un desarrollo del *David* en mármol de Donatello. Destaca por su gesto fiero pero contenido, adelante de la «*terribilità*», y el elegante tratamiento de los ropajes en movimiento, en una postura que anuncia la del *David*.

Una obra algo posterior, realizada con 21 años, que muestra su madurez artística y su gran dominio de la técnica es la de *Baco* (1496-1497), cumbre de la estatuaria clásica que emula sin complejos a sus precedentes antiguos greco-romanos. Esta obra, de tamaño algo más grande que el natural, concebida en bulto redondo para ser colocada en un jardín entre una colección de antigüedades, con sus múltiples puntos de vista invita a rodearla. Es monumental por su tamaño y prodigiosa por la inteligencia de su planteamiento, lo sutil de sus detalles y su perfecta ejecución, como iremos viendo.

El tema de la mitología clásica desarrollado en su estatuaria, adquirirá un sin fin de matices que permiten descubrir intenciones muy variadas. En principio, como en algunos modelos clásicos, llama la atención la postura de este dios del vino, en un equilibrio difícil, incierto y vacilante. Se apoya como en un amplio anti-*contrapposto*, que muestra inseguridad en lugar de la estabilidad que proporciona el *contrapposto*, con el pie derecho muy levantado, apenas apoyado, y la rodilla doblada y adelantada, el vientre saliente e hinchado y el pecho y los hombros retrasados. Adelanta la cabeza ligeramente ladeada, con la mirada como ida y fija en la copa, la boca sensualmente entreabierta y el pelo ensortijado con rizos y uvas. Adelanta también el brazo derecho que dobla mostrando la copa, mientras el brazo izquierdo, relajado a lo largo de su cuerpo y un poco retrasado, le sirve de inseguro apoyo sobre una piel de tigre y unas uvas que un pequeño fauno come ávidamente.



Baco, h. 1496-1497. Miguel Ángel.

⁵¹ FORCELLINO, Antonio, *op. cit.*, p. 52.

Está perfectamente terminada y pulida en todos sus detalles, lo que no será habitual en Miguel Ángel. Es la perfecta imagen de una cierta ebriedad todavía controlada que muestra una espléndida juventud llena de vida y sensualidad, en ese instante previo a una posible pérdida de conciencia por la ingestión etílica, pero sin perder la dignidad de su condición de ser divinizado. La anatomía está resuelta perfectamente, consiguiendo con una gran delicadeza la inserción de músculos y articulaciones, que los antiguos llamaban «*appicature*», de muñecas, codos, hombros y rodillas, que resuelve la inevitable rigidez de muchas anatomías antiguas, consiguiendo con ello una carne mórbida, de redondeces y suavidades andróginas, propias de un adolescente sensual y de ambigua belleza. Como señala Vasari, quiso "*dotarlo del talante despierto de la juventud del macho y la carnosidad y la redondez femeninas.*"⁵²

Es la representación de la divinidad mitológica, que para los humanistas renacentistas encarnaba el alma pagana, y para Condivi, el biógrafo autorizado de Miguel Ángel, expresaba un contenido moralizante sobre la rápida muerte del bebedor excesivo, insinuado en la piel del animal muerto que acaricia con su mano.

La cantera, la talla y el taller de Miguel Ángel

Tratar de aprender del arte escultórico de Miguel Ángel es una tarea apasionante y aunque el artista trató de borrar toda huella sobre su formación y manera de trabajar podemos rastrearla en diversas fuentes de datos.

Una cita de Carl Justi⁵³ sitúa la importancia para Miguel Ángel del trabajo con el mármol, en el que estamos centrando esta investigación: "*El mármol fue hasta cierto punto el destino de Miguel Ángel. Sólo en él podía dar vida a sus imágenes y sólo en él trabajaba con agrado, pasión y perseverancia.*"⁵⁴

Otro testimonio importante por ser coetáneo lo aporta Benvenuto Cellini en su *Tratado de la escultura*, después de afirmar que:

"(...) aunque me atuve al arte de la orfebrería, siempre quise durante este tiempo hacer alguna obra de mármol y siempre practicaba con los mejores escultores que vivían en este tiempo, entre ellos tuve por el mejor a nuestro gran florentino, Miguel Ángel Buonarroti, que es el hombre que mejor ha trabajado nunca el mármol."⁵⁵

Cellini siempre siguió con fidelidad las normas de los grandes maestros de la escultura renacentista, fundamentalmente a Miguel Ángel. Para él Buonarroti es programa y estilo, reconoce haber recibido de él el hálito de la escultura y haber aprendido "() *técnica, formas y «puntos de vista»*. *Mis grandes maestros son la naturaleza y Miguel Ángel. ¡Miguel Ángel y Naturaleza! () ha sido él el que me ha puesto en lo más alto de la orfebrería, y de la escultura, al contemplar el busto a Bindo Altoviti.*" Y así se lo declara en una carta:

"Querido Benvenuto: hace años que os tengo por el mejor orfebre que haya existido nunca; pero de ahora en adelante os consideraré escultor de iguales méritos. Micer Bindo Altoviti me enseñó un busto de bronce, retrato suyo, y me dijo que lo habíais hecho vos; me ha gustado mucho; pero es una lástima que tenga tan mala luz; de tener la luz conveniente vuestra obra luciría más, demostraría más lo buena que es."⁵⁶

⁵² VASARI, Giorgio, *op. cit.*, p. 371.

⁵³ Carl Justi (1832-1912), historiador del arte alemán, especializado en el Siglo de Oro español y autor de una biografía de Miguel Ángel.

⁵⁴ ZÖLLNER, Frank, THOENES, Christof y PÖPPER, Thomas. *Miguel Ángel. Obra completa*, Köln (Alemania), Taschen GmbH, 2008, p. 20.

⁵⁵ CELLINI, Benvenuto, *op. cit.*, pp. 178-179.

⁵⁶ LÓPEZ GAJATE, Juan, *op. cit.*, pp. 66-67.



Il bel Cristo, 1559-1562. Benvenuto Cellini.

Aquí manifiesta Miguel Ángel lo importante que es la correcta iluminación de las esculturas para que se pueda apreciar la vitalidad de las formas y la materia de las mismas.

Valga el inciso de mencionar en este momento el principal trabajo de Cellini en mármol de Carrara que es el blanco *Cristo* de El Escorial (1559-1562). “*Se trataba de un crucifijo de mármol que me propuse que tuviera el tamaño natural de un hombre de buena estatura y sobre una cruz de mármol negro, igualmente de Carrara, que es muy difícil de trabajar por ser duro y muy frágil y romperse con facilidad.*”⁵⁷

Este Cristo de inquietante belleza se sustenta sobre una negra cruz que acentúa sus formas. La sensual curva del cuerpo, «curva praxiteliana», contrasta con la firmeza seca e impersonal de la cruz. El cuerpo cálido y palpitable se recorta en ella dejando traslucir una silueta de suaves y ondulantes contornos. Cellini declararía haberse “*(...) refugiado en la suavidad y turgencia de las formas, que llevan implícita la imagen de la vida, para vencer la frialdad de la materia.*”⁵⁸

No hay duda de que la postura del cuerpo es reflejo del estado del espíritu, y el *Bel Cristo* que Cellini ansió para su sepultura revela una calma que él en vida nunca tuvo. Esta escultura es única en su género por la incorporación de formas paganas ajenas a la idea tradicional del Cristo de los cristianos. Ofrece la imagen divina de la muerte a través de un personaje real que no está idealizado, considerado por Cellini su mejor modelo: Fernando di Giovanni da Montepulciano.⁵⁹ Su enorme calidad e iconografía sigue sirviendo de inspiración en la actualidad a artistas que se dedican a la imaginería.

Volviendo a Miguel Ángel, hay que destacar la importancia que tuvo en su carrera la venta de su estatua de *Baco* por 150 florines de oro, una cantidad considerable, que le permitiría, siempre remiso a gastar dinero, pensar en hacer obra propia sin depender de los encargos, además de la posibilidad de seleccionar él mismo y comprar el muy costoso mármol que necesitaba.⁶⁰ Había tenido mala experiencia con algunos de los bloques de mármol que le habían facilitado segundas personas en los encargos, que malograron algunos trabajos, por lo que decidió acudir personalmente a las canteras para seleccionarlos y adquirirlos. Se convierte así Miguel Ángel

⁵⁷ CELLINI, Benvenuto, *op. cit.*, p. 180.

⁵⁸ LÓPEZ GAJATE, Juan, *op. cit.*, p. 46.

⁵⁹ Sus modelos tenían una doble función, la afectiva y artística. Es conocida la gruesa lista de modelos que pasaron por su estudio y los subsiguientes devaneos amorosos. Según Cellini: “*(...) en mi Bel Cristo represento la cosa más querida por mí en ese momento, a Fernando di Giovanni da Montepulciano.*” El 26 de junio de 1556 el modelo se le escapó y tuvo que concluir la escultura sin él, valiéndose de las referencias que tomó de otro modelo. El desnudo integral de la escultura es fruto de la idea admitida en la época de que el cuerpo humano es una obra perfecta, en medida, peso y movimiento. Con el tiempo la Iglesia, para evitar distracciones y ahondando en el acotado decoro, obligará a cubrir el epigastrio con el llamado paño de pureza, que es el modo en que ha llegado hasta nuestros días. Cellini murió arruinado sin que Cosme de Medicis le hubiera liquidado sus haberes artísticos; su hijo y sucesor, Francesco de Medicis buscará al *Cristo* otro destino diferente al que le había asignado su padre en la capilla del Palacio Pitti, entregándolo como presente a Felipe II para que lo instale en la Iglesia de San Lorenzo el Real. Véase: *Ibidem*, p. 60, p. 80, p. 111 y p. 115.

⁶⁰ FORCELLINO, Antonio, *op. cit.*, p. 76.

en un artista moderno que, superaba las limitaciones del artesano y del artista al servicio del poderoso, planteándose hacer obra propia y controlarla personalmente desde la elección del bloque en cantera.

En una carta a Lorenzo de Medicis, el 2 de julio de 1496, le comunica que con el cardenal Riario "(...) hemos comprado un pedazo de mármol para una figura del natural y el lunes comenzaré a trabajar", y en otra carta a su padre el 19 de agosto de 1497, cuando contaba con 22 años y tenía muy reciente el trabajo de *Baco*, le escribe:

"Iba a hacer una figura para Piero de Médicis [su amigo e hijo de Lorenzo el Magnífico] y compré el mármol; pero ni siquiera llegué a comenzar, porque no me hizo lo que me prometió, así que me dedico a mis asuntos y hago una figura para mi propio placer. También compré un trozo de mármol de cinco ducados, pero no era bueno, por lo que tiré el dinero. Después compré otro trozo por otros cinco ducados, y en éste trabajo por mi placer..."⁶¹

La importancia del trabajo de selección del mármol en la cantera, directamente por el artista, se comprende si como decía Vasari, refiriéndose a los trabajos de la iglesia de San Lorenzo de Florencia, "*Miguel Ángel dedicó cuatro años a la extracción de mármoles; aunque es verdad, que mientras se extraía el mármol, hizo también maquetas de cera y otras cosas para la obra.*"⁶²

Cuenta Cellini, al hablar de los mármoles de Carrara, que:

"(...) en la montaña de Carrara hay muchas canteras distintas y un día nuestro gran Miguel Ángel, yendo a inspeccionarlas en persona, eligió, con enorme dificultad y tras largo tiempo, una de ellas de la cual extrajo todas las bellas figuras de su mano que se ven en la sacristía de San Lorenzo y que mandó hacer el Papa Clemente."⁶³

La cantera a la que se refiere es «le Cave Michelangelo», actualmente regentada por Franco Barattini, al que pude conocer personalmente durante mi estancia en el año 2010 en Carrara



Cave Michelangelo, Montes Apuanos, Carrara.

Massa. Esta empresa actualmente sigue poseyendo uno de los frentes de explotación más importantes de los montes Apuanos, donde se sitúan las canteras de la cuenca del Polvaccio, Ponti di Vara, Ravaccione y Colonnata, que llevan activas desde el Renacimiento y algunas incluso desde época romana.

La historia de la cantera del Polvaccio se inició en torno al siglo I a.C., durante la Roma Republicana. En aquella época, en el puerto de la ciudad de Luna (hoy Luni) se exportaba mármol a todo el Mediterráneo. El Polvaccio es una de las canteras lunensi más famosas por la calidad del mármol que extrae, por lo que Plinio ya se refería a este lugar comentando que su

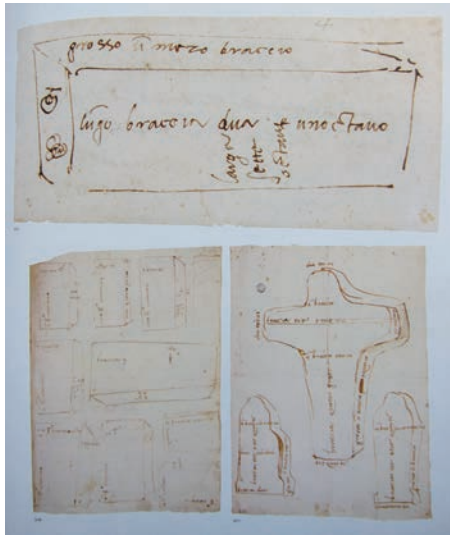
mármol era más cálido y espléndido que el griego de la isla de Paros. Con este mármol fueron realizadas obras como *La Columna Trajana*, los *arcos de Tito* y *Septimio Severo*, la estatua del *Apolo Palatino* e importantes obras de Miguel Ángel como *La tumba de Julio II* o *La Piedad*. Hay constancia de que en este lugar Buonarroti elegía sus bloques y los desbastaba, para controlar la calidad del mármol y el peso, antes de trasladarlos a su taller.

⁶¹ BUONARROTI, *op. cit.*: Miguel Ángel. Cartas, p. 60.

⁶² VASARI, Giorgio, *op. cit.*, p. 387.

⁶³ CELLINI, Benvenuto, *op. cit.*, p. 179.

La cantera, la talla y el taller de Miguel Ángel

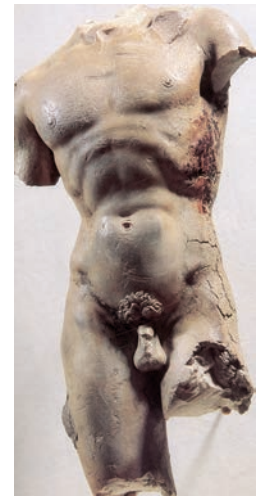


Hoja manuscrita de despiece del mármol en la cantera por Miguel Ángel.

Se conservan algunas hojas manuscritas de Miguel Ángel con el despiece del mármol en la cantera.

Miguel Ángel fue siempre muy celoso de las técnicas y secretos de su trabajo, con lo que destruyó muchos de sus bocetos en papel o barro y los modelos utilizados para sus esculturas en mármol, o los regaló a sus criados, como “dos cajas de modelos realizados en cera y barro, que desaparecieron a su muerte en Francia”⁶⁴, aunque se conservan algunos, que han contribuido a la enorme sorpresa y admiración que ya despertó en su época, nos ha privado de unos valiosísimos documentos artísticos.

En efecto, como señala Wittkower, Miguel Ángel, preparaba cuidadosamente sus estatuas, con apuntes dibujados primero y después trasladados a la cera o al barro en pequeños bocetos creados con rapidez y energía a modo de apuntes en tres dimensiones.



David, boceto del torso, c.1500. Miguel Ángel.

Como todos los escultores, utilizaba bocetos, pequeños y también del tamaño de la escultura, como describe Cellini por propio conocimiento:

“Si bien es verdad que muchos hombres audaces atacan el mármol sirviéndose como diseño únicamente del modelo pequeño, al final no quedan satisfechos como cuando ha hecho el modelo grande. Donatello, grandísimo artista, y después con el maravilloso Miguel Ángel Buonarroti, que trabajó de las dos maneras pero que, viendo que su buen genio a larga no quedaba satisfecho con los modelos pequeños, siempre se empleó a partir de entonces, con grandísima obediencia, a hacer modelos del tamaño exacto en que la obra ha de salir del mármol; esto lo hemos podido ver con nuestros propios ojos en la sacristía de San Lorenzo.”⁶⁵

Es interesante mencionar el hallazgo de un pequeño modelo en barro que pudo preparar Miguel Ángel para el torso del *David*, aunque no pasa de ser una hipótesis creíble. Lo estudió Frederick Hartt, profesor de la Universidad de Virginia y autor de *History of Italian Art* y de *Michelangelo's three Pietàs*, entre otros tratados y monografías, y de *David by the hand of Michelangelo. The original model discovered*, muy bien ilustrado, en el que expone esta investigación.⁶⁶ Sostiene Hartt, que el pequeño modelo sobre el que se le consulta es el único auténtico que se conserva de Miguel Ángel, y lo diferencia de los seis o siete *bozzetti*, en barro o cera sin pulir, que se le atribuyen, pues una de las dificultades mayores sobre estos trabajos preparatorios del escultor es determinar si es obra de su mano o realizados por seguidores, copistas o estafadores.

Sea como sea, lo que nos importa aquí es destacar la distinción que el profesor Hartt hace entre «*modelli*» y «*bozzetti*», porque afirma que Miguel Ángel, por muy extraordinaria que fuera la comprensión de las formas, que sin duda tenía, utilizó modelos previos antes de afrontar la ejecución de obras de gran tamaño.

⁶⁴ VASARI, Giorgio, *op. cit.*, p. 398.

⁶⁵ CELLINI, Benvenuto, *op. cit.*, pp. 180-181.

⁶⁶ HARTT, Frederick, *David by the hand of Michelangelo. The original model discovered*, New York, Abbeville Press, Publishers, 1987.

Distingue dos variedades de modelos utilizados por los escultores del Renacimiento italiano, «*modelli*» y «*bozzetti*». Aunque los tratadistas italianos de la época no son precisos en el uso del lenguaje, la distinción es a la vez real y útil. Giorgio Vasari, que conoció bien al maestro e incluso trabajó brevemente con él en la Capilla de los Medici, nos dice en su vida de Miguel Ángel que hizo para el *David* un modelo en cera, aunque el modelo que estudia Hartt es en escayola con una forma de estuco.⁶⁷ En general dice Vasari:

“Cuando los escultores quieren esculpir una figura en mármol, suelen hacer para ésta un modelo, que así se llama y es como un ejemplo, de tamaño más o menos de media braza y, según convenga, de barro o de cera o de yeso. Terminados los modelos pequeños o figuras de cera o barro, se hace otro modelo, que debe ser tan grande como la figura que se quiere esculpir en mármol.”⁶⁸



Esclavos, bocetos, h. 1513-1516. Miguel Ángel.

Los «*bozzetti*», son pequeñas piezas, en cera o barro, en las que el escultor tantea para llegar a definir el «*modello*» que podrá mostrar a clientes y amigos y podrá ser la referencia para esculpir finalmente la estatua.

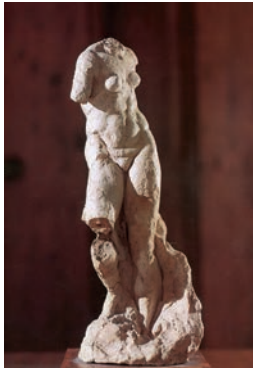
Son de especial interés estos pequeños «*bozzetti*» de Miguel Ángel porque como señala el profesor Hartt: “*El poder y la intensidad de la concepción, el experto conocimiento de la estructura anatómica, y la frescura de ejecución son enteramente convincentes en todo este grupo.*”⁶⁹ Se refiere a los bocetos de los *Esclavos*, la *Victoria* y *Hércules* y *Cacus* o *Sanson* y un *filisteo*, que se conservan en la Casa Buonarroti de Florencia y en el British Museum, merecen ser considerados pues componen un conjunto, que con otros bocetos que comentaré, permiten localizar aquí la que, pasados los siglos, será la obra de Augusto Rodin. Wittkower, que se refiere a esta influencia, parece discrepar con el argumento de que las obras fragmentarias eran en Miguel Ángel obras inacabadas y en Rodin, productos terminados⁷⁰, pero parece dudosa esta afirmación, pues tanto los bocetos como las esculturas que dejó inacabadas Miguel Ángel parecen intencionadas pues se centran en las partes anatómicas de más fuerza y energía, eludiendo el resto, además de que

⁶⁷ VASARI, Giorgio, *op. cit.*, p. 373.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 96.

⁶⁹ “*The power and intensity of the conception, the expert knowledge of anatomical structure, and the freshness of execution are convincing in this entire group.*” Citado en: HARTT, Frederick, *op. cit.*, p. 65.

⁷⁰ WITTKOWER, Rudolf, *op. cit.*, p. 289.



Victoria, boceto. Miguel Ángel.



Hércules y Cacus o Sanson y un filisteo. Miguel Ángel.

lo significativo no es cómo las quería él, sino si pudieron inspirar a Rodin en su obra. Miguel Ángel, a su vez, se vio impresionado por el fragmentario *Torso de Belvedere*, descubierto en su época, del que dijo: “*questa e l’opera d’un huomo che a saputo più della natura*”, frase que cita el mismo Bernini.⁷¹

Los bocetos de Miguel Ángel parecen hechos en momentos de inspiración, con urgencia y decisión, transmiten una presencia humana viva, que si cabe llega con más fuerza en el boceto llamado del *Esclavo de la pierna cruzada* del British Museum, el más pequeño pero de modelado tan libre y espontáneo que es, quizás, el más intenso.

Es también destacable, adelantando el futuro que constituirá Rodin y escultores posteriores, que estos bocetos de Miguel Ángel, salvo el de *Hércules y Cacus*, comparten la falta de cabeza y extremidades, mostrando claramente su interés, como apunta Hartt, “*(...) en el torso vibrante como en el asiento del drama físico y, por eso, espiritual*”, como en muchos de sus dibujos.⁷²

Se conserva también un modelo de tamaño natural, la *Divinidad fluvial*, proyectada para las tumbas de los Medicis en San Lorenzo, hecho en madera, arcilla, lana y estopa y guardado en la Casa Buonarroti, cuya atribución a Miguel Ángel aceptan los especialistas y que demuestra la utilización de este tipo de modelos para la realización posterior de sus estatuas en mármol. Así se sabe que hasta enero de 1524 no preparó los modelos a escala 1/1 para las figuras de las tumbas de la capilla de los Medici.⁷³ Según Wittkower hizo a tamaño natural ocho modelos con este fin, “*(...) entre ellos cuatro divinidades fluviales*”, pero descarta totalmente que los hiciera para su traslado mecánico al mármol.⁷⁴



Divinidad fluvial, boceto. Miguel Ángel.

Otro aspecto es que en la obra escultórica son imprescindibles los modelos artificiales y naturales. En este sentido Cellini declara que Miguel Ángel fue para él paradigma de muchas cosas, y de esta también,

“Los modelos artificiales establecen las formas. Después viene el retrato que saco al natural y que, con el tiempo, lejos el modelo, completo con la imaginación. A mí me gusta tener delante, durante todo el proceso creativo, al modelo”.⁷⁵

Corroboro esta opinión, ya que no hay duda de que la sensación de cuerpo vivo y palpitante la da el estudio del modelo natural, de su postura, de sus músculos y de la tensión que estos imprimen a las diversas partes del cuerpo. Sólo se consigue trasladar vida a la escultura con la observación directa de un cuerpo natural.

⁷¹ MARÍAS, Fernando, *op. cit.*, p. 9.

⁷² “*(...) in the vibrant torso as the seat of physical and therefore spiritual drama.*” Citado en: HARTT, Frederick, *op. cit.*, p. 68.

⁷³ FORCELLINO, Antonio, *op. cit.*, p. 228.

⁷⁴ WITTKOWER, Rudolf, *op. cit.*, p. 148.

⁷⁵ LÓPEZ GAJATE, Juan, *op. cit.*, p. 57.

Otra cuestión interesante es la relacionada con la posibilidad de que Miguel Ángel contara con ayudantes y con un taller para hacer sus obras, pues "*nunca quiso admitir que su arte fuera de «taller»*", como comenta Antonio Forcellino en su biografía del artista. Tenemos también el testimonio directo de Miguel Ángel, que en carta de 2 de mayo de 1548 a su sobrino Leonardo Buonarroti, para defender la nobleza de la familia, le escribe: "*(...) que yo jamás fui pintor o escultor como quien tiene taller.*"⁷⁶

La gran producción, no menos de once obras, que desarrolló en los cuatro años en los que estuvo trabajando en el *David*, suscita muchas dudas, que además se acrecientan por la diferente calidad de algunas obras, por lo que podemos considerar dudoso que, por ejemplo, los cuatro santos del altar Piccolomini en la Catedral de Siena: *San Pedro, San Pablo, San Pío y San Gregorio* "*(...) hayan salido enteramente de las manos del artista que esculpió el Baco, la Piedad de San Pedro, el David y la Virgen de Brujas.*"⁷⁷ Se sabe de discípulos que menciona Vasari en su biografía, como Pietro Urbano de Pistoia y Antonio Mini y que prefería trabajar en su ciudad, Florencia, pues allí contaba con ayudas que le facilitaban la labor.

Pero esta actitud no significa que fuera huraño y reservado para atender a jóvenes artistas, al contrario, y por sólo poner dos casos próximos, recibió y conversó con Francisco de Holanda, el miniaturista portugués a quien nos hemos referido, y también atendió personalmente una petición del escultor español, Alonso Berruguete a quien facilitó la contemplación y estudio del cartón de *La batalla de Cascina*, como expone en la carta que dirige desde Roma a su hermano Buonarrotto, en Florencia, el 2 de julio de 1508: "*Buonaroto, el portador de esta carta será un joven español, el cual viene aquí para aprender a dibujar y me ha pedido que le permita ver el cartón que he comenzado en la Sala (...) y si le puedes ayudar en algo hazlo por favor, porque es un buen muchacho.*"⁷⁸

Para Vasari,

"(...) el escultor no sólo debe contar con la perfección de un juicio común, como el pintor, sino que además tiene que ser éste absoluto e inmediato, de tal forma que pueda conocer de antemano cómo será la figura que surja del interior del bloque de mármol e imaginársela y pueda, sin ningún modelo, esculpir primero algunas partes perfectas, que se ajusten adecuadamente al resto del conjunto, como lo ha hecho Miguel Ángel con maestría divina."⁷⁹

Esta noticia supone que Miguel Ángel en sus figuras no se salía del bloque que trabajaba, por lo que nosotros podemos a su vez imaginar como el bloque las envuelve.

Cellini describe lo que aprendió directamente viendo trabajar a Miguel Ángel, por lo que su testimonio es del mayor interés para esta investigación:

"Cuando uno queda satisfecho con el modelo, se debe dibujar al carbón la vista principal de la estatua, hasta que quede bien trazada, porque si no se recurriese al dibujo podrían engañarse los instrumentos. El mejor procedimiento que nunca se haya visto es el usado por el gran Miguel Ángel, consistente en que, una vez que uno ha trazado la vista principal, se debe comenzar a esculpir con los hierros por ese lado, como si se pretendiese hacer una figura de medio relieve, e ir descubriendo, poco a poco."⁸⁰

Para explicarlo mejor, Vasari emplearía el ejemplo de la tina o pileta de agua, pues la figura va saliendo del bloque como un cuerpo sumergido en una pileta de agua va emergiendo al vaciarla lentamente y el agua va dejándola, plano a plano al descubierto, empezando por las partes más salientes.⁸¹

⁷⁶ BUONARROTI, *op. cit.*: *Miguel Ángel. Cartas*, p. 256.

⁷⁷ FORCELLINO, Antonio, *op. cit.*, p. 107.

⁷⁸ BUONARROTI, *op. cit.*: *Miguel Ángel. Cartas*, p. 73.

⁷⁹ VASARI, Giorgio, *op. cit.*, p. 60.

⁸⁰ CELLINI, Benvenuto, *op. cit.*, p. 181.

⁸¹ VASARI, Giorgio, *op. cit.*, p. 97.

La cantera, la talla y el taller de Miguel Ángel

Este es para Benvenuto Cellini el mejor procedimiento para tallar el mármol, según señala en otro lugar, y es el que asegura que utilizaba Miguel Ángel:

“Éste es el verdadero procedimiento usado por el gran Miguel Ángel y quienes han querido hacer de otro modo, por ejemplo, comenzando primero por un sitio y luego por otro, redondeando la figura y creyendo que así lo harían más rápido, han comprobado que han tardado más tiempo, y que el resultado ha sido menos bueno porque después, tras haberse dado cuenta de su gran error, han tenido que juntar trozos y no han podido evitar grandes errores, como se puede ver en muchas estatuas hechas por hombres que no han tenido la necesaria paciencia.”⁸²



Esclavo Atlante, realizado entre 1520-1540. Miguel Ángel.



Esclavo despertándose, h.1520-1523, Miguel Ángel.



Esclavo barbudo, h.1520-1530. Miguel Ángel.



San Mateo, c.1506. Miguel Ángel.

Este procedimiento de tallar desde el plano anterior hacia el posterior tiende a privilegiar un punto de vista delantero sobre los demás posibles. Miguel Ángel, también dejó constancia de que en ocasiones también abordaba el bloque desde dos de sus planos, uno anterior y otro lateral, como en sus no terminados *Esclavo Atlante*, *Esclavo despertándose* y *Esclavo Barbudo*, que se encuentran en la Academia de Bellas Artes de Florencia, y que cobran una fuerza extraordinaria, en su aparente lucha por desprenderse del bloque, contrastando su potente musculatura con la áspera roca madre.

Miguel Ángel, que, según varios autores, a partir del *San Mateo* abandonó la técnica de esculpir desde la parte frontal y profundizar en el relieve, muestra en el *Esclavo Atlante* una arriesgada técnica, que sólo se puede afrontar si se tiene una gran confianza en la propia visión espacial.

“Abordaba el bloque desarrollando a la perfección algunas de sus partes, mientras que otras quedaban aún encerradas en el peñasco, que conservaba la tosquedad con que se había extraído de la cantera.”⁸³

⁸² CELLINI, Benvenuto, *op. cit.*, p. 182.

⁸³ FORCELLINO, Antonio, *op. cit.*, p. 222.

Esta técnica se aprecia muy bien en el *Atlante* mencionado, que sólo tiene muy acabados el cuerpo, el brazo izquierdo y las piernas, lo que le permitiría ir decidiendo sobre la marcha, según la evolución del trabajo, la posición definitiva de las partes del cuerpo todavía hundidas en la piedra, sin someterse a diseños previos cerrados y a medidas obligadas, lo que sería para otros escultores correr un gran riesgo de que la obra quedara desencajada y frustrada. Esta necesidad que muestra Miguel Ángel de tomar las últimas decisiones sobre su escultura, en un momento avanzado de su ejecución, tendrá una manifestación muy señalada en el *Moisés*, que consideraremos más adelante.

La estatua inacabada de *San Mateo* sale poderosa de la roca madre en un escorzo, subrayado por la posición de la pierna izquierda doblada y prominente, que "(...) crea una espacialidad monumental."⁸⁴ Esta escultura «*non finita*» pero genial, que pudo inspirarse en la entonces recientemente descubierta escultura romana de *Laocoonte y sus hijos*, permite comprobar también la utilización de diversas herramientas por Miguel Ángel, así: "(...) el puntero para las superficies de mármol toscamente esculpidas, el cincel dentado sobre todo en el dorso y la bujarda en la rodilla derecha y en el brazo izquierdo."⁸⁵

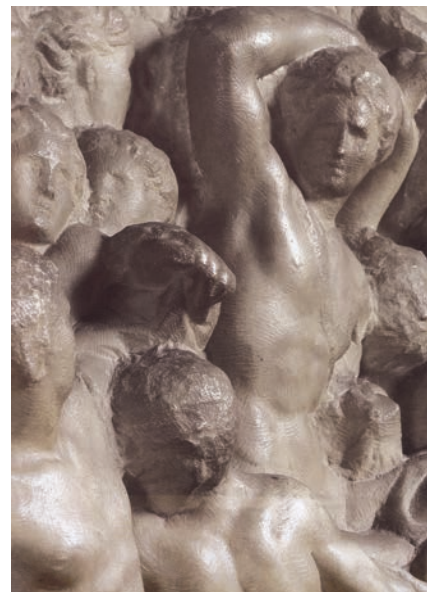
Miguel Ángel hizo un buen uso del trépano, del que dejó huellas en estatuas como el *Baco* y en el pelo y pupilas del *David*, según ha estudiado Wittkower, y en el cabello del Cristo de la *Pietà del Vaticano*, aunque no en su cuerpo pues

"(...) debió de emplear muchísimo tiempo en repasarlo con abrasivos, hasta lograr que la figura de Cristo adquiriera ese acabado brillante y parecido al esmalte que hoy vemos", y concluye: "La atenta observación de su obra me ha convencido de que una vez finalizado el *David*, Miguel Ángel apenas volvió a emplear el trépano, es decir, en el amplio lapso "sesenta años- que va desde 1504 a 1564, año de su muerte."⁸⁶

Porque el trépano que se usaba para cortar el mármol haciendo una hilera de agujeros que luego se unían creando una acanaladura con el cincel plano, se consideraba un atajo mecánico que facilitaba la talla pero que obligaba a un pulido posterior para esconder el procedimiento, lo que impedía matizar el resultado final al gusto del escultor exigente con dominio de su arte.



Tondo Pitti, c.1503. Miguel Ángel.



La batalla de los centauros y los lapitas.
Miguel Ángel.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 109.

⁸⁵ ZÖLLNER, Frank, (et al.), *op. cit.*, p. 382.

⁸⁶ WITTKOWER, Rudolf, *op. cit.*, pp. 119 y 127.

Por el contrario, Miguel Ángel tenía un dominio del cincel dentado o gradina, mayor que ningún otro escultor, según Wittkower, que lo analiza en varias de sus obras. En el *Tondo Pitti*, además de un uso del puntero oblicuo, que llama «el golpe del cantero», en las estrías paralelas del fondo que perfilan los contornos de la Virgen y el Niño, muestra el uso de la gradina con hasta tres grosores de dientes, más o menos finos que le permiten ir modelando poco a poco los volúmenes más sutiles y que usaba también trazando ondas con las que deja diminutos surcos que hacen vibrar a la obra de manera especial y muy personal, de manera similar a como el dibujante crea sombras con finos rayados, paralelos, oblicuos o cruzados. Esta técnica de dibujo de definir volúmenes mediante unas “(...) *mallas de líneas que se cruzan y que definen gradualmente, según su densidad, la intensidad de las sombras*”⁸⁷, la aprendió en los frescos de Massaccio y en el taller de Ghirlandaio, y la aplicó, interpretada por él, a sus esculturas, según comprobamos en las huellas de las gradinas que quedan en algunas obras.

Por último, es necesario destacar la gran influencia de Miguel Ángel en los escultores posteriores, empezando por los más próximos en el tiempo que se pueden encuadrar en el llamado Manierismo maduro, que potencian “(...) *la prominente exhibición muscular llevada hasta el extremo, como el uso del ritmo helicoidal y dinámico de la forma serpentina, recomendada por el propio Buonarroti*”⁸⁸ y practicada en obras como *El genio de la Victoria*.

Miguel Ángel es el gran modelo de escultor que hizo talla directa y así lo corrobora un muy expresivo testimonio del viajero francés Blaise de Vignerè:

“Vi trabajar a Miguel Ángel. Había cumplido ya los sesenta años de edad, y pese a no ser muy fornido arrancó en un cuarto de hora más esquivas a un bloque de mármol de las que hubieran podido cincelar tres jóvenes en triple o cuádruple cantidad de tiempo. Se afanaba con tal dedicación e impaciencia en su trabajo que yo pensé que la obra acabaría hecha añicos. De un solo golpe quebraba piezas de tres o cuatro dedos de grosor, y con tal precisión respecto a las marcas efectuadas que con solo arrancar un poco más de mármol al bloque habría corrido peligro de hacerlo inservible.”⁸⁹

Miguel Ángel, escultor en la cumbre de su arte

De la genial producción de Miguel Ángel, escogeremos tres obras para visualizar la cumbre artística que conquistó y que, se puede decir, que permanece inconquistada. Son la *Pietà* del Vaticano, el *David* y el *Moisés*. Se puede establecer un denominador común a las tres esculturas que las convierte en expresión máxima del Renacimiento italiano, las tres muestran al ser humano en todo su esplendor físico y material como centro del discurso estético, y son un canto a la belleza humana y a lo profundo de sus sentimientos, y expresa el contenido religioso de las estatuas, que es evidente, a través de estos valores estéticos y humanos.

⁸⁷ LLORENS, Tomás, *op. cit.*, p. 12.

⁸⁸ HERNÁNDEZ PERERA, Jesús. *El Cinquecento y el manierismo en Italia*, Madrid, Colección Historia del Arte nº 26, Historia 16, 1989, p. 104. La «forma serpentinata» es un concepto tradicional en el arte que designa a la línea o figura que se parece a una forma sinusoidal o serpentina en “S”. Es una extensión del «contrapposto», que se produce cuando se representa una figura humana con un desplazamiento del centro de gravedad hacia un lado. Sin embargo, en la forma serpentinata se nota más la tensión del cuerpo que en el contrapposto, por lo que requiere un estudio más profundo y está considerada como un mayor avance técnico. Este recurso se empezó a utilizar en esculturas de la Antigua Grecia, a finales del periodo clásico y durante el período helenístico, como en el grupo *Laocoonte y sus hijos*. Posteriormente se utilizará en la estatuaria romana y en el Manierismo, no solamente en escultura (con Miguel Ángel) sino también en pintura (con autores como Correggio o El Greco). Recogido de: <http://es.wikipedia.org/wiki/Serpentinata>

⁸⁹ ZÖLLNER, Frank, (et al.), *op. cit.*, p. 360.

Para la *Pietà del Vaticano*, lo primero fue buscar en un viaje a Carrara el bloque adecuado, escarmentado por la experiencia de trabajar con bloques defectuosos, lo trasladó a Roma y entonces fue cuando firmó el contrato con el destinatario de la escultura.

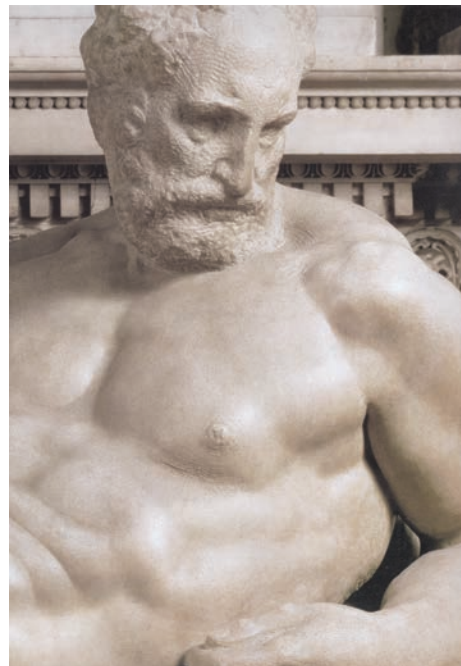
La escultura, concluida antes de que Miguel Ángel cumpliera 24 años, es de una perfección escalofriante y una melancolía indescriptible, sin caer en ningún efectismo ni amaneramiento. Sus contemporáneos así lo reconocieron y la *Pietà* le hace exclamar a Vasari:

“¡Que ningún escultor ni raro artista sueñe jamás con la posibilidad de añadir mayor perfección de dibujo [disegno], gracia, ni con la de dotar con su esfuerzo a una obra de tanta plenitud, corrección, ni horadar el mármol con tanto arte como logró Miguel Ángel, porque en ella se reconoce todo el valor y el poder del arte!”⁹⁰

La joven Virgen, porque según expresó el artista: “*¿No sabéis que las mujeres castas se conservan mucho mejor que las impuras?, ¿No es éste el caso de una virgen que nunca sucumbió a la lascivia con su capacidad para afectar al cuerpo?*”⁹¹, la Virgen María, respetuosa, en ningún momento toca directamente el divino cuerpo de su hijo, y su mano derecha que lo sostiene bajo la axila lo hace con la tela en la que hunde sus dedos, mientras el hijo muerto parece sujetarse, sutilmente, hundiendo el dedo índice de su mano derecha en un profundo pliegue del manto de su madre, con lo que la relación es recíproca, y la madre, algo inclinada hacia atrás, para compensar el peso de su hijo, parece ofrecerlo al espectador, con un gesto de tristeza contenida y serena propia de una divinidad antigua, mientras su mano izquierda, suspendida en el aire parece preguntar el por qué de esa tragedia. Como señala Forcellino, “*También el cuerpo de Cristo expresa una idea pagana de la divinidad, pues el martirio padecido no ha menoscabado su hermosura, y en esa belleza sobrenatural, distinta a todo lo que cabe encontrar en nuestro mundo, manifiesta su índole divina.*”⁹² Sin entrar en más detalles ni consideraciones, ¿no serían éstas suficientes para afirmar que nos encontramos ante una gran obra de un artista conceptual?.



Alegoría de la Noche, 1525-1531, sepulcro de Giuliano de Medici. Miguel Ángel.



Alegoría del Crepúsculo, 1524-1531, sepulcro de Lorenzo de Medici. Miguel Ángel.

⁹⁰ VASARI, Giorgio, *op. cit.*, p. 372.

⁹¹ ZÖLLNER, Frank, (et al.), *op. cit.*, p. 33.

⁹² FORCELLINO, Antonio, *op. cit.*, p. 87.

Pero, aún más, el propio Miguel Ángel, en una ocasión explicó el concepto con el que afrontó una obra, el monumento funerario de *Giuliano de Medicis*, con las magníficas esculturas del *Día* y la *Noche*, en la capilla de San Lorenzo, y como se verá, no es precisamente improvisada ni simplona su explicación:

“El Día y la Noche hablan y dicen: con nuestro curso veloz hemos llevado al duque Giuliano a la muerte: es justo que tome venganza sobre nosotros, como lo hace. Y la venganza es ésta: que habiéndole nosotros matado a él, él, muerto, nos ha quitado la luz; con sus ojos cerrados, ha cerrado los nuestros que no brillan ya sobre la tierra ¿Qué habría hecho pues con nosotros en vida.”⁹³

Un comentario aparte merece el juego de pliegues de las telas que, realizados con una coherencia y movimiento como nadie había logrado anteriormente, tiene un papel protagonista en la estructuración espacial de la escultura de la *Pietà*, como muestra el gran pliegue en curva que diagonalmente acompaña y refuerza el perfil del cuerpo de Cristo, al tiempo que descendiendo en sucesivas ondas entre las piernas de la Virgen, da sombra y se despega del cuerpo yerto, sólo cubierto por el paño de pureza. El recio manto de la Virgen contrasta con la fina tela de su camisa, que se pega al cuerpo discretamente.

“Para adaptar el movimiento del mármol a la ondulación ventosa de linos y terciopelos, recurría al trépano creando «sottosquadri» que unía sucesivamente con cinceles y hierros curvos, cuyas huellas borraba de un modo casi milagroso con escofinas cada vez más sutiles y luego con la piedra pómez”⁹⁴

Distinto es el inicio del *David*, cuyo bloque de mármol, como se sabe, fue facilitado por los custodios de la Obra del Duomo y que había sido, previamente, iniciada su talla por Simone da Fiesole que, vencido por él, lo había abandonado. Cuenta Vasari que, “Miguel Ángel un día lo observó y midió atentamente examinando si podía extraer una figura razonablemente y decidió pedírselo a los custodios, que se lo concedieron porque consideraban que era ya inservible.”⁹⁵



Detalle de la mano del *David* de Miguel Ángel.



El David de Miguel Ángel, 1501-1504. Galería de la Academia.

De nuevo, el concepto, marca el inicio de la obra pues los orgullosos florentinos deseaban contar con un coloso en la fachada de su catedral, al modo de los antiguos griegos y de los egipcios faraónicos, para que fuera emblema de la ciudad. Finalmente se convertiría en símbolo de las libertades republicanas.

El nuevo coloso de 5 metros y 16 centímetros, representa a un joven y bello florentino, que bien pudiera estar volviendo de darse un baño en el río Arno de la ciudad, que con mirada sostenida y desafiante parece consciente de la belleza de su cuerpo, y, sereno, confiar más en su desnudo poderío físico que en su astucia para vencer al gigante, como cuenta la narración bíblica de David

⁹³ LLORENS, Tomás, *op. cit.*, p. 126.

⁹⁴ FORCELLINO, Antonio, *op. cit.*, p. 89 y 90.

⁹⁵ VASARI, Giorgio, *op. cit.*, p. 373.

y Goliat. Es por ello el gran canto del Renacimiento al hombre como centro del pensamiento y de la sociedad, y a la juventud como la edad perfecta. Sus sabias desproporciones, en manos y cabeza, alejan la figura del canon griego y crean un nuevo prototipo de hombre moderno. Incluso, siguiendo en esto una larga tradición clásica, parece aunar en su figura, los rasgos masculinos con una sensualidad y delicadeza plenamente femenina. Por su postura y *contrapposto* remite también a la figura del *Hércules* clásico y con él a la virtud de la «*fortitudo*» o fortaleza, que unía a David y a Hércules, en una combinada tesis predicada por el fraile revolucionario, Savonarola, que contaba con la simpatía de Miguel Ángel. Como luego veremos en el *Moisés*, Miguel Ángel escoge para su héroe el momento anterior a su gesta y no el de su triunfo, visualizado con la cabeza cortada de Goliat a sus pies, como en las otras representaciones del personaje bíblico.

Vasari habla de que Miguel Ángel hizo un boceto en cera y concluye que

“los contornos de las piernas son bellísimos, la unión y esbeltez de las caderas, divinas; y nunca se ha visto una pose tan dulce ni gracias semejantes a las de esta figura. quien ve esta escultura no debe ya preocuparse por ver ninguna otra escultura de cualquier otro artista.”⁹⁶

Hay una iluminadora anotación manuscrita del artista en un papel suelto que contiene también un dibujo de un David en bronce, hoy desaparecido, y un boceto de brazo derecho, que dice:

“*David con la honda
y yo con el arco
Miguel Ángel*”⁹⁷

Claramente se refiere a que, así como David derrotó al gigante con una honda, él lo hizo con el arco del taladro o trépano, que consistía en una broca, que se enroscaba en la cuerda de un arco que al moverse con energía de lado la hacía girar y así horadar y vencer a la dura piedra, lo que es una reflexión sobre la importancia de su trabajo de escultor y el reconocimiento del trabajo artesanal con la herramienta. Como se ve, Miguel Ángel, era también, profundo y conceptual en la reflexión sobre su profesión.

La importancia, simbólica, política y conceptual de esta obra, “de poderoso ímpetu monumental y concepción decididamente plástica”, es tan reconocida que para su ubicación como símbolo de las libertades ciudadanas y lucha contra el poderoso agresor César Borgia, la Signoria reunió a los más destacados artistas de la ciudad, entre los que estaban, Della Robbia, Cosimo, Ghirlandaio, Pollaiuolo, Lippi, Boticelli, Sangallo, Sansovino, Perugino y hasta el gran Leonardo da Vinci, para que propusieran el lugar idóneo, lo que es demostración también del sentido democrático y de la gran valoración que hacía la autoridad política de sus artistas y sus obras.⁹⁸

Por último, reseñaré el *Moisés* que muestra el excelso trabajo de un Miguel Ángel maduro, en una figura de otra edad, postura e intención que el *David*. Parece que inició la talla de la estatua hacia 1515, cuando tenía cuarenta años y se instaló en 1542, cuando ya tenía más de sesenta y cinco. En tan largo periodo de tiempo tanto el Papa Julio II y sus herederos, para quienes se hacía la estatua, como el propio Miguel Ángel, y sus circunstancias, pudieron cambiar notablemente y una obra en ejecución trabajada por un artista maduro de su temperamento y creatividad no podía mantenerse estancada. Sin duda para Miguel Ángel la escultura era una forma de expresión personal y espiritual más allá de la pura habilidad artística y, con el ejercicio personal de la talla directa, en ella encontraba el cauce ideal para expresar sus aspiraciones e inquietudes. La pintura, era casi otra manera de hacer escultura, con los personajes en atrevidos escorzos y poderosas anatomías y la poesía, era el complemento necesario que le permitía explicitar

⁹⁶ *Ibidem*, p. 374.

⁹⁷ “Davite colla Fronba, e io collarcho. Michelagnuolo”. En: ZÖLLNER, Frank, (et al.), *op. cit.*, p. 47.

⁹⁸ STEGMANN, Hans, *op. cit.*, p. 217.

Miguel Ángel, escultor en la cumbre de su arte



Moisés de Miguel Ángel, c.1513-1516 y 1542



La Sibila Líbica de la Capilla Sixtina, 1508-1512. Miguel Ángel.

bellamente esas inquietudes.

En el *Moisés* encontramos huellas de estas circunstancias que conforman una personalidad artística tan entregada, fuerte y sensible. Esta escultura, que es un coloso, pues sentado mide dos metros treinta y cinco centímetros, es decir que de pie mide más de tres metros, puede ser, por actitud y postura, fisonomía y genio, la materialización o corporeización de un personaje del techo de la Capilla Sixtina, con reminiscencias en la divinidad, los profetas y las sibilas. Pero, seguramente lo más interesante de esta obra maestra de madurez es estudiar los importantes cambios a que la sometió el artista durante su ejecución.

Lo conocemos porque un testigo anónimo que estuvo muy cerca de Miguel Ángel contó a Vasari, tras la muerte del escultor, que él mismo había asistido al milagro, que se realizó en sólo dos días: “Y al ir a verlo, encontré que le había girado la cabeza y que en la punta de la nariz le había dejado, cosa admirable, un poco de la mejilla con la piel vieja, que ni yo mismo lo creo, pues lo considero casi imposible”⁹⁹. Esta es una información del mayor interés pues puede dar razón de ciertos aspectos expresivos fundamentales de la estatua y de algunos detalles de su ejecución, así como, sobre todo, del talante de Miguel Ángel como artista moderno y escultor inconformista que se enfrenta con un material vivo como la piedra, con el que puede dialogar y en el que no sólo se propone crear una imagen sino también expresar sus conceptos. La obra crece con la experiencia que va experimentando el artista en el trabajo directo y valientemente se la juega y evoluciona con él mismo. En el desarrollo del trabajo parece sentir un impulso creador que le impone un cambio sustancial en sus previsiones. Una lección, sin duda vigente, para los escultores actuales.

El giro de la cabeza puede obedecer a varias causas y se puede apreciar en diversos detalles. Parece que inicialmente miraba al frente y con el giro conseguiría dar más energía a la figura y evitar la mirada directa al espectador, marcando una distancia respetuosa que obliga a rodearla para poder contemplarla. Además, conceptualmente cambiará el sentido de la estatua, cuya

⁹⁹ En: FORCELLINO, Antonio, *op. cit.*, p. 325. En la nota 19 del capítulo 6, p. 459, dice: Carta de un anónimo a Vasari, *Der literarische Nachlaß*, K.Frey (ed.) *op. cit.* vol. II (1930), p. 64.

mirada inicialmente estaba dirigida al altar del templo en el que se encuentra San Pedro de Vincoli, que representa la institución papal, con la que estaba en franca discrepancia en esos años, manteniendo una posición religiosa progresista muy crítica con la institución vaticana. También el giro de cabeza permitía que la luz de una ventana, hoy tapiada desgraciadamente, iluminara su cabeza y los "cuernos" que son imagen de los rayos de luz que el pueblo judío vio sobre la cabeza de Moisés al bajar del Sinaí con las Tablas de la Ley. Pero lo más importante es que quizás este giro de cabeza es el que produce la inquietante impresión en el espectador de que Moisés acaba de volver la cabeza en ese instante, quizás perturbado por el pueblo al que, al bajar del monte, encuentra adorando el Becerro de Oro, o quizás otra circunstancia que le llama la atención y le disturba.

Entre los detalles observables al improvisar el giro de cabeza, descubrimos que el cuello en su lado izquierdo queda demasiado escaso respecto al lado derecho que se muestra fuerte y aún enérgico, lo que queda subrayado al estar poco trabajado y dejar vistas las huellas de la gradina. También la oreja derecha es escasa pues apenas tiene espacio. La diversa orientación de los "cuernos" parece que responde a la misma razón, inclinándose el derecho hacia un lado. La barba del profeta, larga y espesa en su lado derecho, y escasa, corta, pegada al cuerpo y apenas trabajada que baja en el izquierdo, es otra consecuencia del mismo cambio, introducido sobre la marcha por Miguel Ángel.

El giro de cabeza va acompañado de una rectificación de la pierna izquierda que se retrasa y sitúa el pie en el borde del pedestal de la estatua, lo que subraya el momento de expectación que crea el giro de la cabeza, y que parece preceder a la acción de incorporarse. Podemos pensar que inicialmente la estatua estaba diseñada con una postura de mucho aplomo, con las dos piernas juntas, como en la *Sibila Cumas* de la Capilla Sixtina y que al querer modificarla, tuvo que forzar mucho la pierna izquierda para disponer el mármol necesario para volver a esculpir el pie, por lo que quedó muy tensionada y con una rodilla escurridiza que contrasta con la muy presente y poderosa rodilla derecha, lo que cubrió muy hábilmente con los pliegues del grueso manto, que caen y distraen la atención del espectador. Crea así una interesante e inquietante oscuridad en la parte baja de la estatua que refuerza los profundos surcos producidos en la piedra por las telas y los pliegues.

Este doble movimiento sobrevenido de cabeza y pierna, que todos los estudiosos coinciden en destacar, puede tener diferentes interpretaciones que repasa Sigmund Freud en su brevísimo por sustancioso ensayo sobre el *Moisés*, en el que afirma: "*Algunos autores, aunque no avalen la hipótesis de la escena del becerro de oro, coinciden, sin embargo, con el punto esencial de esta interpretación, a saber, que Moisés parece representado en el momento de alzarse y pasar a la acción*"¹⁰⁰. Freud que se propone aplicar la técnica psicoanalítica de llegar a conocer el fondo del sujeto de estudio mediante la observación y análisis de aspectos y rasgos hasta entonces obviados o no observados, se fija en, este caso, en dos detalles del *Moisés*: la mano derecha y la posición de las tablas, que se apoyan en una de sus esquinas, y tras establecer una hipótesis, que incluso visualiza en una secuencia de tres dibujos, llega a la conclusión de que en la intención de Miguel Ángel, el profeta Moisés, en lugar de estar en el momento justo anterior a desencadenar su ira sagrada sobre el infiel pueblo judío que ha traicionado su alianza con Yaveh, lo muestra en el momento posterior de calma. "*Lo que vemos no es el inicio de una acción violenta, sino el residuo de una emoción que se desvanece*"¹⁰¹, con ello, según Freud, Miguel Ángel, se propuso "*reflejar el logro psíquico más formidable que puede alcanzar el ser humano: vencer las propias pasiones en beneficio de una misión a la que se ha consagrado.*"¹⁰²

¹⁰⁰ FREUD, Sigmund, *El Moisés de Miguel Ángel*, Madrid, Casimiro libros, 2001, p. 20.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 45.

¹⁰² *Ibidem*, p. 52.

Pero sea cual sea la interpretación que se haga, que como cualquier auténtica obra de arte es siempre abierta a la interpretación y ambigua en su propuesta al espectador, lo importante aquí es destacar que el artista, al enfrentarse a la materia en la talla directa, va creando la obra con cada golpe de cincel, e incluso puede ir modificándola sobre la marcha, en un ejercicio de autenticidad y honestidad sublime, que le hace modificar sus propias previsiones, obligado por la naturaleza de la propia obra, jugándose, para que la obra viva.

Es de enorme significación que obras cumbre del arte occidental hayan crecido en este proceso en que el artista es obligado a modificar su obra, bien por circunstancias nuevas, bien por su propia iniciativa, o por exigencias de la propia obra. Podemos comprobarlo en *Las meninas*. Velázquez inicialmente, según un solvente estudio de la conservadora del Museo del Prado, Manuela Mena¹⁰³, estaba pintando un cuadro institucional en el que un joven mensajero del Rey ofrece el bastón de mando a la infanta Margarita para señalarla como la heredera de Felipe IV, lo que se puede ver con claridad en una imagen del cuadro tomada con rayos X.

Durante la pintura del cuadro, el nacimiento de un hijo varón, Felipe Próspero, cambió la previsión sucesoria y fue necesario modificar el mensaje del cuadro. Velázquez lo resolvió genialmente, introduciéndose él en el cuadro para tapar al mensajero real y, con esa decisión, cambió totalmente su sentido, que de ser una obra de carácter institucional pasó a ser una obra privada y familiar y, lo que es más importante, al traspasar el artista la línea imaginaria que le separa del cuadro y meterse dentro de él, lo convirtió en tridimensional, al dar un giro de 180° a su centro de interés. La línea que separa al pintor del cuadro, separa también a sus espectadores, pero si el pintor la cruza, los espectadores pasan a ser sujetos contemplados por el pintor y, con ello, protagonistas al quedar convertidos en el centro de la mirada del pintor, y con él, del resto de los personajes del cuadro.

Esta situación relativa queda muy reforzada con otra genialidad de Velázquez, la imagen de los reyes en el espejo del fondo, convertidos también así, como nosotros, en unos espectadores más del cuadro. Con este artificio la pintura se transforma en una especie de escultura virtual, pues abre una tercera dimensión al crear delante un espacio en el que nos situamos los espectadores, y con nosotros los reyes. El efecto que produce es de ampliación de la habitación en la que están los personajes hasta incluirnos a los espectadores que quedamos así incorporados a la obra.

Según esta propuesta se pueden responder con claridad a las dos clásicas preguntas que han intrigado a los investigadores. ¿Qué cuadro se supone que está pintando Velázquez? Puede parecer que el de *Las meninas*, pero, en realidad, en el lienzo del que sólo vemos la parte de atrás, está pintando el cuadro inicial del joven mensajero con el bastón de mando, antes de introducirse el pintor. ¿A quién mira Velázquez? Parece que a nosotros los espectadores, y a los reyes, pero en realidad el pintor se está mirando en un espejo para hacer su autorretrato, momento en el que le sorprendemos¹⁰⁴. Como Miguel Ángel en su *Moisés*, Velázquez, con esta modificación sobre la marcha de su proyecto inicial, dota a su obra de una vida propia y una ambigüedad de interpretación, que la convierte en una de las obras maestras del arte universal.

¹⁰³ MENA, Manuela, "El encaje de la manga de la enana Mari-Bárbola en las meninas de Velázquez". Conferencia dictada el 3 de diciembre de 1996, Museo del Prado.

¹⁰⁴ YRIZAR, Iñigo de, *La estatua, el muro y el frontón. Oteiza en sus textos*. Madrid, editado por la RSBAP., 2005, pp. 63-70.

Miguel Ángel, más allá de la cumbre

Pero un creador genial como Miguel Ángel no podía quedarse ahí y después de llevar la escultura a la cumbre del arte occidental, evolucionó más allá de lo conseguido, explorando nuevos caminos de expresividad que estaban latentes y en ocasiones presentes en su obra anterior. Es hermoso ver como en la ancianidad siguió creciendo como escultor, despojando a sus obras de la perfección en la construcción de sus partes y del conjunto, dando un salto en el tiempo de más de cuatro siglos, con un ejercicio que hoy llamaríamos de deconstrucción.

Este proceso general de desarrollo de la obra de arte ha permitido al escultor Jorge Oteiza formular su *Ley de los Cambios*, que

"(...) es bifásica. En una primera fase se plantea el crecimiento físico de la expresión en una escala creciente a partir de cero y en una segunda fase, se completa la experimentación interna de la expresión en su aspecto metafísico y receptivo. La técnica en la primera fase es acumulativa, por ocupación creciente del espacio. En la segunda, se procede a la inversa, con una técnica desocupacional del espacio, eliminativa."¹⁰⁵



Pietà Rondanini, 1552-1564.
Miguel Ángel.

Podemos señalar que en el *Moisés*, Miguel Ángel llega a un crecimiento máximo en la expresión y a una ocupación plena del espacio propio de la estatua, con su autoridad moral y gran presencia física, y también del espacio que le circunda, con el giro de su cabeza, la actitud de levantarse y el destino lejano de su mirada. ¿Qué mira? y ¿por qué? es secundario, porque lo que transmite a quien la observa es un dinamismo interno cargado de expresión y autoridad.

Al final de su vida, Miguel Ángel dejó, como última obra, la sorprendente *Pietà Rondanini*, que podría entenderse como un volver a empezar, como un reinicio de la escultura, que nunca sabremos hasta donde habría llegado. Tras la riqueza formal y expresiva de sus grandes obras, como la *Pietà* del Vaticano, el *David* y el *Moisés*, el artista parece que se recoge, renuncia a su demostrada destreza, apaga la riqueza de su mensaje a la sociedad de su tiempo, y de todos los tiempos, y apuesta por la intensidad de un mensaje íntimo, que en esta ocasión parece dirigirse a sí mismo y, como mucho, al círculo de Viterbi, hombres y mujeres con inquietudes religiosas de carácter reformista dentro de la Iglesia Católica Romana y perseguido por la Inquisición, con los que compartía creencias y confidencias, particularmente con su íntima amiga Vittoria Colonna. En otoño de 1538, cuando ya tenía 63 años, tuvo un encuentro con el pintor miniaturista portugués, Francisco de Holanda que nos ha transmitido como un reportero. Encontramos en su escrito interesantes reflexiones

sobre la pintura, tema principal de sus conversaciones, opiniones sobre diversas cuestiones como el poco aprecio del arte en España y, en particular, el carácter que debe tener el artista de obra religiosa, que él culminará con sus últimas *Pietàs*. Opinaba Miguel Ángel que:

"En efecto, para imitar por lo menos en parte la venerable imagen de Nuestro Salvador y Señor, no basta con ser un gran maestro rico en técnica e intuición: según mi opinión creo que le es necesario llevar buena vida, tan cristiana, que, si fuera posible, llegara a la santidad, de manera que su entendimiento pueda ser inspirado por el Espíritu Santo."¹⁰⁶

¹⁰⁵ OTEIZA, Jorge. *Ley de los cambios*, Zarautz, Ediciones Tristan-Deche Arte Contemporáneo, 1990, p. 13.

¹⁰⁶ FRANCISCO DE HOLANDA, *op. cit.*, p. 82.

Miguel Ángel, más allá de la cumbre

Cercano a cumplir noventa años su genio creador no cedió, y todavía era capaz de empuñar el martillo y el cincel, dejándonos esta última *Pietà*. Dice Daniele Volterra en una carta a su sobrino Leonardo Buonarroti que Miguel Ángel trabajó en la *Pietà* hasta seis días antes de su muerte.

Según cuenta el biógrafo Forcellino,

“Arrancó la nueva escultura de uno de los bloques que sin duda le sobraron de la Tumba de Julio, dejando sólo un brazo para no desequilibrar el mármol. (...) El exiguo espacio que quedaba en el bloque le obligó a estilizar al Cristo hasta reducir su cuerpo a semejanza de un alma dolorida”¹⁰⁷

El brazo tallado y cortado, amputado, que se adelanta a las dos figuras talladas de la *Pietà*, que Miguel Ángel respetó, sea cual fuera su causa, es una propuesta inquietante, que incomprensiblemente, no perjudica el dramatismo de la escena que está esculpiendo, sino que muy al contrario, la intensifica. Quizás no fueran sólo razones prácticas de equilibrio del bloque, sino razones más intuitivas y profundas las que indujeron a Miguel Ángel a respetar el brazo esculpido.

Pero hay otra versión del biógrafo Zöllner, que ha elaborado el catálogo de la obra completa de Miguel Ángel, que parece más precisa pero que no cambia el comentario anterior. Dice:

“En el lado izquierdo aparece un antebrazo aparentemente muy retocado que pertenecería a la primera versión, sensiblemente mayor, de la figura de Cristo. También deben considerarse como fragmentos de un diseño anterior la pierna desnuda que se encuentra a la derecha detrás del Cristo realizado y el rostro abocetado reconocible en la cabeza de la figura erguida.”¹⁰⁸

Wittkower es de la misma opinión y analiza las huellas que ha dejado el primer encaje, pero lo más interesante es su afirmación de que Miguel Ángel abordó esta talla directamente, sin modelo previo, dejando constancia en ella de su habilidad para transmitir vida con el puntero y la gradina, buscando una máxima espiritualización del tema. Concluye: “*trasladó directamente a la piedra una visión interior.*”¹⁰⁹

Lo que sí cambia entre estas dos versiones es el comentario sobre la intención del artista y aquí sí parece más creíble la segunda versión pues la estilización de las figuras, junto con el «*non finito*» -que se puede explicar por su cercana muerte- y el regusto por dejar a la vista la roca madre y las huellas de la herramienta, hablan de un deseo de prescindir de la reproducción realista de las figuras y convertirlas en cuerpos turgentes, para acallar el mensaje material, físico en beneficio del espiritual, que transmite con toda limpieza el puro sentimiento que le produce al artista el drama de la muerte de Cristo, muerte tan cercana para él.

No parece por ello que la *Pietà Rondanini* esté condicionada por lo estrecho del bloque trabajado sino, como hemos visto que dice Oteiza, es una “*una técnica desocupacional del espacio, eliminativa*”, en la que la expresión se apaga (compárese con la desbordante expresividad de la *Pietà* del Vaticano) para que deje la máxima apertura a la comunicación con el espectador y, como también dice nuestro escultor vasco, manifestarse “*como saber existencial de salvación, como saber radical,*



Pietà de Florencia, c.1547-1555. Miguel Ángel.

¹⁰⁷ FORCELLINO, Antonio, *op. cit.*, p. 429.

¹⁰⁸ ZÖLLNER, Frank, (et al.), *op. cit.*, p. 403.

¹⁰⁹ WITTKOWER, Rudolf, *op. cit.*, p. 143.

como espiritualidad primera y trascendente."¹¹⁰ Por ello resulta muy posible que Miguel Ángel, después de una primera talla del Cristo más terminada, como muestran el brazo amputado y la pierna incipiente, sintiera la necesidad de "espiritualizarlo", despojándole de realidad física y de rostros, desocupando espacio para dejárselo al espectador, para que, al ocuparlo diría Oteiza, pueda encontrar en esa visión su salvación. Precisamente la conservación de ese brazo bien trabajado y desgajado que se adelanta a la figura crea un espacio vacío que interpela y acoge a quien lo contempla.

Pero Miguel Ángel no pasa de la *Pietà del Vaticano* a esta *Pietà Rondanini* sin pasos intermedios. Al contrario, en esta batalla artística del escultor por cargar su obra de espiritualidad y despojarla de materialidad, como su propia existencia, además de numerosos bocetos, realizó la *Pietà de Florencia* que tiene dos características principales y un suceso significativo. La primera característica es que cuenta con un autorretrato esbozado del propio Miguel Ángel en la figura de Nicodemo, que amorosamente sujeta a Cristo para que, ya muerto, no se desmorone; viva imagen del escultor que la pensó para su tumba, y la segunda es que junto a la muy trabajada terminación de algunas partes, otras quedan sin terminar, vibrando con la huella todavía de la herramienta, y es precisamente una de las muy bien terminadas la que protagoniza el suceso aludido. El artista, con más de setenta años, trabajando en esta obra sintió una noche la necesidad de destruir el cuerpo de ese Cristo tan bien trabajado y tomó "un pesado martillo que lanzó contra aquel cuerpo maravilloso (...) y (...) mutiló la rodilla izquierda, la clavícula y el brazo derecho haciéndolo añicos."¹¹¹ Que significativa "casualidad" que Miguel Ángel sintiera necesidad aquí de destrozar ese cuerpo impecable y en la *Rondanini*, dejara sólo como resto de su trabajo perfecto, precisamente un brazo flotante y el atisbo de una pierna. Estos fueron años de introspección espiritual en el círculo de Viterbi, bajo la inspiración de su amiga Vittoria Colonna.

Miguel Ángel, desde el principio de su creación escultórica sintió la necesidad de confiar al «*non finito*» partes muy importantes de sus obras que, cuando quería, pulía con una destreza extraordinaria. Desde la *Batalla de los Centauros* o *La Virgen de la Escalera*, hasta los maravillosos *Esclavos*, el escultor reservó partes de la mayor expresividad a una terminación que dejaba a la vista la huella de la herramienta e incluso de la roca madre, y no parece que ello obedeciera siempre a un recurso de perspectiva, sino a dotar sus esculturas de unos valores comunicativos que, al tiempo que eran respetuosos con la materia madre y el trabajo de la herramienta, permitían un mayor dramatismo en su severa austeridad. Con ello, Miguel Ángel traspasará los siglos e inspirará a escultores posteriores que trabajan la piedra, incluyendo los más contemporáneos e innovadores.

BERNINI

(1598 – 1680)

Gianlorenzo Bernini es el gran escultor que llevó hasta el límite la escultura en el punto en el que la dejó Miguel Ángel, cuando éste, conquistada en solitario la cumbre de la maestría suprema de su oficio de escultor, se replegó al final de su vida, más allá de esa cumbre, en una escultura, inacabada, imperfecta e incluso ruda, pero plena de intensidad expresiva, originalidad y modernidad, que abrió al arte unas puertas que no se han cerrado hasta nuestros días.

¹¹⁰ OTEIZA, Jorge, *op. cit.*, p. 27.

¹¹¹ FORCELLINO, Antonio, *op. cit.*, p. 422.

Nacido en el virreinato español de Nápoles, hijo de un escultor florentino, Pietro Bernini (1562-1629), con quien se inició, fue, como Miguel Ángel, un hombre extraordinariamente dotado para el arte: escultura, arquitectura, pintura y literatura en la vertiente dramática. Fue también un niño prodigio, que a los ocho años había esculpido la cabeza de un niño, su primer mármol.

En la histórica discusión del *paragone* entre las artes plásticas se decantó plenamente en favor de la escultura que consideraba “*obra de Dios*”, pues la creación del hombre había sido obra de un escultor, mientras la pintura era “*obra del diablo*”, por constituir un engaño y una mentira.¹¹²

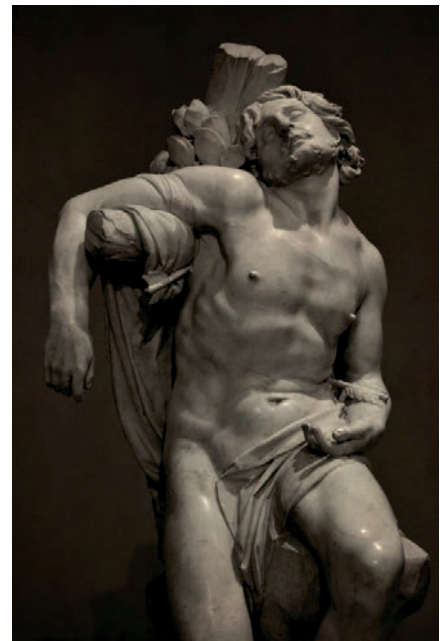
Abordaremos primero, los principios y circunstancias en los que apoya su arte y las cuestiones que más le interesan y constituyen sus aportaciones fundamentales a la escultura de todos los tiempos, y después, las técnicas y métodos que utilizó para desarrollarlas.

Al ser hijo de escultor su ingreso en el mundo de la escultura se produce con toda naturalidad, lo que unido a sus extraordinarias dotes para este arte le hace destacar muy pronto y ser presentado por su padre al cardenal Scipione Borghese, coleccionista de arte, que le facilita la contemplación y estudio de las esculturas clásicas de la colección Vaticana y de la suya propia. Años más tarde se convertirá en un importante mecenas para su obra.

Uno de los aspectos principales de su obra es que impregnó su escultura de un fuerte sentido de la puesta en escena y el drama, seguramente por su predisposición a la composición de textos teatrales. Esta característica se aprecia en algunas de sus obras donde consigue representar la tensión con composiciones en forma de X, en las que las fuerzas ejercidas en una dirección se contraponen con el movimiento de los ropajes u otros elementos en la contraria; composiciones que parece crear pensando en la presencia de un espectador privilegiado y concibe favoreciendo un punto de vista principal, incluso aunque se presenten exentas y puedan ser rodeadas. Por muy perfectas y completas que sean sus esculturas de bulto no consiguen romper el planteamiento antiguo de una visión frontal principal.

Otra particularidad, es que trabajó de manera privativa la escultura «serpentina», siguiendo a Miguel Ángel y a otros escultores contemporáneos y antiguos. Esta táctica se adaptaba muy bien a sus planteamientos dramáticos y así lo podemos acreditar en sus primeras obras como: el *Martirio de San Lorenzo* (c.1614) y el *Martirio de San Sebastián* (c.1615). El escultor tenía entonces unos quince o dieciséis años.

Una de las consecuencias de su vocación teatral fue su interés por el estudio de la «*fisiognómica*», la ciencia de expresar con los rasgos y el gesto de la cara los temperamentos, sentimientos y emociones de las personas. Quizás pudo influir en este interés particular, y en general en su vocación teatral, su origen napolitano; pensemos en la importancia de la Comedia del Arte, y en la pintura de Caravaggio. Comprobaremos este interés por la expresión de los rostros en la exposición de las técnicas utilizadas en dos cabezas que se han podido contemplar recientemente en el Museo del Prado de Madrid, que son también obras de juventud, esculpidas cuando tenía aproximadamente unos 21 años, la *Anima beata* y la *Anima dannata*.



Martirio de San Sebastián, 1617-1618.
Gianlorenzo Bernini.

¹¹² MARÍAS, Fernando, *op. cit.*, p. 14.



Anima beata, c. 1620.
Bernini.



Anima dannata, c. 1620.

También influyó de manera sobresaliente su interés en la puesta en escena, en concebir y construir un entorno escenográfico, luminotécnico y escultórico completo, para sus estatuas principales, lo que se vio favorecido por su condición de arquitecto y pintor, que le llevaría a convertirse en el principal representante de la grandiosa Roma barroca, en compañía y competencia con Borromini. Dejó buena muestra de ello en las fuentes que dejó en Roma como la de *Los Cuatro Ríos*, *El Tritón* o la de *La Barcaccia*.



Fuente de los Cuatro Ríos, 1651.
Bernini, Roma, plaza Navona.



Modelo para el Nilo, 1651.
Fuente de los Cuatro Ríos, Roma.

En busca de acentuar el dramatismo, cuidó de manera especial y muy expresiva, aunque con gran discreción, el juego de las texturas de los diferentes elementos que aparecen en cada escena que esculpe y así, en el *Martirio de San Lorenzo*, contrasta la agitación y quiebros de las llamas de la parrilla con la tersura del cuerpo del mártir, y en el de *San Sebastián*, el brillo y pulimento de su cuerpo exangüe, con el mate y rusticidad del árbol que le sirve de soporte y de asiento. Este aspecto se tratará con más detalle al hablar de las técnicas escultóricas que utilizó Bernini.



El rapto de Proserpina, 1621-1622. Bernini.



Es muy interesante destacar, en relación con lo anterior, que Bernini buscó reproducir con la mayor calidad posible la textura y turgencia de la carne humana, con detalles muy vistosos y apreciados por el público en general, como el hoyito tan realista que la presión del dedo de Plutón deja al hundirse en el carnoso y joven muslo de Proserpina, que cede tiernamente. Perseguir la reproducción de la textura y tono de la carne humana le llevó a conseguir con el mármol unas calidades como de cera viva impresionable al tacto, que nada tiene que ver con el horror de las figuras de los museos de cera, que pretendiendo el máximo realismo consiguen, como mucho, el efecto de cadáveres embalsamados. Al hablar de las técnicas de Bernini, veremos

que para reproducir la realidad y sus cualidades más expresivas recurre, como no puede ser de otra manera para no caer en la mera reproducción fotográfica o de vaciado de molde, a artificios propiamente escultóricos.

El planteamiento dramático, teatral, de su obra, que queda expresado en el tema, la interpretación gestual y corporal de sus estatuas y la cuidada e intencionada manera de exponerlas, tiene como objetivo implicar emocionalmente al espectador y transmitirle con fuerza, finalmente, un mensaje cargado de poesía.

En este momento es oportuno hablar de Andreu Alfaro, artista al que nos hemos referido puntualmente en este trabajo, porque fue uno de los pocos escultores contemporáneos que mostró de manera explícita una actitud de diálogo con la estética del barroco, haciendo particularmente

evidentes los razonamientos plásticos de Bernini en su aprovechamiento de los aspectos ilusorios del espacio durante la exposición y disposición de sus esculturas, a las que periódicamente impregnaba de una clara dimensión escenográfica. Esta orientación que se manifestó en su obra tardía quedaría en adelante como una constante de su trabajo o una vertiente a la que regresaría con asiduidad. Según sus palabras los artistas del barroco “ *fueron los primeros publicistas conscientes de la humanidad*”, los primeros que introdujeron en el arte un profundo sentido del *espectáculo* concibiendo las fachadas de las iglesias como altares.¹¹³



Gerard Mas, *Braghettone sostenuto*, 2006. Mármol, acero quirúrgico y esparto.



Gerard Mas, Detalle de *Cariátide sosteniendo el mundo*, 2007. Mármol de Carrara.

A este respecto, el escultor catalán Gerard Mas (1976), que también ha buscado referentes en el Barroco y Renacimiento, ha realizado una serie de mordaces obras que muestran el cuerpo humano en todo su esplendor físico y trasciben perfectamente el carácter gestual y corpóreo de aquellas esculturas, obras como: *Cariátide sosteniendo el mundo*, *Braghettone sostenuto*, *Fantasia Berniniana II* o *Gafas para observadores de esculturas impúdicas*, en las que con la estética de esa época y ojos modernos viste modelos clásicos de actualidad dotándolos de una eficaz dimensión escenográfica y publicitaria. La fidelidad a estos modelos está además lograda en detalles del fragmento público, que provocador e insinuante, actúa como reclamo erótico y reproduce exactamente en una hoja de parra o en el vello el diestro uso que hacían del trépano.



Gerard Mas, *Fantasia Berniniana II*, 2006. Mármol de Carrara.



Gerard Mas, *Gafas para observadores de esculturas impúdicas*, 2007. Mármol y latón.

¹¹³ JARQUE, Vicente, *Andreu Alfaro catálogo razonado, Vol. I, escultura 1957-1989*, Valencia, IVAM, 2005, p. 323.



El rapto de las Sabinas, 1581-1582. Giovanni Bologna.

Volviendo a Bernini es interesante el gran esfuerzo que hizo, sobre todo en sus primeras obras, para componer grupos en formato vertical, que presentan una particular dificultad de composición y talla, para hacerse estables y equilibrados, a la vez que aéreos y activos.

Es interesante también el gran esfuerzo que hace Bernini, sobre todo en sus primeras obras, para componer grupos en formato vertical, que presentan una particular dificultad de composición y talla, para hacerlas estables y equilibradas, a la vez que aéreas y activas. Son grupos de por lo menos dos figuras, el tema suele ser mitológico y el destino el adorno de salones como los del palacio de la Villa Borghese. Entre estas obras se pueden citar *Eneas y Anquises*, *Plutón y Proserpina*, *Apolo y Dafne*, aunque en este grupo las dos figuras se elevan una junto a la otra. Reflejan el deseo de contar historias, de crear una ilusión de realidad y constituirse en decoración de salones que prevén situarlas cerca de las paredes, por lo que, aunque parecen invitar a rodearlas para contemplarlas, están concebidas, como se ha dicho, para un punto de vista principal, lo que las dota, junto con el esfuerzo por retratar en mármol las diversas calidades, corporales, vegetales y minerales, de un cierto carácter pictórico. Es una lección comprobar cómo cuando la escultura se interesa más por el detalle y las texturas, que por definir planos y volúmenes cae fácilmente en el pictoricismo.

La ruptura del punto de vista principal fue planteada teóricamente por Cellini en su defensa de la escultura frente a la pintura. Es importante destacar una curiosa consecuencia de este principio multifacético de la escultura que obligaba al escultor a crear pequeños bocetos en barro o cera, como ya había hecho Miguel Ángel, para analizar y conocer la figura desde todos los puntos de vista posibles, lo que finalmente llevó a un protagonismo del modelado frente a la talla escultórica.

La puesta en práctica de este principio se puede observar de manera privilegiada en el *Rapto de las Sabinas* (1579-1583)¹¹⁴, de Giovanni Bologna, en el que tres figuras, también en composición vertical y espiral, se retuercen, presentando cada una, una cara en una dirección distinta, con lo que está obligando al espectador que quiera contemplarla en su integridad a moverse en torno a ella y girar a su alrededor para conocerla en sus múltiples y contrapuestos puntos de vista, sin que ninguno pueda definirse como principal. Consigue así Bologna una escultura cinética que contrasta con las posteriores de Bernini, que aunque dinámicas y envolventes no rompen, como se ha dicho, el principio del punto de vista principal en escultura.



David, 1623-1624. Gianlorenzo Bernini.

¹¹⁴ Esta escultura inspiraría, en la década de los 80, al valenciano Andreu Alfaro una amplia serie de estudios espaciales en acero y hierro pintado.

Con las composiciones verticales y aéreas y las extremidades, brazos, manos y piernas, que se proyectan en el aire, Bernini se propone superar la dependencia del bloque, todavía apreciable en Miguel Ángel y que confiere a sus obras un fuerte valor tectónico y escultórico. Quizás resida en esta circunstancia la impresión de que en Miguel Ángel las figuras están detenidas en el momento justamente anterior a que se desencadene la acción mientras en Bernini, están sorprendidas en plena acción, como en la figura de *David*.

No hay duda de que cada uno de ellos representa cumplidamente la escultura del Renacimiento y la del Barroco. Cuando la acción se despliega y el cuerpo se expresa con amplitud de gestos y movimientos, es muy posible que necesite de más material para plasmarlo y sea necesario realizar modelos previos detallados de tamaño natural.

De esta superación del límite del bloque por el escultor, extrae Rudolf Wittkower una interesante sugerencia que, quizás, pueda dar alguna razón de la crisis actual de la escultura en piedra. Dice Wittkower:



Apolo y Dafne, 1622-1625. Gianlorenzo Bernini.

“La concepción renacentista de escultura como el arte de trabajar la piedra (el arte de «substraer») empezó a ser transformada en el arte de trabajar arcilla y cera («modelar» que se hace por adición, para Miguel Ángel una ocupación pictórica), y esta revolución del siglo XVI condujo finalmente a la decadencia de la escultura en el siglo XIX.”¹¹⁵

De aceptar esta sugerencia, se puede deducir la necesidad de que el escultor en piedra practique en su arte la talla directa, que le enfrenta directamente con el bloque y le pone en diálogo con la piedra para que la domine, quitando lo que sobra para llegar a donde quiere llevar su creación.

Cumplida esta primera etapa de demostración de un extraordinario dominio de las técnicas y planteamientos escultóricos y de desarrollar su obra al servicio de cultos clientes que querían embellecer sus palacios y demostrar su alta cultura, como el cardenal Scipione Borghese, Bernini

parece iniciar otra de fuerte carácter religioso, en el que su obra tiende a concentrarse e intensificar los sentimientos para, en ocasiones, llegar al éxtasis, experiencia espiritual propia de una época histórica de gran protagonismo religioso como fue la de la Contrarreforma, que alienta e impulsa el arte barroco.

Una vez señaladas las principales circunstancias y principios que se pueden deducir de la vida y obra de Bernini, es muy pertinente analizar las técnicas que utilizó para desarrollarlos ya que constituyen una gran lección para el escultor.

Lo primero que destaca es un don maravilloso para el arte de la labra del mármol, que demostró espectacularmente, por ejemplo, en *Apolo y Dafne*, elogiada principalmente por la asombrosa imitación en mármol de la carne, las hojas y la corteza del árbol. “La utilización de distintos grados de devastado en la misma obra era una técnica revolucionaria “destaca Bruce Boucher” y como señaló Balducci, biógrafo de



San Longinos, 1629, Bernini. Basílica de San Pedro del Vaticano, Roma.

¹¹⁵ WITTKOWER, Rudolf, *op. cit.*, p. 154.

Bernini, «el cincel [fue] aplicado de tal modo que uno habría creído que labraba cera en lugar de mármol.»¹¹⁶

Lo primero que se propuso Bernini, como ya se ha indicado, fue liberar a la escultura del bloque y para ello no dudó en utilizar diversos bloques de mármol que unió hábilmente. Esta técnica se observa muy bien en la estatua de *Longinos* que utiliza cuatro bloques de mármol, como analiza Wittkower:

“El principal bloque de mármol forma la parte central del cuerpo. El brazo derecho levantado es un segundo bloque; el ropaje que cae en forma de cascada por este lado es un tercer bloque, y el manto que le cae por detrás en el lado izquierdo constituye un cuarto y último.”¹¹⁷

Para realizar esta colosal figura de aproximadamente cuatro metros y medio de altura se sabe que Bernini hizo más de veinte modelos a escala¹¹⁸. Nunca concibió Miguel Ángel la necesidad de unir bloques de mármol para hacer una estatua, pues para él y para los escultores de su época, sólo pensar en esta posibilidad les convertiría, como señala Vasari, en “*zapateros remendones*”, una actividad despreciable y sin belleza alguna.¹¹⁹

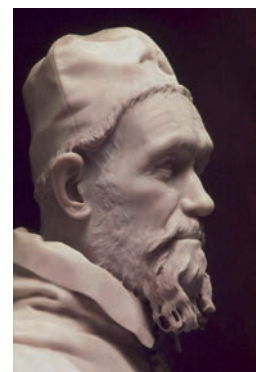


Cardenal Scipione Borghese, 1632. Bernini.

Para recrear la realidad con la máxima viveza y autenticidad, Bernini, recurre a diversas técnicas que le permiten dominar la muda roca madre y dotar al mármol de las calidades, matices y colores que le hacen hablar el lenguaje de los hombres. Entre ellas, quizás la principal, es la que le permita controlar y dominar la luz que incide sobre la piedra, para obtener así texturas, densidades, brillos, luces y sombras, que expresen los infinitos matices de la realidad del cuerpo humano, de sus ropajes, y de los elementos de la naturaleza que incorpora a sus esculturas. En el mencionado *Longinos*,

“(…) buena parte de la superficie de la colosal estatua fue metódicamente estriada con un cincel dentado para que absorbiese la luz y crease contrastes equilibrados. Gracias a eso, resulta más discernible a lo lejos que las tres obras complementarias de Bolgi, Mochi y Duquesnoy.”¹²⁰

Una observación detenida de algunas obras permite descubrir estos sabios recursos del escultor. Nos fijaremos en el busto de su mecenas, el *Cardenal Scipione Borghese*, que se ha podido ver en Madrid, en el Museo del Prado. Se distinguen con claridad, por lo menos, cinco grados de pulido o brillo de la superficie del mármol, según el aspecto que se quiere reproducir. Las partes más pulidas, que por lo tanto reflejan más la luz circundante, se aprecian primeramente en el ropaje del cardenal, el bonete y la capelina que deben ser de fina seda y brillan con la máxima intensidad, lo que potencia mediante los pliegues que naturalmente hacen los ropajes y producen unos efectos de claroscuro muy eficaces para transmitir vida y realidad al conjunto. Se pueden distinguir otras zonas de brillo medio en las partes del rostro que sobresalen más, como la nariz y



Papa Urbanus VIII, c.1625. Bernini.

¹¹⁶ BOUCHER, Bruce. *La escultura barroca*. Londres-Barcelona, Ediciones Destino Thames and Hudson, 1999, 1ª edición, p. 44.

¹¹⁷ WITTKOWER, Rudolf, *op. cit.*, p. 193.

¹¹⁸ BOUCHER, Bruce, *op. cit.*, p. 48.

¹¹⁹ WITTKOWER, Rudolf, *op. cit.*, p. 180.

¹²⁰ BOUCHER, Bruce, *op. cit.*, p. 48.

la frente principalmente, algo más matizadamente en los carrillos o mofletes del cardenal. Un pulido sin apenas brillo se observa en el resto de su fisonomía, regordeta y algo fofa, que muestra la extraordinaria habilidad de Bernini para modelar el mármol y conseguir, mediante la sucesión de suaves formas abultadas y deprimidas, casi imperceptibles, reproducir las adiposidades y hoyuelos propios de la carnosidad humana, con lo que logra esa sorprendente impresión de elasticidad y turgencia de la carne, y de realismo y sensación de vida del rostro.

El conjunto, visto desde una cierta distancia es de una eficacia total y analizado en detalle y proximidad es sorprendente la magia del engaño a la vista que consigue el hábil uso de las herramientas, que hace olvidar la convención escultórica de reproducir los miles de pelos que pueden constituir la cabellera con unos sabios golpes de herramienta, que vistos de cerca revelan su verdadera condición de labra de la piedra natural. El efecto lo completa el escultor con diversos recursos como cubrirle la cabeza con un bonete al cardenal, o trabajando un pelo muy rizado en el *Alma condenada* o aplicándole un tocado de adorno floral en el *Alma beata*.

Destaca entre las diversas carnosidades del rostro del *Anima dannata*, el realismo con el que recrea la boca abierta que muestra la lengua con el brillo y textura que tiene en la oscuridad de la cavidad bucal y hasta la sensación de humedad que le es propia.



Éxtasis de Santa Teresa de Ávila, 1647-1652. Gianlorenzo Bernini.



Beata Ludovica Albertoni, 1671-1674. Bernini, San Francesco a Ripa, Roma.

El análisis de la depuradísima técnica de Bernini para dominar la luz en estas estatuas de las *Almas*, nos lleva a detenernos en la importancia ya mencionada del estudio de la *fisiognómica* en su obra, porque con ellas experimentó, en un momento temprano de su trabajo, cuando apenas tenía 20 años esta ciencia de los rostros y sus expresiones. Para el *Anima dannata*, utilizó su propio rostro como modelo y extremó el gesto para transmitir veraz y violentamente, con su desgarrado grito, la condición desesperada y sufriente del alma condenada para toda la eternidad pero que, por la expresividad de la mirada, que no oculta cierta viveza, más parece que el alma condenada ante la visión del infierno pide una última oportunidad de salvación, en una redención todavía posible. Esta impresión personal se refuerza con el dato de que se trata del autorretrato del escultor. Desde luego, su gesto contrasta fuertemente con el de la *Anima beata*, que relajada y distendida eleva sus ojos y entreaire la boca como implorando una oración.



Busto de *Constanza Bonarelli*, c.1635.
Gianlorenzo Bernini.

La atención al detalle del rostro como transmisor de un estado de ánimo específico está presente en toda su estatuaria, con expresiones muy diversas y aún contrapuestas, como en la *Transverberación*, o *Éxtasis de Santa Teresa de Jesús* o en la *Beata Ludovica Albertoni*, donde consigue transmitir, con sus fisonomías, la inefable expresión del éxtasis místico que contrasta, por el contrario, con la del *Cardenal Scipione Borghese*, presentando como un personaje social y socarrón que no esconde cierta picardía de "bon vivant", que con la boca apenas abierta parece iniciar una conversación con el espectador que queda así convertido en su interlocutor, demostrando Bernini su "(...) famosa observación de que las facciones de una persona adquirirían su expresión más característica justo antes o después de hablar."¹²¹ En todos los casos, Bernini muestra unas imágenes contenidas y de buen gusto, aún en situaciones vitales extremas.

La solución que da a la talla de los ojos es otro aspecto interesante. La cabeza del cardenal está ligeramente girada a la izquierda respecto del busto y los ojos un poco más a la izquierda, lo que sugiere el inicio de un leve movimiento. La mirada la consigue ahuecando la pupila y dejando en su parte superior un pequeño resalte que, como ya hacían los escultores romanos y retoma Miguel Ángel, produce una sombra puntual que profundiza la pupila al tiempo que produce un leve brillo en el centro del ojo.

El iris que da color al ojo, Bernini lo resuelve con dos círculos concéntricos muy juntos, que crean dos finas aristas, que potencian la mirada. En otras, como en el busto de su amante, *Constanza Bonarelli*, separa más los dos círculos del iris, consiguiendo unos ojos claros y una mirada descarada, lozana, algo vidriosa y sensual, sensualidad que refuerza su camisa informal y desabrochada. Y aún, en otros, deja el globo ocular sin trabajar consiguiendo un efecto de mirada perdida de gran dignidad.

De esta escultura merece la pena recoger la experiencia personal de Gombrich que destaca la importancia fundamental que para la estatua tiene la luz que, en su temporalidad y fugacidad, la hace vivir, lo que sólo se puede experimentar en la contemplación directa de la escultura, que la fotografía sólo es capaz de insinuar. Cuenta que cuando vio el busto de *Constanza Bonarelli* en el museo de Florencia, "(...) un rayo de sol caía sobre el busto y toda la figura parecía respirar y cobrar vida. Bernini captó una expresión momentánea del rostro que estamos seguros debió de ser muy característica del modelo."¹²²

Otro aspecto técnico escultórico que hemos podido descubrir en la observación del extraordinario busto del *cardenal Borghese*, es el inteligente juego de desplazamiento de los ejes verticales de la figura, con los que consigue dar movimiento interno al mármol, que



Medusa, c.1630, Bernini. Museos Capitolinos.

¹²¹ *Ibidem*, p. 60.

¹²² GOMBRICH, Ernst H., *op. cit.*, p. 438.

siendo apenas imperceptible, lo dota de gran viveza. El pedestal es una pequeña columna cuyo eje vertical está adelantado respecto al eje vertical que pasa por el pecho de la figura que a su vez se adelanta aún más al eje que podemos imaginar que atraviesa el centro de su cráneo. Esta secuencia rítmica de leve desplazamiento de los ejes respectivos de la cabeza, el cuerpo y el pedestal, transmiten al espectador una sensación imperceptible de avance de la figura, que permite acortar distancias con el espectador y favorecer la comunicación con el personaje que vive en el mármol. En la *Anima dannata*, en cambio la breve columna que constituye el pedestal está centrada respecto al eje vertical imaginario que atraviesa el cráneo de la figura por su centro, pero queda notablemente desplazado a la derecha respecto al rostro, que en un violento giro avanza hacia la izquierda. Aquí no es un desplazamiento de atrás adelante sino lateral de derecha a izquierda, que dota de una mayor violencia a la figura, en cambio, en la *Anima beata*, la columna soporte está perfectamente situada en el eje vertical, que descarga el centro de gravedad de la cabeza, que suavemente girada a la derecha alza la vista, en una visión del Paraíso.



Guerrero acostado con espada, 1898. Émile Antoine Bourdelle.

Los estudiosos de Bernini comentan aspectos muy interesantes de las enseñanzas y conclusiones que extrajo de su experiencia artística, que como señala Fernando Marías podrían ser consideradas hoy día como fruto de la psicología visual que obliga a introducir correcciones ópticas en la representación de la realidad para que la figura se presente con más nitidez por la influencia del entorno o aire que la envuelve. Por ejemplo, afirmaba que la representación de una mano en el aire debía ser "(...) *más grande y más llena, y la otra puesta sobre el pecho, más pequeña y menos rellena, pues el aire que la rodea alteraba y consumía la cantidad de su forma*"¹²³, aunque, naturalmente las dos sean iguales objetivamente. Este principio lo aplicarán fielmente Rodin y su discípulo Bourdelle en los inicios de 1900, en obras como: *Los ciudadanos de Calais* y *Los guerreros de Montauban*, así como el de que un trozo de ropa sobre el hombro de una figura podía producir el efecto visual de hacer más pequeña la cabeza, por lo que



Estatua ecuestre de Constantino, 1668. Bernini, Scala Regia, Vaticano, Roma.

había que contrarrestar este efecto para representar convenientemente la realidad; o que un hombre vestido de un solo color parecía mayor que otro que combinara varios colores en su vestimenta, con lo que concluía que, "(...) *el efecto del aire -o de cualquier otro objeto- que rodeaba a una figura había de tenerse en cuenta, así como el propio efecto de la impresión perceptiva del conjunto de la figura.*"¹²⁴

Por último, como ya se ha indicado, es fundamental en Bernini referirse al cuidado con que concebía la instalación de muchas de sus esculturas, característica

¹²³ MARÍAS, Fernando, *op. cit.*, p. 60.

¹²⁴ *Ibidem*, p. 60.

del Barroco, para las que creaba una puesta en escena completa, con escenografía y luminotecnia, coherente con su concepción teatral del arte, para lo que contó con la colaboración de otros artistas agrupados en su importante y amplio taller romano.¹²⁵

Inició su concepción de la escultura como parte de un "cuadro viviente" que implicaba escultura y arquitectura en el relieve del *Éxtasis de San Francisco*, en la capilla Raimondi en San Pietro in Montorio, en el que una ventana oculta a la vista del espectador ilumina con un rayo de luz el relieve. El juego de la luz natural incierta, que en ocasiones ilumina con gran fuerza y en otras casi desaparece, es una aportación de Bernini para dar vida a su escultura y una profunda alegoría de la fragilidad de la fe en la presencia divina. Este hallazgo tiene su desarrollo en otras obras del escultor como en la estatua ecuestre de *Constantino*, creada para la Escala Regia del Palacio Vaticano, que "(...) a través de las oscuras puertas de bronce, se mira la zona del rellano, que está intensamente iluminada"¹²⁶, y de manera especialmente destacada, porque además ha



Éxtasis de Santa Teresa de Jesús, 1645-1652.
Bernini

creado un entorno arquitectónico y escultórico completo, en los bien conocidos conjuntos de la Capilla Cornaro de la iglesia de Santa María de la Vittoria para el *Éxtasis de Santa Teresa*, que yace señalada por una luz sobrenatural y parece flotar en el aire, más allá de los muros de la propia iglesia, por su hábil diseño arquitectónico, y en la Capilla Altieri de la iglesia de San Francesco a Ripa, para la *Beata Ludovica Albertoni*, que situó más allá del altar mayor, también misteriosamente iluminada por unas ventanas ocultas a la vista del espectador.

Esta conjunción de las tres artes, escultura, pintura y arquitectura, para conseguir comunicar con la mayor intensidad complejos mensajes espirituales se denomina «*bel composto*» o «bella síntesis», y Bernini fue su principal creador. Ya Miguel Ángel se lo había planteado en la Nueva Sacristía de la capilla de los Medicis, en Florencia, pero fue Bernini quien lo llevó a su máximo desarrollo en la capilla Cornaro, de Roma, consiguiendo crear unas metáforas visuales capaces de transmitir, con la conjunción de arquitectura, luz, esculturas de mármol blanco y de colores, alabastro, estucos, bronce, dorados y pinturas al fresco, la muy difícil y profundamente espiritual experiencia mística de unión de alma con Dios. Con este objetivo de intensificar

la comunicación con el espectador de sus puestas en escena y no por un afán puramente decorativo, Bernini hizo uso del «*bel composto*» "con una significación sobrenatural"¹²⁷, por ejemplo, en la *Cátedra de San Pedro*, visualmente incorporada al *Baldaqino* del Vaticano. Pero, en cambio, no fue partidario de policromar sus retratos sino que prefirió, como hemos visto, utilizar recursos puramente escultóricos, como el que menciona Wittkower que decía Bernini:

"Para representar el color azulado que la gente tiene alrededor de los ojos ha de vaciarse el lugar donde tal color debe aparecer, con el fin de lograr la impresión de dicho color y compensar de esta manera la gran limitación de la escultura, que sólo puede dar a la materia un único color"

¹²⁵ Para hacer frente a la gran cantidad de encargos, Bernini organiza un estudio y taller que funcionó como un negocio floreciente y bien orientado, donde trabajaban sus discípulos y hasta su propio hijo, Pablo Bernini. La comunión de ideas y criterios entre el maestro y sus discípulos, mantuvo la coherencia de la producción del taller, que aún después de la muerte de Bernini, continuaría ligada a la tradición artística y cultural romana.

¹²⁶ WITTKOWER, Rudolf, *op. cit.*, p. 196.

¹²⁷ *Ibidem*, p. 209.

, y concluye su pensamiento con esta importantísima afirmación: “Fidelidad al modelo vivo, no es, por lo tanto, exactamente lo mismo que imitación.”¹²⁸

Esta conquista de la luz, reteniéndola o reflejándola, según interese, con el dominio del juego de las texturas y los pulidos, y su control mediante la colocación de puntos de luz y un entorno escénico diseñado, es una conquista de la gran escultura de todos los tiempos. Recuérdese la diosa Atenea del Partenón, que tenía delante una balsa de agua que, además de dar humedad al marfil, iluminaba mágicamente la estatua con la luz reflejada de la entrada, (también se utilizaba el mercurio para esta finalidad); o las cuatro estatuas sedentes de dioses, labradas en la roca del santuario, al fondo del gran templo de Abu Simbel, que sólo se iluminaban dos veces al año, en los equinoccios, cuando un rayo de sol penetraba hasta ese lugar en el que habían sido hábilmente situadas. Esta alianza de luz y escultura no debe perderse.

Bernini, como los escultores anteriores: Verrochio, Miguel Ángel o Bologna, trabajó a partir de dibujos del natural y bocetos en barro, maravillosamente expresivos en su muy reducido tamaño, como el conocido del *Éxtasis de Santa Teresa* y con modelos a diferentes escalas para comprobar el efecto de la escultura en el lugar al que iba destinada, como en la mencionada *Cátedra de San Pedro*, y también a escala natural, para lo que contó con ayudantes que conformaban un gran taller, como los de Ghiberti y Donatello que están bien documentados, con el que poder atender la gran cantidad de importantes encargos que recibió en vida, taller que llegó a tener bajo su dirección y unificación de estilo hasta treinta y nueve escultores, algunos de gran prestigio, como los que hicieron, por ejemplo, los *Ángeles con los instrumentos de la Pasión* del Puente de Sant’Angelo en Roma. Visitado por gran número de artistas europeos, “(...) el estudio de Bernini se convirtió así en una atracción mundial (...) y fue así por transmisión directa (...) como el estilo Bernini se difundió por Italia y Europa”¹²⁹.



Cardenal Pedro de Foix Montoya, 1622. Bernini.

Pero que utilizara bocetos y modelos y contara con ayudantes en el taller, no debe ocultar que Bernini practicó personalmente la talla directa en muchas ocasiones, como está acreditado, por ejemplo en el busto de *Luis XIV*, en el que tardó unos cuarenta días, de los que “(...) el rey posó para él trece veces en total, sesiones en las que Bernini fue trabajando, una tras otra, todas las partes del rostro, directamente sobre el mármol, -cosa muy arriesgada, advierte Wittkower- y que solamente unos pocos artistas podían, y pueden, aventurarse a hacer.”¹³⁰ Lo mismo puede decirse del retrato de *monseñor Pedro de Foix Montoya*, que transmite una gran sensación de presencia pues fue también esculpido del natural, en busca de conseguir el “vivo retrato”.¹³¹

Esta práctica de talla directa que acredita al escultor en piedra, dejó unas curiosas huellas en la estatua titulada *La Verdad*, una mujer potente sobre la que se está descorriendo un velo, trabajado sólo en parte. La restauración reciente ha descubierto sobre ella unos trazos de carbón que dejó allí el escultor y muestran algo de su forma de trabajar. Bernini marcaba sobre el mármol unas referencias para trabajar directamente sobre la piedra pues era la manera de transmitir vida y fuerza a la materia y en esta práctica reside buena parte de su secreto de grandísimo escultor. Bernini conseguía que sus obras cobraran “un mayor dinamismo a medida que las tallaba”¹³², como se puede apreciar comparando los resultados con los bocetos previos que se conocen, generalmente más estáticos.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 211.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 207.

¹³⁰ *Ibidem*, p. 221.

¹³¹ BOUCHER, Bruce, *op. cit.*, p. 59.

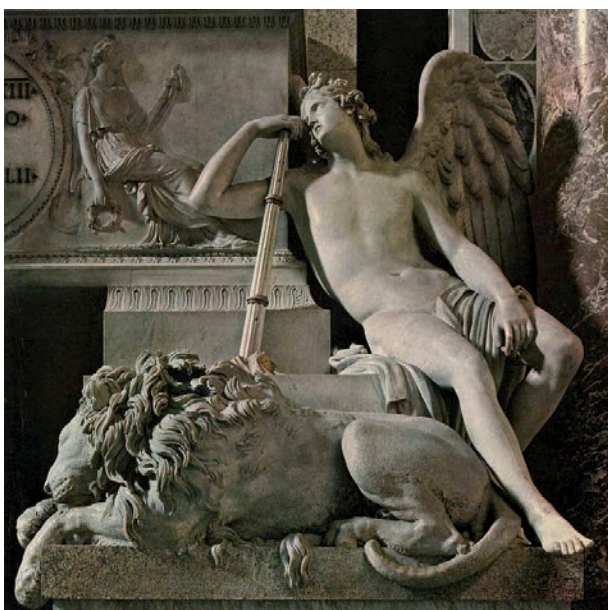
¹³² *Ibidem*, p. 99.

Se impone una última reflexión sobre Bernini y también sobre Miguel Ángel, dos escultores que fueron además grandes arquitectos, en unos momentos en los que se renovaron con gran éxito las ciudades de Florencia y Roma, lo que dio lugar a estilos nuevos arquitectónicos como el renacentista y el barroco, con joyas como la Biblioteca Laurentina de Florencia, la Cúpula de San Pedro en el Vaticano o la Plaza del Campidoglio en Roma, todos diseños de Miguel Ángel o la Columnata de la plaza de San Pedro o la iglesia de Sant'Andrea del Quirinale, en Roma, de Bernini. Es oportuna esta reflexión hoy día en que muchos arquitectos de profesión conciben sus edificios con planteamientos esculturales. Aquellos escultores del Renacimiento y el Barroco se plantearon el diseño arquitectónico a partir de sus profundos conocimientos del cuerpo humano y las técnicas del dibujo, la labra de la piedra o el fundido del bronce y sobre todo con un bagaje artístico depuradísimo en su larga carrera de artistas plásticos. Los arquitectos de hoy día, podemos pensar, necesitarían este ejercicio previo del arte plástico más personal y depurado, para conseguir hacer de sus edificaciones bellas esculturas. Es muy interesante considerar las estrechas relaciones y las fundamentales diferencias entre estas actividades artísticas a lo largo de la historia y también hoy día, pero es un asunto que se escapa de nuestra investigación.

CANOVA

(1757 – 1822)

En el siglo XVIII conviven en Europa modelos filosóficos y sociales antiguos con otros emergentes que proponen una renovación de la sociedad y de la cultura para modernizarla. Surgen pensadores que sueñan y proponen una racionalización de la vida política, económica y social, y luchan por ciertos valores que se vivieron como revolucionarios y que podemos sintetizar en tres hallazgos culturales: la ciencia experimental, el progreso de la técnica y la filosofía jusnaturalista que establece un derecho natural común a todos los hombres como fundamento de su igualdad y libertad, requisitos necesarios para alcanzar la felicidad, anhelo último del hombre ilustrado, prototipo del hombre nuevo que se proyecta al futuro de Europa.



Ángel del mausoleo de San Clemente XIII, 1792. A. Canova, San Pedro, Roma.



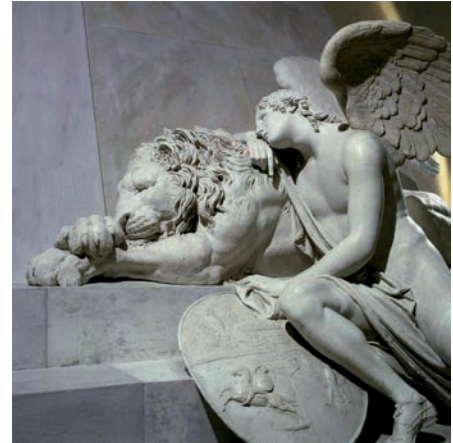
Zenotafio de María Cristina de Austria, 1798-1805. A. Canova.

Vuelta al Clasicismo: CANOVA

El arte es siempre fruto de su tiempo, y en este siglo agitado, que culminará con la Revolución Francesa de 1789, no es posible señalar un estilo artístico como el definitorio sino que se solapan estilos tan diferentes como el Rococó, el Neoclasicismo y el Romanticismo, y en muchos lugares pervive un cierto Barroco. Pero, sin duda, es el Neoclasicismo el estilo que responde mayoritariamente a muchas de las demandas del siglo: mira al pasado para fundamentar las nuevas teorías y busca en el antiguo Clasicismo grecorromano los elementos que respalden y consoliden los nuevos planteamientos.

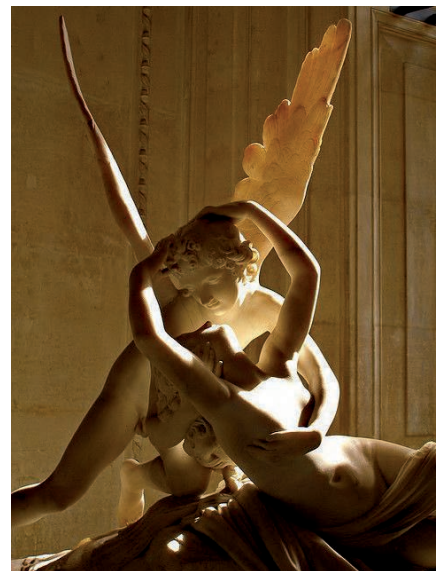


Detalle del *Zenotafio de María Cristina de Austria*. A. Canova



En escultura es el veneciano Antonio Canova el representante más reconocido del Neoclasicismo. En su creación de monumentos funerarios podemos comprobar el solapamiento y evolución de estilos que se suceden durante este siglo. Se comprueba al considerar los primeros que realizó entre 1783 y 1793 para el enterramiento de los Papas *Clemente XIV* y *Clemente XIII*, en los que todavía sigue el modelo berniano y el que realizó para la *Tumba de María Cristina de Austria* (1798-1815), que supone una innovación total en el monumento funerario con valores estéticos propios del nuevo estilo Neoclásico, donde aplicó lo que hace de la escultura "(...) *el arte monumental por excelencia: el volumen, el espacio, la textura, la solidez, las relaciones en y con el plano ...*".¹³³

Este monumento muestra muchas de las que serán las aportaciones más importantes de Canova. La primera, la capacidad para intercambiar proyectos pues este monumento lo concibió para el enterramiento de Tiziano y al no llegar a realizarse lo aplicó al de María Cristina de Austria, con un criterio profesional propio de un escultor moderno. Segundo, separa el proyecto de la arquitectura en la que se va a enmarcar creando su propia arquitectura en forma de pirámide funeraria, que otorga una gran autonomía a la obra escultórica, lo que también es un planteamiento de modernidad. Tercero, es un monumento a la muerte y a la tristeza irreparable de este inevitable fenómeno humano, desprovisto del mensaje religioso de esperanza que contenían los enterramientos barrocos. Cuarto, las figuras, concentradas en su dolor, se desentienden del espectador y caminan hacia un espacio negro y vacío, en el



Amor y Psiquis, 1797. Antonio Canova.

¹³³ BOZAL, Valeriano, *Goya entre el Neoclasicismo y Romanticismo*. Madrid, Colección Historia del Arte nº 38. Historia 16, 1989, p. 70.

que confluyen las tres edades del ser humano, en lo que finalmente constituye un homenaje al triunfo de la muerte.

En este sentido es también significativa la novedad de que Canova, aunque era hombre de fe, apenas realiza obra religiosa y centra su trabajo en personajes mitológicos clásicos o en personalidades del mundo político y social del momento.

En sus obras se pueden destacar algunas características propias del neoclasicismo como un decidido espíritu de grandeza en la propuesta y una concepción sencilla en la realización, que busca "(...) la belleza ideal, la perfección carente de irregularidad alguna, la preocupación por la textura nítida", "la serenidad del movimiento, la ausencia de gesticulación, la eliminación del exceso"¹³⁴, que se inspira en modelos clásicos antiguos, lo que no es obstáculo para que en ciertas obras, como en las de tema amoroso, muestre un acusado carácter romántico, como por ejemplo en *Amor y Psiquis que se abrazan*. La exaltación de la belleza física y sensual del cuerpo humano, su esfuerzo racionalizador y la imposibilidad de recuperar el mundo clásico greco-romano, impregna la obra de cierta melancolía autónoma de la realidad, una ilusión hecha de mármol.



Paulina Bonaparte como *Venus Virtuosa*, 1805-1808. Antonio Canova.

Canova, hijo y nieto de canteros, pudo familiarizarse desde su infancia con las herramientas de talla y con la piedra, adquiriendo un gran dominio práctico y personal de la labra antes de poder hacerse ningún planteamiento teórico del arte de la escultura. El conocimiento experimental del trabajo le permitió llegar a un grado extraordinario de perfección y ponerlo al servicio de unas ideas que, introducido en la alta sociedad y cultura italiana, iría adquiriendo y plasmando en su escultura, con su talento de hombre inteligente, sensible y puro.

Su investigación se orientó hacia la perfección ideal que no se encuentra en los individuos reales, por lo que rechazaba, como se ha dicho, lo que fuera defectuoso o irregular. Siempre buscaba la limpieza y sobriedad de las superficies, lo que implica un cierto hermetismo en el gesto, que no supone negar una expresión concreta a la figura, pero sí un desinterés por entrar en su psicología personal. Sus retratos con un alto grado de idealización reproducían hasta cierto punto el físico del modelo. Su arte fue minusvalorado por generaciones posteriores que criticaban lo que llamaban los acabados "aporcelanados" de sus figuras y las evocaciones sensuales que consideraban propias de una estética burguesa decadente.

Ejemplo de esta postura artística puede ser la famosa estatua de *Paulina Bonaparte como Venus virtuosa* (1804-1808) que, como analiza Valeriano Bozal, se ofrece a nuestra contemplación sin decirnos nada. Se nos presenta monumental en su hieratismo y tersura pero, "la luz que el blanco marmóreo refleja, la luz de sus dioses, héroes y bellas figuras no es suficiente para contrarrestar la sombra de esa sacral atemporalidad laica en que están envueltas."¹³⁵

¹³⁴ *Ibidem*, p. 70.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 70.

Vuelta al Clasicismo: CANOVA

Es muy interesante para este trabajo, como hemos hecho con la escultura de Miguel Ángel y de Bernini, indagar en la forma de trabajo de Canova. Según Carlos Reyero, fue uno de los primeros escultores en diseñar una estrategia de trabajo, que revela “una concepción de la práctica escultórica completamente nueva.”¹³⁶

Podemos reconocer cinco etapas en el desarrollo del trabajo en el taller que le permitieron afrontar varias obras a la vez, algunas por encargo y otras por la propia iniciativa del escultor, adelantando así cómo sería habitualmente el trabajo de los escultores posteriores: 1º. *Disegno*. Describir en un dibujo la primera idea de la escultura. Se conservan muchos de Canova. 2º *Bozetto*. En barro cocido o en cera sirven para analizar el juego de los volúmenes, corregidos por Canova personalmente para *racionalizar* lo que pudiera ser aleatorio o fortuito. 3º *Gesso*. Con la intervención de los ayudantes del taller, se realizaba al tamaño real que tendría la escultura para ser estudiada y valorada por los visitantes del estudio. Era el modelo para su traslado al mármol. 4º *Marmo*. Canova solía trabajar con mármol de Carrara con abundante herramienta especializada y para trasladar por puntos la figura desde el yeso o escayola, contrataba colaboradores seleccionados por su maestría que dejaban una fina capa de mármol respecto del modelo en yeso, para que el escultor pudiera dar el último retoque personalmente. Con este procedimiento, que es el mismo que utilizará Rodin, podía ejecutar varias réplicas en mármol a partir del mismo yeso. 5º *Lustrare*. Intervenia el *lustratore* que daba al mármol una brillantez especial y Canova, que cuidaba con delicadeza esta última fase del trabajo, solía dar a sus esculturas una pátina especial con diversas técnicas y recursos como pulir con piedra pómez, aplicar una tintura amarillenta, o polvo de cera disuelto en alcohol con una brocha, para darles una mayor sensación de calidez, que se echa de menos en muchas esculturas neoclásicas posteriores.



Adone e Venere, c.1787, Antonio Canova.



Orfeo y Euridice, 1770 y 1776 respectivamente. A. Canova.

Canova, a diferencia del «*non finito*» de Miguel Ángel, practicaba lo que se ha llamado el «*assoluto finito*», tan característico de su obra y, en general, de la escultura neoclásica, que llevó a la crítica de que esas esculturas estaban “aporcelanadas”, y que sin duda sirvieron de modelos para porcelanas y otras reproducciones populares.

En los relieves, Canova, se mostró muy moderno, aplicando “(...) el principio de yuxtaposición del neoclasicismo: frente a la continuidad espacial de la tradición renacentista y barroca, el espacio de los relieves canovianos es un inmenso vacío”¹³⁷, un espacio indefinido en el que sitúa las figuras que adquieren un nuevo valor abstracto e intemporal.

¹³⁶ REYERO, Carlos. *Antonio Canova*. Madrid. Colección El Arte y sus Creadores, nº 27. Historia 16, 1993, p. 25.

¹³⁷ *Ibidem*, p. 30.



Dedalo e Ícaro, 1777-1779.
Antonio Canova.

Las primeras estatuas de figura humana que esculpió fueron las de *Euridice* y *Orfeo* que aunque son dos obras independientes, por su tema y material parecen formar un conjunto y en las que todavía se puede encontrar una influencia de la *Verdad revelada* o el *Apolo y Dafne* de Bernini.

Una obra importante que le consagró como artista porque supone la creación de una nueva iconografía de un mito clásico es *Dédalo e Ícaro*, caracterizados como un anciano muy realista, que sujeta a su hijo, un joven idealizado, el ala con la que pretende volar con una cuerda que se convierte en protagonista. Esta obra la trasladó a yeso en tamaño natural y la expuso en el Palacio Venecia donde fue admirada por el público.

Los críticos consideran que *Teseo y el Minotauro* (1781-83), es la primera escultura neoclásica.



Teseo y el Minotauro, 1781-1783.
Antonio Cánova.

Transmite un sentimiento de serena melancolía que contrasta con la energía con que el tema mitológico fue tratado en el Barroco. Las dos figuras forman un mismo bloque, con una original composición formal muy equilibrada, que combina hábilmente la cruz y el aspa. El plano horizontal del Minotauro se cruza con el vertical del atlético Teseo que, aún sentado, plantea un contrapposto en el que su pierna izquierda adelantada lleva la mirada a la cabeza del monstruo. Su cabeza, con la cabeza de Teseo, forma un palo de la X, mientras que el otro lo forma el brazo izquierdo del monstruo y el del héroe con la clava. El tema que fue escogido libremente por

Canova muestra en su tratamiento un gran talento compositivo.



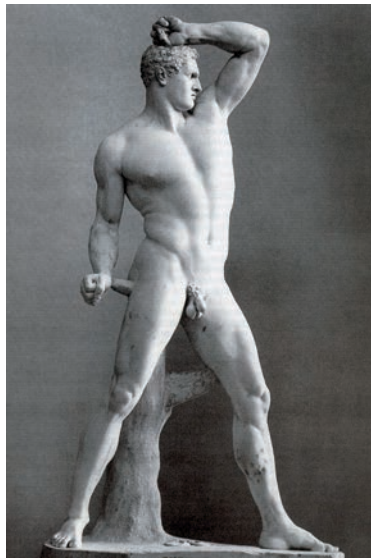
Las tres Gracias, 1816, Antonio Canova.

Un juego de composición diferente pero con un esquema similar de combinación de cruz y aspa lo volvemos a encontrar en otra obra cumbre del neoclasicismo, en la que luce la belleza andrógina y delicada. Es *Amor y Psiquis se abrazan* (1787-93), que como otras obras mitológicas de Canova presenta múltiples puntos de vista que invitan al espectador a rodearla para conocerla en su integridad. De un erotismo contenido, el centro visual de la escultura es el espacio vacío entre los labios de las dos figuras que parecen estar a punto de consumar su deseo, y ocupa el centro del aspa que forman las alas y pierna del Amor con el cuerpo de Psiquis. La cruz la forman ambos cuerpos. Como dice el profesor Reyero, "(...) la obra constituye un equilibrio perfecto entre la pasión y la ternura"¹³⁸ que repite en la sensual, ambigua y delicada estatua de *Las tres Gracias* (1816), en la que resuelve con acierto la colocación de tres figuras formando un círculo abierto que se cierra por el juego de brazos y manos y un estrecho paño que señala, al tiempo que cubre, sus partes más provocadoras.

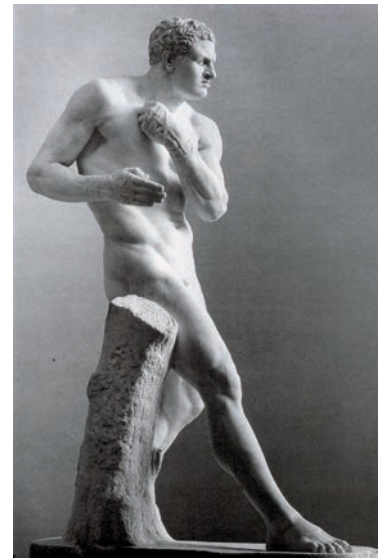
¹³⁸ *Ibidem*, p. 69.

Vuelta al Clasicismo: CANOVA

Para Rosalind E. Krauss, *Las tres Gracias*, es un ejemplo de lo que llama visión panorámica, que según ella busca el escultor neoclásico para ofrecer de un sólo vistazo los diversos puntos de vista del cuerpo humano mediante la estrategia de agrupar en una escultura dos o tres figuras con evidentes semejanzas que presentan, a un espectador situado en el punto ideal de visión, "(...) la totalidad de la información necesaria para una aprehensión conceptual del objeto."¹³⁹ Este concepto contrapone al de Rodin en *Las tres sombras*, escultura en la que repite la misma figura tres veces, desafiando el equilibrio y ritmo que los neoclásicos se proponían para revelar al espectador el significado completo del cuerpo y, en su lugar, ofrecer un contenido opaco que niega la visión panorámica y sólo hace referencia a sí misma. Con ello, concluye Rosalind Krauss, "*Rodin sustituye la componente narrativa por otra que no habla más que del proceso repetitivo de su propia creación*", con lo que abre una de las puertas que conducirán al arte actual.



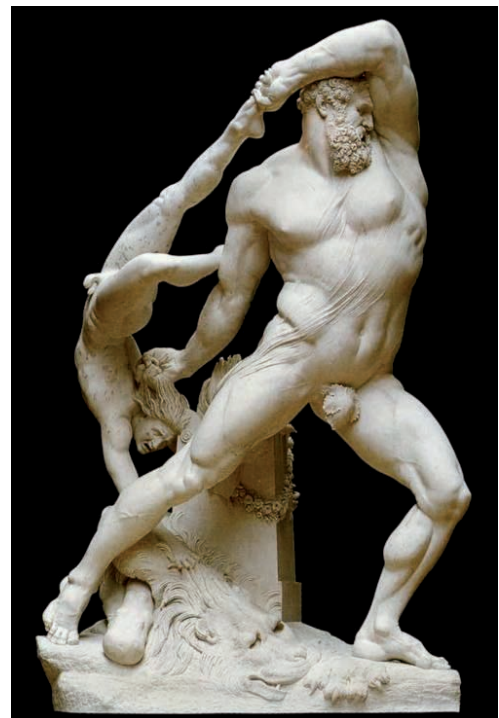
Creugante, c.1801. A. Canova.



Damoxenos, c.1800. A. Canova.

Canova se interesó también por recrear la belleza masculina partiendo de los modelos clásicos, sin desdeñar la «terribilità miguelangesca» pero interpretada por los conceptos escultóricos del neoclasicismo que hemos visto. Son muestra de ello, estatuas como *Creugante* y *Damoxenos*, dos jóvenes luchadores independientes, en pleno esfuerzo, realizadas entre 1795 y 1801, de gran dominio de la anatomía y de la expresión gestual, y *Hércules* y *Licas* (1795-1805), con una composición circular centrífuga, muy conseguida, de limpia claridad de contornos, potente visión frontal y una anatomía titánica.

Como colofón cabe mencionar la monumental estatua desnuda de *Napoleón Bonaparte como Marte pacificador* (1809), pues decía Canova que los trajes modernos eran antiesculturísticos. Estatua en la que une la nueva belleza masculina con el culto al héroe contemporáneo retratado como un mito, que no gustó a su protagonista, y que puede ser un precedente de la estatua desnuda de *Balzac*, propuesta por Rodin en los primeros bocetos. Como señala Wittkover: "(...) con Canova se da un paso más, y un paso decisivo, en ese alejamiento del pensar en términos de la piedra que venimos observando"¹⁴⁰ y que tendrá un fuerte desarrollo en los siglos siguientes.



Hércules y Licas, 1795-1815. Antonio Canova.

¹³⁹ KRAUSS, Rosalind E., *Pasajes de la Escultura Moderna*, Madrid, Akal, 1977, 1ª impresión en castellano 2002, p. 25.

¹⁴⁰ WITTKOWER, Rudolf, *op. cit.*, p. 255.

El Cementerio de Génova: una experiencia personal

Como preámbulo al siguiente capítulo y concluyendo con la estatuaria que se ha venido realizando desde el Renacimiento hasta los albores del siglo XX, me gustaría dedicar un breve anexo al Cementerio Monumental de Staglieno, situado en Génova, en la Liguria italiana, que tuve la oportunidad de conocer personalmente durante una estancia en Carrara, Italia, en julio de 2010.



Escultura del Cementerio monumental de Staglieno.



Galería interior del Cementerio monumental de Staglieno, Génova.

Al poco de entrar en el recinto nos sorprendió la grandeza y calidad artística de sus esculturas, a la vez que nos sobrecogió el estado de abandono en que estas se encontraban. Staglieno, considerado uno de los cementerios monumentales más importantes de Europa y del mundo por su obra escultórica, que además de numerosa, es impresionante, es para los amantes de la escultura un museo a cielo abierto. En él, como en un manual de historia del arte, se recoge magistralmente la evolución de la escultura de más de un siglo (1850 a 1950)¹⁴¹, estilos artísticos desde el Neoclasicismo hasta los inicios del XX: Realismo, Simbolismo, Modernismo, Art Decó y hasta pinceladas de la escultura social, de una escuela de escultores cuyas obras se han extendido más allá de las fronteras regionales y nacionales. Aquí podemos admirar como el arte celebra desde principios del siglo XIX hasta los acontecimientos trágicos de las dos guerras mundiales, la historia y la cultura no sólo de la burguesía genovesa (entonces en ascenso) sino de toda Italia.

Este cementerio, habitado por muchas historias, es una extraordinaria necrópolis monumental que, más allá del culto o la devoción, permite recorrer sus calles en un itinerario histórico artístico. Un paseo por sus jardines, manzanas e interminables galerías colmadas de sepulcros y mausoleos en mármol nos desvela nombres con historia, arquitecturas simbólicas, y hermosos

¹⁴¹ En 1835 se encargó la planificación del cementerio al arquitecto Carlo Barabino, que había realizado otras obras neoclásicas para la ciudad de Génova. Giovanni Battista Ressayco continuó la construcción después de la muerte del maestro acontecida ese mismo año debido a una epidemia de cólera. Fue abierto al público en 1851, aunque no se terminaría hasta 1880. En sus jardines, diseñados por Carlo Barabino, hay una copia del Panteón de Agripa.

Véase: https://es.wikipedia.org/wiki/Cementerio_monumental_de_Staglieno

rincones de retazos del pasado. La eternidad de la piedra invita a redescubrir un patrimonio de detalles escultóricos, de monumentos funerarios que a pesar del tiempo, el azar o el propio descuido aún conservan en delicadas y caprichosas formas las huellas más audaces de escultores y marmolistas.

Sobre muchas sepulturas se encuentran grabados nombres de escultores de fama internacional como Santo Varni, Giulio Monteverde, Augusto Rivalta, Lorenzo y Luigi Orengo, Leonardo Bistolfi, Costa, Saccomano, Giuseppe Benetti, Giovanni Scanzi, Giovanni Battista Villa, Onorato Tosso, G.B. Cevasco, y otros más. En una superficie de 18.000 m² descansan los restos de poderosas familias genovesas, cuyas fortunas les permitían contratar el servicio de estos famosos escultores, dando como resultado una de las más grandes galerías escultóricas del mundo, que destaca por la riqueza de los materiales, del mejor y más fino mármol estatuario que proporcionaban las vecinas canteras de Carrara.¹⁴²



Esculturas del Cementerio Monumental de Staglieno.

Entre las celebridades aquí enterradas se encuentran el político italiano Giuseppe Mazzini, la mujer del escritor Oscar Wilde e hijos ilustres de Génova, numerosos garibaldinos y otros personajes como profesionales de la industria, navieros, músicos, poetas y escultores.

Personalidades importantes como Nietzsche, Maupassant, Mark Twain o Hemingway han visitado Staglieno y han dejado recuerdos a su paso entre las galerías de cómo han quedado impresionados por este lugar. Para el escritor E. Hemingway la necrópolis de Staglieno debe considerarse «una de las maravillas del mundo». El escritor americano Mark Twain en su novela *Los inocentes en el extranjero* de 1896 recuerda su paseo por la necrópolis de Staglieno. También la escritora inglesa Evelyn Waugh, que un siglo más tarde en su *A tourist in Africa* (Londres 1960) escribía:

¹⁴² Véase: <http://senderositalianos.blogspot.com.es/2014/02/cementerio-monumental-staglieno.html>

"las familias de los grandes mercantes o profesionales competían en la construcción de capillas exquisitamente domésticas. Las vemos por todas partes, en dos grandes cuadriláteros y sobre las terrazas de la colina dónde los ecos de Canova, evidentes en los primeros ejemplos, se apagan en susurros de Mestrovic y de Epstein en los más recientes, () El camposanto de Génova, en el sentido pleno de la palabra, es un museo de arte burgués de la segunda mitad del siglo pasado. *El Peré Lachaise* y *Albert Memorial* no son nada en comparación y sus desapariciones no serían una pérdida grave mientras esta colección exista".¹⁴³

En los mausoleos dispuestos en las galerías exteriores del edificio principal hay que contemplar la confluencia de tres aspectos: el arquitectónico o espacio donde se aloja la escultura, el pictórico, fondo de pared o muro donde se desarrolla la escenografía (en la mayoría de los casos una pintura al fresco o un mosaico) y en último término el aspecto escultórico que formaliza el desarrollo espacial agrupando los dos anteriores, con la luz como protagonista excepcional en la concepción y apreciación conjunta de cada uno de los detalles de la escena.

Como analizaremos a continuación, en algunas de estas obras es posible observar unos planteamientos de diseño escultórico completos, afines a la estética de Bernini, en los que se concibe la escultura como parte de un "cuadro viviente", además de modernos planteamientos en consonancia con Canova que cuidan la autonomía de la obra escultórica, su espíritu de grandeza y su sencillez de concepción.

Comenzaremos con el famoso *Ángel de Monteverde* o *Ángel de la Resurrección*, imponente figura que adorna el mausoleo de la familia Oneto, considerada una de las principales esculturas de este género. El ángel, de sexo impreciso, en una pose decididamente femenina y sensual sujeta apaciblemente una trompeta, al tiempo que nos escudriña con una mirada fija y absorta que comunica gran inquietud. Fue realizada por Giulio Monteverde (1837-1917) en 1882, escultor apegado a los cánones tradicionalistas natural de Bistagno (Alejandría), que estudió primero en Liguria y luego en la Academia de Bellas Artes de Roma en la que llegaría a ser profesor.



Ángel de la Resurrección de Giulio Monteverde, 1882. Mausoleo familia Oneto.

¹⁴³ Citado en: http://www.visitgenoa.it/sites/default/files/Cementerio%20Monumental%20de%20Staglieno_0.pdf, p.8

Su estilo, cercano al de los grandes escultores que le han precedido: Cánova, Bernini y Miguel Ángel, sostiene un planteamiento teatral que queda expresado en la interpretación gestual y corporal de la ambigua figura del ángel y, en su intencionada manera de exponerla, solitaria en el centro de la escena, implicando emocionalmente al espectador para transmitirle un mensaje enigmático acerca de la muerte.



Mausoleo de Gian Raffaele Balestrino, 1896.

Monteverde es también autor de una hermosa sepultura que se encuentra en el interior del *Panteón de Gándara* (1883) en San Isidro, Madrid. En él un ángel aparece sentado sobre un túmulo cubierto con una tela que cae formando profusos pliegues. En su elaboración se observan varios grados de pulido en la superficie del mármol; diferentes calidades que responden a la intención de potenciar la textura y volumen de los paños, que se aprecia en la seda que cubre el túmulo y en los efectos de claroscuro que transmiten los pliegues aportando realidad y viveza al conjunto.

El simbolismo está presente en muchos mausoleos, especialmente en el *sepulcro de Gian Raffaele Balestrino* de 1896, reconocido compositor italiano, como atestiguan los laureles, libretos musicales y la lira. Con un hermoso ángel en su parte superior, que en su realismo, puesta en escena y teatralidad neoclásica evoca los de Canova.

De gran belleza y delicadeza es el mausoleo realizado en 1915 por Giovanni Scanzi en el que un ángel abraza a una mujer ángela que se eleva. Su escenografía y aérea composición en forma de X en la que las fuerzas ejercidas en una dirección se contrarrestan con el movimiento de los ropajes y otros elementos en la contraria, inevitablemente nos recuerdan famosas obras de Cánova y Bernini.



Ángeles por Giovanni Scanzi, 1915.



Sepultura de Carpaneto por Giovanni Scanzi, 1886.

De Scanzi también es autor de la impresionante *tumba de Carpaneto*, realizada en 1886 en la que un joven ángel recoge velas en un barco, representando la vida que llega a su último puerto. En ella se encuentra una hermosa inscripción: "*Feliz aquel que en el mar de la vida tuvo timonel a quien confiar*". Es admirable la maestría con la que están realizadas estas dos esculturas, totalmente neoclásicas, en la elegancia de su composición, cuidado de los detalles, simbolismo y puesta en escena.

Continuando el recorrido es muy original el *mausoleo de la familia Coniugi Mantero*, realizado en mármol de dos tonalidades. Aquí como Bernini en sus "bellas síntesis", el escultor ha conseguido crear una escena capaz de transmitir con la actitud de la escultura y la conjunción de varias tonalidades de mármol, una particular experiencia de la muerte. El realismo y naturalidad del musculoso ángel que preside el suceso, con su figura en contrapposto es miguelangelesco, y nos hace desviar la mirada hacia el objeto de su ensimismamiento, una alfombra o tapiz que se encuentra en el suelo, por lo que creemos que es probable que esta familia se dedicara a la industria textil. Arriba, a ambos lados de la capilla, como en otras sepulturas de la misma época, aparecen grabados dos símbolos de eternidad, del principio y el fin, de la vida y la muerte (Alfa y Omega).



Mausoleo familia Coniugi Mantero.

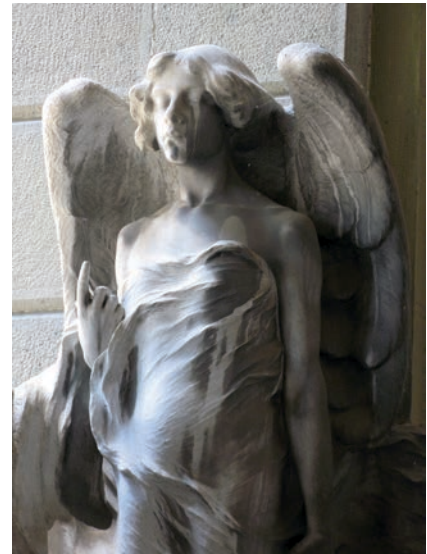


Mausoleo de la familia Ottone por Filippo Giulianotti.

Una de las esculturas que nos produjo más impacto fue la de una mujer sin iris en los ojos del *mausoleo de la familia Ottone*, obra de Filippo Giulianotti, una figura desconcertante e intranquilizadora que con su mirada de ultratumba parece querer representar el rostro de la muerte, o ese lapso de tiempo estacionado que la perpetua. Esta imagen alegórica apoyada en una pared de roca sostiene sobre su regazo una maza de cantero, por lo que es muy probable que el propietario de esta sepultura perteneciera al gremio profesional de empresarios de la piedra y consecuentemente a la masonería. Dentro de esta logia el mazo es una herramienta muy especial que simboliza la virtud que enseña a resistir y soportar los infortunios con entereza.¹⁴⁴

¹⁴⁴ Durante la Edad Media, del siglo XIII al XV, en Inglaterra y la Europa central los masones trabajaban la piedra, dedicándose a la edificación de castillos, catedrales y abadías. Existía una clasificación en función de su cualificación

El Cementerio de Génova: una experiencia personal



Ángeles del Cementerio de Staglieno.

La estrecha relación entre Eros y Thanatos, síntoma de una ansiedad común en la cultura europea del siglo, dio lugar a la redefinición de la iconografía de la muerte en las formas tranquilizadoras del genio-ángel y del guardián de la tumba, que se convertiría progresivamente en equilibrio entre el misterio y la sensualidad. Como hemos observado en la figura inquietante del mausoleo de Ottone, la nueva alegoría de la industria y el trabajo, que reproduce los valores fundamentales de la nueva clase media, está representada por una mujer joven distante de la tradicional figura del ángel consolador.



Sepulcro de la familia Ribaudó, 1910. Realizado por Onorato Tosso.

profesional que distinguía entre dos géneros: «los picapedreros» o «masones rústicos», que eran los encargados de trabajar la piedra de cantería dura y común para realizar elementos constructivos como sillares, adoquinados, columnas, arcos, bóvedas o contrafuertes, y los masones más diestros que tallaban las bellas portadas de la catedral en una piedra más blanda y terrosa, conocidos como «albañiles libertos» o «masones de piedra franca», porque habitualmente utilizaban una piedra llamada “piedra libre” o “franca”.

El simbolismo ha jugado un papel muy importante en la francmasonería, adoptando varios distintivos e insignias que distinguen a este grupo, como: el delta luminoso, la estrella, la letra G, la escuadra, el compás o el mazo, cuyo significado oculto para la francmasonería reside en que es el instrumento que expulsa con voluntad y fuerza de la piedra las cuestiones individuales. Véase: http://www.catedralesgoticas.es/eni_mason.php

A este respecto, encontramos en el cementerio gran profusión de modelos clásicos de ángel, femeninos y masculinos, de mucha hermosura y realismo, como el ángel de duelo acostado sobre *la tumba de la familia Ribaud* (1910), realizado por el milanés Onorato Tosso (1860-1946), que en su composición, dramatismo y expresividad constituye un ejemplo de arte decadente y simbolista.



Chronos realizado por Saccomano, 1877.



Ángel pensador. Galería interior del cementerio de Staglieno.

Otros ángeles de estética más moderna son un *Ángel pensador* de estilo modernista sentado sobre la bola del mundo que inevitablemente nos remite a la figura emblemática del maestro Rodin y un musculoso *Ángel anciano* de brazos cruzados y actitud reconcentrada de espera, que representa a *Chronos*, el Dios del tiempo, y fue realizado por Saccomano en 1877. Su serenidad y sencillez de concepción parece estar inspirada en un modelo renacentista, aunque guarda significativos trazos del neoclasicismo. La obra expresa el simbolismo propio de la época ya afirmado como estilo del artista.

Otro modelo que también conserva una estética afín al neoclasicismo y simbolismo es el dramático *mausoleo de la familia G. Fassio*. En él, se han tenido en cuenta aspectos cruciales como el volumen, la textura, la luz y las relaciones espaciales para conseguir una escenificación teatral. Delante de una gran cruz, una figura de mujer cubierta de la cabeza a los pies por un velo, la Virgen María, asciende al cielo. En una mano lleva la bola del mundo y en la otra se enrolla una serpiente.

Análogamente *las tumbas de las familias G. Nitopi y Barbieri*, esta última realizada por L. Brizzolara en 1918, ponen en escena una sensual y enigmática figura femenina, que también cubierta por un velo se eleva a las alturas representando el alma que sube al cielo. Ambas son obras dramáticas, de gran expresividad, simbolismo y belleza, en las que observamos algunas características propias del neoclasicismo, como el espíritu de grandeza en la propuesta y una concepción sencilla en la realización.

En el *panteón de la familia Pienovi*, realizado en 1879 por Giovanni Battista Villa (1832-1899) que estudió en la Academia de Liguria. La mujer levanta la sábana para ver por última vez el rostro de su marido, nos encontramos al extremo del realismo que tanto gustó a los genoveses de finales del siglo XIX, en el que se han cuidado todos los detalles, desde el dramatismo de la puesta en escena hasta los ropajes y la ambientación. En este grupo escultórico Villa logró concebir un entorno escenográfico, luminotécnico y escultórico completo.



Mausoleo familia G. Fassio.



Mausoleo de la familia G. Nitopi.

Asimismo es impresionante por su realismo el *mausoleo de la familia G.B. Piaggio*, realizado en 1873 por Giuseppe Benetti (1825-1914). En la talla destaca el aspecto aterciopelado en la carne y las vestiduras de la escultura, acentuadas por la capa de polvo que las envuelve. Es sobresaliente la delicadeza y sensibilidad en la resolución de cada uno de sus detalles. Giuseppe Benetti se formó en la Academia de Bellas Artes Santo Varni de Génova, en 1852 se trasladó a Florencia para regresar más tarde a Génova. Su estilo evolucionó a temas psicológicos y emocionales que representaría en su obra. Fue uno de los escultores más prolíficos de Staglieno, realizando numerosas obras para el cementerio como el mausoleo de la familia Rossi (1878), los sepulcros de Costa y Gatos en 1875, y la sepultura de Juan Lorenzo Botto entre otras.



Escultura de Giuseppe Benetti, 1873. Mausoleo familia G.B. Piaggio.



Tumba de *Caterina Campodonico*, 1881.

Antes de terminar no queremos dejar de mencionar una de las tumbas más visitadas del cementerio, la de *Caterina Campodonico*, mujer humilde que se ganaba el sustento vendiendo frutos secos y roscas, que ahorró toda su vida para ser enterrada en este cementerio y finalmente logró encargar una escultura para su sepulcro a Lorenzo Orengo en 1881, para el que posó en vida. Caterina era conocida por escuchar las óperas de Verdi desde la primera fila, privilegio otorgado por el artista, ya que mientras él era un estudiante pobre y sin recursos, siempre que pasaba por el puesto de Caterina esta le solía regalar castañas.¹⁴⁵

Es magnífico el realismo que el escultor dedicó a la cuidadosa reproducción de los detalles y texturas de los diferentes elementos que aparecen en la obra, como flecos, tocado o encajes de la ropa, así como a las envejecidas manos de la anciana con las que coge las roscas y collares de castañas. El cincelado del mármol descubre la viva expresión de su rostro evidenciando la firmeza de su carácter animoso y luchador, su fisonomía, como la de muchas obras de este periodo, está tratada con una gran naturalidad.

¹⁴⁵ Véase: <http://www.ellitoral.com/index.php/diarios/2011/11/25/escenariosysociedad/SOCI-03.html>

1.5. RETORNO A LA ESCULTURA POR ARTE DE MODELAR

Panorama cultural y artístico de la Europa de finales del XIX: anotaciones sobre el Clasicismo.

La escultura es el género artístico señalado como el arte por antonomasia del clasicismo. Fiel a una tradición que consideraba la figura humana como el tema supremo, culminará a principios del XIX en las obras de Antonio Cánova, J. A. Houdon o Bertel Thorvaldsen y se prolongará con otros autores hasta el final de siglo. La disolución irreprimible del clasicismo sacudirá a la escultura más que a ninguna otra especialidad, y sus enlaces a un glorioso pasado retrasarán su autonomía durante la primera mitad del siglo XX.¹

El debate escultórico de la España del siglo XIX estaba centrado en lograr unas normas estéticas encaminadas a la búsqueda de un ideal de belleza en relación con el academicismo predominante. A comienzos de esta centuria, además de la Iglesia, el principal cliente era la Corona, lo que supuso la primacía del escultor de cámara que permaneció hasta 1866, momento en que desaparece este cargo o nombramiento. Gran coleccionista de escultura era también la aristocracia, deseosa de quedar inmortalizada en bustos, retratos y monumentos funerarios, y la Iglesia, cuyos encargos irán aminorándose a medida que avanzan con el siglo las nuevas tendencias y estilos europeos. De todos modos la tradición barroca continuó manifestándose en determinados ámbitos, fundamentalmente en el eclesiástico.

La escultura monumental ocupa un lugar destacado en la producción artística del momento, como expresión de poder y con voluntad de ejemplificar, ya que las circunstancias políticas eran propicias a la conmemoración de episodios históricos y al rendimiento de homenaje a distintos personajes. Durante el siglo XIX con la exaltación de las virtudes burguesas, su cometido fundamental era el de instruir, suministrando modelos éticos y morales a las masas. Como consecuencia, ciertas características y figuras alegóricas propias del Neoclasicismo se irán afirmando y se mantendrán hasta las primeras décadas del siglo XX entre muchos artistas.

El cambio de la tradición historicista hacia realismo fue asimilado muy lentamente, y no comienza a asomar hasta el último tercio de siglo, en el que coexisten las formas antiguas con las de la renovación escultórica, hasta que aquellas fueron desterradas a comienzos del siglo XX.

Una influencia importante en el cambio la tuvieron las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, que en su promoción de los artistas favorecieron la libertad temática y su independencia de la religión, beneficiando a la escultura al tiempo que se desarrollaba la valoración estética.

Como apoyo a los planes del sistema académico, actuarán como complemento formativo sin proponérselo, los Museos de Reproducciones Artísticas, que surgirán en este momento instalándose en las principales capitales de provincia. Victorio Macho en sus Memorias recuerda cómo la observación y la copia de las obras clásicas del Casón del Buen Retiro definieron su orientación por la escultura.²

Esta vinculación con la tradición clásica también se reflejará en los escultores que disfrutaron del pensionado en la Academia Española de Bellas Artes en Roma, cuya estancia entonces comprendía cuatro años y favorecía indudablemente su contacto con la antigüedad.

¹ MATCHÁN FIZ, Simón, "XIII. Los inicios de la escultura moderna", en: *Fin de siglo y los primeros «Ismos» del XX (1890-1917)*, SUMMA ARTIS Vol. XXXVIII, Madrid, Espasa Calpe S.A., 1994, p. 639.

² MACHO, Victorio, *Memorias*, Madrid, G. del Toro, 1972, pp. 23 y 288.

Centenares de desnudos, principalmente femeninos, desfilarán por el panorama expositivo durante este periodo, a finales y principios de siglo, contando con la aceptación favorable de los jurados. También resulta llamativo como los títulos apuntan abiertamente al clasicismo, "(...) *lo clásico dignifica, ennoblece y otorga al desnudo un aura de prestigio que parece eximirlo de cualquier crítica*".³

El clasicismo aparecerá como referencia temática en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, sobre todo recurriendo a la mitología y a una frecuente revisión de temas históricos.

Aunque no exista una relación temática directa, ya que su utilización se abre hacia connotaciones muy diversas, la alegoría obtendrá ahora el mayor protagonismo, adoptando el desnudo femenino como principal vehículo porque muestra unas características formales y unos rasgos de serenidad e intemporalidad que están en consonancia con el clasicismo del momento.⁴

Consecuencia de ello es que a finales del XIX un clasicismo monumental impregna calles, parques y edificios en capitales como Madrid, Barcelona o Bilbao, la escultura se incorporará a la arquitectura contribuyendo a configurar la imagen de estas ciudades. Alegorías, personajes mitológicos, y esculturas simbólicas o emblemáticas despuntarán en algunos edificios, pudiendo reconocer a la diosa Minerva en centros culturales o artísticos como el Círculo de Bellas Artes; a Mercurio presidiendo entidades bancarias como el Banco de Bilbao, al Ave Fénix compañías de seguros etc.

A medida que avanzaba el siglo, el realismo se fue transformando para lograr la consecución de mayor naturalidad, a través de temas intimistas y anecdóticos. Desde hacía siglos el máximo anhelo de los escultores había sido la representación del cuerpo humano idealizado en un canon de virtud y perfección. Se fundamentaba en un antropomorfismo henchido de conexiones ideológicas, que en el transcurso del tiempo habían llegado a transformarse en historias narrativas anecdóticas.

A pesar de todo, la escultura española se irá abriendo pausadamente a todos los males que arrasan la escultura europea. La persistencia de unos principios y cánones estéticos inalterables hicieron a la escultura análoga al clasicismo.

En los Salones oficiales, las esculturas expuestas, repetían los mismos modelos de ninfas, diosas y faunos, lánguidas jóvenes o ancianos moribundos así como figuras femeninas en la misma actitud, como diría Albert Elsen: "(...) *durmiendo, despertándose, arreglándose, bañándose, reclinándose, cogidas por sorpresa, experimentando su primer estremecimiento amoroso y acongojándose ante la tumba*".⁵

Asimismo en los últimos años del siglo XIX comenzaron a repetirse obras de género social, obreros, trabajadores, y representaciones de los desamparados, en un fútil intento de modernidad.

La presencia de la alegoría abarcará variados campos. La encontramos en la escultura funeraria, con su desfile de figuras dolientes ataviadas con largas túnicas, modelos tomados del neoclasicismo. Y afectará también al monumento público, donde encarnará virtudes moralizantes y alusiones al progreso, la industria, las artes, la libertad, la paz etc. Referencias que ocuparán un lugar en los pedestales complementando el motivo principal. Un ejemplo de ello es, en palabras de Moisés

³ BAZÁN DE HUERTA, Moisés, "Observaciones sobre el Clasicismo en la escultura española contemporánea (1900-1936)", en: *Actas del X Congreso del CEHA. Los Clasicismos en el Arte Español*, Madrid, Departamento de Historia del Arte UNED, 1994, p. 108.

⁴ Una primera aproximación a esta cuestión la realizó José María de Azcárate en *Panorama del arte español del siglo XX*, Madrid, UNED, 1978, pp. 78-79.

⁵ ELSEN, Albert, *Origins of modern sculpture: Pioneers and Premises*, Nueva York, George Braciller, 1974, p. 5.

Bazán, “*el extenso aparato alegórico del Monumento a Alfonso XII en el Retiro madrileño*”⁶, en el que participaron más de veinte escultores, entre ellos, realizaron las alegorías del basamento central “La Paz” Miguel Blay, “La libertad” Aniceto Marinas, y “El Progreso” Miguel Ángel Trilles.



Monumento a Alfonso XII, Parque del Retiro, Madrid.



Monumento a Alfonso XII en El Retiro, Grupos escultóricos *La libertad y La Paz*.

Estos temas formaban parte de los monumentos que se erigieron en todas las ciudades europeas, en los que se exaltaban las virtudes patrióticas, o monumentos a la oratoria, como el de Emilio Castelar de Mariano Benlliure, ubicado en el Paseo de la Castellana en Madrid, hasta largas columnas sosteniendo a los héroes de épicas hazañas, como la del monumento a Colón de Jerónimo Suñol, erigido en la plaza homónima en Madrid. Desaparece la tradicional escultura de masa para transformarse en aladas y sutiles figuras que parecen a punto de iniciar el vuelo, como los Pegasos en mármol de Agustín Querol, del antiguo ministerio de Agricultura, instalados actualmente en las glorietas de Cádiz y de Legazpi de Madrid.

La incorporación de esculturas clasicistas a la arquitectura cuenta en este periodo con nombres relevantes como algunos de los que ya hemos mencionado: Antonio Palacios, Moisés de Huerta, José Capuz, Mariano Benlliure, Agustín Querol, Juan Bautista, Adsuara o Victorio Macho.

La profusión decorativa y alegórica del siglo XIX no será un hecho aislado en España, sino común a ejemplos parecidos en Italia, Alemania o Francia. Disminuirá a inicios del veinte, pero seguirá siendo significativa, evidenciando una especial relación con el clasicismo.

Un realismo ampuloso y rebuscado dominaba la escultura Europea del XIX, desviándola hacia un sentido preciosista y narrativo que se manifestaba en el género monumental. Agustín Querol, como veremos más adelante, es el más acreditado representante de esta tendencia, por sus monumentos tan complejos y elocuentes, hubo otros artistas como Aniceto Marinas o Jerónimo Suñol. Digno de mención es también Ricardo Bellver, por su notoria obra el Ángel caído, diseñada en 1877 para el Parque del Retiro de Madrid. Los intentos más serios por superar el realismo anecdótico y acabar con aquella trivialización argumental, los ejecutó Miguel Blay. En paralelo a lo que Blay practicaba desde Cataluña y Madrid, destacaron otros escultores como el cordobés Mateo Inurria, que logró desde el academicismo evolucionar hacia argumentos de mayor simplicidad.

El detallismo en los monumentos públicos alcanzó cotas insospechadas, lo que unido a la influencia rodiniana y el apego a las superficies vibrantes de origen pictórico, fueron conformando los comienzos de siglo, que contó con ejemplos de lo más diverso. Así artistas longevos como

⁶ BAZÁN DE HUERTA, Moisés, *op. cit.*, p. 109.

Mariano Benlliure, difíciles de encuadrar al haber practicado todos los géneros y temas, serán encumbrados en su época y vilipendiados con posterioridad, aunque no se puede evitar reconocerle una extraordinaria maestría técnica y humana en la expresiva representación de sus esculturas. Otro caso semejante fue el representado por Aniceto Marinas, quien pese a su obra academicista, hemos de distinguirlo por la calidad y el sentido compositivo de sus monumentos. En general hubo más sobriedad y sensatez en la obra de Suñol que en la amanerada y ostentosa del resto de los escultores de esta época, entre los que se encontraban los oficiales al régimen político del momento.

Durante estos años España era heredera de una tradición decimonónica difícilmente soportable, por lo que la renovación escultórica y su liberación de la tradición llegará más tarde que al resto de Europa. La época del Neoclasicismo con su reivindicación de la escultura para situarla a nivel de la pintura apenas se percibió en nuestro país. El realismo y naturalismo, estilos esencialmente burgueses, prácticamente no existieron hasta finales del siglo XIX, al carecer España de una clientela adecuada para estas manifestaciones. La carestía de la escultura y dificultades en su ejecución solo la hacían accesible a clientes de gran poder adquisitivo. Había que recuperar la verdadera esencia de la escultura, que estaba en manos de los talleres de escultores tan antiguos como Agustín Querol, Jerónimo Suñol y Mariano Benlliure.

En España el debate se emplaza básicamente en la oposición entre academicismo y modernidad. En este capítulo trataremos de ver en qué medida se manifiesta en nuestra escultura la tradición clásica, que entendemos como la pervivencia de unos valores y modelos estéticos que se consideran ideales.

Según Moisés Bazán, esta apreciación es necesaria, pues *"dicha tradición no sólo se nutre del arte y la cultura grecolatinas, sino que incorpora las aportaciones y variantes que supone su paso por el renacimiento, el neoclasicismo y el eclecticismo decimonónico"*.⁷

La noción de academicismo y su valoración como arte de correcta factura, pero vacío y carente de creatividad, toma un matiz despectivo en los comienzos de siglo, hasta el punto de que algunos escultores quieren desmarcarse de esta calificación.

Respecto al clasicismo, la historiografía y la crítica de prensa del momento no revelan el auténtico alcance del término. Por lo que en este sentido, como señala Moisés Bazán es interesante conocer la opinión de los artistas.⁸

Mariano Benlliure, en un artículo de 1904, declaraba que la escultura griega era la cima inigualable, equiparando a la Hélade con el oro nativo, la plata con el renacimiento italiano y el cobre, la calderilla, con la producción moderna.⁹ Pocos años más tarde, en 1913, Miguel Ángel Trilles, en su discurso de ingreso en la Academia de San Fernando, volvía a la antigüedad clásica para *"que impere de nuevo el buen gusto, la sencillez y la nobleza, que fueron siempre en todo tiempo, desde que los griegos dieron la norma y definición de la belleza, aspiración constante de los artistas"*.¹⁰

Pero estos planteamientos, en el caso de Mariano Benlliure, no llevan incluido un compromiso real con aquella estética, su obra escultórica es prueba de ello. Estas alusiones se sostienen en la necesidad de mantener argumentos que esgrimir frente a las tendencias modernas, y así poder cuestionar el impresionismo y al propio Rodin, ironizando sobre el hecho de que algunas de sus esculturas "inacabadas" sean admitidas como obras definitivas.

⁷ *Ibidem*, p. 105.

⁸ *Ibidem*, p. 105.

⁹ BENLLIURE, Mariano, "La escultura", en *Heraldo de Madrid*, 1 de enero de 1904.

¹⁰ BAZÁN DE HUERTA, Moisés, *op. cit.*, p. 106.

Es significativo el discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes de Benlliure de 1901, con el indicador título “El anarquismo en el arte”, en el que mantendrá una postura conservadora defendiendo los cánones tradicionales frente a cualquier alternativa innovadora.

A finales del siglo XIX surgió en Cataluña una realidad compleja que se llamó Modernismo. Fue un momento en que la periferia española adquirió un protagonismo artístico que hasta entonces había detentado Madrid, con la Academia que había impuesto como referencia estética a Roma, mientras que Barcelona y el Modernismo impondrían como modelo a París.

El modernismo en España fue un fenómeno básicamente catalán, ligado a la alta burguesía, convertida por ese entonces en clase social dominante, que mostraba predisposición a la integración de las artes.

La escultura modernista soporta el sometimiento a la arquitectura con fines decorativos, pero estéticamente aporta unos parámetros de renovación; abandona la creación mimética y anatómica e investiga nuevas formas de expresión donde predominan las curvas sinuosas y la estilización, además de los temas naturalistas estimulados por la fantasía. Se menospreciará la rotundidad de volúmenes y se subrayarán los valores táctiles.

Sus principales representantes aunque no siguen la misma línea comparten algunos rasgos comunes. Entre ellos podemos destacar a Miquel Blay, Enric Clarassó, Gaudí y Josep Llimona. Miquel Blay, a pesar de que practicó cierto simbolismo, se caracterizó por un deseo de renovación del lenguaje escultórico.

Paralelo al desarrollo del modernismo, asistimos a lo que Gaya Nuño designó “*renacimiento de la escultura española*”.¹¹ La tesis de Gaya, parte de un esquema en el que a través de unos maestros de la transición: Inurria, Llimona, Mogrovejo y Durrio, se anuncia el triple renacimiento castellano, catalán y vasco, junto a la remodelación de otras regiones; pero posteriormente concreta estos movimientos en el realismo castellano y el clasicismo catalán o mediterráneo.

Estas corrientes realistas y clasicistas son un regreso a las formas tradicionales que se manifiestan en la búsqueda de la forma, valorada con espíritu más sencillo como reacción a la grandilocuencia y artificio decimonónicos.

Hubo algunos artistas que aisladamente dieron algunos pasos hacia un intento de renovación y que podrían considerarse precursores de la misma. Entre ellos Mogrovejo, escultor bilbaíno, que viajó muy joven a París y llegó a realizar obras interesantes como su *Eva*, pero murió pronto, en 1910, como para que su influencia pudiera llegar a materializarse. Mateo Inurria estuvo también en París, y fue influenciado tanto por Rodin como por Meunier o Maillol, así como por el primitivismo, llegando a realizar una obra colmada de naturalidad y coherencia. Paco Durrio, principalmente ceramista y orfebre, apenas estuvo en España, pasó la mayor parte de su vida en París acogiendo a muchos artistas españoles sin medios de subsistencia. El caso de Moisés de Huerta podría ser único, su obra, como analizaremos más adelante, no siguió determinadas tendencias, por lo que participó de cierto aislamiento al que imprimió su sello personal.

Cada uno de estos escultores reivindicó su propia concepción volumétrica pretendiendo lograr la independencia de la escultura y rechazando toda representación narrativa o anecdótica.

La escultura de este momento continuaba ligada a los procesos industriales de reproducción y de taller, donde el escultor se destacaba básicamente como modelador, repartiendo el resto de tareas entre sus operarios o prácticos según su especialidad. Los talleres de los grandes

¹¹ GAYA NUÑO, Juan A., *Escultura española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1957, p. 27.

escultores de la época, como el de Benlliure o Querol, contaban con espacios bien delimitados destinados al modelado, a la talla y a la fundición.

Este periodo histórico se destacó por una pluralidad de formas en las que podemos encontrar resonancias del renacimiento, modos rodinianos, el estudio de modelos populares idealizados o actitudes más comprometidas con la nueva vanguardia.

La generación de finales del XIX y principios del XX se debatirá esencialmente entre la ruptura originada por la vanguardia y sus aspiraciones de romper con los moldes que imponían la lealtad al natural y a la tradición del humanismo clásico.

Con estos antecedentes, en el próximo capítulo analizaremos el legado del considerado primer escultor moderno, Rodin, que supo revelar lo que había de novedad en la tradición escultórica llevando hasta el final las argumentaciones de un arte que aunque llevaba toda una carga de antimoderno también portaba unos principios que podían atraer a la nueva tradición de lo moderno.

Hasta ese momento en escultura se modelaba o tallaba un material para darle forma, preferentemente humana; el escultor actuaba como un Dios, reproduciéndose a sí mismo. Este pensamiento no será ajeno a los esfuerzos modernos por refundar la escultura, acercándose a lo sencillo y esencial.

Rodin simboliza un punto de llegada, uno de los más brillantes en escultura, pero también representa muchos de partida. Considerando sus enormes aportaciones siempre hubo un antes y un después de Rodin.

1.5.1. LA TRADICIÓN COMO DESPERDICIO. LA ESTELA DE RODIN.

En los albores del siglo XX y como resultado de la modernidad escultórica, es cuando algunos artistas renuncian al rigor de los criterios convencionales de la Academia y conciben su escultura siguiendo los dictados de la intuición y su creatividad personal. Tras siglos de aletargamiento, el arte de la escultura recibe de manos de Rodin, un nuevo esplendor.

Los recursos fundamentales de expresión que sustentan la escultura hasta finales del siglo XIX se limitaban a la fiel representación de la realidad y a la creación de algunos efectos de superficie supereditados al material empleado y a la técnica.

Entre los rasgos más característicos de la escultura de **FRANÇOIS AUGUSTE RENÉ RODIN (París 1840 – Meudon 1917)** se encontraban la búsqueda de la forma pura y la utilización del azar, que decidirán el carácter precursor de su obra con la que establecerá relaciones y analogías con escultores de distintas épocas.

Junto a él, algunos de sus primeros colaboradores como: Camille Claudel, Jules Desbois y posteriormente Nivet, Bourdelle, Despiau y otros, aprendieron a practicar una forma de escultura cuyo punto de partida era la expresión directa de sentimientos, mediante el modelado y la composición.

Con Rodin termina un ciclo de la escultura que enlaza el pasado con la tradición, que Wittkower describirá como un período yermo y estéril en lo que toca a la escultura.¹²

¹² WITTKOWER, Rudolf, *La escultura: Procesos y principios*, Madrid, Alianza, 1981, p. 263.

AUGUSTE RODIN

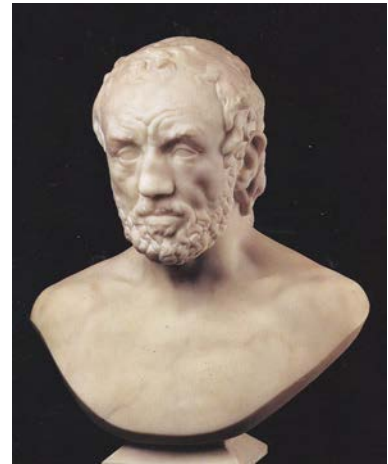
Rodin aportó una notable mejora en lo que se refiere a la elección e interpretación de sus temas, en los que podemos observar la constancia de una intención parcialmente antinaturalista, frente al naturalismo y academicismo escultórico dominantes en su época.

Su obra *El hombre de la nariz rota*, que fue rechazada en el Salón de 1865, parece ser, con la perspectiva del tiempo, su primera escultura importante. Con ella, Rodin comienza a madurar su personalidad, completándola y afirmándola, con la irreverencia de una manifestación que contradecía los cánones académicos dominantes.

Dejará a la vista la parte posterior de la escultura, que modelada en arcilla, se rompió a causa del frío del taller. Decide exponerla sin ocultar el accidente, desafiando al academicismo oficial, que no dudaría en recusar su trabajo. A pesar de ello, Rodin la conservó, y cuando tuvo los medios económicos confió su ejecución en mármol a León Fourquet, después de haber completado la cabeza con una cinta que recoge los mechones de pelo, influenciado por los retratos de los antiguos filósofos griegos, y del *Homero ciego* en particular. Con este mármol sería por fin aceptado en el Salón convirtiéndose en su primera obra que conoció el éxito.

En 1875 tras un viaje a Italia por varias ciudades recorriendo el camino de los clásicos comienza a trabajar en algunas de las que serán sus mejores esculturas como *La edad de bronce*, *El hombre que camina* y *San Juan Bautista*. A partir de entonces evita las poses académicas y permite a sus modelos andar libremente por su estudio.

El hombre que camina (1880-1912), es el estudio preliminar para *San Juan Bautista*, que lo representa mutilado y decapitado en el estilo en que las estatuas griegas o romanas han llegado hasta nuestros días.¹³



Auguste Rodin, *El hombre de la nariz rota*, 1875. Mármol.



Auguste Rodin, *El hombre que camina*, c.1899, modelo en yeso, 1907.



Auguste Rodin, *Pignatelli*, modelo italiano para *San Juan Bautista*, 1877.



Auguste Rodin, *San Juan Bautista*, 1877.

¹³ NÉRET, Gilles, *Rodin, Esculturas y dibujos*, Germany, Taschen, 1994, p. 21.

Esta será una de las principales aportaciones de Rodin a la escultura moderna, «el trabajo con fragmentos del cuerpo humano», que comenzaría recogiendo en sus colecciones de escultura antigua.

En 1906, confesaría a Bourdelle haberse librado del academicismo gracias a Miguel Ángel,

de él aprendí, mediante el estudio de sus obras, reglas diametralmente opuestas a las que bajo la influencia de Ingres me habían enseñado, y eso significó para mí una liberación (...) Él fue quien me extendió su fuerte mano. A través de este puente pasé de una esfera a otra (...).¹⁴

En su concepción Renacentista Rodin ideará su escultura desde múltiples puntos de vista. Tanto el escultor como el espectador deben girar alrededor de la misma para su contemplación. La escultura no tiene una sola imagen posible, sino un proceso de percepción, que permite la visión de una realidad concebida desde distintos puntos de vista. Según esta teoría desarrolló la denominada técnica de los perfiles, que consistía en modelar las obras tomando referencias desde todos los ángulos y desplazándose alrededor del modelo. De esta forma realizaba sucesiones de dibujos, que conectados, producían la sensación de movimiento continuo. Rodin explicó a Dujardin Beaumetz cómo había trabajado los perfiles:

Coloco el barro y mi modelo en los mismos perfiles, siempre a la luz, de manera que los perfiles del modelo y del barro se presenten de forma simultánea ante mí y que pueda verlos a la vez. (...) Es importante mirar los perfiles inferiores, los de la parte alta y de la baja; sumergirse en los perfiles de debajo y ver los perfiles más altos, es decir, darse cuenta del grosor del cuerpo humano. (...) Cuando trabajaba en la Edad de Bronce, me hice con una de esas escaleras que usan los pintores para los grandes lienzos; subía hasta arriba y hacía coincidir al máximo mi modelo con mi barro en los escorzos y miraba los perfiles desde arriba. Hago lo que podría llamarse dibujo por profundidad.¹⁵

Con esta metodología de modelar de acuerdo con los perfiles exagerándolos en una proporción determinada y constante, obtiene unos resultados extraordinarios, de los que se beneficiaran sus ayudantes a los que inculca esos principios que se basan en una observación muy sagaz e inteligente de la naturaleza. Rodin acortará un largo camino a los que son capaces de utilizarlos y aprovecharlos en pro de la belleza, como Jules Desbois y Camille Claudel.¹⁶

En 1880 le encargan una puerta monumental en bronce, destinada al futuro Musée des Arts Décoratifs. El tema de la *Divina Comedia de Dante* le permite ilustrar episodios del infierno descritos por este, que transcribirá de forma apasionada en cuerpos sensuales y atormentados que no necesitan símbolos o accesorios para hacer comprender su significado.

En el centro de una multitud de figuras se encuentra *El Pensador*, llamado inicialmente *El poeta*, que podría ser Rodin o el mismo Dante que contempla a sus pies el desarrollo de la Divina Comedia. El hombre que, desnudo y ausente, observa toda la grandeza y los horrores de ese espectáculo, rinde actualmente homenaje a los grandes hombres de Francia y enaltece la tumba del artista en Meudon. *El Pensador* es una de sus pocas esculturas que, excepto en el título, no sufrió ninguna modificación.

¹⁴ *Ibidem*, p. 8.

¹⁵ AA.VV., *Auguste Rodin i la seva relació amb Espanya* (cat.exp.), Barcelona, Fundació La Caixa, 1996, p. 42.

¹⁶ LE NORMAND-ROMAIN, Antoinette, "Juego de influencias", en: *Rodin y La revolución de la Escultura, de Camille Claudel a Giacometti* (cat.exp.), Barcelona, Fundación La Caixa, 2004, p. 13.

AUGUSTE RODIN

Rodin, en la Puerta, concedió a centenares de pequeñas figuras, la potestad de acarrear todas las pasiones, el desarrollo de todos los placeres y la carga de todos los vicios. Creó cuerpos que unidos caían como una masa informe en las profundidades, cadenas de cuerpos y pesados grupos de figuras, hacia las que ascendía la fragancia del pecado desde las raíces del sufrimiento. Sólo Leonardo se aproximaría en su tremenda descripción del fin del mundo, cuando convoca en su imaginación un conjunto equivalente de seres humanos.



Auguste Rodin, *Paolo e Francesca*, c.1900. Mármol.

El Beso será otro de los motivos principales de *La Puerta del Infierno*, grupo que representa el beso de Paolo y Francesca tras ser sorprendidos por el marido de esta e inmediatamente ajusticiados. La escultura inicial fue retirada de la puerta porque representaba a los amantes en una actitud de pura felicidad, para ser sustituida por una nueva composición más próxima al texto de Dante, que muestra a una joven pareja errante sacudida por una tormenta en el segundo círculo del Infierno.¹⁷

Otra figura emblemática, es *La Sombra*, que evoca la escultura de Adán y que fue concebida por Rodin en los años 1880-82, con las mismas dimensiones que las que coronan, sin manos y por triplicado, *La Puerta del Infierno*. El grupo de las *Tres Sombras* es el primer ejemplo de un procedimiento que adoptaría durante años, «la multiplicación».



Auguste Rodin, *Las tres sombras*, 1880. Bronce.

Además de las citadas, muchas de estas figuras se hicieron famosas fuera del contexto de la Puerta, como la *Cariátide de piedra* y el *Hombre que cae*, que reaparece asociado a la *Mujer agachada* que se encuentra en la cima de la pilastra derecha de la puerta. El grupo, que se llama *Soy Bella* (1882), fue extraído de un poema de Baudelaire, y es ejemplo de la utilización que hacía Rodin de figuras aisladas para crear conjuntos. Su método del «ensamblaje» hará que algunas figuras que se concibieron como obras autónomas, recobren nueva vida creando grupos. *Soy Bella* es el primer ensamblaje que se puede considerar verdaderamente significativo, la *Mujer agachada* es recogida por *El hombre que cae*; Rodin sólo tuvo que darle unos brazos al hombre que le permitieran sujetar a la mujer.

A partir del año 1885, cuando ya llevaba bastante avanzada la Puerta, dispondrá de un importante depósito de figuras con las que poder realizar todo tipo de composiciones y ensamblajes. *La puerta del infierno* (1880-1890) constituirá para el resto de su vida una fuente inagotable de formas, de ella aflorarán sus mejores esculturas.

La *Cariátide caída llevando su piedra* (c.1881-1882) fue considerada por Rodin una de sus mejores obras. Recibe la influencia directa de Miguel Ángel en su expresión del sufrimiento del ser y se puede considerar autobiográfica como imagen del hombre abrumado por su destino. Brancusi años más tarde describiría al escultor como el «portador de fardos y cargas», comparándolo con la placidez de la que gozan los pintores en su oficio.



Auguste Rodin, *Mujer agachada*, c.1881-1882.



Auguste Rodin, *Soy bella. El rapto*, c.1885.

¹⁷ LE NORMAND-ROMAIN, Antoinette, "Los primeros encargos: La puerta del Infierno. En busca de la expresión", en *op. cit.: Rodin y La revolución de la Escultura...*, p. 50.



Rodin, *Cariátide de piedra*, c. 1880, bronce.

En 1884 recibe el encargo del *Monumento a los Burgueses de Calais*, y trabaja arduamente en el proyecto hasta concluirlo en 1889. Esta escultura desencadenaría una gran polémica al suprimir el pedestal y situarla a ras del suelo. La propuesta resultaría demasiado avanzada para su época, por lo que le costó a Rodin grandes reproches al infringir las reglas que regulaban la estatuaria monumental.¹⁸

La crónica de *Los burgueses de Calais*,¹⁹ caló hondo en Rodin, sintió que en esa historia había un momento en que sucedía algo grandioso, independiente y sencillo. Quiso representar el instante de la partida de la ciudad, cuando esos hombres se ponen en marcha y cada uno de ellos ha tomado la decisión celebrándola en su alma y soportándola en su cuerpo. En ese momento, de resignación y despedida, los protagonistas se presentan con los brazos caídos y relajados, con el paso arrastrado cual ancianos, y con una expresión tremenda de cansancio en el rostro. En *Los burgueses de Calais* la unidad es más psicológica que formal, el conjunto se puede percibir como una acumulación de partes expresivas.

En 1898 presentó en el Salón de Champs de Mars *El Beso* y el monumento *Balzac*, siendo este último rechazado por la Société des Gens de Lettres. La prensa hostil tachó su Balzac de pingüino y saco de carbón. Ante las críticas que apuntaban a lo inacabado y las exageraciones de la expresión, el artista no se planteó retoque alguno, manifestando sus principios estéticos y su opinión de que la escultura moderna debe exagerar las formas por razones abstractas.²⁰

Estudio como atleta de 1896, fue uno de los muchos estudios preparatorios que realizó del cuerpo desnudo para dar con la actitud y postura adecuada, al que después añadiría la cabeza y el ropaje del escritor. En esta escultura utiliza el clásico «contrapposto», que Miguel Ángel llevaría a su plenitud con el *David* (1501-04), y que en el Renacimiento dominó la estatuaria occidental, que consiste en dejar caer el peso del cuerpo sobre una pierna, mientras la otra se adelanta ligeramente flexionada para mantener el equilibrio. La mayor innovación que encontramos en el *Balzac* es la tensión que desprende el cruce frontal de los brazos sujetos firmemente con una de las manos, que parece evidenciar la fortaleza vital y la seguridad del escritor.

Para concebir esta figura, visitó la tierra natal de Balzac, leyó su obra, sus epístolas tratando de comprender sus personajes y estudió las imágenes existentes del escritor. Henchido por el espíritu de Balzac, Rodin se dispuso a erigir su aspecto exterior. Utilizó modelos vivos de complexión corporal parecida y dio forma a siete desnudos en diferentes



Auguste Rodin, *Balzac*, segundo estudio llamado *El atleta*, 1896.

¹⁸ Lo mismo le ocurrió en 1897 con su versión en bronce de *Eva* desnuda, que expondría sobre el propio suelo ocultando su base con tierra, para reforzar el efecto de proximidad, lo que provocó cierto desasosiego en el público que la observaba. Entre 1901 y 1906 Bourdelle se encargaría de la realización de una gran *Eva* en mármol. Véase: LE NORMAND-ROMAIN, Antoinette, "El taller: ayudantes y talladores", en *op. cit.: Rodin y La revolución de la Escultura...*, p. 82.

¹⁹ El episodio heroico de los *Burgueses de Calais*, se sitúa en la Guerra de los Cien Años, cuando en 1347 Eduardo III sitió el puerto de Calais y declaró que actuaría con indulgencia si seis notables aceptaban entregarse a él con una cuerda al cuello, ofreciéndole la llave de la ciudad. Eustache de Saint Pierre y cinco de sus compañeros habían aceptado sacrificar sus vidas, pero la reina intercedió y obtuvo su perdón.

²⁰ Entrevista en el *New York Evening Sun*, 28 de Mayo de 1898, Citado en: MARCHÁN FIZ, Simón, *SUMMA ARTIS, Historia General del Arte*, Vol. XXXVI, Madrid, Espasa Calpe, 1994, p. 649.

posturas. Impresionado por la descripción de Lamartine “*Poseía tanta alma que ésta cargaba con su cuerpo como si nada*”,²¹ cubrió a los siete modelos con hábitos monacales del tipo que el escritor utilizaba para trabajar y surgió un Balzac, con capucha, recogido en la calma de su vestimenta.

Pero la visión de Rodin fue creciendo. Imaginó una figura de gran porte, que perdía su gravedad en la caída del manto. Sobre el robusto cuello se erguía un rostro observador, con una mirada plena de actividad creadora. Posiblemente Rodin le dio una grandeza que quizás supera la figura real del escritor.

Aunque *El Balzac* de Rodin no entra necesariamente en nuestro campo de estudio, ya que se trata de una escultura que no fue realizada en piedra, me gustaría detenerme en ella porque hace referencia a un nuevo tipo de escultura que marcaría a los artistas de la nueva generación.

Los perfiles recortados y la abrupta definición del cuerpo por unos pocos planos, violentos e inacabados, es bien distinta a la transición que marcan los suaves recorridos de la escultura académica, lo que hace que se parezca más a las formas simplificadas de la escultura egipcia. A este respecto, como indica George H. Hamilton, son interesantes sus referencias a la escultura primitiva, “*a una forma monolítica (...) a una cariátide arrancada de un monumento prehistórico, o incluso, a un objeto natural como una roca volcánica pulida por el mar*”.²² *Balzac* es la primera obra auténticamente fea del arte moderno, tanto en la técnica como en la interpretación no aceptó ningún compromiso con el gusto, llegando a horrorizar al público. Sólo podemos decir que en la búsqueda de una síntesis expresiva, Rodin se convirtió en el padre primitivo de un nuevo arte.

Tras el escándalo del *Balzac* de 1898, la obra de Rodin se situaría en su contexto, no hay gran distancia entre *La que fue la bella Heaulmière* (1889) o la *Clotho* (1893) de Camille Claudel. Estas obras acabaron con el academicismo comedido reinante en los Salones oficiales de finales del XIX, utilizando la fealdad con ese fin.



Auguste Rodin, *La que fue la bella Heaulmière*, 1890. Mármol.



Camille Claudel, *Clotho*, 1893. Yeso.

²¹ RILKE, Rainer María, *Auguste Rodin*, 1907, Barcelona, Nortedur, 2009, p. 66.

²² HEARD HAMILTON, George, *Pintura y Escultura en Europa 1880-1940*, Madrid, Cátedra, 1980, p. 71.



Auguste Rodin, *La tierra y la luna*, 1899. Mármol.

Rodin adquiere bastante pronto la costumbre de trasladar a mármol algunos ensamblajes de pequeñas dimensiones que se encuentran más próximos al esbozo que a modelos acabados. Le interesan porque no le gustaba encerrar la forma en unos contornos demasiado precisos, fuera cual fuera el material con el que estaba realizada. Esta cuestión se ve claramente en las variadas versiones de sus mármoles, que difieren entre sí no sólo por el tamaño, sino también por el tratamiento de la base y otros detalles.

Algunas de estas obras, de la primera década de 1900, son pequeños grupos escultóricos que producen su efecto gracias a la conjunción y al tratamiento maravillosamente suave del mármol. Estas piedras, conservan incluso a plena luz del día el misterioso resplandor que irradian las cosas blancas al caer la noche. Como observa Rilke:

entre las figuras han quedado algunas franjas de piedra, que actúan como pasarelas comunicando unas con otras (...). Estos rellenos impiden que se originen perspectivas carentes de valor, que se pierdan en el vacío (...) provocan que los contornos de las figuras que frente a esos huecos resultan afilados y pulidos, conserven su redondez (...). Estos rellenos acumulan la luz y la trasfunden suavemente y sin interrupción.²³

En cuanto al movimiento o la agitación de los gestos, tan mencionada en la escultura de Rodin, sucede siempre en el interior de las obras y nunca perturba la calma o estabilidad de su arquitectura. No era algo novedoso introducir agitación en la escultura, lo nuevo es el tipo de movimiento al que se ve forzada la luz por la naturaleza peculiar de las superficies, cuya inclinación se modifica continuamente, de manera que en unas partes fluye lentamente y en otras se precipita. Según Rilke "*La luz que roza una de estas cosas ya no es una luz cualquiera, ya no posee cambios azarosos, la cosa toma posesión de ella y la utiliza como su propia luz.*"²⁴ Podemos decir que la luz que llega a la piedra pierde su voluntad, no pasa de la piedra a otras cosas, se arrima, se demora y se queda en ella.

Idéntica actitud desde otra perspectiva podemos apreciar en la obra del italiano Medardo Rosso (1858-1928), que se interesa por los problemas que plantea la forma bajo la acción de la luz y del movimiento, creando obras de gran agudeza e imprecisión que tratan de definir la inmaterialidad. La diferencia estriba en que mientras que las obras de Medardo Rosso requieren un punto de vista frontal, Rodin se mueve premeditadamente en la captación de la forma, y no de la luz, lo que es trascendental para lograr una constitución unitaria de la forma desde cada uno de sus distintos puntos de vista.

La retención de la luz, que es una propiedad esencial de las obras escultóricas realizadas en piedra, se acentuará como efecto del pulimento y de unas superficies bien definidas. Así, se refleja la luz en el cuerpo palpitante de la *Danaide* (1885), que postrada de rodillas se abate sobre su cabello que cae en cascada. Si rodeamos el mármol observaremos la luminosidad que desprende el largo camino que recorre la curvatura de la espalda hacia el rostro. Pertenece al grupo de esculturas que expresan la desesperación y el abandono con una poderosa carga de sensualidad. Esta obra fue un referente para la nueva generación de escultores modernistas y noucentistas, que la representarían con algunas variaciones años más tarde. Como constataremos más adelante en las esculturas *Eva* (1905) de Enric Clarasó y *Desconsol* (1907) de Josep Llimona.

²³ RILKE, Rainer María, *op. cit.*, pp. 67 y 68.

²⁴ *Ibidem*, p. 86.

AUGUSTE RODIN

Auguste Rodin, *Danaide*, 1884-1885. Mármol.Enric Clarasó y Daudí, *Eva*, 1904. Mármol.

Nadie ha sabido mejor que Rodin hacer hablar a los cuerpos, y es en el mármol donde estos alcanzan su plenitud al ser el material que traduce con mayor fidelidad la elegancia de las formas. El mármol blanco posee un grano que atrapa la luz y la expande sobre la superficie. Su pulido crea una luminosidad epidérmica que refuerza la sensualidad de las esculturas.

Dos sugestivas esculturas en mármol, que posiblemente sean estudios para monumentos, son: *Palas en el Partenón*, que sosegada parece soñar con la posesión de la sabiduría antigua, y un intenso mármol que representa a una mujer que grita de terror, *La Tormenta* (1898). Esta última, que fue concebida casi como un altorrelieve, transcribe fielmente el acto físico del grito tratando de expresar el carácter épico de la pieza teatral de Shakespeare.²⁵

Auguste Rodin, *Palas en el Partenón*. Mármol.Auguste Rodin, *La tormenta*, 1898. Mármol.

El hermoso grupo escultórico titulado *El hombre y su pensamiento*, representa un hombre arrodillado que con el roce de su frente alcanza de la piedra, las suaves formas de una mujer que permanecen unidas al bloque pétreo. Destaca la expresión de inseparabilidad con que el pensamiento queda adherido a la frente del hombre, es la mujer su único pensamiento, el que vive y está situado frente a él. Esta escultura se produce en el momento de la traumática ruptura entre Rodin y Camille Claudel, y parece que éste utiliza, la alegoría, un lenguaje que era propio de Camille, para intentar una reconciliación.

²⁵ Esta escultura tiene como punto de partida un ejemplar de *El grito*, escultura que Rodin realizó en bronce en 1885. Un año más tarde hará en mármol *La Tempestad* (1886), a la que seguiría años más tarde *La Tormenta* (1898). Véase *op. cit.*: LE NORMAND-ROMAIN, Antoinette, "El taller: ayudantes y talladores"..., p. 69.



Auguste Rodin, *El hombre y su pensamiento*, 1896. Mármol.

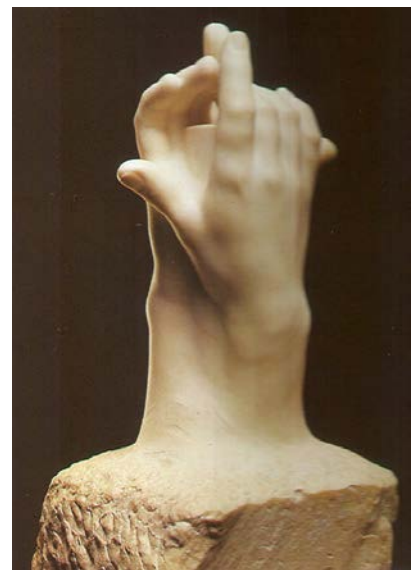


Auguste Rodin, *La mano de Dios o La creación*, 1902. Mármol.

Las manos es un tema que Rodin trató en varias ocasiones, tanto en su realidad concreta como en su valor metafórico, como en *La mano de Dios* o mano del creador (1902), en la que introduce dos desnudos, Adán y Eva, que traducen la situación de estar "en manos de Dios" o lo contrario, como sucede en *La mano del diablo* (1902). Para Rodin la mano que modela es el instrumento de creación por excelencia hasta el punto de que, según Judit Cladel, llegó a esta idea: "*Dios, cuando creó el mundo, en lo primero que pensó, si es que podemos imaginarnos el pensamiento de Dios, es en el modelado. Resulta curioso hacer de Dios un escultor ¿verdad?*".²⁶



Auguste Rodin, *La mano del Diablo*, 1902. Mármol.



Auguste Rodin, *El secreto*, 1909. Mármol.

²⁶ CLADEL, Judit, *Auguste Rodin pris sur la vie*, Paris, La Plume, 1903, p. 77.

La mano, la representación del ser, en *La catedral* (1908) se duplica componiendo una imagen viva y metafórica. Entre las más hermosas y sugerentes figuran *El secreto* (1909) y las *Manos de los amantes* (1904).²⁷ Estos fragmentos de piedra tan seductores inspirarán conceptualmente algunas de las esculturas de Louise Bourgeois, como *Célula II* de 1991 o *Dar o tomar* de 2002.



Auguste Rodin, *Manos de amantes*, 1904. Mármol.



Louise Bourgeois, *Célula II*, 1991. Mármol, cristal y acero.

Rodin modernizó la escultura desde el oficio y desde la tradición, indicó el camino que debía seguir, y lo hizo aportando una percepción de la escultura más auténtica y verosímil, que incluye el fragmento, la repetición e incluso modelos de fealdad, también cuestionaría los antiguos pedestales y la propia manera de descubrir la escultura y el arte.

La búsqueda de la verdad, de lo nuevo frente a la tradición, marca todo el arte del siglo XX. Esta preocupación ya la manifestaba Rodin:

Yo lo veo todo desde una perspectiva cubista, de manera que superficie y volumen representan para mí la gran ley de toda la vida y de toda belleza... Como escultor, creo haber sido realista. La belleza no es un punto de partida, sino un resultado, pues la belleza reside únicamente allí en donde hay verdad.²⁸

Lipchitz, en 1963 le comentó a Albert Elsen:

He visto claramente que lo que Rodin hacía instintivamente no era demasiado diferente de lo que nosotros, los cubistas, hacemos de una manera más intelectual, y en algunos puntos era aún más complejo (...) Me atrevería a decir que él era más avanzado que nosotros.²⁹

El escultor cubista, quería con estas palabras recalcar que los métodos de trabajo de Rodin y su concepto expresado principalmente mediante el fragmento, correspondían y anunciaban la estética del siglo XX.

Rodin supo transmitir a sus temas una simplicidad radical, había en ellos una perspicacia que correspondería a la sensibilidad moderna, a su vez ideó unos procedimientos que fueron precursores de las nuevas técnicas adoptadas por los artistas contemporáneos. Creó un mundo

²⁷ Al final de su vida Rodin aceptó que se tomara la huella de su propia mano.

²⁸ GSELL, P., *Auguste Rodin, El arte* [entrevistas recopiladas], Síntesis, (col. "El espíritu y la letra, 2), 2000.

²⁹ LIPCHITZ, J., "Homage", en Elsen, 1963. Véase *op. cit.: Rodin y La revolución de la Escultura...*, p. 20.

en el que las figuras tienen un comportamiento y actitud propia, tanto en el erotismo, como en la imaginación del desconsuelo y la muerte. En cuanto a la audacia de las esculturas eróticas de Rodin, Bruce Nauman, supo en sus esculturas luminosas de neón idear su equivalente moderno.³⁰

El historiador Steinberg, cuyos análisis serán retomados por Rosalind Krauss, analiza tres procedimientos iniciados por Rodin y que tuvieron gran éxito: la multiplicación o seriación, la fragmentación y el injerto aleatorio. De ellos, el aspecto que ha tenido mayor repercusión futura en el arte escultórico es el que se refiere a la consideración categórica del fragmento como obra completa y definitiva. Es revelador como una de sus últimas esculturas representa una mano que acoge en su cuenca un torso fragmentado. El fragmento como escultura concluyente será adoptado por muchos de sus coetáneos, artistas como Maillol, Matisse o Brancusi, que también acogerán el concepto de escultura seriada o multiplicación, recordemos los *Pájaros en el espacio* o *La columna sin fin* de Brancusi y las *Jeannette* o las *Espaldas* de Matisse, fragmentando y practicando el ensamblaje de elementos que en un principio se habían hecho por separado.³¹

Alrededor de Rodin se agruparon escultores de primer orden, unos se inclinaban hacia un clasicismo sereno, como Maillol, Bernard o Despiau, mientras que otros como Bourdelle, Matisse, Duchamp-Villon o Zadkine sentían la misma energía que emana de las obras de Rodin. Pero lo confesaran o no, la referencia a él estuvo muy presente en todos ellos, incluso entre los vanguardistas. Así en la producción de Brancusi aparecen distintas versiones de *El beso*, reducido a la noción de un abrazo indicado por un juego de horizontales y verticales, o en su obra *Límite Frontera* de 1945, donde se multiplican y superponen los signos que quieren decir "beso". Aunque Brancusi adoptará la temática del beso no como homenaje a su predecesor, sino como diferenciación y emblema de su rechazo radical a los métodos de Rodin. Sin embargo, su influencia se puede valorar en la declaración que hizo en 1954: "*Rodin llega y lo transforma todo. Gracias a él la escultura volvió a ser humana en sus dimensiones y en el significado de su contenido*".³²

La estela de Rodin llega a los escultores españoles de la segunda mitad del siglo pasado que destacaron en el terreno de las tres dimensiones, como Chillida y Oteiza, que siguieron en sus inicios la vía de Picasso o Julio González, y también en la distancia a Rodin.

Un aspecto sobresaliente de las obras de Rodin es su tratamiento no como una envoltura estricta y superficial, sino como una masa viva de la que surgen las pasiones y fuerzas internas del alma humana. Este nuevo concepto de la forma que se ha denominado «escultura pictórica», lo desarrolla con materias maleables, como la cera o arcilla, porque son las que mejor trasciben el modelado palpitante y vibrante de las superficies, recuperando los valores explícitos y vitales que se pierden en la obra acabada, y reimprimiéndole una nueva lectura, cuya huella la aleja de la escultura en piedra y sobre todo de la escultura ilusionista de finales del siglo XIX.³³

A diferencia de la obra de Miguel Ángel, su trabajo reproduce un uso superficial de lo que fuera para el escultor florentino su método de talla directa, procedimiento habitual en el Renacimiento, en el que tras haber dibujado en una cara del bloque la perspectiva principal, se empieza a tallar desde este frente para ir sacando gradualmente la figura del mármol, como si se estuviera haciendo un relieve. Como curiosidad, añadir, que otro sistema utilizado por los tallistas en el Renacimiento durante el desbaste del bloque, consistía en sumergir el boceto en una bañera de agua y desaguar lentamente para poder observar los planos en los que emergía la figura y así poder mantener unas directrices veraces que guiaran el trabajo de talla.

³⁰ DUFRENE, Thierry, "Rodin y la escultura contemporánea", Véase *op. cit.: Rodin y La revolución de la Escultura...*, p. 22.

³¹ *Ibidem*, p. 23.

³² BRANCUSI, C., "*Hommage à Rodin*", *Catalogue du 4^{ème} Salón de la Jeune Sculpture*, París, Musée Rodin, 1952. Véase *op. cit.: Rodin y La revolución de la Escultura...*, p. 20.

³³ Esta tendencia escultórica que ostenta un tratamiento pictórico de la superficie la encontramos en la obra de algunos de sus coetáneos más destacados, como en la del medallista Alexander Charpentier (1856-1909), en la de Edgar Degas (1834-1917) y Honoré Daumier (1808-1879), anticipándose este último a la obra de Rodin.

Este método que utilizaba Miguel Ángel es el mismo que mantiene Hildebrand en su *Teoría de la forma*, donde dedica un capítulo a exponer como ordenar la representación tridimensional a partir de una serie de planos frontales imaginarios; lo que difiere del modo de crear de Rodin, que concibe la forma en profundidad, indicando en primer lugar los planos dominantes para expandir la forma de dentro hacia fuera.

En las creaciones de Rodin prevalece el desconcierto, su obra no está sujeta a un ideario plástico establecido, sino que se regula por consideraciones subjetivas de la realidad que tienen que ver con la observación directa de los modelos en vivo, que es donde concentra toda su energía, dejándose llevar por su naturaleza vehemente y su afanosa intuición.

La libertad con la que abordaba sus obras, su perspicacia, sus múltiples combinaciones y los conceptos que desarrolla en su escultura, son la evidencia de una creación tan intensa y fecunda que hoy en día sigue siendo un referente en el arte contemporáneo.



Auguste Rodin, *El escultor y su musa*.
Mármol.

Comentaba Rilke, hablando de Rodin para el que hizo de secretario particular en París, en 1906:

Su arte no se basaba en una gran idea sino en una pequeña pero concienzuda realización, en lo alcanzable, en un saber hacer. No había rastro de soberbia en él. Se unió a esa belleza de poca vistosidad y mucha gravedad, a la que todavía podía dirigir, llamar y abarcar con la vista. La otra, la grande, llegaría cuando todo estuviera listo, como los animales llegan al abrevadero cuando expira la noche y no queda nada extraño adherido al bosque.³⁴

Rodin era un modelista soberbio, pudo conservarse la más ligera huella de sus dedos en el barro, incluso en repetidas reproducciones del original, podemos observar su extraordinario control de las superficies y su infalible instinto para la presión exacta o para la exageración, capaces de comunicar el efecto buscado.

Rodin sabía que lo primordial era en primer lugar el conocimiento del cuerpo humano y así, investigando, lentamente llegó hasta su superficie, potenciando esta con un modelado impresionista que materializa su energía vital. La superficie se compondrá de infinitos encuentros de luz, mostrando que cada encuentro es diferente. En un punto parecen coincidir, en otro se encuentran con vacilación, en un tercer punto parecen pasar sin detenerse; habrá puntos sin fin y ninguno en el que no suceda algo. Realmente, en su modelado táctil ninguna parte del cuerpo es inferior o insignificante, solamente es posible que en algunos cuerpos la vida esté más dispersa y sea más enigmática.³⁵

Rodin descubrió que el elemento fundamental de su arte, era la superficie, y que lo importante era dominarla. Esa superficie viva de distintos tamaños y tonos, exactamente marcada y a partir de la cual debía de hacerse todo. Desde entonces ella pasó a ser la materia de su arte, aquello por lo que se esforzaría y sufriría.

³⁴ RILKE, Rainer María, *op. cit.*, contraportada.

³⁵ Para Rodin "El ser humano se había convertido en iglesia y había miles de iglesias, desiguales entre sí pero todas vivas. Lo importante era mostrar que todas ellas eran un Dios." Véase: *Ibidem*, p. 21.



Auguste Rodin, *Eva*.



Auguste Rodin, *Fauna de rodillas*, sin fechar.

Lo que distingue a las cosas, ese estar-ocupadas-completamente-consigo-mismas, era lo que otorgaba su calma a una escultura; no debía exigir ni esperar nada desde el exterior, no debía referirse a nada que estuviera por fuera, no debía ver nada que no estuviera dentro de ella. Su entorno debía estar en ella.³⁶

Esta ley no escrita que está en las esculturas de otras épocas, Rodin la reconoció. La obra de arte debe de comenzar y terminar en ella misma. Las esculturas de Rodin conservan la intimidad de su entorno privado en cientos de relaciones con el barro y con la piedra, su gran y gigantesco pasado.

Rodin al final de su vida no emprendió ninguna obra grande significativa, pero concentró todo su interés en el dibujo como su modo principal de expresión. Rompió con las reglas académicas del dibujo de figuras desnudas en posiciones estáticas, instando a sus modelos a moverse libremente alrededor del estudio. Analizaba sus movimientos y fijaba las posturas en la transición de una acción a la siguiente, por medio de unas pocas líneas sueltas. También utilizaría capas de color para dar consistencia a los contornos y reforzar la sensación de movimiento continuo. Estos dibujos no sirvieron nunca de preparación para su escultura, únicamente se pueden considerar como la culminación de su incesante estudio de la forma en movimiento.

A pesar de que los jóvenes escultores despreciaran su fidelidad al modelo y el gesto apasionado de la huella de sus dedos en la arcilla, no hay duda de que la mayor parte de ellos desarrolló un lenguaje escultórico a partir de las nuevas directrices que había establecido el maestro. Entre ellas, su libertad para darle al fragmento la calidad de obra definitiva y su defensa de la libertad del artista frente a la academia; estos dos postulados activaron la revolución que se avecinaba en la escultura.

Estaba obsesionado por el fragmento como entidad con derechos propios, su admiración por el arte antiguo (poseía una colección magistral) le aguzó el ojo a ver el carácter expresivo de la pieza más mutilada, animándose a transcribir esto en sus esculturas y a significarlas como objetos en sí independientes. Otra influencia fueron los mármoles inacabados de Miguel Ángel, en los que encontró su conocida y recurrida técnica de contención de cuerpos en la piedra,

³⁶ *Ibidem*, p. 29.

contrastando una forma completamente terminada, con la piedra natural sin pulir de la que surge. Al concentrarse en fragmentos, como el torso, la cabeza o ciertos miembros, convirtió lo que antiguamente eran accidentes en una estética moderna que ha influido en la escultura hasta nuestros días.

Rodin asumió directamente la herencia del Cinquecento italiano, captando el mensaje artístico de Miguel Ángel y legándolo a las futuras generaciones.



Auguste Rodin, *Victor Hugo*, 1883. Mármol.

El taller de Rodin

Es posible que Rodin fuera el último artista que trabajó en un gran estudio, como los maestros de la Edad Media o del Renacimiento, organizado como una empresa en el que después del año 1900, trabajaban más de cincuenta empleados, cumpliendo cada uno con una función determinada.

Para llevar a término todos los encargos, además de rodearse de un amplio equipo de ayudantes, necesitaba abastecerse de una infraestructura apropiada, por lo que a mediados de los 80 constituye un auténtico taller en el Depósito de mármoles, rue de l'Université. Después de 1900 lo traslada a Meudon, instalando asistentes de todas las especialidades en las distintas construcciones que rodeaban la Villa des Brillants.

Tan pronto como pudo se consagra exclusivamente al modelado, requiriendo colaboración para determinados trabajos, como para la talla de mármoles, que realizaban escultores excelentes como: Turcan, Esoula, Peter, François Pompon y, más adelante, Bourdelle, Nivet, Schnegg o Despiou. Dicen que a partir de los años 70 dejaría este trabajo a los tallistas, aunque realmente no hay constancia de que a lo largo de su carrera dedicara mucho tiempo a la talla, más bien se destacó por ser un gran modelador.

Rodin necesitó diferentes clases de colaboradores, en primer lugar aparecen los moldeadores. Una vez realizada la obra en arcilla, debe hacerse un molde y luego sacar una prueba en yeso o positivo, que constituirá el modelo original. Pero mientras que los escultores suelen satisfacerse con una sola prueba, Rodin hacía varias del mismo modelo con algunos cambios substanciales, y con la intención de acercarse al definitivo. Este procedimiento lo aplicaba también a las reproducciones en piedra, aunque introduciendo pequeños cambios, sacando de un modelo varias copias que diferían unas de otras en el tipo de piedra o en el tratamiento de su superficie,

y en raras ocasiones en aspectos compositivos. Para él, el proceso creativo estaba íntimamente ligado a las particularidades de cada material, no se limitaba exclusivamente al trabajo con el barro.

El Monumento a Víctor Hugo (1889-1897) es uno de los que mejor ilustra este modo de trabajar; para el primer proyecto se sucedieron cuatro maquetas de yeso con figuras alegóricas alrededor del poeta. En la segunda de ellas, Víctor Hugo apoya la cabeza sobre su brazo derecho mientras que el izquierdo está estirado; todavía está vestido, pero en la siguiente fase se le ve sin su levita.³⁷ El cuerpo del poeta no se modificó más, a excepción del brazo izquierdo que vuelve a levantarse poco a poco y del cuello que se realza. En las maquetas, los elementos que no cambian de



Auguste Rodin, *Víctor Hugo*, 1897. Maqueta en yeso.

una fase a otra se distinguen fácilmente de las piezas reobtenidas del yeso directo, el conjunto final está unificado por un drapeado, realizado a partir de una tela bañada en yeso. Este tipo de trabajo, con fragmentos de yeso, que indaga en la mejor disposición posible de las figuras existentes anteriormente, es un procedimiento inherente a la escultura de Rodin.

A partir de finales de los años 80, recupera figuras modeladas anteriormente, extraídas de su depósito de formas, y se dedica enteramente a la labor de la acodadura, en la que los procedimientos de ensamblaje junto con los de fragmentación cobran un papel cada vez más importante. Empieza a calificar de obras sus fragmentos, prefiere sus estudios

parciales, que considera mejor logrados, a algunas pequeñas obras totalmente acabadas. Se dedicará a reunir distintos grupos, buscando diferentes composiciones y resultados. Un buen ejemplo de esta manera de actuar es el mármol *La caída de un ángel*, también llamado *Las ilusiones recibidas por la tierra* (c.1895), que fue realizado a partir del ensamblaje de dos figuras, *Cariátide de piedra* y *Torso de Adela*. Esta obra demuestra su inmensa habilidad para combinar las formas, dos cuerpos, que juntos construyen un arco circular que se despliega horizontalmente. De este grupo se conocen tres estados, dos de ellos convertidos en mármol. El que aquí se presenta es el segundo mármol, que está mucho más definido en la naturaleza de cada elemento que el primero.

Otra obra acometida unaño más tarde utilizando el mismo procedimiento de ensamblaje de dos figuras del depósito de formas es *Vejez y adolescencia* (1896), escultura enormemente expresiva, en la que yuxtapone audazmente dos desnudos femeninos que contrastan intensamente por la edad, uno es de una joven y el otro es una representación sin concesiones de la vejez, conocida también con el título *La*



Auguste Rodin, *La caída de un ángel* o *Las ilusiones recibidas por la tierra*, c.1895. Mármol.

³⁷ Rodin decide representar a Víctor Hugo totalmente desnudo, mostrando a un hombre de edad avanzada cuyo cuerpo todavía posee una energía impresionante. El proyecto se centró en la anatomía del escritor, despojándolo de las musas que según él no aportaban nada. Desde el Balzac Rodin estaba convencido de la inutilidad del discurso en el campo del monumento público.

que fue la bella *Heaulmière* de 1890. Es posible que la relación de estas dos formas explique la historia de un hombre que se debate entre la vejez y la juventud, entre su mujer Rose y su concubina Camille. Esta escultura tuvo tanto éxito que sobre el original en mármol se realizó un vaciado para proceder a la tirada de un número limitado de ejemplares en bronce.

En 1902 realiza un relieve a partir de la cabeza cortada de San Juan Bautista y de la cabeza de mujer eslava, que también constituye un excelente ejemplo del método de ensamblaje. *Última visión* es una composición que acerca estos dos rostros que emergen de una materia indefinida. La fluidez poética del tratamiento, que parece prolongarse en la atmósfera, hacen que sea una obra muy simbolista, que puede interpretarse de varias maneras. Rodin la definió como la representación de un hombre que en sus últimos momentos repasa rápidamente su vida. Posteriormente utilizaría este bajorrelieve como monumento a la memoria del poeta y músico Maurice Rollinat.



Auguste Rodin, *Vejez y adolescencia o La juventud triunfante*, 1896. Mármol.

Rodin consideraba a los ayudantes de modelado muy valiosos. Por su taller pasaron los dos Guioché, el padre y el hijo Eugène, y también Paul Cruet, que fue su asistente durante los últimos años de su vida.

Cuando necesitaba ampliar o reducir una escultura, Rodin pedía ayuda a Henri Lebossé, que dirigía una empresa de ampliación y reducción de todo tipo de objetos de arte, mediante una máquina inspirada en el procedimiento de reducción impulsado por Collas y Sauvage en 1844.³⁸ Esta máquina era parecida a las de control numérico que utilizan actualmente los pantógrafos.



Auguste Rodin, *Última visión*, c.1902. Mármol.

Para aumentar una figura o grupo, tenía que trabajar pieza por pieza, encontrándose a veces con problemas en el momento del ensamblaje definitivo que se realizaba en el taller de Rodin. Como la máquina aumentaba todo sistemáticamente, las relaciones proporcionales cambiaban, por lo que si el modelo estaba mínimamente desproporcionado esto se incrementaba considerablemente en la ampliación o reducción, debiendo siempre trabajar de nuevo toda la superficie para poder reproducir exactamente la escala y el toque personal de Rodin.

A través de las ampliaciones, Rodin encontraba un modo de explorar el espacio, este espacio que constituye una parte integrante de cada escultura.

Después de 1890 muchos artistas pasaron por su taller, tenían el cargo de asistentes o de prácticos, unos decidieron beneficiarse de sus relaciones con el maestro y otros escapar de su influencia y quedarse al margen, decisión que tomaron Brancusi o Maillol, que no por ello dejaron de admirar al escultor.

³⁸ AA.VV., *op. cit.*: *Auguste Rodin i la seva relació amb...*, p. 48.

Rodin permitió a algunos de sus ayudantes participar en su obra. Las manos de la gran *Sombra*, se deben al escultor checo Maratka. La pequeña *Sombra* de *La Puerta del Infierno*, carecía de manos, después de la ampliación Rodin se dio cuenta de que la mutilación podría ser mal interpretada, así que Maratka añadió unas manos de barro a la figura fragmentaria expuesta en 1902. "Rodin no las tocó. Por su parte fue una delicadeza, una silenciosa recompensa por los varios años de servicio de Maratka y para este último, un golpe de aliento para el resto de su vida".³⁹

Los prácticos, que solían ser excelentes escultores, formaban un numeroso grupo y la mayoría de ellos trabajaba en Meudon. La venta de esculturas en mármol, era una importante fuente de ingresos, por lo que Rodin encargaba la realización de grupos de tamaño mediano para enseñar a los eventuales clientes, entre los que se encontraban August Thyssen, que de 1905 a 1909 adquirió numerosos mármoles.

Como ya hemos comentado, con frecuencia se han hallado varios ejemplares de una misma obra, aunque nunca son idénticos, difieren entre sí por el tamaño, tratamiento de la base u otros detalles. Cada bloque de mármol muestra unas particularidades que, en parte, le dan su aspecto final. Este método de seriación o reproducción lo desarrolló considerablemente durante sus últimos años de vida, cuando quiso reconstruir un grupo de mármoles para su museo.



Reproducción con el sistema de puntos.



Cruceta y compases para el sacado de puntos.

En el siglo XIX, la función del escultor consistía básicamente en modelar y realizar un modelo en yeso lo más perfecto posible, que el práctico tenía que trasladar al bloque de mármol. Lo primero que hace el tallista es reducir el bloque a las dimensiones del modelo, desbastándolo superficialmente y dejando un margen de 2 a 3 cm hasta la superficie deseada. A continuación utiliza una cruceta de tres puntas que se fija sobre el modelo original, estos tres puntos los traslada de forma idéntica o proporcional, si se trata de una ampliación o reducción, a la piedra para poder colocar allí también la cruceta. Sobre esta se situarán uno o varios compases con los que se tomarán las medidas de profundidad, ayudando a delimitar una serie de puntos superficiales que orienten la fiel reproducción del modelo. El compás se trasladará repetidamente del modelo original, donde se toman las medidas, a la piedra, donde se reubican las mismas, hasta que la aguja pueda introducirse a la misma profundidad que en el original. Para grabar la profundidad se utiliza el trépano o taladro, por eso, a veces, en algunas esculturas donde se ha utilizado este método se aprecian en la superficie las marcas del punteado del mismo. Normalmente se suelen hacer de tres mil a cuatro mil puntos para preparar un retrato para el trabajo de tallado

³⁹ "Notes de Chérucy", dossier I, (Musée Rodin) París. En *op. cit.*: AA.VV., *Auguste Rodin i la seva relació amb...*, p. 27.

definitivo. Si la cruceta o la aguja no están bien colocadas, el resultado será nefasto a causa del mal punteado. Cuando la escultura es de un tamaño considerable para su reproducción se utilizan varias crucetas con sus respectivos compases.



Modelo en yeso utilizado para la reproducción.



Copia en un bloque de mármol utilizando el sistema de puntos.

Las marcas de la aguja del compás y del trépano se detectan en forma de pequeños agujeros en los mármoles de Rodin, que con frecuencia ordenaba terminar estos en un volumen algo superior a los yesos. Algunas de sus esculturas inacabadas conservan el testimonio de la utilización del sistema de puntos como observamos en la *Duquesa de Choiseul* (1911), que conserva en la cabeza y en el pecho los puntos sobre los que se apoyaba la cruceta, y las marcas del trépano al aproximarnos a la escultura de *El beso*.



Auguste Rodin, *Duquesa de Choiseul*, 1911. Mármol.



Auguste Rodin, detalle de *El beso*, c.1886. Mármol.

La relación entre escultor y práctico sufre una transformación con Rodin, debido a que habitualmente disponía de poco tiempo para la realización de sus trabajos. Un ejemplo es la ejecución del *Beso*, que debía figurar en la Exposición Universal del 6 de mayo de 1889, y por falta de tiempo, se decide suprimir la fase de estudio del modelo definitivo en yeso para proceder a su ampliación a partir de un pequeño original, el de la *Puerta del Infierno*. Rodin entrega éste al práctico Turcan, que amplía *El Beso* "al doble de su tamaño original al tiempo que fue tallado en mármol".⁴⁰ Este método resultó tan eficaz y gratificante que desde entonces lo utilizaría con normalidad.



Auguste Rodin, *Mme. Vicuña*, 1887-1888, tallado por Jean Esoula.

Rodin adoptó el procedimiento del ensamblaje y nunca lo abandonó, componiendo sus maquetas a partir de obras ya existentes. Lo que entregaba al práctico era más bien un esbozo o indicación de la obra a realizar, no un modelo cerrado. Eso significaba que debía supervisar constantemente durante la ejecución, tanto la forma y dimensiones del bloque de piedra, como la personalidad que se le imprimía y la pericia del práctico, así como sus proposiciones, que serán elementos de vital importancia en el resultado final.

En el trabajo de interpretación es donde se centraba la colaboración entre Rodin y sus prácticos, el taller era un lugar de intercambios de donde todos sacaban provecho. Aunque no siempre esas relaciones eran todo lo fluidas que cabe esperar, ya que Rodin demoraba mucho tiempo en recibir a sus clientes y visitas, y después exigía a sus asistentes rapidez en la entrega de la obra. Incluso retiraba el mármol a un práctico para encomendárselo a otro o criticaba duramente a sus colaboradores, a pesar de que trabajaban con entusiasmo.

No se puede cuestionar el carácter de Rodin y sus imperativos para lograr sus esculturas según sus aspiraciones, es lógico que surgieran malentendidos. El práctico podía dar una interpretación demasiado personal al modelo y Rodin no quedaba satisfecho. No lo estuvo del busto de *Mme. Vicuña*, tallado en 1887-1888 por Jean Esoula "porque el carácter del excelente tallador de mármol que lo ha realizado se hace demasiado visible".⁴¹ Para ser buen práctico había que someterse al estilo de Rodin, en detrimento de su propia personalidad. Así lo entendieron Esoula, Turcan, Peter, Desbois, Pompon, y más tarde Bourdelle, Schegg, Despiau y otros más.

Los primeros mármoles de Rodin estaban discretamente terminados, al modo clásico y prestando atención a la buena resolución de todos los detalles. Sin embargo, con el trascurso de los años, adquirió la costumbre de jugar con el contraste entre zonas muy trabajadas y pulidas, que corresponden generalmente a las partes desnudas del cuerpo, con otras más toscas y a medio labrar, pero muy sugerentes, ya que escenifican y potencian el ímpetu y vitalidad de sus esculturas, como observamos en el expresivo retrato de *Lady Sackville West* (1914-1916). También llama la atención cómo en sus últimos años fue pidiendo a sus



Auguste Rodin, *Lady Sackville-West*, 1914-1916. Mármol.

⁴⁰ LE NORMAND-ROMAIN, Antoniette, *El Beso/ The Kiss*, Paris, Ed. Réunion des Musées Nationaux-Musée Rodin, 1995.

⁴¹ BARTLETT, T.H., *Auguste Rodin*, T.VII, a *The American Architect and Building news*, 1889, p. 250.

tallistas que difuminaran cada vez más las formas, hasta el punto de que en algunas obras como el busto de *Gwen John* (1905), es difícil asegurar si realmente estaba terminado o no. Otras obras con características similares son los retratos en mármol de *Madame X*, *Madame Fenaille* (1900), *Helene de Nostitz* (1902) y de *Eve Fairfax* (1904-1907). En todo caso estas esculturas esconden la belleza de lo indefinido y una delicadeza en la veladura de los rasgos faciales que las hace sumamente atractivas y que nos remite al escultor italiano Medardo Rosso.



Auguste Rodin, *Gwen John*, 1905. Mármol.



Auguste Rodin, *Madame X*. Mármol.

Para Rodin sólo existían «las obras abiertas», susceptibles de ser transformadas y evolucionar. Por lo que siguiendo este principio, se negaba a encerrar la forma en unos contornos demasiado precisos, fuera cual fuera el material con el que estaba realizada. Esta cuestión se puede apreciar claramente en los mármoles, como en la evolución de las seis versiones que realizó de la *Danaide* (1884-85).

Tampoco dudaría en exponer obras inconclusas, a veces incluso sin firmar, como *El beso* grande de mármol, abandonada por su práctico Turcan en 1889 y expuesta sin concluir en el Salón de 1898 y en la Exposición Universal de 1900.

Otras veces interrumpía el trabajo de un tallador, como ocurrió en *El Pensamiento* (1895), cuando Peter le llama para preguntarle qué aspecto final quería dar al busto y Rodin queda sobrecogido por el poder de sugestión que emana del rostro aflorando del bloque en bruto, decidiendo dar por terminada la obra en ese momento. Ese modo suyo de actuar demostraba su gran confianza en el trabajo de los tallistas y su firme convicción de que la palabra “fin” es sinónimo de muerte. Como explicó Georg Simmel en 1911, en el escrito «L'oeuvre de Rodin comme expression de l'esprit moderne», “(...) la figura al separarse de la piedra a la que aún está parcialmente unida, ofrece una sensación inmediata del porvenir, el cual es ahora su razón de ser”.⁴²



Auguste Rodin, *El pensamiento*, 1886. Mármol.

Para la realización de esta bella escultura utilizó los conmovedores rasgos faciales de Camille Claudel, con la que tendrá una relación pasional durante quince años llena de dramáticos

⁴² SIMMEL, Georg, “Mélanges de philosophie relativiste”, 1911. Citado por: LE NORMAND-ROMAIN, Antoniette, en *op. cit.: Rodin y La revolución de la Escultura...*, p. 62.

sucesos. La escultora lleva la cofia de las novias bretonas, que puede simbolizar su carácter obstinado, aunque la delicadeza con la que está tratado el retrato está indudablemente asociada a su fragilidad. Sorprende en el rostro la mirada fija y perdida que vaticina el tormento que está por llegar, que acabaría de ensombrecer el espíritu de Camille.



Auguste Rodin, *La convalesciente*, 1892 o 1906. Mármol.

Otra escultura que relata un episodio de esta trágica relación es *La convalesciente* (1906), que está directamente inspirada en el hermoso *Adiós* de 1892, y que fue realizada por su asistente Matruchot. Es una escultura que despierta gran expectación, su quietud y contención en el bloque de piedra es turbadora e inquietante, allí parece encontrarse protegida, sin intención de desprenderse o liberarse del mismo. Es posible que esta escultura esté relacionada con los últimos años de Camille en una clínica psiquiátrica. Estas obras nacen de un estado de congoja y desánimo totales; en ellas observamos la gran capacidad de Rodin para reflejar el tormento y el sufrimiento humano, aunque en realidad sus esculturas son capaces de expresar todos los matices, desde la desolación, a la ternura pasando por la pasión y la sensualidad.

Otra escultura también contenida en un bloque de piedra simplemente desbastado, que retrata nuevamente los rasgos de su amada y que puede servir de contrapunto a las dos anteriores, es la bella *Aurora* (c. 1895-1898). El contraste entre la suavidad del rostro, muy terminado, y el bloque de piedra labrado enérgicamente con puntero y gradina delatan en esta obra el quehacer de Víctor Peter, el mismo tallista del *Pensamiento*. Esta escultura representa una Camille joven y fuerte, que acaba de romper con Rodin, el cual expresa la atracción que seguía sintiendo por ella y el desasosiego que le había causado su separación.



Auguste Rodin, *La aurora*, c.1895-1898. Mármol.



En el museo de Rodin hay más de cinco mil yesos, su razón de ser se debe a la intensa actividad de su taller, aunque también nos orientan al Rodin más íntimo y solitario, atento al lenguaje de las formas, que adoraba estudiar sus obras haciendo de la lentitud una virtud.

A menudo una sola figura nace de sus manos y no puede comprender el sentido de esta figura: sus líneas parecen pedir algo más, reclaman ser completadas. Entonces la deja apartada, y un buen día, reparando entre los embriones de formas, se da cuenta de que puede unirla a otro fragmento que estaba abandonado: aquí tenemos de pronto una composición, el espíritu ha penetrado en el barro, la vida ha dado origen al alma.⁴³

Este Rodin, es el que fascinó a Rilke en su primera visita a Meudon en 1902, el poeta fue a lo esencial evocando para su esposa Clara la visión de los yesos y fragmentos alineados:

de lado, a lo largo de metros y metros (...). Puede intuirse enseguida que concebir el cuerpo como un todo es tarea de sabio, y la del artista consiste en crear, a partir de estos elementos, nuevas relaciones, nuevas unidades, más grandes, más legítimas, más eternas; y esta riqueza inagotable, esta invención infinita, perpetua, esta presencia de espíritu, esta pureza y vehemencia de expresión, esta juventud, este don de tener continuamente algo nuevo, y algo mejor que decir, no tienen equivalente en la historia de la humanidad.⁴⁴

Tras Rodin, no será la superficie lo que determine la configuración física de la obra en el espacio, asistimos a una transformación completa del modo de proceder de los escultores, quienes desviando su atención de la epidermis, se sumergen completamente en el espesor de la masa. Con el nuevo siglo comienza una nueva manera de enfocar el modelado, una evolución hacia formas sencillas de contornos definidos que conducirá a la escultura figurativa, e incluso más adelante no figurativa, a la modernidad.

En ese justo momento del rechazo de la superficie concebida según una lógica naturalista, Rodin comienza a ser calificado por los críticos como un escultor impresionista.

1.5.2. LOS CLÁSICOS DE LA MODERNIDAD

En la Francia del siglo XIX se produce un debate entre tradición e innovación que perdurará en los inicios del XX. Allí se plantea en relación a Rodin, lo que el impresionismo escultórico supone de ruptura o modificación de las pautas habituales. Este debate afectará al clasicismo y a sus posibilidades de recuperación.

En primer término analizaremos la postura que adopta Bourdelle, que valorará el arte antiguo como referencia susceptible de actualización, manteniendo una actitud creativa que no aspira a prolongar o imitar el pasado sino a crear a partir de él un nuevo presente. Y al mismo tiempo veremos la tendencia representada por Maillol que nos remite al arte griego clásico y al arcaísmo.⁴⁵

⁴³ SYMONS, Arthur, "Rodin. Fortnightly Review", juny 1902, p. 963-966. Cfr.: Ruth BUTLER, *Rodin in perspective*, N.Y., Prentice Hall, Englewood Cliffs, 1980, p. 25.

⁴⁴ GSELL, Paul, « Propos de Rodin sur l'art et les artistes », dins *La Revue*, 1 novembre 1907, p. 105. Citado en: RILKE, Rainer María, *op. cit.*, p. 74.

⁴⁵ Arcaísmo, término entendido en sentido estricto o bien aplicado a cualquier arte primitivo que interesó como algo nuevo a los escultores de principios de siglo. Véase: BAZÁN DE HUERTA, Moisés, *op. cit.*, p. 105.

La exposición Internacional de París de 1900 supone la consagración de la escultura de Auguste Rodin como superación del romanticismo decimonónico y camino hacia la modernidad. El sustrato clásico llevaba tiempo filtrándose en el arte moderno, fundamentalmente en la pintura, aunque una sensibilidad análoga se adueñaba de la escultura, como lo confirma cinco años más tarde, en el Salón de Otoño de París de 1905, el triunfo de *La Mediterránea* (1900-1905) de Maillol, que causará gran impacto, y que supuso un regreso a la escultura clásica, sin caer en la mitología y en recursos narrativos o anecdóticos propios del clasicismo academicista.⁴⁶

Ese mismo año, en 1905, M. Denis generalizaba sobre la situación del momento:

En la noción del arte clásico lo que domina pues es la idea de síntesis...; implica todavía la creencia en las relaciones necesarias, en las proporciones matemáticas, en una norma de belleza, ya sea en el tema de la misma obra -canon humano- o en su economía -leyes de composición-. Comporta también un justo equilibrio entre la naturaleza y el estilo, entre la expresión y la armonía. Lo clásico sintetiza, estiliza, o como se quiera, inventa la belleza. Todo objeto que considere lo recrea en tanto que objeto, le conserva su lógica esencial transformándolo según su propio genio.⁴⁷

Según Denis, la revisión de lo clásico procedía de los discípulos de Rodin, quien según él estaba a la cabeza de la escuela moderna, aunque el dinamismo de sus cuerpos, el modelado muscular, la expresión y estilo apasionado pleno de romanticismo, ahogaban los referentes clásicos en alguna de sus obras.

Sus seguidores exigirán un cambio radical desde una renovación clasicista, pero, no obstante, adoptarán aspectos de la obra de Rodin. Como Lucien Schnegg, hermano de Gaston Schnegg, uno de sus asistentes, que en 1905 se erige en guía de un grupo conocido como la «banda de Schnegg», integrada mayoritariamente por ayudantes de Rodin, que ahora trataban de recuperar la pureza formal y el equilibrio de la escultura griega clásica. Algunos integrantes del grupo fueron Antoine Bourdelle, François Pompon, Louis Dejean o Leon Ernst Divrier, colaboradores de Rodin, pero el que más destacó fue Charles Despiau, uno de sus últimos asistentes, hasta el año 1914.⁴⁸

El primero que plantearía sus obras sobre principios totalmente opuestos a los de su maestro fue, **EMILE ANTOINE BOURDELLE (1861-1926)**,⁴⁹ que frente a la disgregación de las formas y el difuminado de las superficies de Rodin, respondería con una síntesis formal que reagrupaba y ordenaba los volúmenes proporcionando más nitidez a los planos de superficie. Para ello crearía un modelo anatómico muy expresivo, de canon alargado y robusto, que será adoptado también por la escultura novecentista.

⁴⁶ El Salón de Otoño de 1905 consagró a flauvistas emergentes y dedicó una retrospectiva a Ingres, cuya obra empezaba a ser interpretada desde una especie de subversión clasicista. Las distorsiones insólitas de algunas de sus anatomías pictóricas, la voluptuosidad, el hacinamiento de desnudos en un mismo cuadro y la filtración de artes primitivas, constituían estímulos de renovación en el ámbito parisino.

⁴⁷ DENIS, M., revista *L'Occident*, noviembre de 1905. Véase *op. cit.*: MARCHAND FIZ, Simón, "XIII. Los inicios de la escultura moderna"..., p. 653.

⁴⁸ Otros integrantes del grupo fueron: Robert Wlérick, Alfred Jean Halou, Charles Malfray, Auguste de Niederhäusern, Henry Arnold, Jane Poupelet o Yvonne Serruys. Después de la muerte de Lucien en 1909, la banda siguió reuniéndose en torno a Gaston.

⁴⁹ Bourdelle se unió al entorno de Rodin cerca de 1883, y trabajó como su asistente durante más de quince años, hasta 1898. Rodin lo consideró uno de sus principales colaboradores.

BOURDELLE

Una de sus primeras obras, un *Adán* de dos metros de altura, recrea según sus palabras: “*el hombre en su fuerza y su ingenuidad primera*”.⁵⁰ Otras obras como *El dolor estoico del guerrero*, ostentarán la misma voluntad de pureza y primitivismo.

Bourdelle inicia una corriente artística muy particular, que se orienta hacia una estética violenta y desgarradora, como en el conjunto de Tarn et Garonne, *Monumento a los combatientes de Montauban* (1895-1899), donde haciendo suya la búsqueda de la expresión de Rodin deforma exageradamente los rostros por el terror y el dolor hasta el extremo de que resultan inquietantes, como en el *Guerrero acostado con espada* (1898), cuyo rostro comparara Rodin con una cabeza de león. Otra de las cuatro figuras del monumento, el *Gran guerrero* (1898-1900), marca su ruptura con las concepciones rodinianas del modelado, la economía de las formas, la excesiva simplificación y la desproporción de alguno de sus miembros le valió el elogio de algunos amigos aunque no fue bien recibido por la crítica, que señalaría peyorativamente la expresión vociferante del personaje y la inexactitud anatómica de su mano izquierda, a lo que Bourdelle respondería airosoamente: “*no es una mano, es un escudo*”.⁵¹



Émile Antoine Bourdelle, *Gran guerrero del monumento a los combatientes de Montauban*, 1898-1900.

Estas figuras encarnan la evolución que se produce en su obra desde el expresionismo analítico hacia un arte más sintético que rompe definitivamente con el naturalismo y con los principios clásicos de la imitación. En ellas también se aprecian unos principios de construcción que se oponen a la fragmentación; las formas son captadas y resueltas en su globalidad como arquitecturas o equilibrios matemáticos que eliminan de su enfoque cualquier detalle.

Con los estudios de las cabezas del monumento de Montauban realiza en 1899 *La guerra*, una obra de expresionismo extremo emblemática del método de composición mediante ensamblaje que aprendió con Rodin.



Émile Antoine Bourdelle, *Cabeza de Apolo* con base grande, 1898-1909.

En el año 1900 expone en el Salón del Campo de Marte la *Cabeza de Apolo* (1898-1909), obra que marca el inicio de su plenitud, donde descubre según sus palabras «sus leyes». Es una creación de transición que Bourdelle considerará como el “*drama de su vida: un lado terminado y el otro en estudio*”.⁵² Esta cabeza, hermosa y digna como un dios etrusco, a la par que austera y sintética, rompe con la noción clásica de perfección y vislumbra un cambio de sus prácticas rodinianas. En ella comienzan las investigaciones sobre el ordenamiento y la simetría, amueblando el espacio con planos y contraplanos en búsqueda de deformaciones expresivas que le alejen de la influencia de Rodin. Realizada a partir de un joven modelo italiano huesudo será la fundadora de la nueva estética que la escultura moderna emprenderá en los años siguientes. La copia de la que hablamos corresponde al estado definitivo de la

⁵⁰ ESTEBAN, P., *Bourdelle* (cat. exp.), Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, 1979, p. 13.

⁵¹ AA.VV., *op. cit.: Rodin y La revolución de la Escultura...*, p. 106.

⁵² *Ibidem*, p. 154.

obra, que fue elaborada a partir de fragmentos recuperados en el taller del rostro original en arcilla y colocada sobre una gran base de espíritu cubista.



Émile Antoine Bourdelle, *Heracles arquero*, 1909-1910.

A partir de este momento se hallarán entre sus preocupaciones: una gran voluntad de síntesis, un desprecio por lo accidental, un aumento de los planos para enfatizar las formas y un deseo de permanecer humano sin caer en lo ornamental. Le comienzan a inquietar las relaciones y equilibrio entre llenos y vacíos e inicia su investigación sobre los valores espaciales, adaptando los volúmenes a los contornos de la forma, como en la figura de *Heracles arquero* de 1909, que los críticos saludan unánimemente por la novedad de su actitud, su carácter intrépido y su cariz primitivo, que no recuerda en nada el aspecto del clásico Hércules griego.

En su brutal dinamismo y su desarrollo espacial encontramos evidentes analogías formales y conceptuales con las obras de algunos futuristas cuyo 'manifiesto' se acababa de publicar como con *El atleta* de Raymond Duchamp-Villon o con *Las formas únicas de continuidad en el espacio* de Umberto Boccioni, por lo que no es

de extrañar que en el prefacio del catálogo de una exposición celebrada en Praga, su amigo y maestro, Rodin lo calificara como "esclarecedor del futuro".⁵³

Una fisonomía que ocupa un lugar muy especial en la obra de Bourdelle, a la que dedicaría más de veinte composiciones es la máscara de *Beethoven* (1900-1926)⁵⁴, con la que se identificó desde joven al reconocerse en un retrato del compositor. La obsesión persistiría de tal manera que en su madurez se dedicaría compulsivamente a representarlo o quizás conscientemente a representarse. Las caretas expresionistas del compositor, por el que sentía verdadera admiración, retoman un modelado táctil que raya en la deformación y anuncia la desestructuración de las formas que años después explorarán Matisse o Picasso. A su vez, la fuerza y energía que arrastran, las hermanarán con algunos retratos arquetípicos que realizaron sus coetáneos como el de *Víctor Hugo* de Rodin o el famoso *Goya* español de Mariano Benlliure.



Emile Antoine Bourdelle, *Beethoven*, 1901. Pequeña máscara trágica.

Bourdelle, que fue tallador de Rodin durante más de quince años, se mostrará sensible al tema del *Beso*, que tratará de modo completamente diferente a su maestro, en forma de rostros de mujeres vaporosas, afines a Medardo Rosso, donde el modelado fluido parece dilatarse en la atmósfera. Estos simbólicos rostros, titulados unas veces *Éxtasis* y otros *Sueños*, constituyen el contrapunto de los *Guerreros* que se realizaron en la misma época. La obra que aquí se reproduce está basada en un poema

⁵³ ESTEBAN, P., *op. cit.*, p. 13. Véase también *op. cit.*: AA.VV., *Rodin y La revolución de la Escultura...*, p. 130.

⁵⁴ En 1900 concurre al Salón con su primer retrato de *Beethoven* y en el año 1926 esculpiría su busto número veinte. Se han contabilizado más de cuarenta máscaras y retratos del compositor.

BOURDELLE

que Mauras dedica a su amante haciendo alusión al encanto de sus labios. Bourdelle consigue inmortalizarlo fielmente en el mármol y se revela como un adepto a los movimientos simbolistas del alma que fomentan, entre otros aspectos, la estética de la sinuosidad y del misterio.⁵⁵

Otro retrato que realizó tres años más tarde, *Jeanne Prinnet* o *El fruto en su flor* (1910), obedece también a la ley de lo inacabado y se distingue de sus antecesores por el carácter unificado de los planos, el primitivo grabado en superficie y la austeridad del rostro que encarnan en el material pétreo lo que serán sus preocupaciones estéticas en sus últimos años.

Su obra, a pesar de ser tan diversa, transmite una auténtica impresión de unidad en la búsqueda de la expresión plástica y en la voluntad de grandeza y monumentalidad. Precursores a su estilo rítmico, rudo, y como de inspirado cantero, podríamos encontrarlos en los grandiosos pórticos románicos de las regiones de Souillac, Moissac y Toulouse.

Bourdelle en sus indagaciones reacciona contra el academicismo neoclásico, y pese a su admiración por Carpeaux y Rodin, inicia un itinerario bien diferenciado por el que transitará la siguiente generación escultórica, la de Joseph Bernard (1866), Charles Despiau (1874) e incluso Manolo Hugué (1872). Asimismo encontraremos evidencias de sus extensos ritmos rectilíneos y enfáticos en obras de Mestrovic (1883) y de Victorio Macho (1888).



Émile Antoine Bourdelle, *El beso*, 1907. Mármol.



Émile Antoine Bourdelle, *Retrato de Jeanne Prinnet*, 1910. Mármol.

⁵⁵ Existe una decena de versiones de estos *Rostros de amor*. La obra que presentamos fue tratada en porcelana de esmalte agrietado por la manufactura de Haviland, antes de traducirse a mármol. Véase *op. cit.*: AA.VV., *Rodin y La revolución de la Escultura...*, p. 67.

Suele trazarse cierto paralelismo entre Bourdelle y su contemporáneo Maillol. Ambos en sus principios eran seguidores de Rodin y veneraban la escultura griega arcaica, pero tras estas similitudes, sus sendas se van a separar. Maillol buscará en la cultura mediterránea, la gracia, la serenidad, la sensualidad y una firmeza tenaz bajo semblantes de suavidad, mientras que Bourdelle ahondará en un expresionismo metódico realizando una escultura dinámica, vigorosa, y con cadencias arcaicas, donde los planos entrechocan en aristas y ángulos rectos demarcando una propensión a la acción incluso cuando los cuerpos se encuentran en reposo.

Maillol amaba las superficies lisas y finas, las de Bourdelle son barrocas y agitadas. Si la piel de las esculturas de Rodin vibra en superficie y se contiene, en Bourdelle lo interior se desborda, se sacude, dilata las facciones y alarga los miembros. Esta deformación que aplicó Rodin a sus ensamblajes y acodaduras en yeso, y que es la base del expresionismo de Bourdelle no tendrá continuidad en Maillol.

Con **ARÍSTIDES MAILLOL (1861-1944)**⁵⁶, culmina el clasicismo mediterráneo. En los primeros años de siglo será uno de los artistas más influyentes para los escultores figurativos que vivían en París y el marco de referencia para el grupo de escultores novecentistas, que por su proximidad geográfica y catalanidad siempre lo consideraron un compatriota.

Su obra más emblemática y referente para toda una generación fue la popular *Mediterránea* (1900-1905), gran desnudo femenino de formas rotundas y carácter sereno que será considerada por André Gide "*expresión pura de la belleza y el silencio de la escultura de la Antigüedad*", incidiendo en que su belleza pierde importancia frente a la que recobra por el silencio que transmite.⁵⁷ Esta obra que causará verdadero impacto fue sugerida por su mecenas el conde Harry Kessler, que en 1902 escogió un modelo entre las figuras del taller y le propuso realizarlo en piedra aumentando su magnitud. Tras varios años de trabajo brotaría el famoso desnudo femenino.



Aristide Maillol, *Mediterránea*, 1900-1905. Mármol.

⁵⁶ Escultor francés que sin ser alumno de Rodin mantuvo con él una estrecha amistad. A pesar de su admiración no quiso trabajar para él, siguiendo su propio estilo lejos de su influencia. Aunque algunos críticos tacharon sus esculturas de neoclásicas, Rodin reconocería su valía, señalándolo como el mejor escultor de Francia.

⁵⁷ André Gide "*À propos de la Méditerranée*", 1905: "*Elle est belle; elle ne signifie rien; c'est un oeuvre silencieuse. Je crois qu'il faut remonter loin en arrière pour trouver une aussi complète négligence de toute préoccupation étrangère à la simple manifestation de la beauté*". Trad.: "*Es bella; no significa nada; es una obra silenciosa. Creo que es necesario remontarse muy atrás para encontrar tan completo desinterés por toda preocupación ajena a la simple expresión de belleza*". Citado en: FERNÁNDEZ APARICIO, Carmen, "Nuevo clasicismo y noucentisme", en: *Joan Rebull años 20 y 30*, (cat. exp.), Madrid, MNCARS, 2003, p. 54.

En primera instancia el concepto del desnudo de Maillol atiende a la tradición clásica, y al modelo real que representaba la mujer campesina de su paisaje natal de Banyuls-sur-mer (Francia). Sus desnudos de formas plenas, y actitud indolente y relajada, se opondrán a los desnudos atormentados y estilizados de Rodin. Con ellos marcará las pautas que definirán la estética mediterránea en la escultura y pintura de principios de siglo, erigiéndose en uno de los padres de la escultura moderna.

Su obra se fundamentaba como la de los griegos, en las pautas de equilibrio, ritmo y simetría de la figura humana que describía M. Denis en 1905. Asimismo, en sus figuras, como en las de Bourdelle, hay sencillas estructuras que se vislumbran como ensayos de forma pura, que no son sino signos arquitectónicos que las alejan de la escultura imprecisa de Medardo Rosso o Rodin.

La pureza de las formas de su *Mediterránea*, su justa y delicada armonía atesoran una solidez y una escala que comparte la monumentalidad de algunas figurillas de la antigua Grecia. Su desnudo no se ciñe a la desnudez de un cuerpo desvestido, sino que considera la figura humana como una idea arquitectónica de la naturaleza.⁵⁸

Maillol logra una concepción simplificada y geométrica de la forma natural, no muy distinta de la de Cézanne: *“Siempre parto de una figura geométrica, cuadrado, rombo, triángulo, porque estas son las figuras que mejor se sostienen en el espacio. Mi Mediterránea está encerrada en un cuadrado perfecto”*.⁵⁹

La Mediterránea se asienta en un cubo seccionado por una línea diagonal, porque su intención era:

construir una representación del cuerpo «que se sostenga en el espacio» como una catedral, pero también fundir en una escultura todo el universo de forma que sintetice la belleza del cuerpo (...). Hay que intentar lo que no es palpable, lo que no se toca.⁶⁰



Aristide Maillol trabajando en *La montaña*.

Ese concepto sutil de lo incorpóreo, afín al Simbolismo, y la utilización de recursos como la contención de cuerpos geométricos elementales en sus esculturas, además del uso de formas lisas y macizas en las que cualquier movimiento parece innecesario, es lo que marca ese carácter diferenciador con la tradición y con algunos de sus coetáneos.

⁵⁸ En un viaje a Grecia con su mecenas Kressler queda fascinado por el arte del período clásico, del siglo V. Pero Maillol no se acerca al arte griego con la mirada de los neoclásicos, sino que en su búsqueda aporta unas nuevas formas de expresión. Véase: BARAÑANO, Kosme de, (et al.), *Aristide Maillol* (cat.exp.), Valencia, IVAM, 2002, p. 6.

⁵⁹ Citado por Judith Cladel en 1937. Véase *op. cit.*: MARCHÁN FIZ, Simón, “XIII. Los inicios de la escultura moderna” ..., p. 659.

⁶⁰ BARAÑANO, Kosme de, (et al.), *op. cit.*, p. 46.

Una figuración claramente simplificada y armónica constituirá la clave de su obra. Es un arte de la idea, que convierte el cuerpo de la mujer en una alegoría del pensamiento.

Maillol desde su juventud se destacó por su persistente actividad experimentadora, con la que llegó fortuitamente a la escultura en 1885.⁶¹ En sus inicios prescindía de modelo, únicamente tomaba referencias de unos y otros para crear composiciones en su cabeza y visualizar ideas. Amaba los materiales, su calidez, la terracota, la piedra o el plomo. Dibujaba mucho, modelaba numerosos bocetos en los que condensaba y sintetizaba las formas hasta acercarse a postulados abstractos. Esculpía la idea, el instante emocional, ansiando alcanzar la perfección expresiva y aprehendiendo lo etéreo e inefable en sus esculturas, dotándolas de alma, al igual que los antiguos. Según sus palabras: "*La inmovilidad que crea el artista no es la misma que la inmovilidad de la fotografía. La obra de arte contiene una vida latente, las posibilidades del movimiento*".⁶²

Las investigaciones sobre su obra concuerdan en que Maillol fue un artista de una modernidad incuestionable. Su influencia fue definitiva en escultores como Matisse, Laurens, Arp o Moore, e incluso en otros que no querían reconocerlo como Brancusi.

Sus referentes fueron diversos, no sólo se ciñen a la escultura griega o egipcia, también admiraba la escultura clásica francesa de los jardines del palacio de Versalles, además de la escultura oriental, jmer, india, china y japonesa. Con todo ello supo adecuar la idea del primitivismo a sus propios fines. Sobre ello comentaba a la escritora Judith Cladel:

Quando las naciones envejecen, el arte se vuelve complicado y blando. Debemos tratar de volvernos jóvenes nuevamente y trabajar con toda inocencia. Eso es lo que estoy tratando de hacer. Y eso es la razón de que haya tenido algún éxito, porque este es un período en que la gente está tratando de volver a lo primitivo. Yo mismo trabajo como si nunca hubiera existido nada, como si nunca hubiera aprendido nada. Soy la primera persona que jamás haya hecho escultura.⁶³



Aristide Maillol, *La acción encadenada sin brazos*, 1905. Bronce.

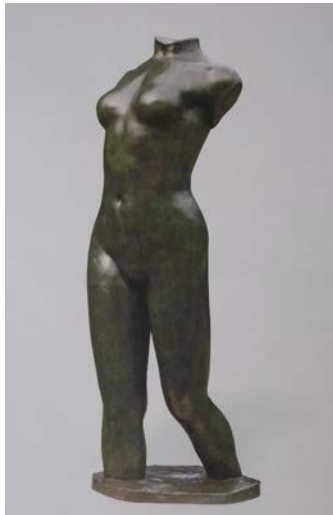
Sus obras fueron tan innovadoras que causaron asombro y pavor en su época, como su concepción de *La Acción encadenada* (1905), monumento al líder socialista Auguste Blanquí, que debido al escándalo que provocó en el clero su desnudez no llegaría a ser inaugurado. Lo mismo ocurrió con el *Monumento a Cézanne* (1912-1925), un descomunal desnudo recostado, que tras ser rechazado por el consistorio de Aix, en 1925 sería adquirido por la ciudad de París, siendo finalmente ubicado en las Tullerías. En este caso, para la realización de los ropajes, utilizará un recurso que seguramente aprendió en sus visitas al taller de Rodin, que consiste en aplicar sobre sus obras un lienzo humedecido, que revela las formas y curvas debajo de la fina capa de tela. De este modo cubre su *Cézanne*, como anteriormente había hecho Rodin al arropar con su propio abrigo su *Balzac*, logrando implantar en la escultura moderna la utilización de los pliegues ya en desuso por la generalidad de los artistas.

⁶¹ Al principio se decantó por la pintura, se sumó al grupo de los Nabis, que en hebreo significa los profetas, partidarios de las ideas estéticas de Gauguin, con los que compartiría sus reacciones contra el naturalismo de los impresionistas. Su carácter polifacético lo impulsó a indagar en varios campos como la cerámica, la ilustración de libros y los tapices, convirtiéndose en un excelente artesano que extraía su propia arcilla, fabricaba su propio papel y buscaba colorantes naturales para sus obras en distintas plantas. En 1884 una ceguera temporal le obliga a dejar los tapices, por lo que comienza a tallar pequeñas figuras en madera y a modelar en arcilla, que cocía en un horno casero fabricado por él mismo.

⁶² BARAÑANO, Kosme de, (et al.), *op. cit.*, p. 7.

⁶³ *Ibidem*, p. 15.

La acción encadenada, que vivió buena parte de su vida en la oscuridad y fue una de las obras más atormentadas de Maillol, supone una auténtica renovación en el género del monumento público. En ella logra expresar la idea de encierro y sufrimiento del líder republicano mediante la figura dinámica de una mujer de intensa musculatura, propia de Miguel Ángel, que con sus manos enlazadas en la espalda intenta liberarse de sus cadenas. Es una forma prisionera, que enuncia la imposibilidad de actuar, y que con su furia contenida perturba la placidez meditativa inherente a sus obras; además, es posible que deba sus piernas, bien asentadas, al *Hombre que camina* de Rodin.



Aristide Maillol, *Torso de Île de France*, 1921.



Aristide Maillol, *Torso de Venus*, 1918-1925.

Maillol prácticamente sólo representó mujeres y, siguiendo la vía abierta por Rodin, con ellas dará una nueva vida al tema del *Torso*, manifestándolo recurrentemente en su obra, lo que le situará como un artista de avanzada modernidad. Sus torsos sin brazos, como los del *Verano* (1900), la *Primavera* (1911), y el *Mediterráneo* (1905), o el *Torso de Île de France* de 1921 y el de *Venus* de 1925, son hermosos fragmentos que nacen de una investigación exhaustiva de cada parte para llegar al conjunto. Su interés se concentrará en enfatizar la vitalidad del cuerpo femenino mediante robustos torsos de pechos y piernas firmes que adquieren en su conjunto un ritmo discreto. Mientras que Rodin con la turbulencia de su modelado hace luchar la luz contra la sombra creando cuerpos dramáticos, Maillol expone crudamente las formas sin altibajos en un juego rítmico continuo que utiliza la luz y la sombra para crear caricias moduladas, además, al igual que su continuador Charles Despiau, reúne y organiza las distintas partes del cuerpo mediante leyes arquitectónicas y geométricas hasta conseguir una unidad armoniosa y equilibrada.

Las experimentaciones de los grupos vanguardistas de principio del siglo XX dañaban la imagen del cuerpo humano, seccionándolo, deformándolo o reconstruyéndolo. Maillol se enfrenta a esa desestructuración considerando el cuerpo como una totalidad.

Sus esculturas experimentan sobre una base sólida, son firmes, erguidas y macizas. Posiblemente él y Despiau fueron unos de los últimos artistas que supieron crear estatuas, ansiosos por recalcar la afirmación de que el hombre está presente sobre la tierra con su singular belleza. Sus figuras son sencillamente humanas y poseen la perfección clásica de las esculturas arcaicas.

Maillol no ejecuta una escultura narrativa que traslada un mensaje histórico o religioso. Sus figuras femeninas poseen sencillos ademanes, no acarrean nada, sólo se concentran en sostenerse a sí mismas, y en contadas ocasiones se permiten llevar unas manzanas o una guirnalda de flores como en la *Pomona* o en el caso de *Flora*.

Aristide Maillol, *Debussy*, 1930. Bronce.Aristide Maillol, *El aire, primer estado*, 1938. Plomo.

Durante 1934 conoce a Dina Vierny, una adolescente de quince años que se convertirá en su principal modelo durante el resto de su vida; su juventud y belleza le inspiran, lo que va a permitirle iniciar un período innovador en su escultura. Ella será la musa de *El aire* (1938) y de su obra, *Armonía* (1940-1944), que quedará inacabada por la muerte del escultor. Esta última figura femenina parece reunir el compendio de todas sus indagaciones artísticas, es, como su nombre indica, un manifiesto expreso de su labor y su mensaje para el futuro.

CHARLES DESPIAU (1874-1946) fue otro discípulo de Rodin que tras dedicar varios años al trabajo de su maestro reacciona en sentido opuesto, realizando figuras con indumentaria moderna inspiradas en las teorías del clasicismo revivificado de la «banda de Schnegg». El resultado será una escultura moderada de corte clasicista y academicista.

Pronto descubre su preferencia por el género del retrato y decide dedicarse al mismo inscribiéndose en una problemática moderna: la del fragmento. En este género desarrollará su poder plástico y su verdad psicológica con gran habilidad gracias a un largo y apasionado trabajo.

Como todos los jóvenes de su época busca su camino en las lecciones más lejanas, volviendo a los problemas plásticos fundamentales; su sueño, como él confesaría, era hacer una escultura atemporal, en la que no se pudiera precisar el periodo histórico, ni el autor. Su trabajo se concentró en intentar comprender los componentes plásticos que, más allá de las diferencias culturales y de las épocas, hacen que el espectador se embriague de emoción. Se apropiará de estas aportaciones a través de sus primeras obras, en las que manifiesta por primera vez un talento personal, como *Muchacha de las Landas* (1908) y *Paulette* (1909-1910), con las que expresa su ambición de una belleza eterna, con figuras frontales encerradas en bloques cúbicos donde obtienen un aura de firmeza, seguridad y estabilidad. En estos hermosos y emblemáticos retratos, el fluir de un plano a otro y la estilización de elementos anecdóticos como el pelo, convertido en un componente rítmico, se combinan para procurar un hálito de espiritualidad resplandeciente e intemporal.⁶⁴

⁶⁴ Este recurso, de situar el retrato frontalmente e inscribirlo en un cuerpo geométrico, se puede rastrear en escultores posteriores que estuvieron en París y que seguramente lo utilizarían bajo su influencia, como los catalanes

CHARLES DESPIAU

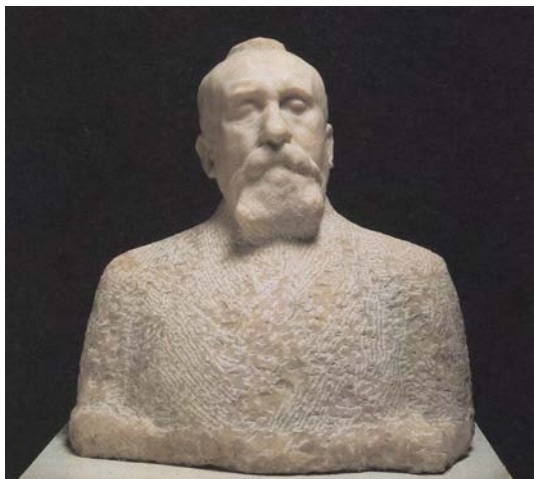
Charles Despiau, *Muchacha de las Landas*, 1908.Charles Despiau, *Paulette*, 1909-1910. Mármol.

La cabeza de *Paulette* despertó la admiración de Rodin, el maestro giraría sobre ella durante un buen rato para acabar exclamando: “¡esto es para paladares muy finos!”, antes de proponerle que se uniera a sus talladores.⁶⁵ El busto sólo conserva lo esencial y plásticamente necesario, combinando una sensibilidad vibrante con una pureza que no se detiene en las superficies. En la traducción en mármol, que haría el propio Despiau en 1909, la influencia de Rodin se percibe en la presentación en la que contrasta la finura del acabado del rostro con la superficie en bruto del bloque del que emerge.

Auguste Rodin, *Pierre Puvis de Chavannes*, c. 1911-1913.

Enric Casanovas y Joan Rebull. *La muchacha de las Landas* (1904), tuvo un éxito considerable, por lo que a partir de ese momento la joven generación de «arte independiente parisino» tendrá a Despiau como uno de sus mejores representantes. Véase *op. cit.*: AA.VV., *Rodin y La revolución de la Escultura...*, p. 126.

⁶⁵ El retrato mantiene tal proximidad con su modelo que llega a reproducir exactamente el ligero estrabismo que obliga a la pequeña a mantener los párpados bajados. Véase: *Ibidem*, p. 94.



Auguste Rodin, Puviss de Chavannes, 1911-1917. Mármol.

En 1907, animado por el busto en yeso de *Paulette*, comienza a trabajar con Rodin. Este será un período de práctica profesional hasta 1914 año de su movilización por la Gran Guerra. Entonces, se ve forzado a abandonar la talla del mármol que le había confiado Rodin, del *Génie du repos éternel* (Genio del reposo eterno), destinado al monumento conmemorativo del pintor *Puviss de Chavannes*. La piedra, que medía cerca de dos metros, hizo necesaria la contratación de un segundo taller, en Villa Corot, donde Despiau se instaló con su esposa María. Desmovilizado después de la guerra y habiendo muerto Rodin en 1917, cuya sombra ya no le asediaba, se negó a terminar la talla del mármol. De esta magnífica escultura hay dos versiones, la inacabada que se

expone actualmente en la galería de los jardines del museo Rodin en París, y un busto acabado ejemplarmente a puntero que conserva el matiz del contraste con la sensible epidermis tan del gusto de Rodin. Esta obra inacabada es un fiel testimonio de la gran categoría artística de Despiau, y del conocimiento del oficio de sus prácticos, que no en vano eran elegidos celosamente por el maestro.⁶⁶

A partir de 1932, el encuentro con Assia Granatouroff, modelo profesional de muchos artistas, hace que Despiau le requiera que pose para él, lo que le permitirá enaltecer el cuerpo de la mujer. *Assia* (1937) es una alegoría en forma de desnudo femenino de pie, donde se complementan al unísono: fuerza, belleza, serenidad y sencillez, pudiendo compararse con una moderna Venus del renacimiento italiano. No en vano, el periodista Anatole de Monzie, comparó a Despiau con «el Donatello del siglo XX», según él, *Assia* es uno de los desnudos femeninos más bellos y logrados de la historia de la escultura. Se ajusta a los cánones de la hermosa joven respondiendo a la concepción que se hace de la mujer ideal.

Más adelante veremos como la noción de mujer ideal, que es un tópico variable en la historia del arte, reaparece con los novecentistas que, influenciados con la estética de Maillol y Despiau, tomarán en sus inicios como modelo a 'La ben plantada' del emblemático libro de Eugenio d'Ors, donde expone las características físicas y morales que deben acompañar a la mujer catalana ideal.

Para terminar me gustaría ratificar su hermandad con la estatuaria femenina de Maillol en su figura *Desnudo femenino* de 1920, que apunta una delicadeza y discreción análoga a la de Maillol, contrastando con la de Rodin que mostraba a una mujer demasiado carnal y fecunda.

Las esculturas de Maillol y de Despiau se presentarán en los albores del siglo XX en toda su placidez, con un sentir clásico y atemporal, en medio de la baraúnda de las



Charles Despiau, *Desnudo femenino*, ca. 1920.

⁶⁶ El yeso de *Puviss de Chavannes* fue donado a Despiau por Auguste Rodin y se quedó en Villa Corot. En 1930 cuando finalmente Despiau alcanza el éxito con su primera exposición en Nueva York, se trasladaría a la calle Brillat Savarin donde hizo construir su casa-taller. Los herederos del original, los señores Alain Kotlar, después de haberlo limpiado y restaurado, lo donaron en 2001 al museo de yesos de Meudon. Antes de la donación se hizo una fundición del original en bronce que se encuentra expuesta en el taller Despiau.

JOSEPH ANTOINE BERNARD

vanguardias dominantes y de los comienzos de la abstracción en la escultura, que permitieron una alteración de la figura humana usando combinaciones que surgen tanto del cubismo como del expresionismo.

Otro clásico de la modernidad que sentará preferente en la escultura catalana fue el francés **JOSEPH ANTOINE BERNARD (1866-1931)**, discípulo de Rodin, muy conocido en España, que destacó por su práctica de la talla directa y por concebir la escultura como un proceso mental puro, que comienza con el dibujo como idea previa a la materialización en piedra.⁶⁷

Fue uno de los escultores que se iniciaron en la primera década del siglo XX y se consagraron en los años veinte, bajo el marco de una escultura independiente, tanto frente al academicismo como ante el radicalismo vanguardista.

Sus esculturas estarán claramente influenciadas por la serenidad e ingenuidad expresiva de la Grecia arcaica, que también tendrá repercusión en la escultura catalana.

Joseph Bernard procedía de una familia de canteros, por lo que desde muy joven, con su padre, aprendió los gajes del oficio. Pero su inquietud no terminaría allí; gracias a una beca, en 1881, inicia su formación artística en la Escuela de Bellas Artes de Lyon, que continuará a partir de 1885 en la Escuela Superior de París. Posteriormente conocerá a Rodin, convirtiéndose en uno de sus más eficientes auxiliares y resistiéndose a la condición de epígono. Por tener una mentalidad lejana a la de su maestro no llegaría nunca a hermanarse con su estilo, y gradualmente se liberaría de cualquier resto de su influencia.

Una obra que muestra su regreso al trabajo directo en piedra, y que es un buen ejemplo de la evolución estilística de Bernard es *Ternura* (1910-1912), que, con la actitud serena de los protagonistas y unas superficies apacibles que reflejan suavemente la luz, expresa el abandono confiado, contrariando la expresión apasionada, y a veces trágica de las obras de Rodin.

Ningún sentimiento dramático aflora en sus esculturas, que se destacan por la economía de recursos y la monumentalidad. Renunciando a ornamentos innecesarios seguirá la senda de sus antepasados mostrando su preferencia por la talla de bloques de yeso y de piedra natural (en la Francia provincial existía la tradición artesanal de la labra manual de piedra).

Esta vuelta a la práctica de la talla directa, tendencia en la que se constituye como uno de los pioneros, le permite extraer volúmenes más densos y poderosos, formas y efectos arcaizantes que por su sencillez alcanzan una gran sonoridad. Como en sus obras *Esfinge moderna* (1908), y la emblemática *Serenité* (Serenidad) de 1906-1907, que destaca por su conformidad con la forma del bloque de piedra, su carácter macizo y su cálida gravedad, atributos que la convierten en una bella cabeza mítica.



Joseph Bernard, *La ternura*, c.1910-1912. Mármol.

⁶⁷ El escultor definía su obra como : “*Une réalisation le près possible de la pensé directrice du cerveau qui conçoit. Pour cela il faut traiter directement dans la matière, il faut connaître à fond son âme et sa chair....il faut aller aussi, avant toute chose, au dessin, là seulement est la source, l'expression absolue de l'art sculptural; dessiner sans trêve, modeler au trait sur du papier, en un mot, dessiner en sculptant, et sculpter en dessinant*”. Cfr.: Joan Sacs (Feliu Elias), “Josep Bernard”, *Revista Nova*, Barcelona, 25 de abril de 1914, p.6. Citado en: FERNÁNDEZ APARICIO, Carmen, *op. cit.*, p. 55.



Joseph Bernard, *Serenidad*, 1906-1907. Piedra.

«Talla directa» es un término que en el caso de Joseph Bernard debemos precisar, ya que indica que creó esta y otras obras tallándolas directamente en la piedra, sin haber realizado previamente modelos o maquetas que le sirvieran de guía para orientar el trabajo. Esta noción técnica es importante, ya que marca una particularidad y una evolución en su obra; sus primeros trabajos eran sobre todo modelados en barro que llevaban la impronta de la fuerte influencia y admiración que sentía por Rodin.⁶⁸

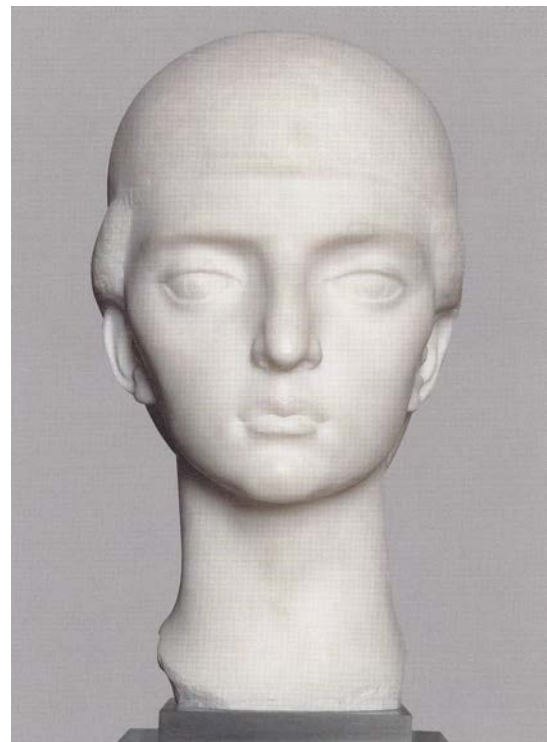
Bernard fue uno de los máximos exponentes de la reacción post-rodiniana, abriéndose un camino independiente entre el expresionismo de Bourdelle y el clasicismo de Maillol, acercándose si cabe algo más a este último.

Entre 1903 y 1906 realiza sus primeras tallas en piedra, entre las que se encuentran, la ya mencionada *Serenidad* y *Esfuerzo hacia la naturaleza*, deudora de las técnicas de transformación y de las cualidades del material. Su decisión de tallar en piedras calcáreas de gran dureza, como la piedra de Euville, facilitará la estilización y robustez de sus esculturas.

El arcaísmo latente en sus primeras obras evolucionará hacia un clasicismo idealista que resolverá con elegancia y corrección, como podemos apreciar en algunas de sus obras más emblemáticas: *La cantante* de 1910, *Salomé* (1906) y *Cantos inmortales* (1908) una bella cabeza de estilo seudo moderno.



Joseph Bernard, *Cantos inmortales*, 1908. Mármol.



Joseph Bernard, *Salomé*, c.1905-1906. Mármol.

⁶⁸ AA.VV., *op. cit.: Rodin y La revolución de la Escultura...*, p. 132.

A principios del siglo XX, Bernard creó varias esculturas de bulto redondo, de una gran simplicidad, desnudos femeninos, en piedra o mármol con la superficie lisa y pulida para lograr que la luz resbale sin obstáculos. Entre ellos, *Joven peinándose* de 1912 y de 1919, *Faunesa* y *Bacante* de 1919, en las que la gracia y pureza de las siluetas se obtienen por una sabia búsqueda del equilibrio.

Bernard trató siempre de obtener una ponderación perfecta de las masas, incluso cuando captaba figuras en marcha, como *La muchacha del cántaro* (1910), donde el brazo izquierdo y la posición de la cabeza girada hacia ese lado, contrarrestan el peso del cántaro que sujeta la mano derecha. Con los pies ligeramente hacia dentro y las piernas dobladas, la joven parece en posición inestable, pero el centro de gravedad está asegurado por la pierna derecha que avanza. A partir de esta escultura existen torsos, que al modo rodiniano, sin cabeza, brazos, ni piernas, conservan el mismo ritmo y belleza.

Sus éxitos oficiales no fueron excesivos, quizás uno de sus mejores momentos fue el de la Exposición de Artes Decorativas de 1925, exhibición bastante acorde con su estética a la que envió la obra *La Danza*, un friso de mármol intencionadamente amanerado, que representa en bajorrelieve robustas figuras femeninas no exentas de ritmo y gracia. Se comentó que en esta obra su estilo recordaba a Donatello y Lucca Della Robbia, podríamos añadir que también evoca los relieves de Gauguin. Como anécdota sólo decir que la parte central de este relieve se conserva actualmente en el salón de sesiones de la Cámara de Comercio de París.



Joseph Bernard, *Joven del cántaro*, 1910. Bronce.

Joseph Bernard ocupa un honroso lugar en la escultura francesa de entre siglos, a causa de su honestidad profesional, nunca quiso utilizar piedra para tallar obras que no quedaran previamente incluidas o insertadas en el bloque sin labrar. Antes bien, buscaba que el bloque de piedra se ajustara y articulara hasta lo desmedido con la idea que quería representar, ya que para otros proyectos más complejos se podía contar con el fácil auxilio de la fundición en bronce.

Fue Bernard, por convicción, por tradición y por entrega un verdadero apasionado y virtuoso de la talla directa en piedra, en la que desembocan sus estudios gráficos previos, de tanto valor a veces, como sus esculturas. Como hemos visto, el esculpir de modo directo la piedra, sacándole el máximo partido y entendiéndolo que ésta ha de ser respetada a toda costa, como hará también el español Manolo Hugué, concede a sus obras una apariencia sólida y robusta que las acerca a lo arqueológico y arcaico, pero que también las impregna de un espíritu clásico.

Sería muy difícil hablar de Rodin sin mencionar a **CAMILLE CLAUDEL (1864-1943)**, su principal alumna y colaboradora, que realizó un trabajo escultórico basado no sólo en la emoción, sino también en una intensa reflexión, de gran valor artístico, a veces eclipsado por su imagen de mujer hermosa y desdichada.

Cuentan que Camille Claudel fue una mujer valiente que se enfrentó a su familia y a su época para dedicarse de forma apasionada a su oficio de escultora y unirse al hombre del que se había enamorado. Su trágico destino en el ámbito amoroso, por su idilio con Rodin, y en el ámbito personal, por su prematuro ingreso en un sanatorio psiquiátrico tras una profunda crisis depresiva, ha relegado muchas veces a segundo plano su quehacer artístico. En estos últimos años la historia la está situando en el lugar que se merece, reconociendo la maestría de su

trabajo personal y el valor artístico de algunas obras suyas atribuidas injustamente a Rodin, que poseen una conmovedora sensualidad, originalidad y belleza.

Camille Claudel entra como alumna en su taller en el año 1884, dedicándose inicialmente al modelado de manos, pies y partes delicadas del cuerpo humano con gran talento. Poco a poco inicia la ejecución de sus primeros encargos e intenta abrirse un hueco en el mundo masculino de los Salones, que será infructuoso por la falta de apoyo de Rodin, que temía que la calidad de sus esculturas casi autobiográficas le dejara en evidencia y le hiciese sombra. A ello hay que sumar la lenta y procelosa incorporación de la mujer al mundo de la creación artística, en el que la escultura era un oficio preferentemente masculino donde apenas había cabida para la mujer.

Las relaciones personales de Camille marcarán toda su carrera, extrapolándose a sus esculturas, que tienen una cualidad muy especial, que es la capacidad de transmitir siempre una tensión desde la armonía y la serenidad. Una de las primeras figuras que realizó en el taller de Rodin, que resulta especialmente inquietante, es *La mujer agachada* (c.1885), un personaje enigmático y vulnerable que se encuentra encerrado en sí mismo. Esta figura guarda una evidente relación con la *Cariátide de piedra* y con la *Mujer agachada* del maestro, dos obras de principios de 1880. La localización



Camille Claudel, *Mujer agachada*, c.1885. Bronce.

de los cortes, en los brazos y piernas, muestra que no se trata de mutilaciones efectuadas por la artista, sino del trabajo del operario que sacó los moldes. El modelado de la espalda, al igual que el de *La mujer agachada* de Rodin, constituye un admirable fragmento de anatomía.

Muestra de su estrecha colaboración con el maestro es la terracota de Camille, *Jeune fille à la gerbe* (Joven con gavilla), de 1887, que tras ser esculpida en mármol, firmó Rodin como *Galatea*. Sabemos también que para la *Puerta del infierno*, realizó como ejercicio *La cabeza de esclavo* y también sería la autora de algunos estudios de fisonomía para *Los Burgueses de Calais*.

CAMILLE CLAUDEL

Aunque al principio estuvo claramente influenciada por Rodin, su personalidad logra imponerse sobre todo en el género del retrato, que es donde haría despuntar su verdadero talento. La expresión de los rostros será algo esencial en el trabajo de Camille, sabemos que realizó «las cabezas de reidores», que durante años fueron confundidas en el taller como obras del maestro, hasta que tiempo después recuperaron su autoría.⁶⁹



Camille Claudel, *Cabeza de reidor*, ca.1891-1892. Bronce y yeso patinado.

El busto de Rodin, modelado por Camille en 1886, constituye uno de los mejores retratos que se conocen del maestro, que el escultor incluso reconocía casi como autorretrato. Otros magníficos trabajos en este género son *Joven con los ojos cerrados* y *Gigante*, ambas de 1885.



Camille Claudel, *Retrato de Auguste Rodin*, 1886.



Camille Claudel, *Gigante*, 1892.

⁶⁹ Antes de conocer a Rodin, se ejercitaba en el oficio de la escultura con su entorno más inmediato, realizando retratos de sus familiares y amigos más íntimos. Entre 1881 y 1884, realiza varios retratos de su hermano Paul, con trece y dieciséis años, al que representa como un joven romano. A lo largo de su carrera verá madurar a su hermano Paul a través de los múltiples retratos que le hizo.



Camille Claudel, *La pequeña catalana*, 1895. Mármol.

En cuanto a sus retratos infantiles quiero destacar por su delicadeza y dulzura la *Cabeza de niño* de 1893, y *La pequeña catalana*, de la que realizaría múltiples versiones entre 1893 y 1896. Su elección por estos niños de corta edad se debe a la búsqueda de las variaciones en el rostro, y a sus interrogantes sobre el ser humano y su destino. Los niños, cuyos rasgos se encuentran aún sin definir son portadores de un destino incierto, y anuncian las diversas posibilidades de su vida futura.

La protagonista de *La pequeña catalana*, es una niña que conoció en L'Islette, lugar donde pasó varias temporadas con Rodin y donde se refugiaría tras quedar embarazada y abortar. Camille trabajará el rostro de esta pequeña con insistencia y obsesión, realizando unos hermosos retratos en diferentes materiales, entre los que destaco los de mármol por su misterio y expectación. Gustave Greffoy, en esa época diría de esta niña "de ojos febriles, casi alucinados", que en ella encontraba "la expresión del ser ingenuo, inquieto, que quiere saber".⁷⁰

Otra magnífica obra, que se sitúa en el extremo de sus investigaciones, y que es la antítesis de esos niños en su representación terrible de la otra cara de la vida, es la figura descarnada de la anciana *Clotho* (1893), una de las tres parcas que en la mitología griega regían el destino de los hombres, que Rodin y Desbois personificaron en *La Belle Heaulmière* y *La Misère* respectivamente. *Clotho*, llevará al extremo el



Camille Claudel, *Vertumno y Pomona (Sakountala)*, 1905. Mármol.

trabajo de Camille Claudel sobre el cabello, creando entorno a ella una compleja malla o melena que hace referencia a los hilos tejidos por la parca. Un año más tarde realizará para su estudio de *La Edad madura* (1895) una expresiva cabeza de anciana cuyo modelado contiene una enorme frescura y vitalidad.



Camille Claudel, *Cabeza de anciana*, estudio para *La edad madura*, 1894.

El conjunto escultórico *Sakountala* (1888), que refleja el encuentro de dos amantes de la leyenda india del mismo nombre, constituyó su primera obra verdaderamente ambiciosa, con ella afronta plenamente la cuestión de la composición y, por su tamaño, mayor que el natural, le supondrá un gran esfuerzo.⁷¹

⁷⁰ LÓPEZ FERNÁNDEZ, María, "Una artista llamada Camille Claudel", en: *Camille Claudel [1864-1943]*, cuadernº [26, Madrid, Fundación Mapfre, 2007, p. 28.

⁷¹ La obra fue presentada en el Salón de 1888 causando una enorme expectación. Camille deseaba ejecutarla en mármol, por lo que, con el apoyo de Rodin, solicitó un bloque al ministro de Bellas Artes, siendo denegada su petición al no formar parte la escultura de las que había adquirido la dirección. Poco después, decide donarla al Museo de Châteauroux, donde será recibida con gran polémica y abandonada unos años después en los almacenes del museo, de donde se recuperó hace tan sólo unos pocos años. En 1905 se fundirán en bronce varias versiones de la obra con el título de *El abandono*, que hace referencia al amor confiado. Véase: *Ibidem*, p. 25.

CAMILLE CLAUDEL

Camille siempre consideró que *Sakountala* era su mejor obra. En 1905, después de varios intentos infructuosos, decide trasladarla ella misma a mármol titulándola *Vertumno y Pomona*. Esta obra atestigua el interés especial que sentía Camille por el material. Se sabe que ella misma trabajaba sus mármoles con un placer inusitado que había descubierto a mediados de la década de 1890. Si bien, también es cierto que en algunas ocasiones requirió la colaboración de alguno de los escultores que conoció en el taller de Rodin. El mármol es, en este caso, el material que traduce con mayor fidelidad la elegancia de los cuerpos, resaltando su languidez y la delicadeza del abrazo. El pulido, sutil y sensual, crea una especie de luminosidad epidérmica que la hace aún más atractiva.

Una estética modernista acompañará a sus obras finales, en las que combina materiales como el bronce con el mármol y con el ónice, piedra semipreciosa que recuerda al jade. Camille Claudel realizará una investigación exhaustiva sobre el ónice, material que formaba parte de las artes decorativas, y que ella introduce en su escultura para crear unas composiciones muy vitalistas, como *Mujeres charlando* (1895) o *La ola* (1897). Este material traslúcido y rico en matices, parece haber inspirado la idea de la ola, ya que sus colores fluidos sugieren irresistiblemente la sensación del agua.



Camille Claudel, *La espuma*, 1901. Mármol y ónice.

Las últimas esculturas que realiza recogen breves momentos que pertenecen a la intimidad, y se relacionan con una personificación de la propia Camille, que parece vislumbrarse en «las chimeneas», como ella las llamaba, una serie de pequeñas esculturas protagonizadas por mujeres pensativas que parecen explorar el interior del alma femenina. Llama la atención la tristeza y desolación que reflejan estas figuras en *Pensamiento profundo* (1905) y *Ensoñación en el rincón del fuego* (1903), que parecen anunciar el trágico destino en que se verá inmersa la artista, sola, sin recursos e incapaz de obtener encargos en firme que le hubieran permitido sobrevivir.

Tras abandonar a Rodin, se encerrará en su taller y se consagrará de lleno a la escultura, no consiguiendo obtener el reconocimiento merecido, por lo que la desesperación le llevará a destruir sistemáticamente buena parte de las obras que crea. Aunque su producción no es muy extensa, hay que reconocer la extraordinaria calidad y modernidad de sus obras, con las que, junto a Rodin, revolucionó la expresión escultórica de su tiempo. Fue una de las pocas mujeres artistas que tuvo acceso a modelos en vivo. Su talento y delicada habilidad técnica le permitieron abandonar el academicismo para otorgar a sus figuras gran emoción y vitalidad.



Camille Claudel, *Ensoñación en el rincón del fuego*, 1903. Mármol

Otro artista francés, menos conocido en España, al que me gustaría prestar especial atención, porque con su obra se anticipó honesta y humildemente a lo que se definiría como escultura moderna es **FRANÇOIS POMPON (1855-1933)**. Natal de Saulieu (Borgoña), una localidad cercana a Dijon, comienza como aprendiz de cantero a la edad de quince años; al constatar su maestría le animan a estudiar en la Escuela Nacional de Artes Decorativas, después, hacia 1875, decidirá trasladarse a París.

Para poder sobrevivir trabaja durante muchos años como asistente de otros escultores como Antonin Mercié, Rodin Dampy y Alexandre Falguière, conocerá a Rodin y pasará a formar parte de su equipo de prácticos. Destacándose en la talla de mármoles, vivió en la esfera íntima de Rodin de 1890 a 1895, después secundaría a René de Saint-Marceaux hasta 1914, convirtiéndose en su principal tallista.

En sus memorias reconoce la importancia de su paso por el estudio de Rodin, y su amistad con algunos de sus mejores asistentes como Bourdelle, Camille Claudel y Brancusi. Más tarde colaboraría con Camille Claudel en la realización de alguna de sus esculturas en piedra. Constantin Brancusi y el español Mateo Hernández seguirán de cerca y con interés la evolución de su trabajo.

Aunque estuvo más de cuatro décadas brindando su habilidad técnica y artística al servicio de famosos escultores, en su tiempo libre persistiría en la búsqueda de un lenguaje personal, desarrollando una obra bastante voluminosa.

A partir de 1905, reaccionando al expresionismo de Rodin, abandona la figura humana a favor de la representación de animales que observa directamente en la naturaleza y en el *Jardín de las Plantas* o Zoológico de París, donde bajo su influencia acudiría más tarde el español Mateo Hernández. Se interesa por la estética del lejano Oriente y por las antiguas civilizaciones, particularmente por la representación de los animales sagrados en la escultura egipcia. Su primera escultura un coleóptero o «ciervo volante» llamado *Lucane* (1874) muestra su deferencia hacia ella.



Oso polar, 1922-1933. Piedra.



François Pompon, *Oso blanco*, junio de 1906.

En ese mismo año, 1905, se entrega a la talla directa en piedra para la ejecución de sus propias esculturas, y guiado por una austera estética, a la par que condicionado por los imperativos del material, decide simplificar las formas, que anteriormente portaban una epidermis vibrante, alisando las superficies y eliminando cualquier detalle superfluo. Su emblemático *Oso Blanco*, será una de sus esculturas más logradas en este sentido, destacando en el Salón de Otoño de 1922 por su visionaria modernidad que contrastaba febrilmente con la escultura agitada y pomposa que se continuaba exponiendo en ese momento. Esta escultura impactaría de tal modo en los jóvenes españoles Emiliano Barral y Pérez Mateo, que tras contemplarla en París, a su llegada a España ambos realizaron lo que casi podríamos considerar una réplica del original de Pompon.

Eliminando todo lo accesorio, abandona cualquier efecto realista, para dedicarse plenamente a «la esencia del animal». Esta economía de recursos, que es la misma que utilizarán Mateo Hernández y Brancusi, además de la preferencia por su representación en material pétreo, proporciona a las obras una presencia que encuentra su verdadera fuerza en la escala monumental. Lejos de la anécdota, revela la investigación de una atemporalidad, de una permanencia: bajo las silenciosas apariencias de formas llenas, el universo de la escultura lisa se convierte en lugar de manifestación de una aspiración por la forma universal. A este respecto comentaba Pompon en sus memorias: “*Conservo numerosos detalles destinados a desaparecer. Hago al animal casi con todos sus artilugios. Y poco a poco, elimino (...).*”⁷² Se diría que una de las características que más sorprendía de algunos de sus animales eran sus patas «espesas y mudas».

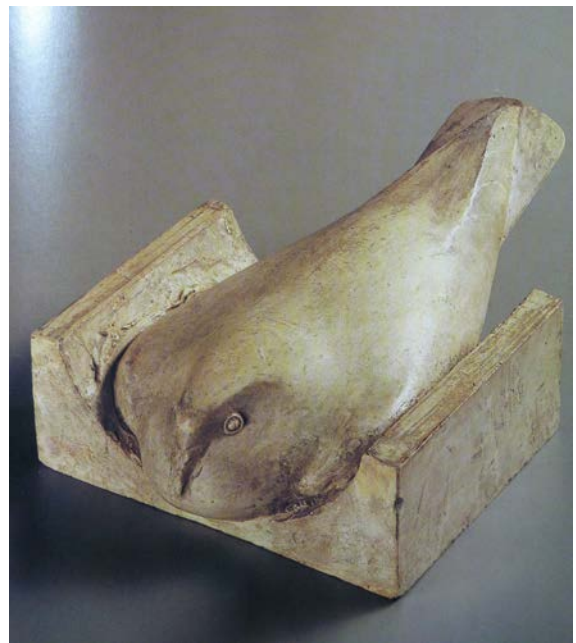
Sus esculturas se caracterizan por una gran percepción intuitiva, formas con contornos redondeados, que casi antagónicamente se inscriben en firmes cuerpos geométricos y un afán por los materiales tradicionales. “*Me gusta la escultura sin huecos ni sombras*”, decía, refiriéndose a su preferencia por las piedras claras que no presentan obstáculos a la filtración de la luz en los volúmenes, y a su gusto por las formas abombadas que proporcionan unas sombras más graduales y matizadas.

Los cuerpos cúbicos que utiliza para elevar y ubicar a sus aves, son de una modernidad incuestionable, y constituirán un claro referente en la obra del rumano Brancusi.

De Rodin aprendió el control de los perfiles, poniendo el acento en las formas esenciales y en las modulaciones que imprimen el movimiento y hacen surgir el volumen de una forma cerrada.



François Pompon, *Ánade*.



François Pompon, *Tórtola en el nido*, 1926.

⁷² POMPON, François, *Memorias*, París, 1930.



François Pompon, *El topo*, 1908. Piedra negra de Bélgica.

De este modo entró Pompon en una tradición clásica de la escultura que continuaría de Aristide Maillol a Constantin Brancusi.

Una de sus esculturas más curiosas, que proviene de la observación directa de animales en el campo, es *El topo* (1908), tallada en piedra negra de Bélgica, que será acogida en el Salón de Artistas Franceses de ese año como "un motivo decorativo ingenioso, singular, divertido y que da acertadamente la impresión de la oscuridad subterránea"⁷³. Posiblemente las intenciones de Pompon estarían lejos de despertar tanta simpatía, aunque sí, la curiosidad que a él le motivó su ejecución. En esta escultura su paso por el taller de Rodin se evidencia en el juego de contrastes entre un tratamiento muy cuidadoso del animal, cuyo pulido y sutil grabado evoca el reflejo del pelo, y la masa de piedra que lo

acoge, simplemente desbastada, en la que destaca la pequeña figurita risueña del topo.

En el Museo de Bellas Artes de Dijon hay dos yesos anteriores a esta escultura que manifiestan que Pompon seguía un proceso de creación análogo al de Rodin. Al primero, una *Pareja de Topos* (1907), que se puede considerar como un primer esbozo, le sucede un *Topo* levantado sobre sus patas traseras, que será el punto de arranque de la obra que acabamos de comentar, y que se encuentra expuesta actualmente en el Museo François Pompon de Saulieu.

Aunque no lo quiso reconocer nunca, y en ello tampoco se detienen los historiadores, sabemos que el escultor español Mateo Hernández a poco de llegar a París conoció a Pompon, y trabajó para él una temporada, recibiendo, aún sin pretenderlo, una considerable influencia, como se evidencia en el conjunto de su obra y en la afinidad que poseen trabajos específicos como «*Las panteras*», «*Las grullas coronadas*» y «*Los orangutanes*» y «*Chimpancés*» que realizaron uno y otro. No obstante, ambos escultores, cada uno con su propio estilo y personalidad, han sido reconocidos como los mejores animalistas de su época.



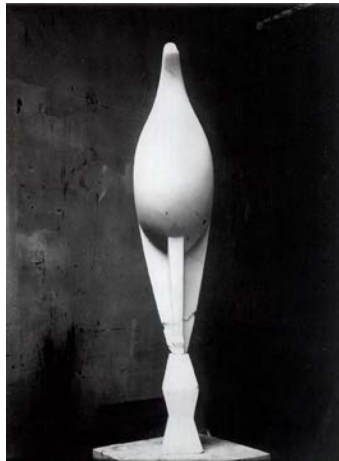
François Pompon, *Grulla coronada en reposo*. Bronce.



Mateo Hernández, *Grulla coronada*, 1924. Granito negro.

⁷³ LAPRADE, 1944, p. 11. Véase *op. cit.*: AA.VV., *Rodin y la Revolución de la Escultura...*, p. 95.

Brancusi, del que si hay constancia que en alguna ocasión frecuentó el taller de Pompon, realizó, seguramente influenciado por sus esculturas, varias obras de género animalista que mantienen una evidente relación en el diseño de sus perfiles o contornos, aunque sus volúmenes se rigen por una nueva concepción que expresa una mayor depuración y simplificación de la forma. Estas analogías se perciben por ejemplo entre, su simbólica *Maïastra* (1912) y *El palomo arrullador* de Pompon, o entre su *Foca (Milagro)* de 1936 y el recorte de la silueta del *Pato sobre el agua* (1911). Otras obras emblemáticas de Brancusi como: *Gallo* (1924), *Pajarillo* (1930), *Pájaro en el espacio* (1923) y *Léda* (1926), creemos que pueden ser deudoras de la creciente estilización y depuración de algunas esculturas de Pompon sobre aves y pájaros, obras como: *Los gallos* de 1914 a 1933, *Pequeño Pájaro*, la *Tórtola* (1919) o el pequeño *Búho* (1918).



Constantin Brancusi, *La Maïastra II*, 1917.



François Pompon, *Palomo arrullador*. Yeso.



Constantin Brancusi, *La foca*, 1943. Mármol.



François Pompon, *Pato sobre el agua*, 1911. Bronce.

Con esta reflexión no pretendemos desmerecer, ni mucho menos minimizar el trabajo de Brancusi, que se defiende por sí sólo sin necesidad de otros atributos; simplemente queremos constatar que hubo una cercanía real y una inquietud artística consonante entre ambos escultores que se tradujo en un juego de influencias común. Ellos retomaron el antiguo género animalista revitalizándolo en aras de la modernidad, abriendo una vía a las nuevas generaciones. El interés del público y el reconocimiento de sus compañeros le llegó a Pompon a raíz de su elección de temas animales, que es donde encontró una alternativa



Constantin Brancusi, *Pájaro en el espacio*, 1919. Mármol.



François Pompon, *Pequeño pájaro*.

a la influencia de Rodin y a la deconstrucción cubista que estaban impulsando algunos pintores. *Oso Blanco* (1922-1933) es la obra que le hará popular, comenzando a partir de ella a ocupar un lugar cada vez más destacado en el panorama artístico de la segunda década del siglo XX.

Este reconocimiento público tardío, que alcanzó a los 67 años, coronaría la esforzada y trabajosa carrera de un aprendiz de cantero, de mediados del XIX, que se formó como escultor prefigurando con su obra algunas de las características vitales de la escultura moderna.

Antes de terminar este capítulo debemos incluir a dos grandes escultores belgas, que aunque no trabajaron con Rodin sí conocieron de cerca su obra, Constantin Meunier, considerado uno de los principales artífices de la escultura de realismo social, y el renovador Georges Minne, escultor simbolista que tendrá gran repercusión en la nueva generación.

A mediados del siglo XIX la agudización de la lucha de clases, que todavía persistía desde 1750, obliga a algunos artistas a dar un paso más, tomando partido ante los grandes problemas políticos y sociales. De este modo, frente al deseo de evasión de los artistas románticos, el realismo toma de nuevo protagonismo aceptando las sórdidas condiciones de la sociedad. Una realidad social que exigía un nuevo lenguaje, directo y de contornos precisos, que rechaza la belleza idealizada, totalmente alejado de las convenciones academicistas. Cobrarán actualidad las temáticas de campesinos, de obreros y de los más desfavorecidos socialmente.

El escultor y pintor **CONSTANTIN MEUNIER (1831-1905)**⁷⁴, en la década de 1880 queda profundamente conmocionado tras la visita, con su amigo el escritor Camille Lemonnier, a Borinage, «le pays noir» (el país negro), región minera de Walonia, donde se encontraba la cuenca carbonífera del país valón, el sector francófono de la actual Bélgica. Tras esta experiencia, que fue según él «como una revelación», decide dedicarse a obras de arte de carácter social, comenzando por hacerse, junto al pintor Courbet, militante socialista del Partido Obrero Belga.⁷⁵

Comprometido ideológicamente con el proletariado e interesado en reproducir esta realidad concreta, realiza estudios de una extraordinaria naturalidad y sinceridad que se contraponen a los excesos románticos. El proletariado se convertirá en su objeto de estudio, en su excusa para reivindicar, enaltecer o plasmar los fenómenos y cambios que se avecinaban.

En sus primeras esculturas mostró una personal atención al mundo de la minería, con obras como *El viejo caballo de la mina de carbón*, *La explosión de grisú*, sobre una tragedia real sobrevenida en 1887, *Las mujeres de los mineros* o *Regreso de los mineros*, en las que concederá a los trabajadores conciencia de su humanidad y dignidad.

En 1890 comienza un conjunto de austeras figuras de trabajadores para su escultura más representativa, el *Monumento al Trabajo*, que se erigió en Bruselas en el barrio de Laeken, muriendo sin poder terminar el proyecto, que concluiría Mario Knauer en 1930.

La temática del monumento gira en torno a la Bélgica industrial de finales del XIX. Como en la mayoría de sus obras encontramos cierta idealización, lo cual resulta un tanto paradójico, dado que el escultor estaba marcado por las condiciones durísimas y espantosas de este tipo de trabajos. El emplazamiento escogido para la ubicación del monumento es simbólico, al borde

⁷⁴ Meunier, pintor y escultor belga, aprendió dibujo y pintura con su hermano el grabador Jean Baptiste Meunier. Ingresó en 1845 en la Academia de Bruselas, continuando su formación entre 1851 y 1857 en estudios privados de escultura y pintura. Con artistas como Louis Dubois o Felicien Rops, fundó en 1868 la *Société Libre des Beaux Arts*, en Bruselas, que sería prototipo del realismo de vanguardia.

⁷⁵ En esta época Bélgica se transformaba profundamente por la industrialización siderúrgica y por el impulso de las organizaciones sindicales. Constantin Meunier trabajó en la mina y en diferentes sectores industriales, lo que dará lugar a que más tarde plasme en la escultura todas sus vivencias.

CONSTANTIN MEUNIER

del puerto de descarga, al que llegaban mercancías procedentes de las fábricas de Charleroi y del puerto de Amberes.

Dentro del impresionante conjunto escultórico de piedra y bronce, que se eleva sobre una base cuadrangular, podemos distinguir varias partes representadas por cuatro figuras exentas que se colocan en los vértices del cuadrado. Delante, en primer término, se sitúa *La Maternidad*, que simboliza el futuro, y en los tres ángulos restantes están colocados *El Antepasado*, hombre de edad que representa el pasado y la tradición, *El Minero*, representando las minas de hulla y *El Herrero*, que representa la metalurgia.



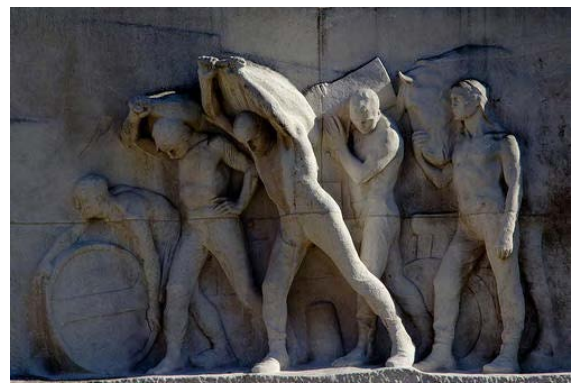
Constantin Meunier, *Monumento al trabajo*, 1930, Bruselas.

Sobre la plataforma superior corona el grupo la figura de *El Sembrador*, que tanto influyó en Van Gogh, y que personifica el cultivo de la tierra y la producción.

Los bajorrelieves de piedra de los laterales hacen referencia a *La Industria*, *La Minería*, *La Cosecha* y *El Puerto*. El tratamiento de las figuras, si bien un tanto idealizado, es naturalista y transmite impresión de fuerza y dignidad.



Constantin Meunier, *Relieve de la minería*, Monumento al trabajo, Bruselas.



Constantin Meunier, *Relieve del puerto*, Monumento al trabajo, Bruselas.

Meunier realizó todos los elementos de su monumento, incluidos los cuatro relieves en piedra, pero no resolvió la disposición final. En su maqueta de arcilla *La Industria* está colocada en la cara principal. En el monumento erigido después de su muerte, en la cara principal figura *La Cosecha*.

Meunier se convirtió en maestro de un nuevo tipo de arte realista social que iba a llenar un vacío dentro de la representación figurativa de la época encarnando al obrero en el corazón del impulso económico industrial. Se hizo intérprete de todo ello a través de una pintura oscura y dramática y de sus esculturas de características angulosas en las que destacó por la idealización de sus figuras a las que en ocasiones daba un toque heroico.

Aunque su escultura es sombría y de escasa luminosidad, se convirtió en un ejemplo para muchos otros artistas preocupados por la cuestión social. Los tipos obreros paradigmáticos que creó aún hoy tienen vigencia en el arte social.

El tema del trabajo y la conciencia social preocupó a otros escultores franceses de su época, como: Dalou, Rodin y Bouchard, que no llegarían a cultivarlo. Los que lo harán, aunque moderadamente, serán los catalanes Josep Llimona y Enric Clarasó, y posteriormente el grupo de escultores castellanos o meseteños liderados por Julio Antonio, como Victorio Macho, Emiliano Barral y Pérez Mateo.

La representación de los trabajadores como héroes, tendrá sobre todo una gran repercusión entre los artistas europeos de los países del Este.

Otro escultor, de antigua estirpe flamenca, nacido en Gante es **GEORGE MINNE (1866-1941)**, que con la edad de 13 años comienza su formación en la Real Academia de Bellas Artes de Gante, en la sección de arquitectura. Entablará amistad con los poetas simbolistas belgas como Emile Verhaeren, Maurice Maeterlinck y Georges Rodenbach, e integrado en el grupo de los artistas simbolistas comenzará su incursión en la escultura.⁷⁶

En el Salón de la Cruz Roja de París de 1890, conoce a Auguste Rodin y le solicita trabajar en su taller, y aunque este no le admite excusándose "en que no tenía nada que enseñarle", le anima a perseverar en el camino artístico.⁷⁷ El escultor belga amplía entonces sus estudios siguiendo los cursos de Charles van der Stappen en la Academia de Bruselas de 1895 a 1896. Es en esta época cuando aparece en su obra el tema del «Adolescente arrodillado» representado por



George Minne, *Joven arrodillado*, 1896.



George Minne, *Joven arrodillado*, 1898.
Mármol.

⁷⁶ Minne estudió arquitectura como su padre, posteriormente se matriculó en la Real Academia de Bellas Artes. Será profesor de dibujo del natural en la Academia de Gante entre 1912-1914 y 1918-1919, y también miembro de varios grupos y círculos artísticos como: "Laethem", les "XX", "Pour l'Art" o "La Libre Esthétique" ("Laethem", "Los XX", "Por el arte" o "La Libre estética"). Perteneció al primer grupo de artistas de la denominada *Escuela de Saint-Martin-Laethem*, pueblo cercano a Gante en el que se establecieron numerosos artistas simbolistas como él, y es donde falleció y está enterrado.

A partir de 1886, la fuerza emocional de su obra fue alabada por los poetas simbolistas belgas, como Maurice Maeterlinck, con el que tuvo gran amistad e ilustró varias obras, como *Los invernaderos* y *Sor Beatriz*.

⁷⁷ <http://vacioesformaformaesvacio.blogspot.com.es/2013/01/george-minne-escultura.html>

GEORGE MINNE

primera vez en 1896 con un desnudo introvertido, frágil, con la cabeza inclinada y aislado del mundo, que volverá a retomar varias veces a lo largo de su carrera.⁷⁸ Dos años más tarde, en 1898, realizará un *Joven arrodillado* en piedra, en el que cambia la disposición de uno de los brazos, que se encuentra aún más contorsionado abrazándose el cuello. En esta sugestiva versión en piedra simplifica considerablemente la anatomía del cuerpo, que presenta un modelado angular más pronunciado que difiere del carácter naturalista de su precedente.

Una variante del «arrodillado» será *El portador de reliquias* de 1897, que es un ejemplo del misticismo que domina su obra: la delgadez extrema del portador, muy marcada en su verticalidad, el gesto reconcentrado y aparentemente absorto, subrayan la acción que realiza.

Su estilo sencillo y depurado provocó que, desde sus primeras obras, Minne fuera fuertemente criticado por su primitivismo, su impericia y su estilo rudimentario. El poeta Emile Verhaeren, compatriota suyo, le defendería insistiendo en la espiritualidad de sus figuras, comentando que parecen nacer en algún lugar fuera de nuestra realidad, “*sus personajes están casi fuera de lo que es posible estar (...) van y vienen hacia el más allá, donde tan solo puede subsistir la Idea*”.⁷⁹ En *El Joven Arrodillado* (1898), su búsqueda de la sobriedad rechaza intransigentemente cualquier anécdota, sólo queda el silencio interiorizado y reconcentrado del hombre en su pensamiento.



George Minne, *El portador de reliquias*, 1897. Mármol.



George Minne, *Adolescente I*, 1900. Mármol.

⁷⁸ Sus obras más conocidas son la serie de «*Jóvenes de rodillas*», de las que hay versiones en menor tamaño en colecciones privadas y museos, como el par de *Jóvenes arrodillados* en la Neue Galerie de Nueva York y el yeso de la *Juventud de rodillas* (1898), adquiridas en 2011 por la Galería Nacional de Victoria, Melbourne.

⁷⁹ PINGEOT, Anne, LE NORMAND-ROMAIN, Antoinette, y MARGERIE, Laure de, *Musée d'Orsay. Catalogue sommaire illustré des sculptures*, París, 1986.

Este escultor simbolista será un creador de figuras ensimismadas, recogidas, resignadas, y demacradas por la delgadez. La línea será su medio plástico por excelencia, la pureza de los contornos subraya la solidez de sus esculturas.

En su rechazo de todo barroquismo, se acerca al estilo de Pierre Puvis de Chavannes. Podemos observar una manifiesta analogía entre su *Hijo pródigo* y *El pobre pescador*, de éste último artista. En ambos casos, se trata de personajes ensimismados e introvertidos.



George Minne, *Solidaridad*, 1898. Mármol

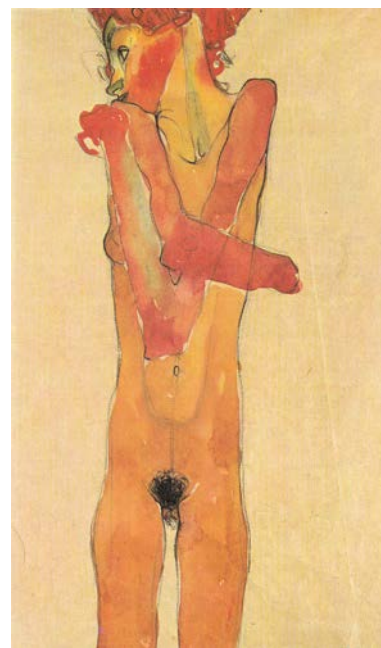
Desde sus primeras obras «el adolescente» se convertirá en figura arquetípica para el escultor. Con esta temática realizará magníficas esculturas que aún hoy en día sorprenden por su actualidad, como *Joven con odre de agua* de 1897, o *Adolescente I* de 1891, realizada en mármol en el año 1900. Llama la atención como corona esta última escultura con el mismo cruce triangular de brazos que utilizara en todas sus versiones de «arrodillados», valiéndose de la geometría latente en brazos y piernas para ilustrar una enorme tensión e intensidad, que potencian su vista frontal y la dotan de una modernidad incuestionable.

Otra escultura, realizada en mármol, que también nos gustaría destacar es *Solidaridad* de 1898, que presenta en la proa de un barco dos figuras inestables que parecen sostenerse o equilibrarse en el apoyo mutuo que ejerce la una sobre la otra. En esta bella escultura de carácter metafórico y simbolista, retoma el tema obsesivo que expresaría a lo largo de su vida, que es el de la juventud angustiada por sus problemas vitales.

La obra de Minne fue difundida en los ambientes modernistas de Viena, siendo muy apreciada por artistas como Gustav Klimt, Egon Schiele y Oskar Kokoschka, que en pintura realizaban una obra cuyos personajes tenían semejanzas anatómicas y posturales con los de nuestro escultor. La escultura de Minne muestra muchas similitudes formales con la de los secesionistas vieneses, padres del *Art Nouveau*.

Su obra más emblemática es *La Fuente de los Jóvenes Arrodillados* (1898), de la que se conservan varias versiones, una en mármol, colocada en el vestíbulo del Museo Folkwang en Essen y otra en yeso, en el Museo de Bellas Artes de Gante; además de dos versiones realizadas posteriormente en bronce que se ubican en el jardín del Parlamento de Bruselas y en Gante.

Recurriendo a la figura del *Joven arrodillado* (1896), realiza una composición donde cinco ejemplares de la misma se colocan sobre el brocal circular de una fuente, *La Fuente de los Jóvenes Arrodillados*. De esta manera, imitará la idea que Rodin había adoptado con la figura de *Adán* (1880), transformándola en *Las tres sombras*, sobre la repetición o multiplicación de la misma



Egon Schiele, *Muchacha con los brazos cruzados*, 1910.

GEORGE MINNE

figura, consiguiendo alcanzar una cierta levedad enigmática y un mayor efecto estético. Minne admiraba y tomó como modelo artístico a Rodin, si bien, nunca trató de imitar la gran fuerza plástica del maestro francés, decantándose por una escultura más refinada que se aproxima al arte medieval.⁸⁰

En esta escultura destacan una vez más, sus figuras delgadas y angulosas que se arrodillan con un perfecto equilibrio en sus respectivas plataformas. Sus cuerpos están modelados suavemente, en postura inestable, lo que refleja un temperamento melancólico propio de la escultura simbolista. El posicionamiento lineal de las rodillas y la curvatura superior del torso contrarrestan el centro de gravedad de las figuras, que mantienen el equilibrio gracias a la parte inferior de las piernas ancladas firmemente a sus bases. En las características formales, que se refieren tanto al equilibrio como a la sencilla composición lineal de los cuerpos, está latente la eficiencia geométrica propia del trabajo de Minne.

Los jóvenes arrodillados tienen los brazos contorsionados hasta el extremo, cruzados forzosamente hasta las articulaciones del hombro, expresando con su actitud un desasosiego interior, una soledad y nostalgia que además potencian sus cabezas dobladas, añadiendo todos estos elementos un atractivo emocional muy conmovedor a la obra.



George Minne, Maqueta de *la fuente de los arrodillados*, 1898. Museo de Bellas Artes de Gante.



Detalle de *la fuente de los arrodillados*. Yeso.

Lo que es particularmente distintivo del estilo de Minne es su expresión íntima y espiritual de los más profundos sentimientos humanos, mediante figuras desoladas, desorientadas y reconcentradas en sí mismas. En su obra no tiene cabida la representación artística ideal de juventud y vitalidad, podemos decir que sus figuras de adolescentes, que se debaten en la resolución de conflictos interiores, se han convertido en protagonistas de los jóvenes contemporáneos. La fuerza de innovación y la calidad artística de *La Fuente de los Jóvenes Arrodillados*, es tan potente y sugestiva, que el crítico de arte, Julius Meier Graefe, la calificó como "*La primera escultura de nuestra nueva era*".⁸¹

⁸⁰ Su obra de inspiración gótica y prerrafaelista, está relacionada con algunos artistas del Expresionismo alemán, como Ernst Barlach, Käthe Kollwitz y especialmente con Wilhelm Lehmbruck. También recibiría influencia del gran maestro belga del realismo social, Constantin Meunier, en alguna de sus obras, como: *Albañil* (1897) y *Estibador* (1910).

⁸¹ http://es.wikipedia.org/wiki/George_Minne

El escultor busca volúmenes capaces de imponerse por su plenitud, simplifica sin descanso, consiguiendo proporcionar a sus figuras verdadera monumentalidad. Sobre su obra comentaba el escritor Fierens-Gevaert, "su escultura no alcanzaría todo su valor expresivo de no estar asociada a la arquitectura".⁸² Sin embargo, esta opinión es rebatible, ya que considero que el valor expresivo de su obra se sustenta en la fuerza emocional que transmiten sus esculturas, que se rigen por otros parámetros y se pueden valorar autónomamente, sin necesidad de estar condicionadas necesariamente a la arquitectura. Si bien, la función de esta última consiste en procurar una nueva lectura creando un espacio expositivo que potencie a la primera, y en *La Fuente de los Jóvenes Arrodillados* se consigue alcanzar esta correspondencia por la suma de dos factores: el carrusel circular sobre el que se sitúan las cinco figuras y, lo que según mi opinión provoca un mayor acento estético, que es la sucesión cíclica y rítmica de la misma figura sobre la plataforma circular, que al observarse desde cualquier punto, parece que se trate de figuras distintas.

Según la concepción escultórica clásica, la interpretación de una obra está determinada por su gestualidad, el gesto sería adalid de la carga psicológica y el responsable de la capacidad comunicativa de una obra. Uno de los grandes desafíos de la escultura ha sido su destreza para transcribir el movimiento, que se convertiría en una de las claves de las aportaciones de Rodin. Minne, aunque cercano a Rodin, no se sustrajo completamente a su influjo, su escultura manifiesta un nuevo carácter que entronca más con la generación siguiente, especialmente con el expresionista alemán Wilhelm Lehmbruck.⁸³

Como escultor alcanzó, a finales de los años 20, un lugar destacado en la representación no tradicionalista del hombre, que hasta entonces estaba generalmente centrada en temas amorosos o mitológicos. Sus esculturas recogen, lo que ningún otro artista expresó con tanta intensidad, el malestar espiritual del hombre contemporáneo. En su simbolismo, están llenas de alma y de sentimientos encontrados en las luchas internas de la vida humana.

No podemos cerrar este capítulo sin hablar del yugoslavo de origen croata **IVÁN MESTROVIC (1883-1962)**⁸⁴, que junto al francés Emille Antoine Bourdelle será uno de los impulsores de la figuración neocubista en Europa, incorporando al sentido arquitectónico de sus obras una severidad arcaizante que resuelve con simplificaciones cubistas. Esta modernidad y gusto por lo antiguo estará también identificada con el triunfo del Art-Déco.

Mestrovic fue un gran renovador que vivió unos años en París y, a pesar de haber recibido alguna influencia rodiniana en sus comienzos, fue mostrando poco a poco una clara reacción hacia ese modo de hacer escultura llegando a realizar una obra personal muy avanzada para su época, llena de simbolismo y espiritualidad, que influiría en sobresalientes escultores como en los franceses Bourdelle y Bernard, o en el belga Minne, que adoptaría su sentido arquitectónico, su monumentalidad y su espiritualidad. También causaría verdadero impacto en escultores españoles que estuvieron becados en Roma y que visitaron la exposición de 1911, como Joseph Clará, Julio Antonio, Victorio Macho, José Capuz y especialmente en Moisés de Huerta, cuyas esculturas *Torso Viril* y *Lanzó el disco al azul* guardan un claro parecido formal con algunas de sus obras.⁸⁵

⁸² PINGEOT, Anne, (et al.), *op. cit.*, p. 56.

⁸³ RIVAS, Mercedes, "Hacia un nuevo lenguaje escultórico". Véase *op. cit.*: AA.VV., *¿Olvidar a Rodin?...*, pp. 42-44.

⁸⁴ Iván Mestrovic nació en Vrpolje en el Reino de Croacia-Eslavonia, pero muy pronto su familia se trasladó a Octavice, en el Reino de Dalmacia. De niño se dedicó al pastoreo. Gracias a su talento, a los 16 años entró como ayudante del escultor Pavle Bilinic en la ciudad de Split, con el que aprendería el oficio de la cantería. En 1900 recibió ayuda para trasladarse a Viena donde logró estudiar en la Academia de Bellas Artes, dos años más tarde conoció a Rodin, al que admiraba, cuya contribución se vio reflejada en obras tempranas como el monumento a *Luka Botić* (1905) de Split y la *Fuente de la Vida* (1905) de la Universidad de Zagreb.

Mestrovic ha sido considerado uno de los mayores escultores europeos desde el Renacimiento. Fue el primer artista que realizó una exposición individual en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York.

⁸⁵ "Varias esculturas de Mestrovic fueron contempladas en la exposición de Roma por algunos jóvenes escultores que

En 1908 estuvo en Italia y luego se estableció en París donde contactó nuevamente con Rodin. Entonces se dispuso a realizar su gran obra, el *Templo del Vidovdan* (Templo del duelo nacional), una construcción monumental que incluía innumerables esculturas en recuerdo de la batalla de Kosovo de 1389. La magnitud del monumento constituido por centenares de cariátides, esfinges, héroes e inmensas figuras, motivó que la obra quedara inconclusa. Esta etapa francesa sería la más fecunda de Mestrovic, revelando en su trabajo la estilización formal que dominaba la escultura de su época y manifestando una monumentalidad superior a la de Rodin, más próxima a la recuperación volumétrica promovida por Maillol, con el que se relacionan algunos de sus desnudos femeninos como *Inocencia*, *Recuerdo* o *Viuda* de 1908.⁸⁶



Ivan Mestrovic, *La vieja*, c. 1906-1910. Mármol.



Iván Mestrovic, retrato de *Slavan Vidovic*. Mármol, 1906.

Entre 1914 y 1918 fue olvidando las preocupaciones nacionalistas y dejándose llevar por el sentimiento religioso realizó figuras reconcentradas en interna espiritualidad como la *Piedad* (1914) de Split y el gran *Crucificado* (1917) del Kastelet de Split, de vivo expresionismo. Al terminar la guerra su nombre era conocido en toda Europa. Fue director de la Academia de Bellas Artes del Zagreb en Croacia, donde realizó grandes monumentos como el del poeta renacentista *Marko Marulic* (1921) y el del obispo *Strossmayer* (1926), obras dotadas de cierto gigantismo que fueron modeladas con un acentuado dinamismo mediante una exagerada torsión del cuerpo.⁸⁷

Durante estos años también realizó numerosos bustos en piedra influenciados por el escultor renacentista Miguel Ángel, como *Miguel Ángel* (1925) o *Goethe* (1930), cuyas cabezas de perfil contrastan con la posición frontal del cuerpo. También talló en mármol estatuario de Carrara hermosos desnudos femeninos como *Contemplación* (1923), *Mujer al borde del mar* (1926), o *Psyche* y *Sueño* de 1927.

Lo más destacado de esta época fue el *Monumento al Soldado Desconocido* (1934-1938) del monte Avala, cuyo acceso resulta considerablemente frío por su desnudez en concordancia con la

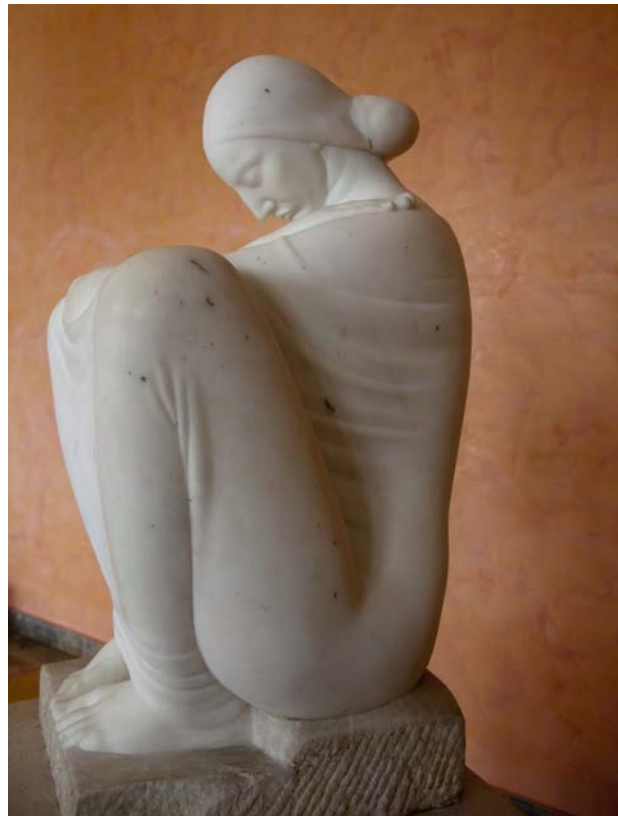
a partir de entonces se dejaron seducir por su influjo, como ya precisó José Francés (Un gran escultor moderno ¿Viene Mestrovic a España? La Esfera, 1918 t. V, p.248). A este respecto, apuntamos nosotros a ciertos parentescos formales con varias obras de José Clará, Julio Antonio, José Capuz, José Planes, Soriano Montagut y otros más". Citado en: <http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view> PORTELA SANDOVAL, Fco., "Ivan Nestrovic"

⁸⁶ Del mismo año es la obra sedente en mármol de *La madre del escultor*, que recuerda la del mismo nombre del escultor español Victorio Macho.

⁸⁷ De este período es el monumento dedicado a *Francia* (1929), consiste en un gran pilar sobre el que se erige una estatua apoyada en un basamento decorado con bajorrelieves que aluden a la fraternidad entre soldados serbios y franceses durante la Primera Guerra Mundial.



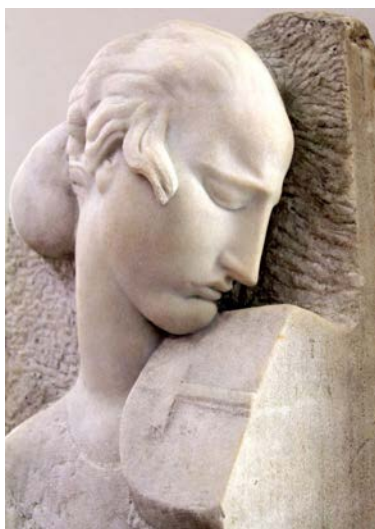
Ivan Mestrovic, *Psyche*, 1927. Zagreb.



Ivan Mestrovic, *Contemplación*, 1923. Mármol de Carrara.

arquitectura germánica del momento. En su fachada figuran unas gigantescas cariátides de granito, de facciones muy acentuadas que permiten su visión desde la lejanía.

Al comenzar la Segunda Guerra Mundial abandona Yugoslavia, exiliándose primero a Roma y luego a Suiza, donde permaneció entre 1943 y 1946. Tras su paso por Roma realizó un gran grupo en mármol *La Piedad Romana* (1942-1946), un homenaje a Miguel Ángel en composición piramidal constituido por cuatro figuras de cuidada anatomía. También realizó importantes retratos de personajes del momento como el del Papa Pio XII.



Ivan Mestrovic, *Violinista*, ca. 1927.

En 1947 se traslada a Estados Unidos, donde ejercerá de profesor en la Universidad de Syracuse (Nueva York) y en Notre Dame (Indiana). Allí continuará realizando figuración neocubista, obras como *Alegre Juventud* (1946), *Persefona* (1946) o *El sedente Job* (1946), que ha sido considerada su última gran obra. Desde Estados Unidos ejecutó algunos monumentos destinados a su país natal, como el dedicado al arquitecto *Juraj el Dálmata*, para Sibenik y al escritor franciscano *Andrija Kacic Para Zaostrog*.

A finales de la década de los veinte compró un terreno en el Marjan, donde construyó entre 1931 y 1939 una Villa con vistas al mar Adriático que diseñó el mismo como casa familiar, estudio de trabajo y sala de exposiciones. La familia permaneció allí hasta 1941, teniendo que abandonarla al inicio de la guerra. En 1952 Mestrovic decide donar la propiedad con 132 obras a la Republica de Croacia, haciendo posible la fundación de

la Galería Iván Mestrovic. Desde 1991 la galería ha sido parte integral de la Fundación Iván Mestrovic con sede en Zagreb. La colección permanente incluye obras de escultura, dibujo y otras disciplinas como diseño, muebles y arquitectura.



Iván Mestrovic, *Sanjarenje*, 1927.

El desarrollo espacio temporal que acabamos de realizar pone de manifiesto cómo en los albores del siglo XX la escultura trataba de romper con lo antiguo y abrazar lo nuevo. Las obras de Mestrovic o Minne, al igual que las de sus contemporáneos franceses, serán representaciones de la modernidad, y se convertirán tras la muerte de Rodin en los principales referentes del arte figurativo.

La gran innovación de Rodin, obligó a los únicos escultores deseosos de evolucionar, a las jóvenes generaciones, a localizar los signos de modernidad en sus continuadores, marcándose dos claras tendencias, los seguidores de Maillol y los que tomaron la alternativa representada por Bourdelle.

En un próximo capítulo veremos como en España, que seguía de cerca los acontecimientos de París, se constituyeron dos grandes bloques: Cataluña, heredera de una tradición modernista y cosmopolita, que bajo la influencia de Maillol iba a dirigir un movimiento renovador llamado *Noucentismo*, y Castilla, heredera de las más antiguas tradiciones que costosamente y tras las enseñanzas de Bourdelle, llega a crear un *Realismo* con voluntad evidentemente moderna.

1.5.3. ÚLTIMOS REPRESENTANTES DE UNA FORMA DE HACER ESCULTURA.

Escultores de la transición de siglo en España

Sobre lo desafortunado de la producción escultórica de finales del siglo XIX se han escrito algunas de las páginas más mordaces de la crítica actual, con la coincidencia de que hay algún mimetismo al repetir conceptos comunes. Encontramos ejemplos en la prensa satírica del primer cuarto del siglo XX, pero Juan Antonio Gaya Nuño es quien congrega el mayor acopio de calificativos desacreditadores con una prosa cáustica e incisiva.¹

Esa generación de escultores de tradición clasicista y académica, amparados por los medios oficiales, y con altas posibilidades de patrocinio en realización de monumentos y participación en Exposiciones Nacionales, posee una sólida formación técnica y artística, que impregna sus obras de una cierta idealización o las disipa entre un enorme detallismo y una elocuente exaltación. El resultado es un realismo pomposo y rebuscado, que desvía la escultura hacia un sentido artificioso, narrativo y preciosista, que será en definitiva lo que provoque la actitud crítica de varios autores.

Agustín Querol, con la complejidad de sus monumentos, caracterizados por una diagonal alegórica en sus pedestales, podría ser el representante más indiscutible de esta tendencia. Aunque el más destacado de todos será Mariano Benlliure, que prolongó su actividad durante la primera mitad del siglo XX, atesorando distinciones, nombramientos y cargos. Otros nombres serán: Aniceto Marinas, Miquel Blay o Jerónimo Suñol, a los que no puede negárseles una gran calidad técnica y artística.

Estos escultores junto con Mateo Inurria, Moisés de Huerta o José Capuz, serán los precursores o maestros de la transición, que impulsarán la regeneración escultórica en nuestro país. El denominado renacimiento de la escultura española se desarrollará al tiempo que el modernismo, que constituirá en España un fenómeno especialmente catalán.

Todos ellos sientan líneas innovadoras, aunque trabajarán individualmente no llegando a constituir una verdadera escuela. Este deseo de renovación será más evidente en la nueva generación, y se basará en el reencuentro con formas valoradas con espíritu purista y sincero, como rebeldía a la grandilocuencia y prosopopeya del siglo XIX.

El nuevo enfoque de la escultura estará determinado por diversos factores, el primero es la sólida formación académica de los artistas que les aporta conocimientos sobre el desnudo y una concepción natural idealizada, a partir de la copia de vaciados antiguos y el modelado del natural, que repercutirá en la calidad del oficio encaminado a una mayor valoración de los materiales y sus calidades.

Otro factor a destacar es la orientación hacia Italia de las pensiones concedidas por el estado a partir del último tercio del siglo XIX, en la que muchos escultores tomarán contacto con una tradición artística de la que será difícil olvidarse. Por último hay que señalar el gran ascendiente artístico que actúa en España y procede de Francia, durante los siglos XIX y XX, a través de Rodin, Bourdelle, Maillol y Meunier.

Como ya apuntamos en el capítulo anterior, la gran figura de transición será Rodin, su influencia fue trascendental en España, aunque llegó tardíamente, no manifestándose plásticamente hasta la primera década del siglo XX.

¹ GAYA NUÑO, Juan Antonio, *Escultura española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1957, p. 94.

Rodin como deudor de la mejor escultura griega y renacentista, de Fidias y principalmente de Miguel Ángel, recupera valores escultóricos como el reconocimiento de la masa y el volumen, la importancia del modelado de dentro a afuera, de manera que las superficies manifiesten las tensiones interiores, el juego de planos subrayando los distintos puntos de vista, y una pertinaz fe en el natural.

Todos estos aspectos repercutirán en el espíritu idealista que se revela en desnudos femeninos suaves y delicados, que podemos apreciar en figuras de Blay, de Llimona o Clarasó. También debemos a Rodin la esmerada observación del movimiento y el contraste textural entre figura y bloque, aspectos que tendrían mayor trascendencia en otros escultores españoles como José Capuz y en el contexto vasco Nemesio Mogrovejo y Moisés de Huerta.

A continuación mostraremos algo de la vida y obra de estos últimos representantes de una forma de hacer escultura.

JERÓNIMO SUÑOL Y PUJOL (1840-1902), nace en Barcelona, pero desarrolla su actividad escultórica en Madrid. Su padre carpintero de profesión le familiariza con la talla, trabajando de joven en el taller de los escultores catalanes Venanci y Agapit Vallmitjana.

Su tenacidad y convencimiento de su vocación artística lo convierten en un representante perfecto del Romanticismo, que sabría vencer las dificultades de su origen humilde, estudiando con perseverancia hasta conseguir sus propósitos.

Al no lograr ninguna pensión oficial, decide viajar a Roma por su cuenta, convencido de que esa etapa era algo indispensable para su formación. Desde Italia envía la escultura de *Dante* a la Exposición Nacional de 1864, por la que sólo obtiene la segunda medalla, a pesar de haber sido elogiada por la crítica. Tres años más tarde, en 1867, se le concederá la primera medalla de la exposición por su *Himeneo*. Durante este mismo año obtendrá el III Premio de Escultura en la Exposición Universal de París, además de una pensión oficial que le permitiría continuar su formación en Roma hasta 1875.

La figura de *Dante*, es su primera obra significativa. Se trata de una representación elegante, sencilla y precisa del divino poeta de la Edad Media, realizada utilizando como modelo la mascarilla original del mismo. Está dotada de un suave realismo que le aporta gran expresividad; Dante se encuentra meditando en un paréntesis de la lectura del libro de Virgilio, que mantiene en su mano izquierda, parece que los versos le han sugerido la visión de lo inmortal, y con la mirada ensimismada resucita la belleza del arte antiguo. Suñol supo atemperar su brío en el clásico reposo de la estatuaria antigua emulando a grandes maestros, como Fidias y Policleto, en la sencillez de composición y líneas, que imprimen a la obra un noble realismo. El estudio y la delicadeza de factura del rostro del poeta, y la finura del plegado de los paños, carente de artificio, recuerda también las esculturas góticas.



Jerónimo Suñol, *Dante*.

Volviendo de nuevo los ojos a la estatuaria antigua, acometería el tema predilecto del arte griego, el desnudo, en la escultura de *Himeneo*, joven orgulloso y alegre, que respira placidez y se muestra de pie en una postura que recuerda la de los atletas de Policleto. Su filiación

artística está también en los juveniles dioses de Praxíteles, cuya característica es la gracia. Su actitud e indumentaria revelan impresiones directas de la estatuaria helénica, mientras que las proporciones del cuerpo que recuerdan el canon de Lisipo, el famoso escultor de Alejandro, guardan más relación con la estatuaria renacentista.

Ultimada su pensión en Roma, regresa a Barcelona, no obteniendo demasiado éxito por lo que decide establecerse en Madrid. Sus inicios serán difíciles, hasta que en 1878, tras su nombramiento como Académico de San Fernando, comienza a recibir encargos.²



Jerónimo Suñol, *Monumento a Cristóbal Colón*, Madrid.

Su obra más conocida es el *Monumento a Cristóbal Colón*, de la plaza homónima de Madrid, realizado íntegramente en mármol y coronado por una figura de gran realismo, severa y colosal, que mide cuatro metros. Fiel a la verdad, representa al insigne navegante en el momento de divisar tierra, sereno y satisfecho elevando el rostro al cielo con una plegaria de gratitud. Estos sentimientos los traduce en una figura que capta sabiamente al hombre humilde y de fe mediante unas líneas reposadas y un realismo sencillo y sincero que prescinde de cualquier elemento superfluo. Ello contrasta con la profusión de elementos decorativos en el pedestal, que personifica los ideales estéticos y políticos de la época. Su emblema, que sostiene en la mano derecha y es el que marca la verdad histórica, es el pendón de Castilla coronado por una cruz y apoyado en un globo terráqueo sobre un accesorio del aparejo náutico.

Clásicas al modo renacentista italiano son las estatuas de los apóstoles *San Pedro* y *San Pablo*, que realizó para la iglesia de San Francisco el Grande de Madrid, que son dos de las obras más importantes del artista por la gran maestría artística y técnica que demuestran en su concepción y en el trabajo de la piedra. *San Pedro*, majestuoso y humilde a la vez es un modelo de sobriedad y buen gusto, tanto en la actitud como en la gentileza y blandura de los paños. Envuelto en su manto con severa elegancia, recuerda la estatua de Sófocles que existe en el Vaticano.

La representación de *San Pablo* es la de un anciano enérgico y dulce, colmado de humanidad, en consonancia con su condición de gran orador y de apóstol de las gentes. Su actitud digna y severa girando la cabeza hacia un lado, retrata su intenso carácter y aquel amor paternal que sentía por los hombres según demuestran sus epístolas. El plegado de las telas refleja el vigor del cuerpo que visten, que corresponde fielmente a la morfología del personaje. En ambas figuras, concepción y forma están tan armonizadas, que revelan más sabiduría que en otras de sus esculturas, por lo que podríamos considerarlas como las mejores obras de Suñol.

De 1885 a 1886 realiza el grupo de *Las tres Nobles Artes* que corona el pórtico norte del Museo del Prado. Otra vez recurrirá al arte griego para gestar la idea que personifique esta alegoría. Subida en un pedestal *La Arquitectura* extiende ambos brazos hacia sus hermanas, la hermosa y severa *Escultura*, que se encuentra a su izquierda, y la *Pintura*, que es la más joven y graciosa de las tres. Cada una ostenta en sus manos sus correspondientes atributos, además de fragmentos de famosas obras de arte. Hay que destacar como un acierto el buen gusto con que compuso

² Entre ellos el *sepulcro del general O'Donnell* de Madrid, esculpido en mármol, de estilo neoplatereesco, cuyas formas encarnan el estilo e ideales estéticos de la época. Llevó a cabo también el *sepulcro del doctor Salazar*, el *de Álvarez de Castro* y el grupo de *Neptuno y Anfirite*, para el Parque de la Ciudadela en Barcelona, además de otros monumentos para distintas provincias.

este grupo, labrado en piedra de Almorquí, que combina el arte clásico con una belleza moderna en los rostros, y su anatomía con la elegancia ática del plegado de los paños.

Otras esculturas suyas en Madrid son la del *Marqués de Salamanca*, que sería su última obra, y la decoración del reloj del Banco de España.

Suñol trabajó escrupulosamente, como los escultores de su época, estudiando, documentándose y retratando a los personajes meticulosamente para imprimirles el carácter que había ideado. Al igual que sus colegas de profesión se dedicó fundamentalmente a las labores de modelado y vaciado de sus esculturas, delegando la ejecución en piedra a talleres de artesanos. Se convirtió en un artista muy apreciado, pues dominaba los diferentes estilos históricos y las diversas tipologías. Sus esculturas responden a un concepto de la realidad sobrio y equilibrado.

Su contemporáneo, **AGUSTÍN QUEROL (1863-1909)**, natal de Tortosa (Tarragona), se inicia en la escultura, al igual que él, recibiendo enseñanzas de los Vallmitjana.

A diferencia de Suñol, muy pronto, en el año 1883, obtiene la beca de pensionado en Roma con su obra *San Juan predicando en el desierto*. A esta le sucederán numerosos premios y reconocimientos que le permitirán emprender encargos de gran porte.³



Agustín Querol, *Victoria alada*, frontón de la Biblioteca Nacional de Madrid (1892-1903).

³ En 1887 ganó la medalla de oro en la Exposición internacional de Madrid. En 1888 obtenía el mismo premio en la Exposición Universal de Barcelona y mediante concurso fue nombrado pensionado de mérito para la Real Academia Española en Roma. En 1889 logró su tercera medalla de oro en la Exposición Universal de París, que le sería nuevamente concedida en 1891 en Munich, en 1893 en Chicago y en 1894 en Viena. En los certámenes internacionales alcanzaba los primeros galardones, que le fueron otorgados repetidamente en Munich en 1895, en Berlín y Viena en 1898 y en París en 1900. Por su admirable obra y su influjo en nuestra cultura el gobierno español le concedió la Gran Cruz de Alfonso XII y la de Isabel la Católica.

En 1892 le serán adjudicadas por concurso dos grandes obras: el *Monumento a los bomberos que perecieron en el incendio de la Habana* y el *frontón de la Biblioteca y Museos Nacionales de Madrid* (1892-1903), que mantiene una estética próxima al modernismo. Su singular belleza y delicadeza manifiesta un sentido helénico en su evolución estética. Las tres estatuas principales que coronan el altorrelieve en mármol: *España*, *El Genio* y *El Trabajo* muestran el aliento poético que irradiaba en ese momento su creador.⁴

Su justo y temprano reconocimiento le situara durante tres años al frente del Museo de Arte Moderno de Madrid, hasta finales de 1895. Asimismo formará parte del jurado en todas las Exposiciones nacionales de Bellas Artes, además, la Real Academia de Carrara lo distinguirá entre sus profesores y académicos más representativos.



Agustín Querol, *Monumento a los Españoles* o *Monumento inacabado* (1900). Argentina.

Sus obras se encuentran dispersas en importantes localizaciones del extranjero y por toda la geografía nacional. Entre ellas destacamos los *Monumentos a Méndez Núñez* y *al Marqués del Pazo de la Merced*, realizados entre 1894 y 1904 para la ciudad de Vigo, o el de *Aureliano Linares Rivas* (1900) para la Coruña; los de *Quevedo* (1902) y *Moyano* para Madrid, la escultura del dramaturgo *Federico Soler* (1906) para su monumento de Barcelona, el de *la viuda de Epalza* (1901) para Bilbao, y los *Monumentos a Segismundo Moret* (1909) para la ciudad de Cádiz.

En su última época su producción es espectacular. Da término al *Mausoleo de Cánovas del Castillo* (1908) que se encuentra en el Panteón de hombres ilustres de Madrid y a *Los Pegasos* (1897) grupos que rematan el edificio del Ministerio de Fomento en Madrid. En latinoamérica lo reclaman para la realización de monumentos conmemorativos y patrióticos, entre ellos realizó el *Monumento al coronel Bolognesi* para la ciudad de Lima (1902), el de *Los defensores de la patria en Guayaquil*, el *Monumento al general Urquiza* en Paraná (1908), el de *Garibaldi* (1909) en Montevideo, *los Grandes*

Pegasos que coronan el Teatro Nacional de Bellas Artes de Méjico y el *Monumento inacabado* (1900) que regala la colonia española a la República Argentina.

Una de sus primeras obras realizadas en mármol, el *Busto de San Francisco de Asís*, manifiesta su deseo de innovación, utilizando una técnica conocida como «sfumatura» que da una terminación encrespada que provoca reflejos táctiles. Aporta cualidades pictóricas para obtener una escultura vibrante, que se libre del estatismo academicista.

Otra magnífica escultura con la que demuestra nuevamente su capacidad es el grupo escultórico *Sagunto* (1906), de fatídica belleza, que traduce en mármol hecho carne el sacrificio tremendo de aquel pueblo heroico que sólo se rindió a la muerte. En esta composición el coraje de la madre desfallecida y la dulzura del cuerpo inerte del niño realzan el valor simbólico de la obra.

Es significativo su monumento a *Quevedo* (1902), refleja la nota de jovialidad satírica del poeta, su exceso humorista renace en el mármol que lo inmortaliza. Su pedestal se adorna con símbolos de su musa y con visiones de sus ensueños reproducidas por la fantasía del artista, que señalarán la segunda etapa de su obra.

⁴ La adjudicación de este concurso no estuvo exenta de polémica. La obra se adjudicó a Querol por imposición de su protector Antonio Cánovas del Castillo, aunque se consideraban mejores los proyectos presentados por Suñol y Trilles.



Agustín Querol, *Sagunto*, 1906. Actualmente en el Museo del Prado.

En esta segunda época el espíritu innovador de Querol se caracteriza por el predominio de su fantasía en vuelos de grandiosa libertad. Acentúa el movimiento de sus figuras que creadas en un ámbito de idealidad sondean el espacio con un aire de moderna inspiración. Entre las principales obras de esta época se encuentra el *Monumento al coronel Bolognesi* (1902), su estilo febril, que representa a un héroe herido de muerte que se abraza a la bandera asiendo un revolver, es de lo más impresionista y expresivo realizado por Querol. Posteriormente, su tercera y última etapa, se destacará por su regreso al gusto clásico, que es donde se imponen todas las facultades del artista. En lugar preferente podemos situar el *Mausoleo de Cánovas* (1908), *Los Pegasus* del Ministerio de Fomento con su grupo decorativo *La Gloria* (1897), y el *Monumento a la Guerra de la Independencia* (1908) que realizaría para Zaragoza.



Mausoleo de Antonio Cánovas del Castillo, 1908. Panteón de los Hombres Ilustres, Madrid.



Detalle de las manos de la figura lateral del Panteón de Cánovas del Castillo.

En el *Mausoleo de Cánovas del Castillo* (1908), realizado en mármol estatuuario, hay que destacar la sencillez de composición y la maestría de ejecución en la expresión tan real que consigue en la piedra de la figura lateral de la mujer llorando, cuyas manos entrelazadas parecen estar creadas más en carne que en mármol. Esta estatua yacente sorprende por su delicada expresión y por su poética simbolista colmada de un aura de espiritualidad.

Los grupos del antiguo Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación, actual Ministerio de Fomento, *La Gloria* y *los Pegasus del Ideal* (1897) realizados también en mármol estatuuario, son un claro referente a la estatuaria clásica griega. Con ellos logrará representar la plenitud de su temperamento artístico. El grupo central, *La Gloria*, se compone de una figura principal, *La Victoria*, que extiende sus brazos ofreciendo palmas y laureles, mientras que a ambos lados dos hermosas jóvenes sedentes representan a *La Ciencia* y *Las Artes*. Es significativa la referencia directa que hace a la historia la figura de las Artes, sosteniendo sobre su mano derecha, como una tentación, una pequeña estatuilla del esclavo de Miguel Ángel posado sobre una manzana. La simetría compositiva y cierta solemnidad en la resolución son notas características de estas obras, cuyo origen está vinculado inevitablemente al clasicismo.



Escultura de la Victoria, perteneciente al grupo *La Gloria*. Estudio de Agustín Querol en Madrid.



Agustín Querol, *Pegasus*, actual Ministerio de Fomento. Glorieta de Atocha, Madrid.

El movimiento que inculca a los grupos laterales, el del *Genio de la Industria* y el del *Genio del Arte*, y el vuelo de *los Pegasus*, cuyas blancas alas parecen alcanzar el cielo, hacen de este grupo de cinco metros de altura una de las obras más complejas y originales de Querol.

En 1972, por razones de peso que afectaban a la estructura del edificio, *Los Pegasus* se desinstalaron de su ubicación original, dividiéndose en numerosas piezas y fragmentos. En los años siguientes se ensamblarían de nuevo, para situarse, en distintos emplazamientos. Paralelamente unas reproducciones en bronce se instalaron en el Ministerio de Fomento,

sustituyendo a los originales en mármol. Estos se colocarían en diferentes ubicaciones en la capital, en la calle Príncipe de Vergara, y más adelante en la Plaza de Legazpi y en la Glorieta de Cádiz, que es donde se encuentran en la actualidad cubiertos por unas fundas para protegerlos de la contaminación y de las heladas. Las figuras de mármol, aunque han sido restauradas, conservan graves fisuras que fueron provocadas al desinstalarlas de su ubicación original y durante el traslado, por lo que todavía se encuentran muy deterioradas. Su conservación en las fundas y su situación actual es lamentable, no guardando ninguna consonancia con la que diseñó su autor. Además de indignos, los envoltorios son bastante inquietantes, dando «contemporaneidad» de forma involuntaria a la acción que desarrollan algunos artistas, como Christo, entelando monumentos y edificios emblemáticos, y al desprecio que en nuestros días parecen tener algunos particulares e instituciones a estas obras del siglo XIX. «A ras de suelo» o pie de calle aparecen desproporcionados y maltrechos porque fueron concebidos para altos vuelos, no para la mediocridad que ocasionalmente parece regentar este país.

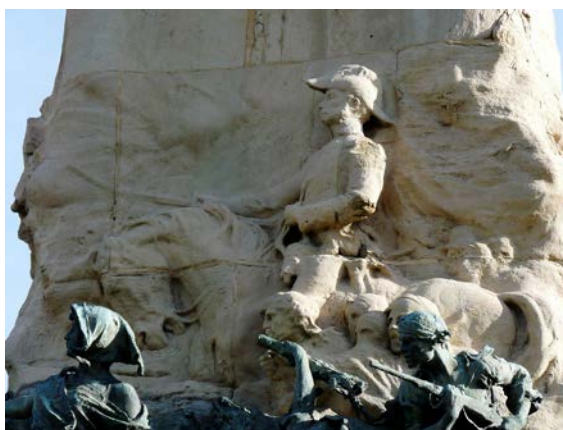


Restauración de *los Pegasos* originales de Querol.



Estado actual de *los Pegasos*. Glorieta de Legazpi, Madrid.

En el *Monumento a los Sitios de Zaragoza* (1908), realizado en bronce y piedra, evoca en su imaginación la convulsión de este pueblo que encendido de ardor patriótico se arroja a todos los peligros, y el valor solidario de las mujeres aragonesas en defensa de su ciudad. Hay que resaltar en esta escultura la magnífica labra de los relieves en piedra que envuelven la columna central.



Agustín Querol, Detalle del *Monumento a los Sitios, Zaragoza*, 1908.

Con el hermoso *Monumento a Moret* (1909) para la ciudad de Cádiz y *La columna del 9 de octubre* de Guayaquil se cerrará este período de su producción.

En los *Monumentos a Garibaldi* (1909) en Montevideo y en la colosal obra escultórica, de mármol y bronce, de *los españoles en honor de la Argentina en el Centenario de su nacionalidad* (1900), trabajaba Querol, a punto de terminarlos, cuando le llegó la muerte. Esta muerte prematura, a los 46 años, del «conquistador artístico de América»⁵ en el apogeo de su éxito profesional, dejaría la vía libre a Mariano Benlliure, su hasta entonces mayor competidor.

Querol fue un artista categórico y controvertido, en vida recibiría constantes críticas, pero también merecidos elogios, como el de Arsenio Alexandre, que lo definió como "*El primer escultor de España*", o el de Delahaye, que le juzgaba como "*Artista, pensador, hombre que conoce el pasado y aspira a dominar el porvenir*". Lo que no se le puede negar comentaba M. León Thevenin es que fue "*Una de las más robustas ramas del arte escultórico en España*".⁶

Sin lugar a dudas, fue uno de los escultores más brillantes de su época, impregnando con su quehacer y su estilo a las nuevas generaciones de escultores realistas. Su apego a lo grandioso le llevó a concebir en grande, siguiendo el camino de Miguel Ángel y Donatello. En su casa-estudio de Madrid, en la antigua calle del Cisne, contaba con varios departamentos destinados al modelado, al modelaje, a la fundición y a la talla, donde al igual que hacía Rodin reunía a especialistas y asistentes en todas estas áreas que colaborarían para que pudiera concluir con éxito una producción tan ambiciosa y colosal.

Se dice que sus obras eran «poemas de piedra», que en sus figuras se concretaban sus sueños, en un estilo propio y amplio, sin caer en la monotonía que acusa carencia de originalidad. En su ser apasionado vibraba la fuerza de un idealismo romántico que manteniendo la armonía de líneas comunica a la piedra delicadeza y elegancia.

No quiso ser encasillado en ninguna escuela, así lo comunicaba:

"Nos hallamos en un período de transición; vivimos en una época crítica para el arte. Unos miran al pasado con amor ferviente, admirando solamente los modelos antiguos; otros pretenden romper con la antigüedad e intentan una radical reforma en todas las artes. Las ideas de los primeros son absolutas y absurdas; las tendencias de los segundos vagas e inciertas. Por lo que a mi respecta, declaro que amo el pasado lleno de encanto y hermosura; pero como hombre de este siglo, tengo fe en los adelantos de las artes, confiando en que cada día se dará un paso más adelante, que nuevas formas sustituirán a las antiguas, que a cada momento chispas de refulgente luz llegarán a los espíritus, lo mismo a los defensores de lo pasado que a los del porvenir, así a los espiritualistas como a los positivistas, sin mas limitaciones que las impuestas a la naturaleza humana por la voluntad del Omnipotente".⁷

Querol fue el más genuino exponente del eclecticismo reinante entre los siglos XIX y XX, de ahí que queriendo romper con los estereotipos heredados, alternó los modelos tradicionales con otros particularmente modernos. Este aspecto hizo que impregnara de personalidad propia a nuestra escultura monumental, con su estudio de los maestros del Renacimiento, su visión de las formas clásicas, y su aliento moderno, que al calor de su imaginación se colmaron de sentimientos patrióticos y religiosos contiguos a veces al misticismo. No reniega del arte clásico, sino que en consonancia con él se esfuerza en crear la belleza pura, tratando de lograr gradualmente la perfección en la ejecución. No persigue la belleza en lo pequeño, se crece en

⁵ GIL, Rodolfo, *Agustín Querol*, Madrid, Saenz de Jubera Hermanos, 1910, p. 43.

⁶ *Ibidem*, p. 3.

⁷ *Ibidem*, p. 5.

la expansión. Plasma en sus esculturas las virtudes, las emociones populares, las luchas y los modelos de la raza. Con sus creaciones educó al pueblo en sentimientos de belleza y respeto a sus grandes hombres y mujeres.

Su simbolismo, nuevo y sugerente, es rebelde a todo academicismo, aportando personalidad propia a la escultura con independencia de las modas y de su acatamiento a la arquitectura. En vida, por ese afán renovador inherente a su obra, mantendría constantes disputas artísticas con uno de los más significativos artistas de su tiempo, Mariano Benlliure.

Querol ha sido uno de los artistas más injustamente tratados por la crítica, no sólo en su época sino en la actualidad, debido a sus éxitos dentro de la oficialidad del momento, atribuyéndosele algunas concesiones al éxito fácil con modelos repetidos, cuya terminación dejaba en ocasiones en manos de sus numerosos discípulos.

Cuanto más destacaba, más le acechaban en la sombra la impotencia y la envidia de aquellos que golpeaban contra él y contra sus obras escultóricas. En vida sufrió la ironía punzante y el desdén ofensivo, y a su muerte, algunos necios calificarían el volumen de su obra de mera producción industrial y la intensidad de su actuación de fenómeno más psicológico que artístico. Su taller, convertido en Museo por su familia, duró apenas tres lustros. La obra de Querol fue distribuida por Madrid, sin que las autoridades se preocuparan de su conservación.

MARIANO BENLLIURE GIL (1862-1947) es seguramente el escultor español que ha gozado de mayor reconocimiento hasta nuestros días. Natural de Valencia, tuvo una vida tan larga como para valerse de muchos de los estilos que se practicaron entre el último tercio del siglo XIX y la primera mitad del XX.⁸

Poco tendrá que agradecer en sus comienzos a la enseñanza académica, como él decía, prefirió llamar a la puerta de los talleres en demanda de un jornal; creía que de ese modo, trabajando de operario en los menesteres del oficio se mantendría más cercano al arte, más independiente y en mejor disposición para trabajar como escultor. Guiado por esta pretensión tocará todas las ramas, *“pinta, esculpe, cincela, repuja y maneja el buril con igual perfección que emplea en los palillos para animar el barro (...)”*⁹.

Su característico modelado se transforma en los mármoles cobrando nueva vida en tallas precisas y ricas en matices, en las que ocasionalmente suele dejar vestigios del cincel, la gradina o marcas del sacado de puntos.

Aprovecha su pensionado en Roma, en 1881, para alternar su trabajo en Via Margutta con viajes por Italia, Grecia y las capitales europeas en las que se celebraban las principales exposiciones de arte. De este modo irá asimilando la tradición clásica, barroca y las nuevas corrientes que se iban introduciendo en Europa.



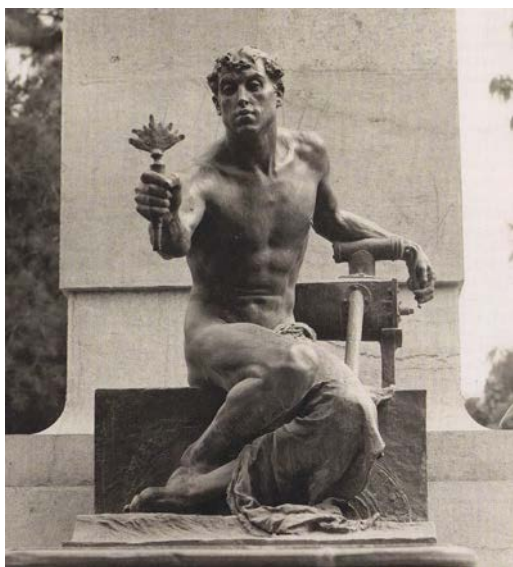
Mariano Benlliure, *Accidentil*, 1884. Bronce.

⁸ Fue un artista muy prolífico, con un talante similar a Querol, el número de obras realizadas sobrepasa las mil quinientas, sin contar más de tres mil dibujos.

⁹ AA.VV., *Mariano Benlliure. El dominio de la Materia*, (cat. exp.), Madrid, Dirección General de Patrimonio Histórico, Consejería de Empleo, Turismo y Cultura de la Comunidad de Madrid, 2013, p. 48.

Con su obra *Accidenti!*, realizada durante su estancia en Roma, obtiene la 2ª medalla en la exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid de 1884. Este primer reconocimiento, con la acogida favorable de la crítica, le abre las puertas a encargos de la aristocracia, pasando a formar parte de la élite de artistas que competían por hacerse con los encargos oficiales.¹⁰ Ahí comenzará la supuesta rivalidad que mantuvo con algunos de sus colegas como Querol o Miquel Blay.

Tras su éxito, le encomendaron la realización de monumentos dedicados a *Bárbara de Braganza* para Madrid, y al *Marqués de Campo* y al pintor *José Ribera* para Valencia.¹¹ Esta última obra influirá en la escultura conmemorativa, repitiendo el mismo modelo compositivo en su monumento a *Velázquez*, que ulteriormente adoptará Querol al perpetuar a *Quevedo* en su escultura de Madrid.



Mariano Benlliure, *El Gas*, 1905. Detalle del monumento al Marqués de Campo, Valencia.

Para que nos hagamos una idea del volumen de su producción, en 1890 presenta a la Exposición Nacional una larga serie de obras entre las que se encontraban la estatua y dos relieves en bronce para el *Monumento a Diego López de Haro*, las alegorías de *La Marina* y *El Ferrocarril*, también en bronce, para el *Monumento al Marqués de Campo*, la escultura en mármol *Buzo de playa*, el modelo para el *Monumento al Teniente Ruiz* y otras. Años más tarde completará el *Monumento al Marqués de Campo* con la figura alegórica que simboliza *El gas*, que contrastará con las figuras exuberantes y vigorosas de las dos primeras alegorías, y que seguramente es uno de los mejores desnudos masculinos que realizara Benlliure.¹² Al igual que Querol supo compaginar hábilmente su labor artística con la académica y política. Ingresando en 1901 en la Academia de Bellas Artes de San Fernando con el discurso titulado "El anarquismo en el arte", que desataría una gran polémica por su agresivo pronunciamiento

estético en contra de «la escultura impresionista» que tildaba de pandemia y su defensa de «lo permanente» en el estudio de la naturaleza que es donde según decía se hallaba la verdad. Este discurso resulta hoy paradójico, cuando echando la vista atrás reconocemos en algunas de sus mejores obras la influencia de «la grosera escultura de la escuela de Rodin» que tanto malestar y agravio le provocó. Seguramente su discurso belicoso y su prevención contra "ese género de arte admitido por el mundo entero como bueno" se debiera a la situación personal que atravesaba en ese momento que le conducía a defender el territorio estético que representaba la Academia, y no a su total convencimiento de la amenaza real o ficticia que suponía la modernidad.¹³

¹⁰ En Roma, tras conocer su obra, el pintor inglés Alma-Tadema lo recomendó para la realización de cuatro relieves en mármol: *Carrera en el Anfiteatro Flavio*, *Carrera de Cuadrigas*, *Lucha de Gladiadores* y *Bacanal*, para el salón de música de un palacete de la Avenida Madison esquina a la calle 18 de Nueva York.

¹¹ Con la escultura al pintor *José Ribera*, "El españolito" (1886-1888), conseguiría la medalla de Primera Clase en la Nacional de 1887.

¹² El *Monumento al Marqués de Campo* es su primer gran proyecto de escultura monumental urbana, ambicioso y complejo en su diseño y ejecución, lo comenzará en 1890 y no lo concluirá hasta 1911. Sus alegorías merecieron un comentario de Federico Balart en *La Ilustración española y americana*, diciendo que eran: "(...) dos figuras humanas vigorosamente modeladas, sin resabios académicos ni extravagancias realistas, (...) son las mejores del concurso y las más hermosas que hasta hoy ha modelado Benlliure". Véase: BALART, Federico, *La Ilustración española y americana*, Madrid, 8 de junio de 1890, p. 362.

¹³ AA.VV., *Mariano Benlliure. El dominio de la Materia*, op. cit., p. 108.

Otro cargo significativo que ostentó fue en 1902 la dirección de la Academia de España en Roma, nombramiento que conservaría hasta 1904, fecha en la que dimite, presionando antes a las autoridades para ser sustituido por su hermano José Benlliure.

Querol y Benlliure fueron los escultores más solicitados por la élite política, social y cultural española, con ellos se inicia en nuestro país una época plena en nombramientos y encargos oficiales de gran envergadura, difícil de compatibilizar con la labor artística, lo que llevará a estos escultores a desistir de sus cargos públicos para poder atender a las obligaciones pertinentes a su escultura.

Hay un paralelismo entre la génesis de su obra el *Infierno de Dante* y las afamadas *Puertas del Infierno* de Rodin, ambas se conciben al mismo tiempo con un modelado efectista, vibrante y rico en matices, y responden a un encargo finalmente desestimado, además de a una fuente de inspiración común, *La divina comedia* de Dante. Su revelación al público se hace en la Exposición Universal de París de 1900, con la diferencia de que Benlliure concurre con una obra más modesta, terminada, fundida y diseñada para una chimenea, obteniendo el Gran Premio de Escultura, mientras que Rodin presenta una versión incompleta en yeso de la que constituirá su puerta monumental.¹⁴



Mariano Benlliure, *Infierno de Dante*, 1900. Carboncillo y clarión.



Estatua ecuestre del *Monumento al Rey Alfonso XII*, 1910. Parque del Retiro, Madrid.

En 1887 la Reina María Cristina promueve la realización de un *Monumento a Alfonso XII*, su marido, fallecido dos años atrás. Se celebra un concurso que gana el arquitecto José Grases i Riera, en el que se incluía la colaboración de escultores de prestigio como Miquel Blay, Ricardo Bellver, José Clará, Aniceto Marinas, y Benlliure que será el que finalmente corone el monumento con la figura ecuestre del monarca.¹⁵ Esta escultura, colocada el 23 de enero de 1901 en el Retiro madrileño, presenta a un rey sereno sobre un robusto caballo, que guarda relación con otra magnífica representación ecuestre situada en el mismo parque que es la popular estatua del *General Martínez Campos*, que realizó en el año 1907.

¹⁴ El gran reconocimiento internacional le llegaría tras su participación en la Exposición Universal de París de 1900, que es cuando envía un nutrido conjunto de obras que abarcan todos los géneros, materiales y estilos. En relación a ello escribe a su hermano José Benlliure en el mes de marzo: “*Trueba y Chimenea para los modernistas, Velázquez para los académicos, Gayarre para los idealistas, unido a esto los bustos de Silvela, Domingo y dos grupitos (hechos de verdad) de toros en bronce para hacer cuantas reproducciones quieran, uno de niños, espada de Polavieja*”. En junio se fallaron los premios de escultura, resultando galardonado Benlliure con *el Gran Prix*. Posteriormente recibiría en la capital francesa otros dos importantes reconocimientos. Uno en la recepción oficial de entrega del busto del profesor *Lacaze Duthiers* a la Universidad de la Sorbona, donde fue nombrado Profesor Honorario de la misma. Y otro, en diciembre de ese mismo año cuando regresa a París para recibir la Legión de Honor. Cfr. BENLLIURE, Mariano, *Carta de Mariano a José Benlliure*, marzo de 1900, París. Véase: AA.VV., *Mariano Benlliure. El dominio de la Materia*, op. cit., p. 64 y 170.

¹⁵ Como ya mencionamos en la introducción a este capítulo, en esta obra participaron más de veinte escultores, entre ellos, los autores de las alegorías que componen la base central del monumento fueron: Miquel Blay con «La Paz», Aniceto Marinas con «La libertad», y Miguel Ángel Trilles con «El Progreso».



Mariano Benlliure, *General Martínez Campos*, 1907. Parque del Retiro de Madrid.

En 1910 comenzaría su etapa americana, que se vio favorecida por la muerte repentina de Querol, que hasta ese momento era el escultor más aclamado en el nuevo continente. Ese año se celebraban los centenarios de la independencia de algunas repúblicas hispanoamericanas, por lo que se organizaron varias exposiciones internacionales. Benlliure, ya conocido en Argentina, participó con gran número de obras en las muestras de Buenos Aires, México y Santiago de Chile.

En Buenos Aires, su *Monumento a Velázquez* causó admiración, siendo adquirido por el gobierno para el Museo de Bellas Artes. En Chile le encargaron la terminación del *Monumento al general Bulnes* que Querol había dejado inacabado tras su muerte el año anterior. Asimismo en Lima recibió el encargo del *Monumento al general San Martín*.

En su taller trabajaron y se formaron jóvenes escultores como Juan Cristóbal o Victorio Macho, pero Benlliure no se dedicó nunca a la enseñanza de la escultura, ni a escribir sobre ella, tan sólo dejó un borrador inacabado sobre las técnicas escultóricas. Transcribimos algunos párrafos que nos ayudarán a acercarnos a sus razonamientos: "*Sería absurdo pretender enseñar en unas lecciones teóricas cómo se modela. Esto se aprende, cuando se nace con disposición para ello, dibujando, modelando, estudiando el natural, admirando las obras maestras,.... pero nunca por reglas*".¹⁶

Para Benlliure el dibujo era una importante herramienta de trabajo, y pocas veces un fin en sí mismo, así lo expresa:

¹⁶ El barro es la base del trabajo de Benlliure, el material más versátil que dominará con una agilidad y rapidez portentosa. Una anécdota cuenta que como disponía de poco tiempo para realizar el *busto de Goyarre*, decidió terminarlo en menos de tres horas para dar paso a los vaciadores, lo que dejaría boquiabierto al tenor que observaba la sorprendente rapidez de aquellas manos. Cfr. BENLLIURE, A.F.M.B., citado en: AA.VV., *Mariano Benlliure. El dominio de la Materia*, op. cit., p. 67 y p.127.

“El instrumento y la materia con que primeramente ha de trabajar el escultor son, sin duda, antes que el palillo y el barro, el lápiz y el papel. El escultor necesita el dibujo más que el pintor, y quizás, aunque parezca paradójico, más que el mismo dibujante; pues no sólo ha de dibujar los primeros esbozos de sus obras y tomar apuntes del natural cuando se trata de figuras en movimiento, sino que la propia operación de modelar comprende, dentro de una mayor amplitud y complejidad, la de dibujar, ya que en la escultura han de ir todas las líneas de la figura, todos los contornos, proporciones y dimensiones”.¹⁷

Necesitaba el dibujo para iniciar el proceso en todo tipo de composiciones, especialmente en aquellas que debían transmitir movimiento. Cuando afrontaba una nueva obra, comenzaba realizando apuntes muy esquemáticos sobre el papel y una vez definida la idea y los gráficos de composición, modelaba en arcilla uno o varios bocetos, que después pasaba a materia definitiva, y según fueran sus dimensiones a veces trabajaba sobre una estructura o armazón para posteriormente vaciar la escultura en yeso en vez de cocerla. Una vez obtenido el boceto o maqueta en terracota o yeso, procedía a su ampliación en arcilla para lo que había que confeccionar previamente una estructura de metal o madera que pudiera soportar el peso del barro. La ampliación se realizaba mediante el antiguo sistema de sacado de puntos, utilizando compases especiales y por tanteo. Una vez conseguida la escala deseada el escultor trabajaba sobre ella definiendo los detalles y particularidades hasta ver expresada su visión del natural en el barro, operación que realizaba siempre con modelos humanos en vivo. Finalmente, para trasladar la figura de barro al material definitivo: bronce o piedra, había que vaciarla y sacar un positivo en cera, para proceder a su fundición, o sacar el positivo en yeso para trasladarla a madera o piedra.

La talla en piedra, como el proceso de fundición, constituía un trabajo en equipo que comprendía varias fases. Erróneamente se tiende a imaginar una visión heroica y romántica del escultor enfrentándose directamente al bloque de piedra; eso sólo sucedía cuando se trataba de proyectos de formato pequeño en los que el escultor podía controlar y abarcar el proceso sin la ayuda de medios técnicos o humanos; otra escala requería colaboración.



Mariano Benlliure, *La reina María Cristina de Habsburgo y sus tres hijos*, 1891. Mármol y bronce.

¹⁷ *Ibidem*, p. 69.

Una vez que se disponía de un modelo en yeso, normalmente a un tercio del tamaño real, se trasladaban las medidas del yeso al mármol con compases, utilizando el sistema de sacado de puntos; primero se marcarían los que revelan los contornos principales, y después los secundarios, hasta un número suficiente para que pudieran comenzar los «scalpellini» a desbastar y tallar el bloque hasta conseguir encajar cada figura al tamaño deseado; después el artista continuaría la talla y la remataría.¹⁸ Se sabe que Benlliure era un "escrupuloso cincelador" que recibía en su taller las obras sacadas por puntos y las terminaba "con exquisito cuidado". Incluso, cuando estas eran de pequeño formato, delicadas o correspondían a algún compromiso importante, como el relieve de *La reina María Cristina de Hansburgo y sus tres hijos*, al que imprimió ese acabado táctil que distingue a sus mármoles, hay constancia de que las realizaba personalmente. Se dice que acometía estos trabajos directamente, "sin la intervención de operarios de ninguna clase".¹⁹

Hay constancia de que para no correr riesgos cuando realizaba obras en mármol supervisaba rigurosamente el trabajo de cada fase, desde la elección del bloque en cantera, hasta su traslado y el sacado de puntos en el taller, que debía de ser exhaustivo siguiendo fielmente la maqueta o modelo.

Entre las distintas piedras prefería el mármol estatuario de Carrara, del «tipo π», así como el de Seravezza, ambos poseen un grano fino de gran uniformidad y pureza.²⁰ En numerosas ocasiones viajaría a las canteras de Carrara-Massa y Pietrasanta para elegir personalmente los bloques de mármol, que le traerían en barco hasta el puerto de Valencia o Barcelona, llegando más tarde a Madrid donde los depositaría en su casa-estudio aguardando futuras realizaciones. Si el volumen de trabajo le impedía desplazarse, enviaba a Italia a su marmolista de confianza para elegirlo. Era tal su vinculación con Carrara que el 14 de julio de 1897 fue nombrado Profesor Honorario de la Regia Accademia di Belle Arti di Carrara.

Aunque no hemos encontrado ninguna reseña sobre ello, es muy probable que Benlliure enviara los grandes modelos en yeso a Italia para su reproducción en piedra. Se sabe que durante años, cuando no se disponía de medios técnicos en España, fundió sus broncees en Roma, lo que puede avalar la hipótesis de que también realizara sus mármoles en Pietrasanta, conociendo la frecuencia de sus estancias, compromisos y viajes a Carrara. Nunca sacaba dos mármoles idénticos de un mismo modelo. Como hacia Rodin, iba introduciendo cambios que convertían cada obra en una talla nueva, como cuando realizó los dos bustos de *Goya* partiendo del primer modelo en yeso de 1902. Quiso trasladarlos a mármol y talló dos esculturas con significativas variaciones, que se diferencian notoriamente entre sí.

En este magnífico retrato, Benlliure se inclinó por un sistema compositivo concentrado en la poderosa fuerza expresiva de Goya y en su genialidad, realzando la pechera de su vestimenta de una admirable plasticidad. En el rostro, siguiendo la pauta del Víctor Hugo de Rodin, todos los músculos están en tensión, con expresión concentrada y un gesto entre adusto y arrogante, reflejo de su fuerte temperamento. Ambos retratos contienen unos rasgos tempestuosos de pura energía que se manifiestan en la frente atormentada, en la boca crispada y en la autoritaria furia que nace de su mirada y hace estremecernos; ambos se corresponden con el arquetipo romántico del creador genial e inspirado.

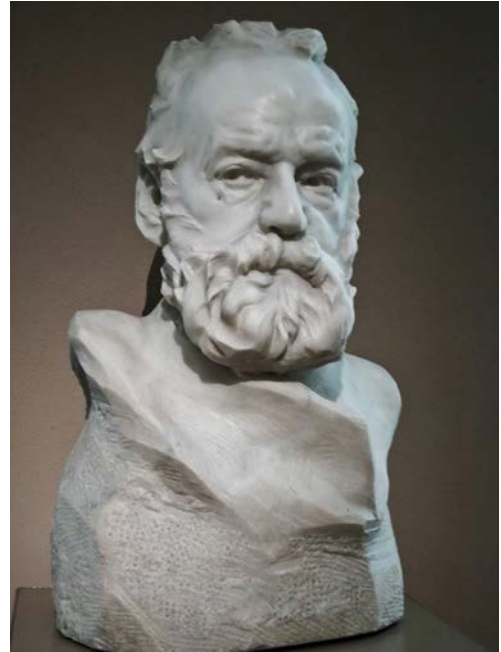
¹⁸ Los «scalpellini» son en Italia los tallistas, los maestros canteros que dominan el «escoplo», herramienta antigua de hierro acerado que se usa para labrar la piedra, parecida al cincel, cuya boca está formada por un bisel.

¹⁹ AZCUE BREA, Leticia, "El monumento a Castelar: análisis de un proceso creativo", en: AA.VV., *Mariano Benlliure. El dominio de la Materia*, op. cit., p. 128.

²⁰ El «tipo π» es el mármol por excelencia, el que contiene la máxima pureza en su grano y composición y unas propiedades que lo hacen inmejorable para la talla. Este mármol se lleva extrayendo de los montes Apuanos desde antes de época romana, y es el que han utilizado los grandes estatuarios como Miguel Ángel, Bernini o Cánova para la ejecución de sus mejores obras.



Mariano Benlliure, *Francisco de Goya*, 1902. Mármol, Museo del Prado.



Auguste Rodin, *Victor Hugo*, 1899. Mármol.

Otro ejemplo del uso de este procedimiento, son los cuatro bustos en mármol de la bailarina *Cléo de Mérode*, a partir del primer modelado en 1910. En cada versión cambia desde los matices del abujardado a la composición del busto de la bailarina, cubriendo o desnudando el pecho, e introduciendo frisos con escenas de danza en dos de ellos. Este bello y delicado retrato está tratado con aire modernista, en sintonía con la actualidad del movimiento en aquellos años. El bloque de mármol no está totalmente desbastado, de modo que el busto brota de su interior, consiguiendo expresar la tierna y sensual belleza que poseía la bailarina. Para poder transmitir su extraordinario encanto la retrata en una pose simbolista de la que emana un aire sutil de profusa feminidad y espiritualidad.



Mariano Benlliure, *Cléo de Mérode*, 1910. Mármol de Carrara.



Mariano Benlliure, *María del Rosario de Silva y Gurtubay*, 1902. Mármol.

Goya y *Cléo de Mérode* se encuentran entre los mejores retratos que realizó Benlliure, ambos poseen un espíritu liberal y anti-academicista que los aleja de los formalismos de sus retratos oficiales. En esta línea también consumiría otras bellas representaciones de carácter folclórico con sugerentes ritmos, que retratan a personajes populares, majas o gitanillas.

Su faceta como retratista es admirable, en ella hay que destacar un rasgo de su personalidad muy singular, que le diferencia de sus coetáneos, que es el afecto y empatía que sentía por el mundo infantil, desarrollando con gran interés en su escultura sus múltiples facetas creativas, sus juegos, su dinamismo, su gracia y la plasticidad de sus caritas y cuerpecitos carnosos. Estos aspectos los recrea en el retrato infantil, género que desarrolló en profundidad adentrándose en la representación del movimiento y de lo fugaz e instantáneo. Un retrato de gran delicadeza compositiva, en el que demuestra su virtuosismo técnico con un absoluto dominio de la materia y de los efectos del claroscuro, es el de *María del Rosario de Silva y Gurtubay* (1902), en el que consigue con la blancura y transparencia del mármol conferirle vida y un aliento que destaca en la espontaneidad de su expresión, que parece observar atentamente el trabajo del escultor.

Del grupo escultórico *Canto de amor* talló dos versiones distintas, una en 1889 y otra en 1898. Es una alegoría que encarna a una joven sentada que sonríe al recordar un encuentro amoroso. Alrededor se agrupan unos niños, cinco en la versión de 1889 y cuatro en la de 1898. Al reducir el número de niños en la última versión, la composición del grupo quedaría más equilibrada.²¹



Mariano Benlliure, *Canto de amor*, 1898. Mármol.



Mariano Benlliure, *Idilio*, 1896. Mármol.

²¹ La protagonista de la versión de 1889 es la joven Leopoldina, su primera mujer, que durante los años de armonía familiar fue la musa del escultor, retratándola en numerosas ocasiones.

Benlliure recibió en 1895 en encargo del *Saloncito Bauer* para desarrollar el proyecto de una sala de música en su palacete de la Calle San Bernardo de Madrid, se componía de elementos decorativos para las paredes, un retrato de Ignacio Bauer y dos esculturas en mármol sobre sus pedestales. Una de ellas era *El Idilio*, una magnífica composición de una pareja de jóvenes pastores en actitud amorosa. Esta escultura es un estudio anatómico expresivo de gran lirismo, que hacía pareja en el *Saloncito Bauer* con *Canto de amor*, la escultura citada anteriormente. Benlliure intercambiaba los contenidos de ambas esculturas recreándolos en sus pedestales, en el zócalo de *Idilio* el bajorrelieve alude al corro de niños de *Canto de amor*, mientras que en la base de *Canto de amor* esculpió un bajorrelieve con las figuras de *El Idilio*.

La innata facilidad de Benlliure en el dominio expresivo de los materiales encontró en la cerámica un medio creativo en el que podía combinar, más que con ninguna otra técnica, su condición de pintor-escultor. En Italia, había admirado las piezas cerámicas de Donatello, que influyeron en su gusto por el material y su práctica, aunque no realizó ninguna obra cerámica hasta 1907, año en que diseñaría un revestimiento en este material para una de las fachadas de su domicilio, combinando en unos frisos frondosas guirnaldas con niños, flores y frutas e incluyendo dos fuentes con una divertida escena protagonizada por ocho niños que, en sus juegos, tratan de empujarse a la pila.²²



Mariano Benlliure, *La fuente de los niños*. Cerámica esmaltada.

En su nuevo estudio decidió instalar una mufla u horno para producir piezas cerámicas, lo que le permitió realizar una serie de estatuillas decorativas de gran calidad artística dedicadas a *Pastora Imperio*, *María Barrientos* y otras como la serie de las llamadas *Majas*, que son un homenaje del escultor a la representación de la mujer puramente española con su indumentaria para la fiesta. Asimismo acometería un grupo de delicados relieves femeninos con sugerentes tonalidades que poseen una clara influencia modernista.²³



Perfil de mujer, ca.1912-15. Cerámica policromada y vidriada.

²² Los primeros relieves que realizó para la fachada de su casa y las *fuentes de los niños* se decoraron y cocieron en la Fábrica de Nuestra Señora del Prado de Talavera de la Reina a partir de los modelos entregados en barro crudo por el escultor. Véase: AA.VV., *Mariano Benlliure. El dominio de la Materia*, op. cit., p. 312.

²³ Los juegos de policromía que introduce en sus obras posteriores delatan que además de las fábricas de Talavera, posiblemente, La fábrica de La Granja segoviana y la localidad valenciana de Manises, fueran otros dos sitios donde se surtiría de materia prima, arcilla, y de óxidos minerales, colorantes, cubiertas y esmaltes cerámicos.



Mariano Benlliure, *Pastora Imperio*, 1916. Mármol de Carrara.



Benlliure dedicó a *Pastora Imperio* excelentes bustos y esculturas en las que logró captar la fugacidad de los movimientos y ritmos de la bailarina para fijarlos en varios materiales, como la piedra y el barro. La estatuilla cerámica que presentamos es una réplica del original en mármol que se conserva en la Embajada de Italia en España, y que está fechada en 1916. A partir de ella realizaría varias reproducciones en terracota, a lo largo de casi dos décadas, con ligeras variaciones en las dimensiones así como en la policromía cerámica. En la escultura de mármol es sorprendente como Benlliure logra fijar un instante del baile equilibrándolo con el

movimiento cimbreante de los brazos y con el ritmo ondulante de los flecos de su largo mantón de Manila, que se ciñe a su cuerpo subrayando el dinamismo del baile. En cuanto a la talla, es soberbia la caracterización de cada uno de los detalles del mantón y los volantes de la bata de cola, que resuelve con una calidad más textil que marmórea. En otras obras como los retratos de *La duquesa de Canalejas* (1915) y la *Marquesa de Luque* (1898), la transcripción minuciosa y exhaustiva que hace de las telas, encajes, bordados y otros detalles de la anatomía en el mármol las dota aún de mayor esplendor considerando su dificultad técnica.²⁴



Mariano Benlliure, *Marquesa de Luque*, 1898. Facultad de Bellas Artes UCM.

Antes de comenzar *el Mausoleo de Sagasta*, en 1903, para el Panteón de los Hombres ilustres, Benlliure había realizado un viaje a Grecia, que le marcó profundamente. Ello influyó en la composición de dicho mausoleo. Planteó un podio con escalones sobre el que se alza el túmulo donde descansa la figura yacente del político. A sus pies un obrero, *alegoría del Pueblo* se apoya sobre los Evangelios, mientras sostiene una espada en cuya empuñadura figura una cabeza de mujer, *alegoría de la República*. Detrás de Sagasta está sentada una hermosa figura de mujer *alegoría de la Historia*.

En el grupo, que está realizado en mármol de Carrara, se ve la influencia de los maestros italianos de los siglos XVI y XVII, constituyendo una obra de gran sencillez y belleza.

La Academia de Bellas Artes de París le nombraría, en diciembre de 1905, miembro, para ocupar el lugar dejado por el escultor belga Meunier, al que Benlliure admiraba. Esta noticia le ocasionó una gran satisfacción, puesto que su nombramiento se debió no solo al reconocimiento a su trayectoria artística sino también a la figura de *la alegoría de la Historia* del *Mausoleo de Sagasta*, que impactó hondamente en Francia.

El 12 de noviembre de 1915, en el Panteón de los Hombres Ilustres, fue inaugurado el *Mausoleo de Canalejas*. En él, dos jóvenes vestidos con túnicas clásicas transportan el cuerpo inerte de Canalejas y ayudados por una muchacha, descienden por una escalera hacia la cripta subterránea.

²⁴ La *Marquesa de Luque* forma parte del fondo de esculturas de la Universidad Complutense de Madrid. Este hermoso retrato se encuentra actualmente a la entrada de la Sala de Juntas de la facultad de Bellas Artes de la UCM.



Mausoleo de Mateo Sagasta, Panteón de los Hombres Ilustres, Madrid.

En este impresionante monumento esculpido en mármol blanco y gris, sencillo, sin adornos, el sentimiento expresado y la belleza de las figuras alcanzan un alto grado de modernidad y perfección.



Mausoleo de José Canalejas, Panteón de los hombres ilustres, Madrid.



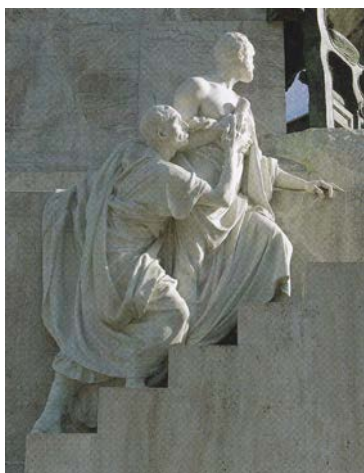
Mariano Benlliure, Panteón de la familia Falla y Bonet, 1939. Cementerio Colón, La Habana, Cuba.



Mariano Benlliure, *Monumento a Emilio Castelar*, 1906-1908. Paseo de la Castellana, Madrid.

Benlliure fue el maestro del arte monumental junto con otros escultores de espíritu romántico como Miquel Blay y Agustín Querol. En sus proyectos supo madurar y renovar de forma creativa el «concepto de pedestal», realizando aportaciones que han innovado la escultura contemporánea y consiguiendo en cada caso que el público captara el mensaje que el monumento en cuestión debía transmitir. Este aspecto es sobresaliente en el *Monumento a Emilio Castelar* (1906) donde utiliza el basamento como parte del discurso histórico aprovechando las cuatro caras para desarrollar escenas vinculadas al político gaditano, e introduce como novedad la colocación del personaje protagonista en un plano inferior a la cumbre del monumento, que corona con tres figuras alegóricas que exhiben una idea mientras que Castelar se sitúa en un nivel más bajo, más cercano al pueblo, y al frente de una de las caras del pedestal. En este monumento se combinan tres materiales que ayudan a identificar tres conceptos: «el mármol» para las figuras simbólicas y las referencias clásicas con formas más contenidas o menos dinámicas, «el bronce» para figuras con un realismo detallado y un modelado ágil, y «la piedra de cantería» para conformar la estructura arquitectónica del pedestal. Esta combinación de materiales se

debía no sólo a su función estética, sino también a motivos técnicos y en ocasiones económicos, ya que como ocurre en la actualidad resultaba mucho más costosa la realización de un proyecto de esta envergadura en piedra que en bronce.²⁵ Esta escultura que todos los madrileños conocen



Demóstenes y Cicerón. Lateral izquierdo del *Monumento a Emilio Castelar*, 1907.



Alegoría de la Verdad. Lateral derecho del *Monumento a Emilio Castelar*.

pero muy pocos perciben por su situación en un cada vez más reducido parterre en medio del Paseo de la Castellana, que facilita el tráfico pero no la posibilidad de acercarse a observarla con detalle, fue realizada en un tiempo record, en dieciocho meses, aumentando la legendaria capacidad de Benlliure para acometer este tipo de proyectos, coordinando rigurosamente a su equipo en las diversas tareas y procesos de trabajo (vaciadores, canteros, tallistas, sacadores de puntos y fundidores).

²⁵ La combinación de materiales ya se utilizaba desde finales del XIX, pero cuando encuentra su formulación más expresiva es a principios del siglo XX, cuando se pondrá de moda con la escultura modernista de carácter pictórico. Véase: AZCUE BREA, Leticia, "El monumento a Castelar: análisis de un proceso creativo", en: AA.VV., *Mariano Benlliure. El dominio de la Materia*, op. cit., pp. 127-131.

Tanto Benlliure como Querol, supieron dirigir sabiamente a su equipo de colaboradores, congregando, como los grandes maestros, una capacidad de trabajo asombrosa y una sorprendente versatilidad creativa, en la originalidad renovada de sus planteamientos y en el manejo absoluto de los recursos plásticos de la creación escultórica. Ambos, a pesar de la España ostentosa y vetusta con la que tuvieron que coexistir, manifestaron un esfuerzo continuo por progresar en sus distintos lenguajes estilísticos.

Otro escultor que protagonizó el cambio de siglo fue **ANICETO MARINAS (1866-1953)**, natural de Segovia. De familia humilde, en 1884 logra una pensión de la Diputación Segoviana para estudiar en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.

Fue discípulo de Jerónimo Suñol, adoptando con él un estilo de acentuado naturalismo. Cuando sólo contaba con treinta y siete años ingresó en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, recogiendo en su discurso de entrada, parte de su ideario estético que rechazaba los movimientos renovadores de la escultura, a los que llamó «laberintos de aberraciones». Años más tarde, a la muerte del conde de Romanones, pasaría a ocupar la presidencia de esta Academia.

En 1888 será pensionado en la Academia de Roma, donde permanecerá hasta 1893. Desde su pensionado en Italia enviará el grupo escultórico *Dos de mayo de 1808*, ubicado actualmente en el Parque del Oeste de Madrid. Esta escultura de 1891, representa el levantamiento popular en Madrid contra las tropas francesas. El simbolismo está implícito en las figuras que componen la alegoría: un soldado moribundo se apoya sobre un cañón, a su lado un niño que sujeta la mano de su madre muerta está dispuesto a sustituirle, caído bajo el cañón, un chispero representante de las esencias del pueblo y en lo alto la figura alada de *la Gloria* que porta una bandera.²⁶ Es una obra de un gran dramatismo que conmemora uno de los episodios nacionales más importantes acaecidos en nuestro país.



Aniceto Marinas, *Velázquez*, 1899. Museo del Prado, Madrid

En Madrid ejercerá como catedrático de la Escuela de Artes y Oficios, y obtendrá importantes reconocimientos, como las Primeras Medallas en las Exposiciones Nacionales de 1892 con el *Dos de Mayo* y la de 1899 con la escultura de *Velázquez*.²⁷ Esta conocida escultura situada frente a la fachada principal del Museo del Prado de Madrid, representa a un Velázquez abstraído y concentrado en su pintura, que sostiene en su mano izquierda la paleta de colores y con la derecha sujeta el pincel. Sobre el pecho de su camisola destaca la Cruz de Santiago. El gesto pensativo, retraído y orgulloso, de su cara y el pelo desordenado por el viento, reflejo de su enérgico temperamento, evoca la imagen del arquetipo romántico del creador genial e inspirado, que tan bien supieron retratar Rodin y Benlliure con su Víctor Hugo y Goya respectivamente.

²⁶ http://www.paseapormadrid.com/rutas_guiadas/oeste/punto40.asp

²⁷ Otro reconocimiento destacable es la Primera Medalla de la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid en 1890, por su grupo *Descanso del Modelo*. Con esta obra alcanzó ese mismo año una medalla de oro en la Exposición de Múnich.

Marinas realizó diversos monumentos públicos por toda la geografía española, otro de ellos, que localizamos también en la capital, se encuentra en los jardines de la Biblioteca Nacional, es el grupo escultórico *Hermanitos de leche*, con el que logrará en 1926 la Medalla de Honor en la Exposición de Bellas Artes. Esta escultura de carácter naturalista fue inspirada por un poema de Gabriel y Galán. Realizada en mármol de Carrara, trata un bucólico y romántico tema: un padre desolado sujeta a su hijo que toma la leche de la ubre de una cabra, a su lado un cabritillo mama de la misma ubre.²⁸ A pesar del valor plástico y de la ternura que despierta aún hoy en día esta escultura, Marinas fue duramente criticado al ser considerada un tanto desfasada para la época.



Aniceto Marinas, *Hermanos de leche*, 1926. Jardines de la Biblioteca Nacional de Madrid.

En este mismo año realizó el grupo *Urso y Ligia* (1926), basado en personajes de la novela *Quo Vadis* del polaco Henryk Sienkiewicz, en la que un general romano se enamora de una cristiana. Marinas muestra al héroe salvando a Ligia del toro al que vence en una escena de gran dinamismo. En esta obra lleva a cabo una de las más bellas representaciones del toro realizadas en esa época.



Aniceto Marinas, *Eloy Gonzalo*. Plaza de Cascorro, Madrid.

Sus obras más significativas se encuentran en Madrid: *El Monumento a los Héroes del Dos de Mayo*, La estatua de *Eloy Gonzalo*, en la Plaza de Cascorro, la *escultura de Velázquez*, en el Museo del Prado o el conjunto escultórico titulado *La Libertad*, en el Monumento a Alfonso XII del Parque del Retiro.

Su escultura más emblemática de género religioso es el *Monumento al Sagrado Corazón de Jesús* que se erigió en 1919 en el Cerro de los Ángeles de Getafe (Madrid). Fue una obra conjunta de Marinas con el arquitecto Carlos Maura. Contaba con dos grupos de esculturas laterales, uno de los cuales representaba a la "Humanidad santificada" y el otro la "Humanidad que tiende a santificarse", compuestos cada uno de ellos de varias figuras de Santos y alegorías de algunas virtudes teologales. La altura del monumento era de 28 metros, incluida la figura de Cristo de 9 metros de altura. El conjunto se construyó en piedra caliza de Almorquí y se emplearon 882

²⁸ <http://www.semanasantasanmillansegovia.com/aniceto-marinas>

ANICETO MARINAS



Aniceto Marinas, *Monumento al Sagrado Corazón de Jesús* en el Cerro de los Ángeles, Getafe, Madrid.

toneladas de material. Al inicio de la Guerra Civil, fue dinamitado y reducido a ruinas. Terminada la guerra se construyó un nuevo monumento replica del anterior. Comenzó a edificarse en 1944 y se inauguró en 1965. La imagen del Sagrado Corazón de Jesús y su pedestal fueron realizados de nuevo por Aniceto Marinas, de los grupos escultóricos de la base se encargaría su colega y amigo Fernando Cruz Solís.²⁹

El Monumento a las Cortes de Cádiz en la capital gaditana realizado con motivo del centenario de la Constitución de 1812 y el sitio francés a la ciudad, fue considerado por Marinas su mejor trabajo. Son importantes también sus monumentos a *Daoiz* y *Velarde* en Segovia, el *Altorrelieve de los Amantes de Teruel* y el Monumento a *Juan Bravo* de Segovia³⁰, entre otros.



Aniceto Marinas, *Monumento a la Constitución o a las Cortes de Cádiz*.



Aniceto Marinas, «La Agricultura» Monumento a la Constitución. Plaza de España, Cádiz.

²⁹ Aniceto Marinas también regalaría dos *Cristos* a la localidad abulense Navas del Marqués, tras ser quemados los anteriores durante la Guerra Civil.

³⁰ En 1921 con ocasión del IV centenario de la violenta muerte en Villalar de los Jefes Comuneros, se colocó la primera piedra del Monumento a Juan Bravo en Segovia. El comunero en su mano derecha alza la bandera de las milicias segovianas, en la que se lee "Castilla Libertad".

Realizó obras de gran calidad técnica, al margen de su formación academicista, así como de las corrientes renovadoras de otros escultores coetáneos. Desarrolló su obra escultórica dentro del clasicismo con un realismo naturalista propio, donde lo primordial era la copia del natural, lo que sin lugar a dudas consiguió con destreza. Sus mejores obras son las que representan un carácter intimista, en las que la simpatía del tema nos hace olvidar el minucioso detallismo de la obra. En su época fue bastante reconocido pero también vilipendiado, obviamente su estilo se vería perjudicado por su rigurosa orientación realista y por el uso de temática narrativa o anecdótica.



Miquel Blay, *Los primeros fríos*, c. 1892. Mármol.

La obra, que representa a un anciano y una niña pobres arropados por el frío posee una armonía de líneas y composición admirables, además de infinitos y logrados detalles en la anatomía y los pliegues de la piel que la hacen profundamente real. Al estudio del natural del desnudo del anciano se une el idealismo modernista de la figura de la niña y un detalle decorativo propio del Art Nouveau en la flor que se sitúa junto al banco en que están sentados. El motivo de la pobreza unido a la edad de sus protagonistas, un anciano y una niña acurrucados amorosamente por el frío, está tratado con tanta gentileza que irradia gran ternura y humanidad.

En Roma solicita otra prórroga de su beca, que le será concedida, para poder terminar los trabajos del último año. De 1893 son los bustos en yeso *Margheritina* y *Cabeza de Viejo*.

Al año siguiente, en 1894, se traslada a París, donde viviría durante doce años, hasta 1906, pasando estrecheces y realizando desde allí muchos trabajos.³¹

En el mismo año que Aniceto Marinas nace **MIQUEL BLAY FÁBREGAS (1866-1938)** en Olot, Gerona, iniciando sus estudios artísticos en su ciudad natal. En 1889 le fue concedida una beca de estudios para París, allí trabajó con tal ahínco que en cuatro meses consigue ingresar en la École Royale et Spéciale des Beaux-Arts. Al año siguiente le será prorrogada un año más la beca de estudios. De ese período es la hermosa escultura en yeso de tamaño natural de un guerrero de estilo renacentista, *Contra el invasor*, que trasladaría a mármol al año siguiente. Una vez acabada su beca de París decide trasladarse a Roma. Desde allí envía dos grupos escultóricos a la Exposición Internacional de Bellas Artes de 1892 de Madrid. Con el grupo *Los primeros fríos*, obtiene el primer premio. En esta magnífica obra reaparece la escultura de carácter social que impulsara el belga Constantin Meunier por la que se sentía gran inclinación en esa época.



Miquel Blay, *Flor silvestre*, 1896, mármol. MNAC, Museo Nacional de Arte de Cataluña.

³¹ A finales de 1894 se hace en Barcelona un reparto por sorteo de escultores de renombre como Blay, Llimona, Fuxá o los hermanos Vallmitjana, para la realización de esculturas destinadas a decorar el Palau de Justicia de Barcelona. A Miquel Blay le correspondieron las de *Jaume Marquilles*, *El Papa Juan XXIII*, *Lorenzo Arrazola* y Joaquín Francisco Pacheco, además del relieve *La Real Audiencia*. En 1898 comienza las esculturas para el *Panteón de la familia Errazu* y el retrato del pintor *Federico de Madrazo*.

Participa en la Tercera Exposición de Bellas Artes de Barcelona, de 1896 presentando una cabeza de niña en mármol, *Flor silvestre*, que pasa a formar parte de la colección del Museo de Bellas Artes. Hay que destacar la moderna composición de esta pieza, en la que articula dos elementos, la cabeza de la niña que se posa delicadamente sobre un promontorio de piedra, donde el escultor ha apoyado una flor como componente simbólico y modernista que alude a la juventud. Otra obra que podríamos equiparar a la anterior es *Persiguiendo una ilusión*, de 1902, que por su gran simbolismo y características, es una de las más identificadas con el modernismo.

Su segunda etapa en París fue la más fructífera en realizaciones de carácter renovador, allí había conectado con la línea más moderna de la escultura internacional del momento. En 1896 trabajaba en un estilo cercano al simbolismo o al Art Nouveau, de ello dan fe las obras que acabamos de comentar y otras como *Ondina*, en la que el cuerpo femenino de una náyade se funde con una ola, o el grupo *Almas blancas*, del mismo año y de estética simbolista.³²

Sus figuras *Ondina*, *Mujer y Flores*, *Pensativa* o *Flor Silvestre-Boscana*, las cuatro de 1896, corresponden a una temática que, junto a las náyades o ninfas acuáticas, aparece frecuentemente en otros artistas de la época.



Miquel Blay, *Ondina*, 1902. Mármol.

La vida de Blay tiene cierto paralelismo con la del escultor catalán Agustín Querol, algo mayor que él y que presentó igualmente algunos rasgos de modernismo en su obra, unido a un anecdótico virtuosismo que utilizó en numerosos monumentos oficiales. La línea de Blay era más moderada en su concepción, su obra estaba en oposición con un tiempo en que la escultura se perdía en inútiles alardes de aparatosa impavidez.

Equilibrio, solidez y serenidad, son algunos de los adjetivos que se pueden aplicar a su obra y que la convirtieron en la escultura del alma y del sentimiento. Su producción no puede ser considerada exclusivamente realista, modernista o simbolista, no es fácil de encasillar, como afirmaba un coetáneo suyo "*Las obras de Blay son las que se admiran por espontáneo impulso del alma, para las que tienen un poderoso ímán; se admiran libremente, sin que para ello sea menester salvedades de tendencia, de escuela o de convencionalismos de la moda*".³³

Desde la capital del Sena seguirá manteniendo contactos con sus amigos de los círculos artísticos españoles como Josep Clará, Josep Llimona, Aniceto Marinas, Mateo Inurria, Mariano Benlliure, Cano, Raimundo Madrazo, Joaquín Sorolla y otros artistas.

En el Salón de 1901 presenta el busto *Melancolía*, durante este mismo año será nombrado Caballero de Honor de la Legión Francesa, al igual que Mariano Benlliure y el pintor valenciano Joaquín Sorolla.

En marzo de 1902, continúa viviendo en París y desde allí comienza a ejecutar la alegoría de *La Paz*, que le fue encomendada para el *Monumento al rey Alfonso XII* del Parque del Retiro de Madrid. Su grupo, se situó en un lugar privilegiado, a media altura, bajo la figura ecuestre del rey.

³² El grupo *Almas Blancas*, 1896, de tamaño natural, que representa la tierna estampa de una joven acompañada de una mujer, que podría ser su madre, fue expuesto en el Salón de París del mismo año con el título *Hacia el ideal*. En 1897 fue adquirido por el Estado Español, con destino al Museo de Arte Moderno de Madrid.

³³ "*La ilustración Española y Americana*" (Madrid), citado en: AA.VV., *Miquel Blay, La escultura del sentimiento*, Girona, Caja Segovia Obra Social y Cultural, 2001, p. 13.

En el Salón de 1905 obtiene la segunda medalla con su obra *Eclosión*, durante la primavera presenta en la Sala Pares de Barcelona las obras *Nayade* y *Dulces Sueños*, esta última que representa el sueño de una niña es dulce y delicada, y gracias a su sencillez y mesura en los detalles mantiene un carácter moderno en la actualidad.



Miquel Blay, *Niña dormida* 1905. Escayola.

se sentía atraído por la obra de Mercié, afamado escultor francés, siendo en cierto modo continuador de su obra.

Sus piezas más cercanas a Rodin son *Eclosión* (1905) y *Persiguiendo una ilusión* (1902). La primera de ellas de tema amoroso, de gran dulzura, pero sin la sensualidad rodiniana y la segunda, por el modelado sutil y difuminado, nos remite a *El amor Fugitivo* del maestro francés. Del belga Meunier, acoge la línea socializante e idealizada de los recios trabajadores, que se refleja en el grupo *Barrenero* y *fundidor*, del *Monumento a Víctor Chavarri* (1902).

En su obra observamos como modela con el mismo éxito, la distinción de una elegante mujer, la rugosa piel de un anciano o la tersa y resplandeciente piel de un niño, imprimiéndoles un aspecto casi real. En algunos de sus retratos, las cabezas surgen directamente del bloque de piedra en bruto, que actúa en correspondencia simulando una parte del cuerpo. Este recurso plástico, en el que la cabeza queda contenida e integrada en el bloque de piedra, era el adoptado habitualmente por Rodin para algunas de sus más impactantes esculturas como *El pensamiento*, *La convaleciente* o la bella *Aurora*.

Blay manifestó siempre su preferencia por Rodin y su admiración por el belga Meunier, asimismo



Miquel Blay i Fábregas, *Persiguiendo una ilusión*, 1902.



Miquel Blay i Fábregas, *Eclosión*, 1905. Mármol.

Sus esculturas de este período, afectadas por estéticas francesas, conservarán unas características que serán comunes a sus posteriores obras: potencia, serenidad, nobleza de expresión, equilibrio y mesura en la estilización. Quizás por ello comentaba Feliu Elías:

“Blay es el escultor realista por excelencia; escultor realista en la más elevada acepción de la palabra, realismo sin estilización y sin vulgaridad, a la manera de Carpeaux. En este sentido de estricto plasmador es quizá el más fuerte de los escultores modernos de la vertiente Sur de los Pirineos”³⁴.

A finales de 1906 cuando Blay se instala en Madrid ya era un artista plenamente conocido. Junto con Querol y Benlliure se consagraría como uno de los tres escultores más importantes de nuestro país en la transición de siglo.

En el mes de diciembre inauguró en el Parque del Oeste de Madrid, el *Monumento al Dr. Federico Rubio y Galí*. En esta obra, delante de la figura del Dr. Rubio, el grupo en bronce *la Humanidad*, una mujer con un niño que le ofrecen un ramo de flores. Las figuras de niños y adolescentes habitualmente desnudos, con espontáneas posturas, son un distintivo de su trabajo que aporta vivacidad y calidez a sus obras monumentales.³⁵

En 1907 le fue encomendada la realización del relieve *Canción Popular*, para decorar la fachada del Palau de la Música Catalana de Barcelona, que concluirá en 1909. Muchos han calificado a Miquel Blay como escultor modernista catalán precisamente por esta obra, tallada en piedra de Montjuïc, de cariz conceptual y de significación ideológica catalanista, situada en una construcción emblemática del Modernismo catalán, aunque su autor ya se había establecido en Madrid.

El joven escultor Julio Antonio, en 1909 y con dieciocho años, se traslada a Madrid, donde trabajará en el taller de Blay durante dos años. Posteriormente lo abandonará porque deseaba seguir su propio camino realizando una escultura de carácter más renovador. Aunque despreciaba de Blay, en algunas de sus obras se aprecian características del escultor gerundense, como en el *Mausoleo Lemonier*, realizada dos años antes de su muerte y en la que Julio Antonio utiliza, como acostumbraba a hacer Blay, dos materiales a la vez.



Miquel Blay, fragmento del *Monumento al Doctor Cortezo*. Parque del Retiro, Madrid.

A partir de 1912 Miquel Blay modelará buen número de monumentos para España y América Latina. Entre ellos realizó el *Monumento al Conde de Romanones*, el *Monumento a Mesonero Romanos* y el *Monumento al Dr. Cortezo*, para el Retiro de Madrid, en el que destaca la delicada figura de un niño que da pan a unos pichones, simbolizando la labor humanitaria del doctor.



Palau de la Música de Barcelona. Detalle del grupo escultórico *La canción popular* de Miquel Blay.

³⁴ ELIAS, Feliu, *L'escultura catalana moderna*, Barcelona, Editorial Barcino, vol. II (Els artistes), 1928, pp. 31-33.

³⁵ Este monumento, así como otras composiciones monumentales realizadas por Blay, responden a las teorías y planteamientos que expondrá el escultor en el discurso de entrada como Académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, tres años más tarde.



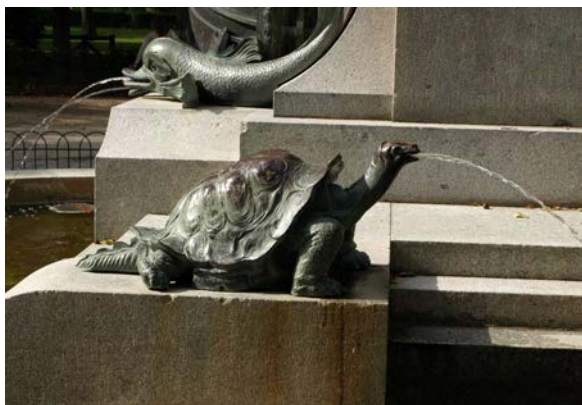
Miquel Blay, *Monumento a Cuba*, Parque de El Retiro, Madrid.

Durante estos años también ejecutó los *Monumentos a José Pedro Varela*, de Montevideo y el *Monumento a Vasco Núñez de Balboa* de Panamá, realizado junto a Mariano Benlliure, con el que colaboró en varias ocasiones.

En la primera década del siglo XX, el espacio escultórico español estaba constituido por dos tendencias, una muy ligada a la corriente modernista, de fuerte idealización, liderada por Agustín Querol y otra que sigue la tradición realista en la que situamos a Benlliure y Blay. Estas dos tendencias opuestas, se disputarán los encargos oficiales. Con la muerte de Querol en 1909 esta competencia se fue desvaneciendo.

Aparte de los monumentos citados, Blay colaboró con Mariano Benlliure en el *Monumento a la República de Cuba*, del Parque del Retiro de Madrid, de 1929. En esta obra además de Blay y Benlliure colaboraron Francisco Asorey y Juan Cristóbal. Blay

realizó la escultura de *Cuba*, que corona el monumento, colocando a sus pies elementos alusivos al país. La delicada expresión sentimental de la mujer, dulce y femenina, se contrapone a la solidez y rotundidad de formas. Tanto en esta figura como en las de su último período, Blay se centra en la intemporalidad del clasicismo.



Galápagos, Delfín e Iguana de la fuente del *Monumento a Cuba*. Parque de El Retiro, Madrid.

En 1927 se traslada a Italia para ocupar su cargo de director de la Academia Española de Bellas Artes de Roma.



Miquel Blay, *Grupo central del Tribunal Supremo de Madrid*, 1927. Piedra.

Dignos de mención en la obra de Blay, y muy interesantes para nuestro tema de estudio son, por su magnitud, *los grupos de la fachada del antiguo Palacio de Justicia* de Madrid (Monasterio de la Visitación de las Salesas Reales), realizados en piedra, que están colocados sobre la cornisa del edificio. Consta de tres núcleos, el central constituido por tres personajes de pie, que representan una alegoría de *la Ley*, amparándose en *la Equidad* y *el Derecho*. Las figuras individuales situadas a ambos lados del grupo central hacen referencia al *Derecho Romano* y al *Derecho Civil*.

En el mismo edificio, en la fachada de la calle Marqués de la Ensenada, se encuentra otra obra alegórica de

Miquel Blay, *la Justicia*, representada por una mujer sentada que aguanta un haz de palos. Lo que destaca de estas figuras, además de su tamaño, que condicionó que fueran realizadas con varios bloques de piedra ensamblados, es su robustez sin estilizaciones, que las dota de serenidad y dignidad. El movimiento de los personajes es contenido, equilibrado y justo, manteniendo el conjunto de la obra un aire afrancesado.



Miquel Blay, *Derecho Civil*, figura lateral del Grupo del Palacio de Justicia de Madrid, 1927. Piedra.



Miquel Blay, *El Derecho*, figura del Grupo del Palacio de Justicia de Madrid, 1927. Piedra.

Aunque su obra basculaba entre las nuevas formas modernistas, Rodin y la tendencia hacia el naturalismo que marcó el siglo diecinueve, con el paso de los años observamos cómo sus figuras se irán volviendo progresivamente más austeras, dentro de un concepto de simplificación.

MATEO INURRIA (1867-1924), nacido en Córdoba, ha sido uno de los artistas que iniciaron la renovación escultórica. Comenzó sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de Córdoba, pasando en 1884 a la de San Fernando de Madrid becado por la Diputación cordobesa, que le concedió también una pensión para ampliar sus estudios en el extranjero.

Una vez terminada su etapa académica, viajó por Francia e Italia, durante 1896, donde entró en contacto con la estatuaria clásica, medieval, renacentista, egipcia, bizantina y de los siglos XVIII y XIX, siendo decisivo para su formación.

De vuelta en España, se instala en Córdoba, donde, continuando con su creación artística, se dedica a la docencia en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios, de la que llega a ser director.³⁶

En 1890 presenta en la Exposición Nacional de Bellas Artes su obra *Un naufrago*, de tal veracidad, que al compararla con las triviales y frías esculturas académicas algunos miembros del jurado la tildan de vaciado del natural, como le había ocurrido unos años antes a Rodin con *La Edad de Bronce* (1875-76).

A lo largo de su vida obtuvo numerosos premios; entre los nacionales destacamos, en 1895 la Segunda Medalla de la Exposición Nacional de Bellas Artes con *Lucio Anneo Séneca*, realizada con gran realismo, y la Primera Medalla en la Exposición de 1899 con el bajorrelieve en yeso *La mina de carbón*, en el que introduce un tema de denuncia social.³⁷

Durante el viaje de Rodin a España, el 11 junio de 1905, cuando visita Córdoba, Mateo Inurria le acompañará haciendo de cicerone por los lugares más recónditos de la ciudad. Quedó tan impresionado de este encuentro, que más adelante otorgó a algunas de sus esculturas los títulos de obras de Rodin, como *La edad de bronce*, donde manifiesta su gran talento para modelar.

En 1913 se traslada a Madrid para continuar en la docencia como profesor de término, de modelado y vaciado, en la Escuela Central de Artes y Oficios, en la que continuará hasta su fallecimiento en 1924. Durante esta época de su vida realiza su obra más destacada.



Mateo Inurria, *Ensueño*, 1922. Mármol.

Su escultura supera las limitaciones del academicismo y tiende hacia un naturalismo sobrio, de expresión sencilla y desprovista de detalles anecdóticos, en el que ya se advierte la propensión a idealizar sus modelos que impregnará su obra de madurez. Un ejemplo magnífico de ello es su escultura *Ensoñación* de 1922, que representa con gran naturalidad a una joven ensimismada en sus pensamientos.

A partir de 1913 se centra cada vez más en su tema preferido, el desnudo femenino, adoptando una línea vanguardista como creación de un ideal estético en el que se funden la perfección formal, un naturalismo idealizado y contenido, y la sensualidad y el erotismo. Ejemplos de ello son sus esculturas *Deseo*, *Ídolo eterno*, *La parra* y *Forma*.

La obra más importante de este período y que según la crítica, no superará en su producción posterior, es el torso titulado *Forma*, realizado en mármol rosa, por el que consiguió la Medalla de Honor de 1920.

³⁶ Como parte de su labor docente Inurria participó en la restauración de la Mezquita de Córdoba y dirigió las excavaciones de Madinat al-Zahra. Véase: AA.VV., *Colección capa*, (cat. exp.), Alicante, Ayuntamiento de Alicante, 1998, p.55.

³⁷ Otros reconocimientos serán la Medalla de Oro en la Exposición de Panamá en 1915 y el Gran Diploma de Honor en la Hispano-Francesa de Zaragoza de 1919.

MATEO INURRIA

Mateo Inurria, *Forma*, 1920. Mármol.Mateo Inurria, *Ídolo eterno*, c.1912-1914. Mármol negro.

En una escultura anterior, *Ídolo eterno* (c.1912-14), que está claramente inspirada en la estatuaria egipcia, realiza una simplificación y estilización del cuerpo donde refleja su nuevo concepto de la escultura, que rechaza lo anecdótico y se centra en volúmenes rotundos que transfieren vida y naturalidad.

En su producción también hay que considerar la escultura monumental. Entre ellas destaca el *Grupo escultórico dedicado al pintor Rosales*, en el Paseo homónimo de Madrid, cuyo rostro está tratado con mucha veracidad y el *Monumento ecuestre del Gran Capitán*, ubicado en Córdoba, una obra maestra que recoge la tradición de los mejores artistas del Renacimiento. El Gran Capitán, sobre un caballo andaluz, erguido y firme, tiene una actitud majestuosa que contrasta con la expresividad del rostro, para quien tomó el escultor como modelo, al torero Lagartijo. La fuerza del monumento es acrecentada por el buen uso de los materiales, con efecto de bicromía. Una curiosidad de esta escultura es que todo el conjunto está realizado en bronce menos la cabeza, que es de mármol, y está perfectamente insertada en el cuerpo, logrando gran originalidad y realismo.

Inurria fue un gran retratista, en este género, además de las obras de las que acabamos de hablar, hay que resaltar otros bustos que realizó del torero *Lagartijo* en la línea realista marcada por Julio Antonio, que presentaría en la Exposición Nacional de 1912.

Mateo Inurria, *Monumento al Gran Capitán*, Córdoba. Bronce y mármol.

El escultor **MOISÉS DE HUERTA (1881-1962)**, nació en la localidad vallisoletana de Muriel de Zapardiel. A pesar de su origen Castellano, tanto su formación como su trayectoria artística se desarrollaron en el País Vasco, lo que motiva que en algunas notas autobiográficas se defina como "castellano montado en vasco".³⁸ Por ello ha sido considerado uno de los principales escultores que emprendieron la renovación en el panorama artístico vizcaíno, con una obra que abarca diferentes géneros y estilos, manteniendo un acento personal a veces decididamente innovador.

La formación de Moisés de Huerta comienza en la Escuela de Artes y Oficios y más adelante en talleres de imagineros de Bilbao, donde asimila la técnica vasca de tradición naturalista.³⁹



Moisés de Huerta, *La muerte*. Arco exterior de la cripta de la Catedral Nueva de Victoria.

En 1905 se traslada a Madrid para su incorporación a la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, entrando posteriormente en el estudio de Querol, aunque por tan poco tiempo, que apenas recibió influencia del famoso y prolífico escultor.

Desde sus primeras obras consigue resultados personales muy interesantes, como en las *tallas de tipos vascos* (1907-1908) o los expresivos relieves de la *Cripta de la Catedral Nueva de Vitoria*, de 1909, en los que aparecen apuntes modernistas y cubistas. La obra de Huerta, que se ubica en el arco central de la Capilla de Guipúzcoa, se compone de diversos motivos que representan hiedras y aves, esqueletos y cadáveres que se unen en una especie de danza macabra, el tema de la muerte se presenta en todo su dramatismo. En el arranque izquierdo de la arquivolta, esculpe su autorretrato, en la cabeza de un hombre que lleva en brazos una figura cubierta por un sudario, imprimiendo así su sello personal. Estos relieves modernistas contrastan con la expresividad mostrada en los altorrelieves exteriores en los que también trabajó.

Entre 1910 y 1914 disfruta del pensionado en la Academia Española de Bellas Artes de Roma, que constituyó uno de los períodos más enriquecedores de su trayectoria, en el que llevó a cabo una gran actividad escultórica y de la que surgieron sus mejores obras. Durante su estancia en Roma, Huerta convivió con otros escultores españoles como Clará, José Capuz y José Bueno.⁴⁰

En julio de 1912 viaja a Londres, donde visita el Museo Británico para trasladarse seguidamente a París. En la capital del Sena reside durante los meses de agosto y septiembre, visitando intensivamente los museos y estableciendo contacto con el círculo de Rodin, a quien pudo conocer personalmente a través de su amigo el pintor Ignacio Zuloaga. Durante esta estancia también pudo contactar y colaborar con el escultor Bartholomé.

Tras la realización de un excelente *retrato del rey Alfonso XIII*, finaliza su etapa italiana con una exposición en Roma, en mayo de 1914, que constituyó para él un gran triunfo.

³⁸ Citado en: BAZÁN DE HUERTA, Moisés, *Moisés de Huerta*, Bilbao, Bilbao Vizcaya Kutxa, 1992, p. 20.

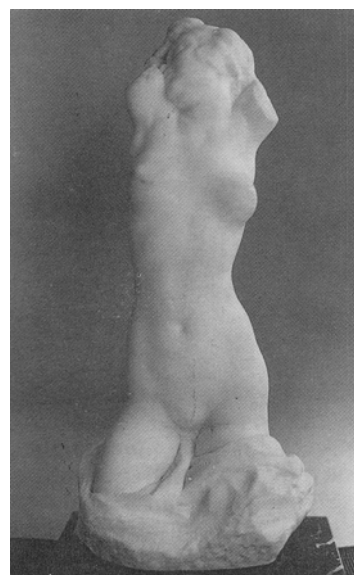
³⁹ También mantuvo una sólida amistad y mutua admiración por el escultor vasco Nemesio Mogrovejo con el que convivió en Bilbao, hasta su temprana muerte en 1910.

⁴⁰ Asimismo mantuvo buena relación con los sucesivos directores de la Academia de Roma: José Benlliure y Eduardo Chicharro, aunque discrepando en ocasiones con el primero. En la Exposición internacional de 1911 en Roma, conocerá al francés Bourdelle y al croata Mestrovic a los que admiraba.

Ya en España se instala en Bilbao, pero al año siguiente regresa esporádicamente a Italia (Carrara), con objeto de tramitar la realización de encargos en mármol, entre los que se encuentra su grupo escultórico *Dolor* (1915), con destino al Cementerio de Colón de La Habana.⁴¹

Las décadas de los veinte y treinta son de febril actividad en el País Vasco, con la realización de retratos, mausoleos y distintos monumentos. En los años cuarenta se traslada a Madrid, donde alcanza la Cátedra de la Escuela de Bellas Artes y es elegido miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1942, haciendo entrega de su torso femenino *Forma*, que se encuentra situado a la entrada del Museo de la Academia.

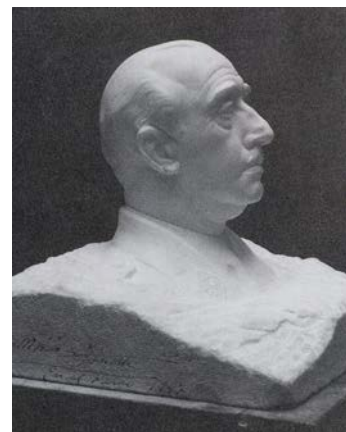
En esta figura define las formas con volúmenes precisos, perfila contornos suaves y delicados, trazando formas muy sensuales, de modo parejo a las que dibujara Mateo Inurria en su torso de 1920 del mismo nombre. *Forma*, surge como adormecida del seno de la piedra, sus piernas no se han desatado aún de la materia amorfa y los mismos ropajes sirven de tránsito para que se alce victoriosa.



Moisés de Huerta, *Mi modelo*, 1942. Mármol.

Mi modelo, de 1942, es una versión de *Forma* en pequeño tamaño, realizada en mármol blanco. El torso está tratado con la misma sensualidad y delicadeza, con texturas pulimentadas, la cabeza cambia de dirección y acentúa su expresividad. Se introduce alguna modificación en el tratamiento textural de las telas, con toques lineales y cruzados, dejando zonas de rugoso cincelado.

En Madrid ejecuta encargos de carácter estatal y religiosos como el *monumento a Fray Francisco de Vitoria* de 1945 y el *retrato del general Francisco Franco* de 1947, que dará origen a otros que realizará con posterioridad. El General posó durante un breve plazo en el Palacio del Pardo, que Huerta aprovechó para realizar un primer trabajo de gran calidad. El retrato de mármol, aunque es de carácter oficial, revela en la frescura de lo inacabado un aire innovador. La cabeza, con los hombros y el pecho sin esbozar, brota de una base cuadrangular irregular apenas labrada.



Moisés de Huerta, *Retrato del General Francisco Franco*, 1947. Mármol.

De la misma época es la escultura *Lanzó el disco al azul*, realizada entre 1947 y 1950.⁴² Es un desnudo femenino presentado en actitud de lanzador de disco, abriendo las piernas y desplazando el cuerpo hacia atrás acompañando los gestos de los brazos que proyectan la acción del lanzamiento, aunque han sido eliminados, al igual que la cabeza para centrarse en el torso que sujetan unas fuertes piernas.

⁴¹ Poco tiempo después realizaría en esta ciudad dos obras notables, el mausoleo del *Conde del Rivero* y el monumento a *las víctimas del Maine*.

⁴² El título lo toma de uno de los versos que Rafael Sánchez Mazas dedicó a *Torso Viril* de 1910. Esta figura femenina que recuerda la del *Hombre que camina* de Rodin, estuvo expuesta en la Exposición Antológica del Centenario de la Academia Española de Bellas Artes de Roma. Tras su exposición fue adquirida por el Estado español para la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, donde continúa en la actualidad ofreciéndose como modelo a los estudiantes de la Facultad de Bellas Artes.

Su método de trabajo era el tradicional; antes de la realización del boceto escultórico se servía del dibujo como medio de expresión rápido para el estudio y resolución de ideas. En otras ocasiones hay constancia de que como muchos de sus contemporáneos recurrió a la fotografía.⁴³

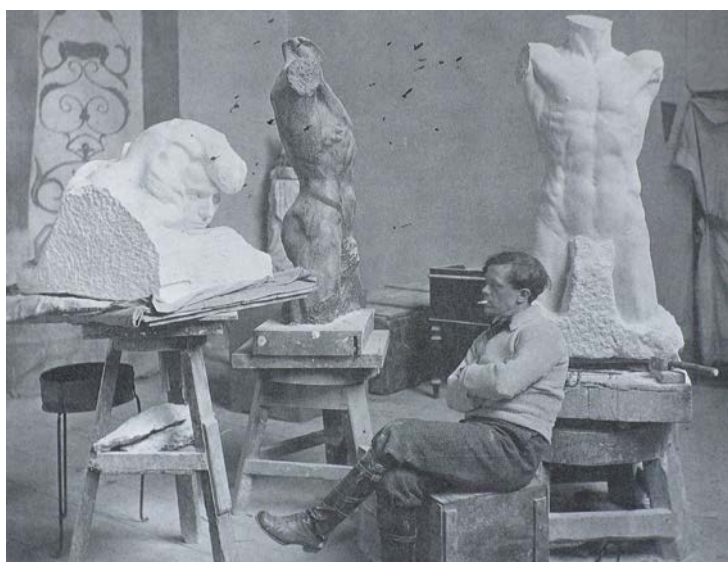
Su práctica habitual preferida era el modelado en arcilla, no solía utilizar cera. Trabaja la arcilla con palillos y herramientas realizadas por él mismo en madera de boj, asta de toro y otros materiales. Una vez concluido el modelado en barro lo positivaba en escayola.

En cuanto al uso de modelos del natural para la realización de sus obras, sabemos que los utilizó en sus trabajos académicos, pero más adelante existe una alternancia entre el uso o no de modelos. Dispuso de modelos femeninos para *El salto de Léucade* y *La Venus del beso*, pero no los usó en sus obras *Naturaleza* o *Las Parcas*, que corresponden a un concepto del desnudo más idealizado basado en modelos renacentistas y anteriores.

En cuanto al corte y transporte de los bloques de piedra para la ejecución de sus esculturas, tenemos un ejemplo del procedimiento empleado en el utilizado para el grupo *Dolor* de 1915. De las canteras de Carrara fue extraído un bloque de grandes dimensiones que se cortó en origen con una forma aproximada al modelo, con objeto de aprovechar al máximo el material y facilitar la labor de transporte y tallado al escultor.

Huerta, salvo alguna excepción en que se vale de la talla directa, su norma general era aplicar el método de sacado de puntos de forma exhaustiva tanto a la madera como a la piedra. Sacaba numerosos puntos para certificar un resultado preciso y apuraba bastante la aproximación al último nivel, dejando un pequeño margen para la talla final que realizaba de modo directo.

Los útiles empleados se reducen a punzones, punteros, cinceles o escoplos y bujardas con varias cabezas, cuyas marcas dejaba en ocasiones para establecer contrastes con las zonas pulimentadas. Con las escofinas y lijas conseguía el acabado definitivo, recubriendo ocasionalmente la superficie de la piedra con cera para impermeabilizarla y ayudar a su mejor conservación.



Moisés de Huerta en la Academia de Española de Bellas Artes en Roma, junto a *Hetaira* y *Torso viril*, 1910-1911.



Iván Mestrovic, *Torso de Banovic Strainja*, 1908. Mármol.

⁴³ En la elaboración de obras complicadas como la serie *Toros de Lidia*, seguramente utilizó la fotografía como medio auxiliar para visualizar las rápidas embestidas de los animales.

Utilizó con bastante frecuencia la piedra de Novelda (Alicante), por su blandura y economía y también la de Escobedo (Cantabria), caliza de color ocre claro algo más costosa. Pero el material que más valorará será el mármol blanco estatuario, que adquiere en España o importa directamente de Carrara, Pietrasanta o la Specia. Otra variedad que también utilizaba es el mármol de Mañaira (Guipúzcoa), parecido al negro Marquina (Vizcaya), de una tonalidad intensa y con pequeñas vetas blancas, que por sus características resulta muy rico y sugestivo para la escultura.

A Moisés de Huerta le gustaba controlar personalmente todas las fases de su trabajo, aunque en muchos momentos recurre a la colaboración de ayudantes e incluso de sus hijos. En un gran número de obras él mismo lleva a cabo todo el proceso creativo, de principio a fin, desde el diseño y producción al transporte e incluso embalaje.

La temática del desnudo se repite frecuentemente en la obra de Huerta, predominando en algunos períodos como en el italiano. Durante la República tuvo también su preponderancia por su carácter alegórico y más tarde en la postguerra. Sus desnudos son arquetipos intemporales en los que expresa diferentes conceptos de belleza y máxima expresión. La obra más característica de su etapa italiana es *Torso viril* de 1910, un desnudo considerado generalmente como clásico pero que está algo alejado de ese espíritu, no es un cuerpo adaptado a los cánones convencionales, es asimétrico, vivo y lleno de fuerza, responde a la concepción de la escultura como bloque. Su estética revela el espíritu que mueve al escultor en esta época, suprime cabeza y extremidades concentrando la atención en el torso desnudo, que desarrolla en todos sus detalles, manifestando sus conocimientos anatómicos.⁴⁴ Este torso manifiesta una clara influencia del que realizara Iván Mestrovic en 1908. Este moderno artista yugoslavo, impulsor de la figuración neocubista, influirá considerablemente en los escultores becados en Roma que pudieron conocer directamente su obra a raíz de la gran exposición que allí se celebró en 1911.

Desde su estancia en Italia, Huerta entenderá la escultura como bloque, exenta de toda minuciosidad, valorando los materiales y la concreción de las formas, enlazando con las principales corrientes en España, el nuevo realismo y el clasicismo mediterráneo.



Salto de Leúcade de Moisés de Huerta en el Círculo de Bellas Artes de Madrid.



Auguste Rodin, *La caída de un ángel* o *Las ilusiones recibidas por la tierra*, c. 1895. Mármol.

⁴⁴ En 1917 fue adquirida por el Patronato del Museo de Arte Moderno de Madrid.

Frecuentemente se le ha catalogado como un clásico de caracteres helenizantes, pero su clasicismo no está inspirado claramente en Grecia, habría que llegar a Roma, sobre todo al Renacimiento que admiraba, de una tradición humanista, alegórica, que adopta múltiples formas, serenas, realistas o expresivas.

El clasicismo temático de Huerta de sus años en Roma se expresa en las obras que allí realizó como *La Venus del beso*, *El salto de Léucade*, *Las Parcas*, *Hetaira*, *Naturaleza* y otras. Las Parcas siguen la estética de Miguel Ángel, *El salto de Léucade* posee una clara influencia rodiniana y en su *Torso viril* predomina la representación geométrica clasicista que expresa más sensación de vida y realismo.

El salto de Léucade, 1910-11, es una de sus obras más conocidas, pues se encuentra expuesta al público en la cafetería del Círculo de Bellas Artes de Madrid. Tiene un gran valor artístico y ha servido de inspiración a otros escultores españoles, como Daniel González. Obviamente es una de las mejores creaciones de Moisés de Huerta. Representa una joven desnuda, tendida y muerta tras haber caído por un acantilado. Está realizada en mármol de Seravezza, de tono pálido y apropiado para el desnudo. El bloque presenta en su superficie una talla estriada realizada con puntero que contrasta con el pulimento y suavidad del cuerpo desnudo, sus cabellos aparecen inmersos en el bloque de mármol. Es ineludible la referencia a Rodin, en el contraste de texturas y en la composición de su obra *La caída del ángel* (1895).

Un motivo análogo aparece en la *Magdalena giacente*, del italiano Canova. Este ejemplo de desnudos era común en otros artistas españoles como Capuz o Perinat, que participaron en la Exposición Internacional de Roma de 1911.



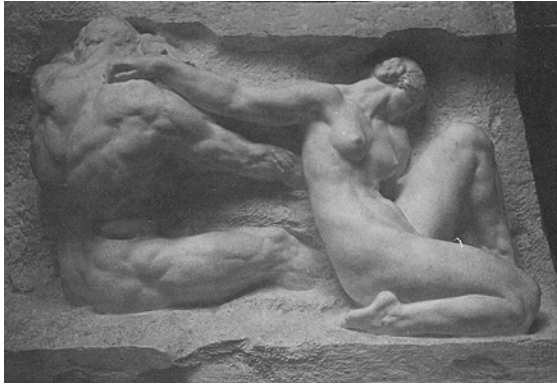
Moisés de Huerta, *Hetaira*, Roma, 1910-1911. Mármol.

Entre 1910 y 1911, en un ambiente saturado de clasicismo, Huerta decide acometer el tema de la *Hetaira* griega, para lo que realiza una figura apoyada en el bloque de mármol del que emerge, que tiene una presencia imponente. En esta obra se descubre claramente la dialéctica entre figura y bloque que tanto afectaba a Huerta en estos años. Sólo muestra perfectamente pulimentados el rostro, las manos y parte del cabello, pero no por ello resta importancia al resto de los elementos: la armonía y el juego

de volúmenes que crean las ondulaciones del cabello se enriquece con el cambio de textura que le aporta la piedra en bruto. Estas coincidencias técnicas en el tratamiento del mármol, hacen que la inspiración de Rodin continúe siendo en esta obra muy evidente.

El altorrelieve *Naturaleza*, de 1911, constituye una de las principales creaciones de Moisés de Huerta. En ella trata de expresar la naturaleza humana en toda su plenitud. Es una exaltación vigorosa del desnudo, pero parece plantear también la imagen de la relación entre hombre y mujer, moviéndose en ese difícil límite entre unión y separación. Ambas figuras están unidas mediante brazos y manos, pero se dan la espalda, quedando cada uno de ellos encerrado en su propio mundo.

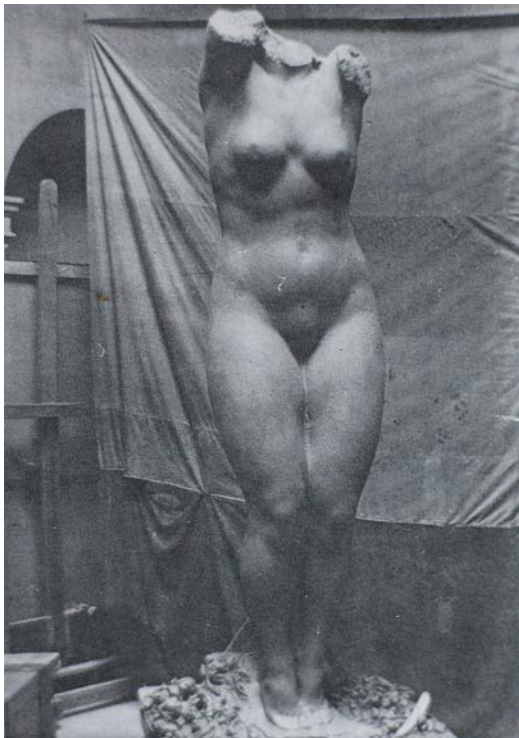
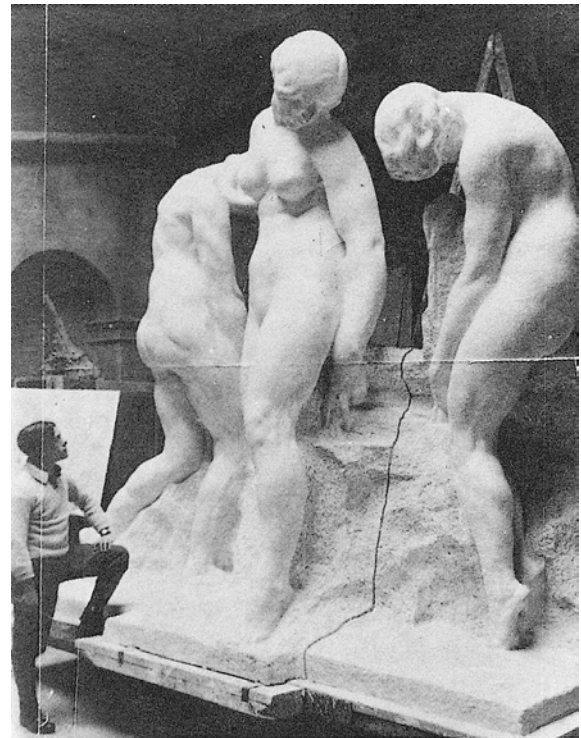
MOISÉS DE HUERTA

Moisés de Huerta, *Naturaleza*, Roma, 1911. Mármol.Miguel Ángel, *Tumba de Giuliano Médici*, alegoría de *la Noche*.

Huerta pudo indagar la estética de estos desnudos en distintas épocas, pudiendo encontrar en la espalda del *Torso del Belvedere* un primer antecedente, pero fue Miguel Ángel quien desarrolló esa tendencia al ensanchamiento de los hombros y complexión musculosa que manifestó en *El Día* y *La Noche* del *Sepulcro de Los Médicis* florentino. *La Noche* presenta semejanzas posturales con la figura femenina de *Naturaleza*, aunque Huerta da mayor feminidad y belleza a su figura.⁴⁵

Muy cercano a este desnudo femenino es *El recuerdo*, realizado por Mestrovic en 1908, que participaría en la Exposición Internacional de Roma.

En la *Venus del Beso*, de finales de 1912, se observa mayor vinculación con el clasicismo, tanto por el tema como por su elaboración, de modo sereno, vientre levemente ondulado, y formas

Moisés de Huerta, *Venus del beso*, Roma, 1912.Moisés de Huerta, *Las Parcas*, Roma, 1912-1913. Mármol.

⁴⁵ Hay que considerar que en la época de Miguel Ángel no era posible contar con modelos femeninos para los desnudos. De ahí que las figuras femeninas, como sucede en la Capilla Sixtina, presentaran notables signos de masculinidad en su complexión física.

llenas y redondeadas. Huerta, como hizo años más tarde Mateo Inurria en su torso femenino *Forma* (1920), suprime cabeza y extremidades para centrar la atención en el cuerpo firme y compacto, y como correlación femenina a su *Torso viril* de 1910. Al pasar la figura a mármol adelgazó y simplificó los muslos del cuerpo obteniendo una señalada estilización. Su belleza ha hecho que haya tenido muy buena acogida por la crítica en distintos momentos, *La Esfera* de 10 de abril de 1915 la calificaba de «verdadero prodigio», e incidía en que la obra asimilaba sabiamente el espíritu de la antigüedad clásica.⁴⁶

El colosal grupo *Las Parcas*, de 1912, fue una de las obras que mayor repercusión tuvo en su época romana, en ella vuelve a encontrar inspiración en la mitología clásica y en el sistema repetitivo de la multiplicación que utilizara Rodin en las *Tres sombras* que coronan *La Puerta del infierno*.⁴⁷ *Las Parcas*, que proceden de las *Moiras* griegas, actúan como divinidades del destino. En Homero se las representaba como hilanderas que tejen el destino de los hombres. A partir de Hesiodo se detalla el cometido de las hermanas: *Cloto*, enhebra el hilo de la vida; *Laquesis* es la que otorga la felicidad y *Atropos*, encargada de cortar el hilo marcando la muerte. Huerta expresa esta disposición, presentando a *Cloto* de perfil, con la cabeza baja, dispuesta a enhebrar el hilo, *Laquesis* en el centro, mirando el hilo que sostiene en la mano izquierda y *Atropos*, de espalda, cortando el hilo, con la cabeza baja. Sus dimensiones, de más de tres metros de altura, son impresionantes y se encuentran muy próximas a la estética y rotundidad que Miguel Ángel aplicaba a muchas de sus obras. Son mujeres anchas, corpulentas y de recia musculatura.⁴⁸

Otra obra significativa es *La muerte del titán* (1916) escultura que junto con su autorretrato llevaría a Cuba en 1916, presentándola como muestra de su capacidad creativa en el Salón de Bellas Artes de la Habana y proponiéndola como proyecto monumental. La pequeña pieza, se trataba de una maqueta, se convirtió en el centro de atención del certamen. Todos coincidieron en la alta valoración de la obra, de una línea expresionista que parecía perdida tras los relieves de la Catedral de Vitoria. La anatomía tensa y descarnada, de impetuosos rasgos, y la fuerte expresión vuelven a aflorar en su obra. Podemos decir que en ella se resume toda la fuerza, vigor y expresividad que le caracterizan.

Aunque la obra de Huerta permanece alejada de la vanguardia, hay que registrar en sus primeras fases una actitud renovadora importante, su trayectoria no supone un quiebro con la tradición figurativa sino que partiendo de ella va a impulsarla con un espíritu innovador.

La crítica ha alabado en escultores como él, la superación estética de los modos finiseculares y su concepción de un naturalismo más limpio y sólido en la escultura, libre del pintoresquismo y de la aparatosidad. Su concepción plástica y formal mantiene una clara correspondencia con los ideales estéticos renovadores que defendió el cordobés Mateo Inurria.

JOSÉ CAPUZ MAMANO (1884-1964) escultor valenciano, hijo de una familia de ilustres artistas que procedentes de Génova arribaron a Valencia a principios del siglo XVII.

Su padre, Antonio Capuz, era el escultor imaginero y su tío, Cayetano Capuz Romero, profesor de la Academia de San Carlos de Valencia. Desde muy joven comienza su aprendizaje del oficio

⁴⁶ Véanse: FRANCES, José, en *La Esfera*, Madrid, nº 23, 6 de junio 1914 o MARRODAN, Mario Ángel, *La Escultura Vasca*, Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, 1980.

⁴⁷ A pesar de la diferencia de sexo de las figuras, Moisés de Huerta al componer la figura de *Cloto* se ha inspirado en la figura triplicada del grupo *Las tres sombras* que Rodin realizó en 1880 para *La Puerta del Infierno*.

⁴⁸ El envío a España como pensionado de *Las Parcas*, en 1913, acarreó muchos inconvenientes, al negarse el estado a sufragar su traslado por exceder las medidas reglamentarias. Huerta movió una campaña a su favor con un escrito al Ministerio de Instrucción Pública, firmado por 21 de los personajes más importantes del arte y la crítica española. Citado en: BAZÁN DE HUERTA, Moisés, *op. cit.*, p. 35.

de la talla, iniciando sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de de San Carlos de Valencia que continuaría en la Escuela de San Fernando de Madrid.

José Capuz, representa una vuelta al sentimiento escultórico puro, basado en la antigüedad clásica y relacionado con los ritmos geométricos y el mero juego de planos, líneas y volúmenes. Recibirá influencias tanto del mediterraneísmo de José Clará, de quien capta su elegancia y rotundidad, como del realismo castellano, de Alonso de Berruguete y de Victorio Macho.

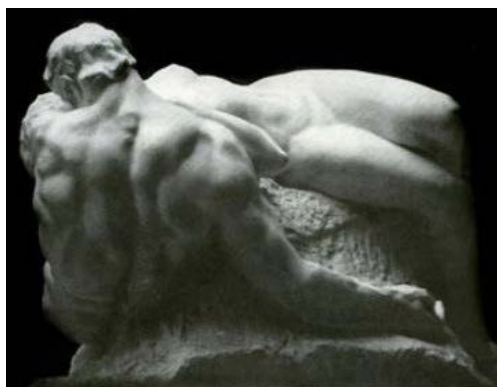
No contentándose con seguir el camino estilístico señalado por los escultores consagrados, evoluciona hasta lograr obras con una depurada síntesis, manteniéndose fiel a un ideario estético de pureza, simplificación y armonía, que había asimilado en su juventud bajo signos academicistas. En su escultura palpita más que la particularidad naturalista el concepto sintético. Sus formas terminantes, pesadas y macizas, ostentan una elegancia derivada de su sentido del volumen.⁴⁹

En un principio estuvo influenciado por el realismo social del belga Meunier, que en esta época era el escultor más imitado por los nuevos valores. En 1906 con su obra *El Forjador* consigue la pensión para estudiar en la Academia Española en Roma, de la que era director en aquel momento José Benlliure.



José Capuz, *El forjador*, 1906. Facultad de Bellas Artes, fondo de esculturas UCM.

Después de su fecunda estancia en Italia, que duraría dos años, marcha a París, pudiendo conocer de cerca la escultura de Meunier, Rodin, Bourdelle y Bartolomé, con el que trabaja un corto espacio de tiempo. Una experiencia que contrastaría con la que Capuz había recibido en Madrid y Roma, ya que en París se estaban ensayando nuevas fórmulas artísticas que irían calando progresivamente en el resto de Europa.



José Capuz, *Paolo y Francesca de Rímini*, 1912. Mármol.

A su vuelta a Madrid se relaciona con el vasco Mogrovejo, con Inurria, Clará y Julio Antonio y se involucra en la renovación de la escultura, realizando unas obras llenas de vigor.⁵⁰

Entre los logros de su trayectoria en la década que se inicia en 1911 debemos destacar la asimilación del arte de la figuración neocubista del yugoslavo Iván Mestrovic a partir de la gran exposición de Roma que tuvo lugar ese mismo año y su participación al año siguiente en la Exposición Nacional de Bellas Artes (1912) en la que obtuvo una Medalla de Primera Clase con su trabajo *Paolo y Francesca de Rímini*, grupo dantesco de tamaño doble que el natural esculpido

directamente sobre el bloque de mármol, como lo acometían Brancusi y Giacometti, donde las dos figuras se funden en un beso manteniendo una clara influencia de la escultura rodiniana.

⁴⁹ DICENTA DE VERA, F., *El escultor José Capuz*, (cat. exp.) en el Claustro de Santo Domingo, Valencia, Diputación Provincial de Valencia, 1957, p.15.

⁵⁰ En 1910 consigue la segunda medalla en la Exposición Nacional con tres obras: *El voto*, *Desnudo de mujer* y los relieves *Danza de bacantes*.

A su talento supo unir además el culto a Miguel Ángel y Donatello, realizando una escultura expresiva y cálida que es considerada una de sus obras más emblemáticas.⁵¹ Su argumento forma parte de la aventura amorosa del canto VI, de uno de los episodios del *Infierno* de Dante. Capuz rehusaba seguir el camino emprendido por los principales escultores españoles: Querol, Benlliure o Blay. Las tendencias habían cambiado y los escultores jóvenes anhelaban un retorno a la tradición inspirándose en lo más antiguo, en Grecia y Roma y en el arte egipcio y oriental, no en el neoclasicismo académico, ni en el naturalismo o romanticismo impresionista. Entre los adelantados de este renacimiento de la escultura española se encontraba Capuz junto con significativos escultores como Julio Antonio, Victorio Macho, Inurria, Clará y Manolo Hugué.

Sin embargo, Capuz, no siempre pudo introducirse de lleno en aquella aventura renovadora, pues se veía obligado a realizar trabajos de imaginero para sacar adelante a su familia. No obstante, en su tiempo libre realizaría interesantes creaciones como *El Ídolo* (1915), *El Torso* (1918) y relieves de nueva y libre concepción.



José Capuz, *Torso*, 1918. Museo Sorolla de Madrid.



José Capuz, *El ídolo*, 1915. Jardines del Real de Valencia.

⁵¹ Como ha puesto de manifiesto Miguel Ángel Catalá, "*Capuz, que pertenece a la generación de José Clará, Nemesio Mogrobojo y Manolo Hugué, supo compatibilizar durante estos años su labor de imaginero en el taller de Padre Félix Granda donde coincidió con el escultor castellanense Juan Bautista Adsuara con la realización de una serie de obras, en las que expresa libremente lo que su temperamento artístico anhelaba, inicia un lenguaje en el que sincretiza las influencias de Constantine Meunier, Miguel Ángel, August Rodin, el yugoeslavo Iván Mestrovic (cuya obra conoció en una exposición en Roma en 1911 y de quien le cautivarán la claridad de líneas y de superficies) y las estatuarias egipcia e hindú. Pero el afán renovador de Capuz no se detendría en esta fase, sino que proseguiría en su labor de depuración y simplificación plástica*". Véase: CATALA GORGUES, Miguel Ángel, *100 años de Pintura, Escultura y Grabado valencianos*. Valencia, Caja de Ahorros, 1978, pp. 117-118.

Algunos de estos relieves y varias obras de Capuz fueron adquiridos por Sorolla, que veinte años mayor que él supo reconocer su valía. Fue el mismo Sorolla quien le aconsejó concurrir a un certamen organizado por la Juventud Artística Valenciana en la Universidad, donde consiguió por *El Ídolo*, la Medalla de Honor. Esta figura femenina, labrada en mármol sin excesivos detalles, con clara influencia egipcia y neohelenística, nos transporta a las formas ondulantes de los desnudos de Cristino Mallo.

En 1918 efectúa el magnífico *busto de Sorolla*, quien a su vez le retratará en 1919 y comienza a realizar el *Monumento al Dr. Moliner* para Valencia, grupo escultórico que fue levantado por suscripción popular. La figura del Doctor, que está resuelta con nobleza y armonía, se encuentra junto a dos alegorías, la Ciencia y el Amor Maternal. Esta última será reproducida y replicada por el autor en dos o tres ocasiones.

Al respecto de esta escultura y de los trabajos que realizaba durante este periodo, como *Paolo y Francesca de Rímimi* (1912), Belvedere escribía en *Levante Gráfico* de 1919, en Valencia:



José Capuz Mamano, *Doctor Moliner*, 1919. Mármol de Carrara.

“Para mí, el arte de Capuz es el punto medio entre el de Miguel Ángel, de una grandiosidad aplastante y el de Rodin, que ha buscado la belleza natural en la verdad natural suprema, ensanchando infinitamente la fisonomía natural del cuerpo y ha abierto ilimitado campo a las posibilidades de representación y a los temas del movimiento. Si observamos el bloque representativo de Moliner notaremos el procedimiento abocetado característico en Rodin y, al mismo tiempo podremos observar la perfilación muscular y el minuciosismo propio de Miguel Ángel, reproductor exacto de la superficie de la piel con todas las delicadezas impuestas por la masa adiposa, variable en cada modelo”.⁵²

Con 38 años gana por oposición la cátedra de Modelado y Vaciado en la Escuela Superior de Artes y Oficios de Madrid, y dos años más tarde, en 1924, expone treinta y dos obras en el Palacio de Bibliotecas y Museos de Madrid, muestra que supondrá su consagración, situándole en la cumbre de la escultura española contemporánea. En ese mismo año es elegido académico de la Real Academia de San Fernando e inaugura en Sevilla su *Monumento a Sorolla*.

⁵² DICENTA DE VERA, F., *op. cit.*, p. 69.

Al residir en Francia: Clará, Hugué, Gargallo, González y el animalista Mateo Hernández, en España las principales figuras de la escultura del momento serán: Victorio Macho, José Capuz y Enrique Casanovas.

Concurre a la Exposición Internacional de Venecia de 1926, a la Exposición de Artes Decorativas de Monza de 1927 con su relieve en mármol *El Descendimiento*, *Cristo yacente* y *la Soledad de la Virgen*, y en la Exposición de Arte Español de Bruselas de 1929 triunfa con la *Piedad*. Un año más tarde, en 1930, termina su obra *El Descendimiento*, un paso de cuatro figuras de madera policromada que fue muy elogiado, considerando a su autor como el mejor imaginero español.

Durante la segunda republica, en 1931, realiza *Jesús Nazareno* para la Cofradía de los Marrajos y la *Dolorosa*, ambos para la ciudad de Cartagena y el relieve en mármol de *La Piedad* que alcanza la Medalla de oro en el Concurso de Pintura, Escultura y Grabado organizado por el Círculo de Bellas Artes.

Nunca abandonó su trabajo de imaginero, prosigue con esta labor genuina mientras va alternando con otro tipo de escultura. Realiza encargos para Elche, Cuenca y Madrid, destacando *Cristo con la cruz a cuestas*, *La Santísima Virgen de la Soledad*, *El Cristo de la Fe de los Cruzados*, *Cristo yacente*, *La Dolorosa* o *El Descendimiento*.

En 1944, realiza un *Sagrado Corazón* monumental en granito que se eleva en la punta de Tarifa (Cádiz), sobre el estrecho de Gibraltar.



José Capuz, *Sagrado Corazón de Jesús*, 1944. Granito, Punta de Tarifa, Cádiz.

En su etapa de madurez su estilo se esquematiza y se alía íntimamente con la arquitectura como observamos en las esculturas *El Trabajo*, *La Riqueza* y *La Equidad*, realizadas en piedra en 1929, que decoran con otras dos esculturas el edificio de La Equitativa de Madrid, en la Calle de Alcalá 63. Sus mantos caen hasta los pies formando pliegues regulares de corte griego arcaico, que recuerdan la obra *La Francia*, de Bourdelle. Continuando con el mismo talante, realizaría un año después los altorrelieves de la fachada del Banco de Vizcaya en granito, en la Calle Alcalá 13 de Madrid, y la estatua de un jurista medieval colocada en una hornacina del Palacio de Justicia de Madrid.

Una de las obras más originales de José Capuz, elaborada en piedra, es el *Monumento al arquitecto Justino Flórez Llamas* (1929), situado en la plaza del Deán Martín de Mazas, de Jaén. El grupo, dedicado también al esfuerzo y al trabajo, encarna a un minero desnudo, musculoso,

en actitud de apalancar una pesada piedra, mientras por debajo mana el agua de una fuente. Un desnudo masculino, de aroma arcaico en una idea absolutamente moderna de monumento público, influenciado por las formas cúbicas de Hildebrandt y Bartholomé.

Juan de la Encina en 1936 a raíz de una exposición de dibujos que realiza en Madrid comentaría acerca de su obra que se debate entre el llamado arte abstracto que "(...) rastrea por las rigideces del gótico y aún del románico", y por "(...) la forma clásica, compacta, plena, vibrante".⁵³

Durante los años de la guerra civil española, tan nefastos para el arte, Capuz se refugia en Valencia. Terminada ésta vuelve a su estudio de la Calle Ayala de Madrid.



José Capuz, *Escultura ecuestre de Franco* en el patio interior de la Capitanía General de Valencia. Retirada de la *Escultura ecuestre del Caudillo* de la Capitanía General de Valencia. 6 de abril de 2010.

Más adelante realizará numerosos retratos oficiales y particulares, como el de *José Antonio Primo de Rivera*, en bronce y piedra para la Diputación Provincial de Madrid (1942), el del *Caudillo* para la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Valencia (1942) y *La estatua ecuestre del Caudillo* para el Arco de la Moncloa de Madrid (1956)⁵⁴, el del pintor *Manuel Benedito*, el de *Ignacio Villalonga* (1946) y el del escultor *Luis Benedito* de 1956. Retrata también a *Joaquín Sorolla* y sus hijos (1918-1923), a las hijas *del Marqués de Urquijo* (1923), y a su esposa e hija *Elvira* (1913-1925).

Dentro del primer período de Capuz, destacado por un elocuente naturalismo, sus obras más representativas son el *El Forjador* de 1906, con la que consiguió su pensionado en Roma, *Paolo y Francesca de Rimini* (1912), *Ídolo* (1915), el *Monumento al Dr. Moliner* (1919), los retratos de *la familia Sorolla* (1918-1923) y *Piedita Iturbe*. En su período de plenitud podemos destacar algunas obras de carácter religioso como *La Virgen y el Niño* o *El Buen Pastor* de 1924, además de *Los relieves del Círculo de Bellas Artes* de Madrid (1923) y *la Furia durmiente* o *El reposo* (1939), que se encuentra en los jardines del Real de Valencia. En su última etapa su estilo se depura considerablemente ofreciéndonos altos grados de calidad como en las obras *La Pescadora levantina* (1956), y *Mediterránea* o *Diana* ambas de 1955, que son la conclusión de una carrera y de todo un esfuerzo escultórico purificador. Aunque algunas de estas obras sean pequeñas en tamaño, su grandeza la medimos por la maestría y el alto grado de perfección que alcanzan algunas de ellas.

⁵³ *Ibidem*, p. 35.

⁵⁴ Esta escultura de ocho toneladas de peso y cinco metros de altura situada desde 1959 en la plaza de San Juan de la Cruz de Nuevos Ministerios fue retirada la madrugada del 17 de marzo de 2005 y trasladada cubierta por un plástico negro al almacén del MOPU del distrito madrileño de Ciudad Lineal. Existían tres copias de la misma ubicadas en Valencia, Santander y Ferrol (Coruña), que en cumplimiento de la Ley de Memoria Histórica también fueron retiradas entre los años 2008 y 2010.

Capuz supo domar y superar nuestro natural barroquismo con representaciones figurativas que combinan las mejores doctrinas de la escultura antigua y moderna.

Su escultura era idealista y sensible, más afín a la de Maillol que a la de los expresionistas centroeuropeos, tan extremados, desmesurados y abrumados.

Su formada personalidad de renovador clasicista no se vio influenciada por movimientos vanguardistas como el futurismo, el cubismo u otras tendencias de la escultura no figurativa. Su interés por la veta eterna de los antiguos, por la línea simple o las curvas apasionadas, por los planos esquematizados y el juego arquitectónico de volúmenes, por el ritmo interior y la gracia táctil, se traduce en obras que poseen un estatismo vivo y que dan testimonio formal del alma humana.⁵⁵

Capuz fue fiel a los principios de su trabajoso oficio, consiguiendo realizar obras de gran calidad que han sido estudiadas detenidamente en importantes volúmenes de España y del extranjero. Supo labrarse su propio y característico estilo sin entregarse a los fáciles remedos del pasado o caer en las frialdades neoclásicas de un Cánova, convirtiéndose en uno de los genuinos creadores de la escultura figurativa española durante casi cincuenta años.

Sus obras, de una personalidad singular, de un depurado estilo, mediterráneo y clásico, le definen como maestro de la escultura moderna en nuestro país.



Retirada de la *Escultura ecuestre de Franco* de la plaza del Ayuntamiento de Santander. 18 de diciembre de 2008.

⁵⁵ DICENTA DE VERA, F., *op. cit.*, pp. 44-45.

Conclusiones

Las obras de los artistas que hemos analizado en este capítulo marcaron las tendencias e inquietudes que animaban la escultura española del momento. Repasar sus obras es hacer balance de la estética que guió y acompañó a la escultura europea de principios de siglo.

Como hemos observado, estos escultores poseían un noble gusto por la materia y supieron aprovechar con delicadeza y sensibilidad sus cualidades estéticas y formales. Para ellos no era lo mismo la madera, que el mármol o el bronce. Pensaban y ejecutaban cada obra atendiendo al material, es decir, de conformidad con la materia en que esta debía recibir su forma definitiva.

A pesar de que algunos de ellos viajaron y conocieron los ambientes renovadores de París, asimilando las propuestas de renovación francesas mediante Rodin, o las expresionistas y sintéticas de artistas como Bourdelle o Mestrovic, fue una etapa que en España estará marcada por el arte decadente de fin de siglo, por el frío realismo de la época, que se corresponde con una formación técnica rigurosa y con un dominio absoluto de los recursos plásticos de la creación escultórica.

Todos gozaron del pensionado de Roma e iniciaron, desarrollaron o completaron su formación académica en talleres de artesanos.

Aunque ocasionalmente el trabajo de estos escultores haya sido tildado de reaccionario o caduco, por parte de ciertos sectores de historiadores y críticos, comparándolo injustamente con el que realizaban otros artistas en modernas ciudades europeas, a ellos, hay que situarlos en la España rancia, severa y conservadora en que les tocó vivir, y hemos de reconocer el esfuerzo constante que manifestaron cada uno de ellos por evolucionar en sus distintos planteamientos estéticos.

SEGUNDA PARTE: “Arte sin fronteras”

“Para el arte no hay tiempo; hay hombres y los hombres crean el tiempo, y la banalidad, y el estilo (...)”¹

¹ CORREDOR MATHEOS, J., *L'Escultura de Joan Rebull*, Barcelona, Àmbit Serveis Editorials, 1991, p. 127.

2.1. MEMORIA VISUAL DE LA MODERNIDAD

En torno a 1900 la ciudad de París acoge a los grandes artistas de la vanguardia, que se reúnen allí para hacer frente a la escultura tradicional y buscar un arte más veraz, basado en la aprehensión de las formas esenciales. Nace en ellos un nuevo sentimiento de la forma, de la línea, de la belleza y de la perfección geométrica, estos serán los comienzos de la modernidad.

París es por aquel entonces una ciudad cosmopolita que ampara a artistas de toda Europa, cuyas personalidades acusan similares inquietudes, españoles como: Casanovas, Clará, Gargallo, González, Hugué o Picasso; alemanes como: Hoetger y Lehbruck; polacos y rumanos como: Nadelman y Brancusi; italianos, De Fiori o Modigliani; angloamericanos: Epstein; rusos: Archipenko; lituanos: Zadkine,... y un largo etcétera. Allí todos se encontrarán y compartirán aspiraciones comunes.

Durante diez años, la capital francesa se convierte en un crisol de escultura en el que las ideas van intercambiándose y mezclándose según declinaciones experimentales que suponen un desafío a las categorías preestablecidas. Salmón, en su artículo “La sculpture vivante” comenta que “los estatuarios de la joven escultura francesa” se dedicaron “en cuerpo y alma al objetivo esencial de su revolución particular”, que sería la destrucción y la negación de Rodin.²



Aristide Maillol, *Mediterránea*, 1900-1905.
Mármol.



Henri Gaudier Brzeska, *Mujer sentada*,
1914. Mármol.

El asombroso apogeo alcanzado durante aquel período por la escultura ha sido interpretado frecuentemente por los especialistas en las vanguardias históricas como un análisis comparativo entre *La mediterránea* de Maillol (1905) y la *Mujer sentada* de Gaudier-Brzeska (1914), resaltando en la evolución de ambas esculturas el inicio de las innovaciones del siglo XX. En nuestra exposición hemos decidido prescindir de esta postura, analizando la aparición de otras lógicas que basamos en el estudio de escritos de los propios artistas y en el análisis de sus vidas y obra; pudiendo constatar que aunque antes de 1914 existe una línea divisoria que separa dos sensibilidades, ésta no deja a Maillol, Joseph Bernard o Lehbruck a un lado y a Gaudier-Brzeska, Brancusi o Archipenko en el otro, sino que la vida y el desarrollo artístico de estos artistas guarda

² SALMÓN, *L'Art vivant*, nº31, 1926, pp. 258-260, citado en: AA.VV., *¿Olvidar a Rodin? Escultura en París 1905-1914*, cuaderno nº 41, Madrid, Fundación MAPFRE, 2009, p. 3.

algunas correspondencias. Por lo que es necesario buscar en otro lugar, y así lo formulará Albert E. Essen en *Origins of Modern Sculpture, Pioners and Premises* declarando que para los jóvenes artistas que querían afianzar su identidad el inconveniente era Rodin.³

En este periodo de transición de siglo y comienzo de la modernidad escultórica Rodin se establece como un hito constituyéndose en el más afamado representante de una manera de hacer escultura que comenzaba a morir en los albores de 1900, y que alcanzó en el fin de siglo un éxito sin precedentes, manifestándose en una larga serie de exposiciones europeas que no harían sino verificar su fama internacional que, desde entonces, no ha cesado. Como ya tratamos en el capítulo anterior, algunas de las características esenciales de su estilo son su obsesión por captar el cuerpo humano en movimiento, lo que le llevó a plasmarlo mediante una gestualidad extrema recurriendo a posturas insólitas, y su libertad para dar al fragmento la calidad de obra definitiva, además de otros recursos muy novedosos como el procedimiento del ensamblaje y la multiplicación. Estos conceptos, que supusieron toda una declaración de principios y un acto de rebeldía ante el mundo académico, los heredarán y aprovecharán sus predecesores.

Su escultura era deudora del canon clásico, pero había llamado la atención hacia problemas referidos al propio acto de esculpir. Era conocida su aversión a las escuelas de Bellas Artes, posiblemente porque fue rechazada su admisión en la École des Beaux Arts, y quizás su descubrimiento más importante fue defender que el artista era independiente de la academia y que podía hacer su trabajo autónomamente, al margen de la misma; éste sería el germen de una revolución que se avecinaba en la escultura.

Los artistas más jóvenes desencantados con la escultura academicista, hallaron en Rodin un inexcusable punto de referencia, e intentaron definir su posición en relación con él, estableciendo en la mayoría de los casos una relación de amor y odio, de admiración y de negación. En este sentido podríamos recordar las palabras de uno de sus alumnos, Émile Antoine Bourdelle:

"Por haber recorrido su obra, ¡cuántos franceses, cuántos estudiantes venidos de todas las naciones han extraído gestos, flexibilidades, impulsos de ese océano de obras! (...) Sí, todos los contemporáneos hemos sufrido el ímpetu de la obra de nuestro hermano mayor, todos hemos adoptado maneras tomadas de sus creaciones".⁴

Por otro lado, Brancusi se preguntó si podría crecer «a la sombra de un gran árbol», cuestionándose además los principios estéticos que regían su escultura, como su apego a la descripción exhaustiva de la naturaleza y a la estatuaria clásica griega y renacentista.

En la capital francesa, tras el auge de Rodin, en torno a 1905, surgen nuevas propuestas escultóricas, trabajos de jóvenes creadores que optan por la experimentación adoptando nuevas prácticas creativas, como la talla directa, más acordes con la realidad social de la vida moderna. Nuestra intención, en este capítulo, es analizarlas para poder comprender los acontecimientos que sucedieron a la escultura de aquellos años.

Aunque los escultores que protagonizaron este periodo puedan parecer alejados en sus distintos estilos o tendencias, veremos que se muestran coherentes en las manifestaciones particulares de cada uno, que se inscriben substancialmente en un contexto dominado por la cuestión de la forma, el cual nos permite ver analogías estilísticas entre artistas que no eran necesariamente afines.

³ *Ibidem*, p. 4.

⁴ *Ibidem*, p.10.

Comenzaremos por exponer las inquietudes de estos jóvenes artistas y sus criterios estéticos avalados por el gran teórico del momento: Adolf von Hildebrand, para terminar haciendo un breve recorrido por algunas de las esculturas realizadas en piedra más emblemáticas del momento.

Como hemos comentado en la introducción, los jóvenes escultores franceses y extranjeros convivían en una misma búsqueda que consistía en la necesidad de formular su propio lenguaje, a ellos se debe que la escultura saliera de su estancamiento y se perpetuase como un arte encomiable antes de la Primera Guerra Mundial. Ellos serán los primeros que se apartarán del arte académico oficial que imponía una unidad de estilo e inundaba los salones de mármoles y yesos blancos, magistrales técnicamente, pero ocasionalmente reiterativos y vacíos de contenido.

En este periodo, que abarca de 1905 a 1914, la evolución de la escultura no fue determinante, y en cierto modo consistió en remplazar un academicismo por otro, cambian los temas pero no las reglas, continuando en una imitación de los antiguos y en la idealización de la naturaleza. Surgirán una diversidad de opciones dentro de la escultura figurativa y la respuesta que cada artista encuentre para desarrollar su trabajo será la que le ayude a definir su propio estilo, por ello se producirán varias soluciones estéticas.

Uno de los principales motores de cambio o renovación está en una nueva manera de concebir la escultura en la que el modelo es una forma serena que comunica armonía y sinceridad, proponiendo un modo de percepción diferente, que persigue el principio original, es decir, la esencia. A este respecto Wilhelm Lehmbruck se impregnó en París de la pasión de Rodin y de las tranquilas armonías formales de Maillol, aceptando la influencia de ambos y transformándola a su propio modo, manifestando que el arte debía contener *“algo de los primeros días de la Creación, del sabor de la tierra”*.⁵

ADOLF VON HILDEBRAND (1847-1921), uno de los creadores del formalismo, es una de las figuras más relevantes de este despertar artístico, ejerciendo una influencia directa sobre los jóvenes escultores, a través de su tratado *El problema de la forma en la obra de arte*, de 1893, donde declara que para conferir unidad a la obra hay que depurarla formalmente, adoptando un punto de vista «arquitectónico», un «armazón interior» que sirva como elemento vertebrador y ordenador del espacio. Esta depuración formal se transcribirá en una serie de esculturas de superficies suaves y pulidas y de rasgos serenos dotados de un fuerte poder de introspección. Aunque su obra escultórica, de un taciturno carácter neoclásico, no reviste mayor interés, sus escritos dejarán una importante impronta en destacados representantes de la modernidad escultórica como **WILHELM LEHMBRUCK (1881-1919)**, en cuya obra se evidencia una tendencia a resaltar la geometría de los volúmenes anatómicos con la finalidad de propiciar la estilización de la figura, llegando a alargar el cuerpo hasta un punto casi extremo. Su escultura, de amplios volúmenes, concede gran importancia a los contornos, que trabaja de modo repetitivo y riguroso; a este respecto y avalando la teoría de Hildebrand insistiría en que *“(…) no existe una escultura arquitectónica sin contorno o silueta, y la silueta no es más que superficie”*.⁶

⁵ Wilhelm Lehmbruck (1881-1919) es junto con Ernst Barlach (1870-1938) uno de los escultores alemanes más importantes de principios del siglo XX. Ambos, en su obra, poseen una fuente de influencia clásica; Lehmbruck mediterránea y Barlach vinculada al arte gótico, destacándose el primero por ser un modelador de estructuras ligeras y abiertas, mientras que el segundo se dedicó a la talla de pesados volúmenes revestidos de fuertes contornos. Aunque Lehmbruck comenzó y acabó su producción realizando esculturas en mármol, le ocurrió lo mismo que a Rodin, fue más un modelador que un tallista, muchas de sus obras fueron reproducidas en piedra artificial no sólo por lo económico del material sino también por su interés de conservar la textura del barro original. Véase: AA.VV., *¿Olvidar a Rodin? Escultura en París 1905-1914*, (cat. exp.), París-Madrid, Musée d'Orsay y Fundación MAPFRE, 2009, pp. 14 y 33.

⁶ WESTHEIM, Paul, *Wilhelm Lehmbruck*, Berlin, G. Kiepenheuer Verlag, 1922, p. 61.



Adolf von Hildebrand, *Philoktet*, 1886. Yeso



Wilhelm Lehmbruck, *Torso femenino*, 1918. Cemento.

En cuanto a Hildebrand, su actividad como escultor estuvo conducida principalmente por la reflexión intelectual, en la que podemos confirmar que fue más sobresaliente que por el curso de las investigaciones formales que acometió. Sus planteamientos estéticos establecieron una nueva senda artística para sus contemporáneos y posteriormente han mantenido su vigencia como un referente ineludible en el avance de la escultura moderna.

Durante su formación artística en Roma conocerá al crítico de arte Conrad Fiedler (1841-1895), que ejercerá una gran influencia en su educación. Entre 1870 y 1890, Fiedler escribe varias obras sobre arte, en las que sienta las bases de una teoría de la visión artística pura, a la que llamará «*Teoría de la pura visibilidad*», en la que la finalidad no será lo que las obras significan, metodología de la llamada estética del contenido, sino el análisis de sus valores formales.⁷ Las ideas expuestas en sus obras junto a las de Hildebrand y las de otros críticos influyeron en los cambios estéticos que comenzaban a percibirse a finales del siglo XIX y que darían lugar a las corrientes artísticas de principios del siglo XX.

Hildebrand señala dos modos diferenciados de percepción: la visión que usamos en el desarrollo de nuestra vida corriente, que sería «una visión distante u óptica», y la visión artística o estética, que sería «una visión inmediata y de movimiento» con la que percibimos las formas analíticamente y las interpretamos con el fin de conocerlas.

La teoría de Hildebrand, que concede a la percepción un papel fundamental en la actividad artística, tendrá junto con la *Gestaltpsychologie* o psicología de la Gestalt, de 1890, una enorme influencia en el arte formalista hasta los años sesenta.⁸

Hay que destacar que la teoría de Hildebrand otorga no sólo a la forma, sino también al espacio compositivo un valor indiscutible en la creación escultórica, fomentando una manera de hacer que no tenga en cuenta las proporciones clásicas, aunque esto se contradice con su modo de

⁷ MARCHAN FIZ, Simón, *La estética en la cultura moderna*, Madrid, Alianza editorial, 1987, p. 238.

⁸ Christian von Ehrenfels (1859 -1932) fue un filósofo austriaco que es conocido como uno de los fundadores y precursores de la psicología de la Gestalt o «*Gestaltpsychologie*». Véase: ENRICH MARTÍN, Rosmary, *Conceptos Fundamentales del Espacio Escultórico*, Servicio Editorial Universidad del País Vasco, Departamento de Escultura, 1995, p. 58.

hacer escultura. Según él, las llamadas doctrinas de la proporción nacieron en sus orígenes como una equivocación, por lo que considera necesario remozarlas continuamente a partir del conjunto de la obra. Al respecto comentaba: “(...) *la totalidad no puede ser la suma de proporciones singulares fijas*”.⁹

Lo principal para él era la constitución de las partes como un todo, diferenciadas pero absolutamente relacionadas, con la finalidad de lograr que las obras adquirieran una unidad, una estructura más real y monumental. Este método ha tenido una gran trascendencia en la escultura moderna y contemporánea, y aunque no podemos decir que su obra escultórica haya sido iniciadora de una nueva corriente, si hemos de valorar su aportación a la interpretación de la figura como un ente independiente, como un todo armónico, que contraponiéndose al naturalismo que tiende a la imitación de las partes de forma aislada constituyó un valioso legado a la escultura de nuestro tiempo.

Rosmary Enrich Martín, en su Tesis doctoral *Conceptos fundamentales del espacio escultórico* expone en el capítulo dedicado a Hildebrand que “(...) *los valores tanto perceptivos como interpretativos apuntados en su teoría, predispondrán al nuevo siglo hacia unos nuevos valores formales, (...) hasta que, en 1960*”,¹⁰ se produce nuevamente el encuentro entre forma y contenido abordándose desde otro punto de vista.

Según Rosmary, los cambios que se produjeron en la escultura de la primera mitad del siglo XX se basan esencialmente en una manera distinta de pensar el espacio, en una nueva visión y orientación espacial, constituyéndose éste en sus inicios como uno de sus elementos de identidad, donde el espacio que contiene y que envuelve la escultura no es un vacío sin sentido, sino que se revela como parte consubstancial y privativa de la misma.



Alexander Archipenko, *La lucha o Los boxeadores*, 1914. Bronce.



Jacques Lipchitz, *Figura sentada*, ca.1919. Piedra.

⁹ HILDEBRAND, Adolf von, *El problema de la forma en la obra de arte*, Madrid, Visor, 1988, p. 41.

¹⁰ ENRICH MARTÍN, Rosmary, *op. cit.*, p. 63.

Si la escultura intenta incorporarse a la modernidad que triunfa en otras artes, principalmente en la pintura, ha de ser capaz de captar las vivencias de lo actual y extraer lo eterno de lo transitorio y fugaz. Ahora comenzará a verse sacudida por la fragilidad de unos hechos que se presentan de modo fragmentado y disperso en lo que es fugitivo o momentáneo como el «movimiento del instante», expresión que adoptaría G. Simmel al describir la obra de Rodin, presentándolo como el primer escultor moderno.¹¹

Además, si hasta ahora la escultura era el arte de tallar o modelar, teniendo su creación más acreditada en la estatua, en la nueva coyuntura se verá obligada a traspasar sus límites habituales en dirección a unas rupturas ideológicas y formales. El origen de una de las primeras transformaciones será la defensa que hacen algunos artistas de la talla directa y de una postura analítica frente a la realidad perceptible utilizando este método, entre ellos destacamos a los que sin duda fueron los más innovadores en este aspecto de la escultura moderna: Maillol, George Minne, Modigliani, Giacometti, Pablo Gargallo, Brancusi, Henri Gaudier Brzeska, Jacob Epstein, Henri Laurens, Ossip Zadkine, Archipenko, Jacques Lipchitz o los grandes olvidados Elie Nadelman y Joseph Csàky.



Aristide Maillol, *Mujer agachada*, ca.1908-1930. Mármol.



Elie Nadelman, *Figura sentada*, ca.1915. Mármol.

En ese momento, a inicios de siglo, se conquistará la autonomía de la escultura y su configuración de acuerdo a sus propias leyes y principios actualizando viejos procedimientos como la talla directa o ponderando procesos industriales como la soldadura. A la libertad de la forma irá asociada una función expresiva y poética que emanará de la propia escultura, imprimiéndole un nuevo sentido. Para Archipenko la escultura debía contener un sentido íntimo y una fuerza espiritual que procedía esencialmente de la esfera metafísica, según él, la mayor dificultad se encontraba en mantener un equilibrio justo entre noción abstracta y materialidad. Ossip Zadkine por otro lado, y posiblemente influenciado por la guerra, buscó formas que expresaran las condiciones psicológicas, pensaba que de nada servía una obra que no irradiase un sentimiento, que no fuese capaz de despertar en el espectador la presencia de un mundo irreal y desconocido. Aunque a menudo se mostró indiferente al material con el que se construye la escultura, podemos destacar su *Torso femenino* (1925), realizado en piedra de Portland, por el equilibrio que establece el carácter depurado de sus formas con el material.

¹¹ MARCHÁN FIZ, Simón, "XIII. Los inicios de la escultura moderna", en: *Fin de siglo y los primeros «Ismos» del XX (1890-1917)*, SUMMA ARTIS Vol. XXXVIII, Madrid, Espasa Calpe S.A., 1994, p. 639.



Ossip Zadkine, *Torso femenino*, 1925. Piedra de Portland.



Alexander Archipenko, *Torso femenino*, 1916. Piedra.

Se perseguirá que las esculturas tengan «un alma», un sentido espiritual que vaya más allá del simple deleite formal; en este aspecto, Maillol, emulando la escultura arcaica logrará arrancar ese impulso vital aboliendo la sensación de movimiento en la escultura, para devolvernos el silencio de su interior, su espiritualidad, confesando querer esculpir lo incorpóreo, lo impalpable.¹²

En otro sentido, Émile-Antoine Bourdelle abogaba por recuperar la inocencia y crear en un estado de adolescencia, animando a los artistas a dejarse llevar por las circunstancias siempre cambiantes. Y Elie Nadelman, que en nuestro trabajo es crucial, por ser el primero en reconocer en el material una vida plástica, que es *“la intención que posee la materia en sí misma. Una simple*



Elie Nadelman, *Cabeza de mujer*, ca. 1913. Talla en madera.

pedra debe ser considerada siempre como un cuerpo vivo por parte del artista”.¹³ Este principio presente en culturas milenarias como el Taoísmo y el Zen, determinó a partir de este momento en la escultura occidental la actividad del escultor, que debe estar atento para revelar la forma y el espíritu que la materia encierra. El descubrimiento de la forma a través de la materia ya lo observó y dejó entrever Miguel Ángel Buonarroti; es el mismo que perseguía y sustentaba su escultura en una medida clásica, y es el mismo que sustentará algunas obras de grandes escultores de nuestro siglo, que de otro modo podemos considerar clásicos porque en su formalismo están profundamente arraigados a una tradición y a unos materiales, y en esencia al concepto que vislumbró el maestro renacentista, como: Joseph Csàky, Constantin Brancusi, Isamu Noguchi, Jean Arp, Henry Moore, Bárbara Hepworth, Anish Kapoor o los españoles Mateo Hernández, Manolo Hugué, Baltasar Lobo, Jorge Oteiza y Eduardo Chillida entre otros.

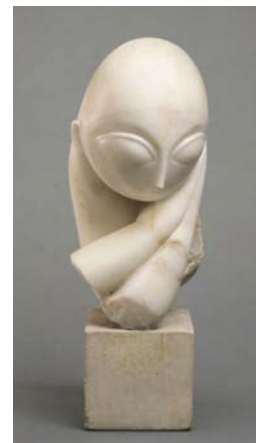
¹² AA.VV., *¿Olvidar a Rodin? Escultura en París 1905-1914*, cuaderno nº 41, *op. cit.*, pp. 16 y 17.

¹³ *Ibidem*, p. 17.

ELIE NADELMAN (1882-1946), totalmente olvidado hoy en Europa, es un artista fundamental para comprender los debates estéticos que se produjeron en el entorno de la escultura de principios de siglo. En su obra encontramos coincidencias con Archipenko, Ossip Zadkine y con Brancusi, recurriendo a la simplificación y descomposición de los volúmenes en cuerpos geométricos, aunque lo hará en un ámbito limitado casi exclusivamente al dibujo y al relieve. *Cabeza de hombre* (1913), una de sus pocas esculturas tridimensionales, se puede equiparar a *La musa dormida* (1910) o *Madame Pogany* (1912) de Brancusi, las tres son cabezas ovals en las que domina la forma esférica apenas matizada por sutiles rasgos anatómicos o detalles irrelevantes grabados en la superficie, como el pelo en *La musa* o la cinta que ciñe la frente en la *Cabeza de hombre*.



Elie Nadelman, *Cabeza de hombre*, 1913. Bronce.



Constantin Brancusi, *Mademoiselle Pogany*, 1912. Mármol.

Después de haber constatado algunos de los ideales conceptuales que agrupan a los artistas promotores de la modernidad escultórica, analizaremos ahora los temas, las consonancias estéticas o analogías estilísticas y los motivos de algunas normas académicas que se cuestionaron, para ello tomaremos como punto de partida algunas de las obras más emblemáticas de este periodo. En dicho recorrido pretendemos hacer una exposición que analice las propuestas escultóricas que se dan cita en París antes de la primera Guerra Mundial, acotando en este caso el panorama general de la evolución de la escultura en esos años.

Comenzaremos prestando atención a un motivo recurrente y diferenciador como es la caracterización del torso como obra artística completa. Al tomar el torso como motivo, según Kosme de Barañano, la escultura pasó de la mimesis de lo natural a la mimesis de lo artificial, es decir, dejó de copiar a la naturaleza para copiarse a sí misma.¹⁴ En este sentido, tenemos que

un rasgo substancial y diferenciador de ese momento fue la emancipación de la escultura de su dependencia del natural.

El torso como obra acabada y la utilización del fragmento como pieza definitiva, es una aportación indiscutible de Rodin que ha sido llamado por esta razón «el padre del torso como motivo artístico».¹⁵ Es revelador que poco antes de su muerte realizara un molde de su mano derecha en yeso en el que colocó un diminuto torso femenino que, simbolizaba cuánta vida había en su escultura frente a una reproducción



Wilhelm Lehmbruck, *Estatua de Pigmalión*, 1913. Cemento.



Alexander Archipenko, *Inclinado*, ca. 1913-14. Bronce.

¹⁴ *Ibidem*, p. 18.

¹⁵ El interés de Rodin por el fragmento y la influencia que ejercería sobre su obra la amplia colección que poseía de escultura antigua fragmentada, fue discutida por varios eruditos en el simposio 'Das Unvollendete als künstlerische Form', celebrado en Berna y Munich en 1959.

mecánica. Este torso de apenas unos centímetros se ha interpretado como su legado a los futuros escultores.

El torso será un tema sobre el que trabajarán todos los escultores de la avanzadilla moderna, un medio de experimentar con el cuerpo humano manifestando su centralidad. Algunos torsos conquistarán una dimensión reservada antes a la figura completa, como los de Maillol y Charles Despiau mencionados en un capítulo anterior.¹⁶ Entre ellos, también cabe citar el famoso *Torso de mujer pensativa grande (1913)* de Wilhelm Lehmbruck, que mide más de un metro de altura a pesar de carecer de cabeza y de extremidades, que está claramente influenciado por su pequeño torso de 1910.



Wilhelm Lehmbruck, *Torso de Hagen*, 1910. Modelo en cemento.



Wilhelm Lehmbruck, *Torso de mujer pensativa grande*, c.1913-14. Bronce.

Una de las normativas académicas que se cuestionan es el canon de proporciones basado en el modelo de la estatuaria clásica griega, establecido a finales del siglo XV por teóricos como León Battista Alberti, Leonardo da Vinci o Alberto Durero. Según el cual, la escultura figurativa debía respetar un sistema de proporciones establecido a partir de la medida de la cabeza, con la finalidad de subrayar la armonía del cuerpo humano y conseguir que todas sus partes guarden una simetría y proporción perfecta.

A partir de 1905 encontraremos una escultura que se desvía de aquellos principios, proporcionándose según las necesidades compositivas de cada obra en particular. Así Maillol, aseguraba que el canon es una regla que variaba con cada artista, declarando además poseer el

suyo propio. Podemos ver como en su obra subyace un tipo de figura femenina, de proporciones constantes, que se inspira en las mujeres mediterráneas de su pueblo natal en la costa catalana: mujeres jóvenes de complexión ancha, de torso corto y generosas curvas serán su tema recurrente.

Otros artistas como Duchamp-Villon, Boccioni o Archipenko asignarán claridad, firmeza y vigor al canon renacentista, mientras que Lehmbruck, más afín al clasicismo, hará uso de una nueva medida en la escultura, que será el efecto que determinen la masa o proporción de la figura en la composición, que deberá percibirse como un edificio en el que todas las medidas se corresponden entre sí.¹⁷ Seguramente llegó a esta conclusión después de haber leído a Hildebrand, que como hemos visto, relaciona la unidad y armonía de la obra con la adopción por parte del artista de un parámetro arquitectónico que ayude a definir una correcta percepción de la forma. El principio arquitectónico señalado por Lehmbruck determina por un lado la grandiosidad o monumentalidad de sus obras, y por otro, marca el alargamiento y la estilización de las mismas, recurso que también adoptaría el belga George Minne.



Alexander Archipenko, *Torso femenino*, 1920. Mármol.

¹⁶ Maillol, que visitaba a Rodin con frecuencia, no es extraño que sintiera un gran interés por el torso, en sus esculturas frecuentemente renuncia a la cabeza y a los brazos para no comprometer la claridad y la unidad rítmica de la figura.

¹⁷ AA.VV., *¿Olvidar a Rodin? Escultura en París 1905-1914*, cuaderno nº 41, op. cit., p. 20.

Otro de los factores que va a propiciar la ruptura del canon es la inspiración en la escultura primitiva. En la búsqueda de un lenguaje menos amanerado los creadores de principios de siglo se inspirarán en piezas de culturas periféricas, como Oceanía, la América precolombina, el arte Africano, egipcio o asirio..., es decir, recurrirán a culturas ajenas a los modelos imperantes en Occidente desde la antigüedad. Por primera vez aprecian en estas piezas unas cualidades estéticas que posibilitan la ruptura del canon, como la variedad de materiales, de formas y de proporciones o la gran expresividad y condición de objeto autónomo a menudo con un sentido religioso o totémico. Este primitivismo lo cultivarán especialmente artistas como Jacob Epstein, André Derain, Gaudier Brzeska, Ossip Zadkine, Joseph Csàky y Amedeo Modigliani.



Henri Gaudier Brzeska, *El diablillo*, 1914. Alabastro.



Jacob Epstein, *Elemental*, 1932. Alabastro.

Las principales influencias de **MODIGLIANI (1884-1920)** vendrán inicialmente de Cézanne y Picasso, que vivían cerca de su estudio. Brancusi le animará a esculpir y le enseñará cómo tallar. Comenzará con unos bloques de piedra que consigue de unos obreros, pero no llega a trabajar durante mucho tiempo ya que su débil salud no se lo permite. Con la talla descubre el arte africano de Costa de Marfil que en aquel momento se había puesto de moda. En sus cabezas apreciamos la influencia y fascinación que sentía por estas máscaras y figuras, además de por el arte griego arcaico, el románico y el gótico. Esta experiencia le ayuda a madurar, dejando todo academicismo para llegar a un estilo mucho más personal.

Entre sus obras se encuentran varias *cabezas* realizadas entre 1910 y 1913, que hacen gala de su estilo peculiar, donde reconocemos los ojos almendrados, las pequeñas bocas y la estilización del rostro y del cuello, que entablan un diálogo estético con las máscaras de Nigeria y de Gabón. En la misma época realizará una *Cariátide* (1914) y algunos desnudos en los que delinea la figura con una delicadeza sorprendente.

MODIGLIANI

Las esculturas que han sobrevivido, unas veinticinco, no se ajustan a ninguna de las tendencias predominantes en la época (cubismo y futurismo); en ellas encontramos un interés por lo primitivo que se refleja en la solidez de las formas, en los planos rítmicos y en la esquematización que también son características de su pintura.¹⁸ En este punto debemos señalar que, no todos los artistas pensaban igual, algunos como Maillol o Lehmbruck no renuncian al clasicismo, criticando el primero el resurgimiento de lo primitivo, alegando que los occidentales somos esclavos de nuestro pasado, y depreciando el arte negro como simple y excesivamente decorativo e imaginativo.¹⁹



Amadeo Modigliani, *Hea*, c.1910-13. P. de cantería.



Amadeo Modigliani, *Tête* (cabeza), c.1911-1912. P. caliza.

Otros parámetros que marcarán una clara diferencia con la academia y que definen una concordancia estética, se refieren al novedoso trato que se aplica a la superficie de la escultura, que ahora se presenta alisada, y a la nueva impronta que desprende el color o la policromía en obras definitivas.



Amadeo Modigliani, *Cariátide*, c. 1911-13. Dibujo.



Amadeo Modigliani, *Cariátide*, c. 1913. Miniatura en cerámica.

¹⁸ Amadeo Modigliani (1884-1920) nace en Livorno, Toscana. A los 14 años comienza a aprender pintura con gran entusiasmo. Más adelante continúa sus estudios artísticos en Florencia y Venecia. A finales de 1905 se traslada a París, donde recibe clases de escultura del profesor Granowski. Se instala en un estudio de Montmartre y se inscribe en la academia Colarossi. Vive en Montparnasse una vida disipada sufriendo frecuentes crisis depresivas. En el Salón de Otoño de 1912, expone ocho esculturas en piedra en las que se aprecian influencias de la escultura camboyana y africana, pero pronto terminaría su sueño escultórico pues al año siguiente volverá a la pintura. El poeta y marchante polaco Zboronwski, consciente de su valía le apoya moralmente pasándole una asignación mensual para ayudarlo a sobrevivir en su pobreza. En 1917 se unirá a una estudiante de 19 años, Jeanne Hebuterne, con la que tendrá una hija. Tres años más tarde contraerá una meningitis tuberculosa, de la que morirá en 1920. Tras su funeral, su compañera, embarazada de su segundo hijo se suicida. Modigliani fue arquetipo del artista bohemio, en su vida hubo bastante alcohol, pobreza y enfermedad, alcanzando la fama solo después de muerto. Como escribiría Zborowski a su familia: "Toda la juventud artística ha asistido al entierro conmovedor y triunfal del querido amigo y del artista más dotado de nuestro tiempo." Recogido en: CASADO, M^a José, *Modigliani, Los genios de la Pintura*, Madrid, Gran Biblioteca Sarpe, 1979, p. 16. Véase también: <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/m/modigliani.htm>

¹⁹ AA.VV., *¿Olvidar a Rodin? Escultura en París 1905-1914*, cuaderno nº 41, *op. cit.*, p. 21.

Después de 1900 la superficie de la escultura vive un proceso de refinamiento que se opone a la espontaneidad y aspereza del modelado de Rodin o del italiano Medardo Rosso. El grabado táctil que dejan los dedos en la arcilla al modelar no volverán a testimoniar la actividad del artista, que ahora se decantará por una epidermis lisa y perfilada que recurre a veces a pátinas que imitan la textura del mármol o del bronce, que continúan siendo dos de los materiales deseados para lograr la pieza final.

El estiramiento de la superficie se asevera especialmente en los trabajos de talla, que eliminarán toda nervadura que pueda reflejar la carne, los músculos o los huesos del cuerpo humano.



Alexander Archipenko, *Torso en el espacio*, 1936. Aluminio.



Alexander Archipenko, *Reclinado*, 1922. Mármol.

Hasta ahora, la aplicación de pátinas, lacas o ceras, sólo se utilizó en la academia como solución transitoria para ennoblecen o disfrazar esculturas realizadas en materiales como yeso, madera o cemento. La academia se manifestaba en contra del uso del color, porque creía que distraía e interfería en la apreciación de la obra, ocultando el verdadero genio del escultor, de modo que enseñaba a sus estudiantes a respetar el color intrínseco de materiales como la piedra; en este sentido, Rodin, tampoco era partidario de colorear sus obras o utilizar piedras semipreciosas coloreadas como cuarcitas, ágatas u ónix que obstaculizan el juego natural de luz y sombra que se produce en la escultura.



Henri Laurens, *La Guitarra*, 1919. Terracota policromada.



Ello no fue un imperativo para que algunos renovadores, como Joseph Csàky y Henri Laurens, dedicados a la escultura, no a la pintura, se atrevieran a romper estos convencionalismos, realizando magníficas obras en piedra con impecables desarrollos formales en las que aplicaban directamente el color puro con toda su semántica y carga expresiva, en un lenguaje potenciador y purificador de la forma que no pretende disfrazarla, y que en sus obras tan refinadas y avanzadas constituye otra forma de primitivismo.

Contrariamente a la opinión fundamentada por algunos historiadores que atribuyen a la pintura todos los méritos del progreso de la escultura hacia la modernidad, las obras de estos escultores son el ejemplo más evidente de que la auténtica escultura aunque adoptó circunstancialmente las formas de la pintura, se ocupó, al contrario de lo que piensan algunos, de los problemas que atañen a la escultura, es decir, de la plástica tridimensional.

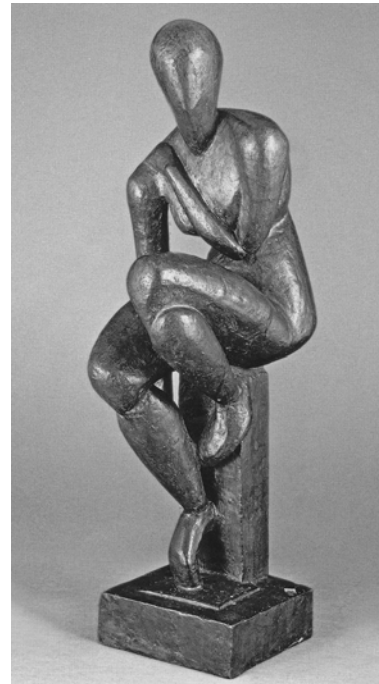


Joseph Csàky, Figura, 1921. Piedra policromada.

Uno de los materiales que se popularizó entre los jóvenes artistas en la década de 1910 y que va a favorecer un salto cualitativo en el desarrollo de la escultura moderna es el cemento, gracias a su bajo coste, resistencia y versatilidad. Uno de los escultores que lo utilizó con gran refinamiento y sutileza, fue Lehmbruck, que con pigmentos minerales de diferentes colores (hierro, manganeso, cobalto, cromo, cobre o vanadio) llegó a tintarlo hasta conseguir matices tan delicados que sus piezas nos hacen dudar del material utilizado, por su semejanza al bronce o a la piedra. Otro artista, el lituano Ossip Zadkine, hacía réplicas de sus esculturas de madera o piedra con un aglomerado gris mezclado con gujarros de piedra o grava, un tipo de hormigón, que llamaba «granulita».²⁰ Dos décadas más tarde también lo utilizarán Henry Moore o Isamu Noguchi que experimentará en algunas de sus esculturas con un nuevo material que denominó «magnesita», cuya base se componía de cemento, cal, arena y carbonato de magnesio.



Bernhard Hoetger, *Torso femenino*, 1905.



Raymond Duchamp-Villon, *Mujer sentada*, 1914.

²⁰ Véanse: *Ibidem*, p. 24, y AA.VV., *¿Olvidar a Rodin? Escultura en París 1905-1914* (cat. exp.), op. cit., p. 33.

Volviendo a las analogías estilísticas, estas se harán presentes en el modelado de la superficie y en la actitud sosegada de la escultura, que obedece a un progresivo ordenamiento de las formas, cada vez más sencillas, según esquemas cotidianos.

Comenzaremos con el volumen, ya que es el elemento que más eficazmente ayuda a definir el estilo de cada artista y donde podemos apreciar las diferencias más substanciales entre unos y otros, a la vez que sus analogías.

Como hemos expuesto anteriormente, uno de los signos estilísticos que agrupa a los escultores de principios de siglo es su creencia en la unidad armónica de la obra de arte. En este sentido podemos observar la revitalización de un clasicismo orgánico en la obra de Aristide Maillol, de Wilhelm Lehmbruck, de Bernhard Hoetger o de Josep Clará, que contrasta con las composiciones geoméricamente ordenadas de otros artistas como Raymond Duchamp-Villon, Boccioni, Archipenko, Henri Gaudier-Brzeska, Henri Laurens o Lipchitz.

Los contemporáneos de Maillol, dijeron de su escultura *Mediterránea* (1905-1923), que era una obra silenciosa que sólo comunicaba hermosura, lo que es evidente, ya que la quietud que insinúa invita a la calma y a la serenidad; pero oculto tras esta concepción encontramos el diseño geométrico que guía la obra del autor, que confesó que para él la escultura era una arquitectura de masas en equilibrio, por lo que encerró la figura en un cuadrado perfecto. Esta obra establece un diálogo formal con *La Diosa* (1908-1915) de Clará, de perfil nítido y actitud serena, es una composición estructurada bajo el mismo criterio del clasicismo de Maillol, aunque revestida de una epidermis renacentista antimoderna que refleja la anatomía del cuerpo humano. La obra de Lehmbruck se desarrollará en un clasicismo más sintético y análogo al de Maillol.



Alexander Archipenko, *Boceto para un techo*, 1912-13



Jacques Lipchitz, *Instrumentos musicales*, 1924. Escayola.

Otro tipo de obras serán las composiciones a base de unidades geométricas próximas a los modelos compositivos del cubismo, pero que tienen que ver más con el afán experimentador de estos artistas. El concepto de «escultura cubista» puede parecer paradójico, ya que la premisa fundamental del cubismo era la representación de un espacio multidimensional sobre una superficie bidimensional, y esto es, teóricamente imposible de representar en un espacio tridimensional como es el que corresponde a la escultura. Sin embargo, parece que la tentación de pasar de un diagrama pictórico a su realización espacial fue irresistible para una serie de artistas de este periodo, que tomaron y adaptaron a su escultura unos presupuestos plásticos emanados de la pintura, entre los que se encuentran: Henri Laurens, Alexander Archipenko, Duchamp-Villon, Ossip Zadkine y Jacques Lipchitz.²¹

²¹ Aunque pueda dar lugar a una interpretación errónea, hemos creído conveniente introducir en este capítulo el



Alexander Archipenko, *Mujer con gato*, 1910. Piedra caliza.



Henri Gaudier Brzeska, *Bailarin en piedra roja*, 1914. Piedra de Mansfield.

ALEXANDER ARCHIPENKO (1887-1964), alternará en sus primeras obras un tratamiento simplificado y elegante del desnudo femenino, con un estilo tosco y primitivo en el que impone al cuerpo de la figura una proporción compacta. Ejemplos de su interés por el arte primitivo y de su ruptura con las tradiciones académicas son las esculturas *Suzanne* (1909) y *Mujer con gato* (1910), ambas de piedra caliza, en las que realiza un reajuste de la anatomía de la figura a formas simples y concentradas similar a **HENRI GAUDIER BRZESKA**. En esculturas posteriores, como *La lucha o Los boxeadores* (1914), comenzará su experimentación con el cubismo, trabajando con superficies cóncavas y convexas interconectadas y realizando altorrelieves que combinan los géneros de la pintura y la escultura.



Alexander Archipenko, *Mujer*, 1920. Chapa metálica y soporte de óleo sobre lienzo.

Conectado con él está **RAYMOND DUCHAMP-VILLON (1876-1918)**, hermano de Marcel Duchamp, que centró su interés en las semejanzas de los ritmos de las máquinas con los movimientos humanos. Aunque su producción fue muy corta, ya que murió joven, y no realizó ninguna obra en piedra, queremos destacar como una de sus esculturas más logradas *El caballo* (1914), en la que las energías vitales del animal se reproducen en elementos mecánicos, consiguiendo un diagrama abstracto de las tensiones musculares liberadas por un caballo que salta.

OSSIP ZADKINE (1890-1967) es otro escultor que realizó algunas esculturas próximas al cubismo y a las inquietudes estéticas de Henri Laurens como *Músico*, de 1919, y *Cabeza de muchacha*, de la que no se conoce la fecha exacta (1910-11 o 1920).



Raymond Duchamp-Villon, *El gran caballo*, 1914. Bronce.

término de «escultura cubista», que agrupa a los artistas que acabamos de mencionar, porque se desarrolló en el momento histórico que estamos tratando, y porque así, y no de otro modo, es como se menciona y describe en los manuales de arte.



Joseph Csàky, *Cabeza*, 1914. Piedra de Borgonia.



Ossip Zadkine, *Cabeza de muchacha*, c.1910-11 o 1920.

JACQUES LIPCHITZ, nacido en Lituania en 1891, aceptó el cubismo como disciplina y le aportó un estilo personal, creando una escultura que interpreta simbólicamente la experiencia humana. Su primera escuela la encontró en el arte africano, aunque rechazara la influencia de la escultura africana sobre el cubismo, insistiendo siempre en que su escultura hundía sus raíces en la imaginación cubista. Sin embargo, la geometría de algunas de sus obras, como *El bañista* (1915), recuerda a la rigidez angular de las figuras ancestrales de Dogon o Gabón.



Jacques Lipchitz, *Bañista*, 1917. Piedra.

En 1918 realizaría relieves en piedra coloreados, con temáticas cubistas de naturalezas muertas, que no son más interesantes que los de Henri Laurens de esa misma época. Sin embargo, sus figuras exentas en piedra tienen por su modernidad un gran interés, ya que eran más tridimensionales y logradamente cubistas, entre ellas: *Los arlequines*, *Las bañistas*, *Figura de pie* (1915) y *Los músicos sentados* (1920).

El cubismo se concibió inicialmente como un procedimiento exclusivamente pictórico, no pertinente e incompatible con la escultura. Afamados teóricos del momento, como Salmon en *La sculpture vivante* (1926) o Basler en *La sculpture moderne en France* (1928), declararían que el estudio volumétrico que instituye el cubismo es puramente especulativo careciendo de interés para la escultura, también cuestionarán la obra de estos cubistas dudando de su posible valor escultórico.²²

El cubismo rechaza de los impresionistas «ser sólo retina y no cerebro», esta crítica se basaba tanto en el método empleado por ellos al proceder al registro de los datos visuales, como fundamentalmente en el hecho de no haber sido capaces de descifrar y seleccionar los datos esenciales para concentrarlos en «una síntesis intelectual».²³

²² AA.VV., *¿Olvidar a Rodin? Escultura en París 1905-1914*, cuaderno nº 41, *op. cit.*, p. 63.

²³ DE MICHELI, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1985, p. 197.

El cubismo tiende a la experimentación analítica y racional, despojando a las formas de cualquier carácter ilusionista; la diferencia con la práctica anterior radica en que ahora la ejecución es más mental que expresiva, privando el sentido intuitivo y visceral que se apreciaba en la escultura de la anterior generación.

En esta exposición no podemos obviar el cubismo de Picasso, que fue concebido, en ciertos aspectos, en términos escultóricos.²⁴ Hacia 1912, fabrica obras con cartones y cuerdas (más tarde con chapa y alambre), con las que abre una nueva línea de creación escultórica trasladando a las tres dimensiones su experimentación bidimensional con la técnica del «collage». En algunas construcciones ensambla varios elementos con una perspectiva frontal, como si se tratara de un altorrelieve, en otras, realiza figuras volumétricas con curvas y planos cortantes o articula piezas industriales con una destacada traza cubista, además de la utilización en sus esculturas de objetos cotidianos como los surrealistas para edificar metáforas visuales. Como el conjunto de su obra, incluida la pictórica, demostró una clara inclinación por la forma escultórica la historia también lo ha catalogado así, lo que nos exige mencionarlo en este apartado; no obstante, y aunque algunos no quieran reconocerlo, su escultura más bien pudo tratarse de una astuta recopilación de los afanes y logros por avanzar en la investigación formal de algunos de sus coetáneos, entre los que se encontraban Braque, Julio González, Pablo Gargallo, Henri Laurens o Joseph Csàky.



Pablo Picasso, *Mujer con sombrero*, 1961. Chapa recortada y pintada.

Braque junto con Archipenko, Raymond Duchamp-Villon y el futurista Umberto Boccioni, iniciaron un nuevo concepto espacial, en el que las formas claramente definidas por curvas y contracurvas insinúan un nuevo lenguaje de los volúmenes, mostrando contornos nítidos y sólidos, descartando todo lo no imprescindible y organizando la composición a partir de unos planos lineales que transcriben las cualidades físicas de los objetos y su disposición espacial; ellos, en sus juegos de volúmenes cóncavos y convexos, contribuirían al arte moderno con el descubrimiento de la significación volumétrica del hueco. Picasso lo complementaría con su tratamiento particular de la forma abierta, del espacio dinámico y de la estructura de la obra en la inversión de las relaciones positivo-negativo.²⁵



Georges Braque, *Naturaleza muerta con periódico*, 1929. Óleo.

El cubismo introduce la viabilidad de romper los contornos de las formas, mediante líneas direccionales en expansión que hacen que el espacio inmediato discurra hacia el interior. De este modo, desaparece la tradicional separación entre figura y fondo, y comienza la integración de la figura en el espacio. Este movimiento romperá el clásico dualismo entre escultura por arte de modelar o escultura por arte de tallar, aportando la posibilidad de hacer escultura por arte de ensamblar.

²⁴ GOLDING, John, *Conceptos de arte moderno (en Cubismo)*, Madrid, Alianza Editorial, 1986, p. 49.

²⁵ ENRICH MARTÍN, Rosmary, *op. cit.*, p. 85.



Pablo Picasso, *Mandolina y clarinete*, 1913. Madera de abeto pintada.

Son pocas las esculturas cubistas que utilizan como soporte la piedra, en este sentido, este material se encontró casi vetado por algunos condicionantes que no interesaron a los artistas del momento, entre ellos la dificultad de realizar rápidos ensamblajes constructivos, la pesadez del material, la lentitud en ejecución y la dificultad de dar amplitud al desarrollo espacial; a fin de cuentas, los condicionantes que sellan las características propias de la piedra, por lo que la mayoría de ellos experimentaron con materiales más livianos con los que era fácil aportar alguna novedad. Aún así, encontramos algunos ejemplos sobresalientes en la obra de Gaudier Brzeska, Ossip Zadkine, Jacques Lipchitz, Henri Laurens y Joseph Csàky. Llegados a este punto creemos necesario prestar especial atención a la obra de los dos últimos, por su complejidad y cuidada elaboración, además de por las novedades que introducen y la profusión de trabajos realizados en piedra.

El escultor francés **HENRI LAURENS (1885-1954)**, realizó un trabajo reconcentrado consigo mismo, más silencioso y solitario que otros artistas de su tiempo, consiguiendo durante la primera década de su madurez artística, de 1915 a 1925, efectuar la más convincente transposición del espacio bidimensional de la pintura cubista al tridimensional.²⁶

Después de conocer a Braque en 1911, con el que le unió una estrecha amistad, se adhiere a los principios de la estética cubista adoptando una actitud muy reflexiva y personal, que investiga inicialmente en el análisis geométrico de la forma en construcciones compuestas por complicadas intersecciones de planos realizadas en madera o en metal. Tras este período de experimentación, a partir de 1917, regresa a las técnicas tradicionales de escultura, decantándose por el método de la talla directa, en piedra y madera, para interpretar las formas multidimensionales de sus esculturas.²⁷



Henri Gaudier Brzeska, *Aves*, 1914. Piedra caliza.



Joseph Csàky, *Enfant (Muchacho)*, 1920. Piedra caliza.

²⁶ Como destruyó la mayor parte de sus primeros ensayos de escultura, no es posible imaginar las diferentes etapas que se sucederán desde las figuras rodinianas, desaparecidas, a las deconstrucciones cubistas de 1915.

²⁷ Será entre 1919 y 1920 cuando se inicie en la talla directa en piedra, practicándola hasta el final de su vida. Henri Laurens fue el único escultor francés, parisino, que luchó y trabajó con el mismo sentimiento, en compañía de sus amigos Braque, Picasso, Gris, Modigliani y Léger, durante el período llamado «cubista»; desde 1911, año en que se reencontró con Georges Braque y comenzaría sus primeros ensayos cubistas, hasta cerca de 1928, época en que su trabajo adoptaría formas más flexibles. Después de 1925 Laurens descartaría los procedimientos abstractos del cubismo por una expresión figurativa más estilizada, de líneas curvas, en la que el desnudo femenino será el protagonista. Braque le reprocharía el no querer ser considerado un escultor abstracto, sino más bien todo lo contrario, que se revela en los detalles que introducía en los planos de sus esculturas y en los temas claramente legibles que escogía, como: mujeres, ondinas, sirenas y naturalezas muertas con objetos cotidianos. El surrealismo no tendrá ninguna influencia sobre él, ya que lo consideraba como un movimiento solamente literario. Véase: AA.VV., *Henri Laurens*, Switzerland, Musée des Beaux-arts de Berne et Office du Livre Fribourg, 1985, pp. 38-62.

HENRI LAURENS

Durante esos años continúa su búsqueda formal con planos coloreados también en piezas de terracota, en bajorrelieves que los antiguos catálogos describen como «esculto-pinturas». Para ello utilizará los mismos colores que en los papeles encolados o en las construcciones, pigmentos minerales puros (Fe, Mn, Co, Cu, Cr, Vn o Ni) que integrados en la arcilla con un engobe permiten obtener tonos uniformes sin lustre, de ahí surge la paleta cromática tan seductora de Laurens: tonalidades mates que no distraen en pardos, ocre, verdes, bermellón, amarillo albero, y un azul índigo vivo como el que usaban los egipcios. La tierra chamotada por su ductilidad y homogeneidad le permitirá un trabajo más firme, unificado y sutil que el del papel encolado, dejando que los planos se sucedan rítmicamente en relieves apenas marcados.



Henri Laurens, *Botella y vaso*, 1919.
Piedra policromada.

Entre 1917 y 1919, con el mismo espíritu de los relieves y las construcciones, esculpe originales esculturas en piedra policromada, entre las que se encuentran *La botella y el vaso* o *La cabeza*, ambas de 1919, que son unas de las obras más notables de la modernidad escultórica, y que posiblemente pudieron influir en la artista británica Bárbara Hepworth y en el hindú Anish Kapoor. En ellas aprovecha la policromía para jugar sabiamente con la oposición entre sólidos y vacíos, entre espacios positivos y negativos, generando una lectura ambigua comparable a la de sus primeras construcciones cubistas. La intensidad de los colores, en especial del azul índigo o azul Klein, que alterna con el tono de la piedra de cantería, irrumpe en la superficie determinando un vacío, un volumen roto e impreciso que no distribuye uniformemente la luz. Estas esculturas, realizadas con color, conservan la memoria de la antigua tradición románica y gótica de policromar la piedra, estableciéndose formalmente de modo casi idéntico, es decir, de acuerdo a un patrón vertical.²⁸



Henri Laurens, *Cabeza*, c.1918-19. Piedra policromada.



Henri Laurens, *Homme avec le clarinette* (Hombre con clarinete), 1919. Piedra.

²⁸ *Ibidem*, p. 94.

Otras esculturas de este período sin policromía son *Homme avec le clarinete* y *Femme à la guitare*, ambas de 1919, *La tête* y *Femme*, de 1920, y *Femme l'oiseau* (1921-22), en las que simplifica la figura humana para crear una estructura arquitectónica rigurosa, concentrando y articulando con claridad los planos para preservar la frontalidad del objeto e incitar a los ojos a recorrer toda la superficie. Los cortes que dibujan los planos inclinados proporcionan austeros volúmenes geométricos que dotan a estas esculturas de una rica experiencia visual, en la que la luz juega un papel preciso al deslizarse por la superficie desvelando las calidades de la piedra finamente labrada. En estas construcciones verticales hay equivalencias, conscientes o no por parte del artista, entre figura y naturaleza muerta, entre una forma femenina erguida y una botella paralelamente esbelta. El origen de esta confusión puede estar originado en la fascinación que ejercen sus obras, tan exactamente construidas, tan exquisitas y sutiles en implicaciones formales o semánticas.

En su escultura el desarrollo interior es más significativo que los contornos exteriores. Normalmente acentúa el foco de la escultura con una policromía, que no es ni descriptiva ni decorativa, solamente representa un papel escultural en la distribución de la luz y sombra, y en la consecución de la definición del efecto de vacío y de lleno. Sobre este punto, Laurens se expresaba con claridad:

"Cuando una estatua es roja, azul o amarilla, se quedará siempre roja, azul o amarilla. Pero una estatua que no está policromada sufre los desplazamientos de la luz y de las sombras sobre ella y se modifica sin cesar. Para mí el actuar policromando es lograr que la escultura obtenga su propia luz".²⁹



Pablo Picasso, *Guitarra*, 1912. Cordel y cartón.



Henri Laurens, *Instrumento de música*, 1920. Piedra policromada, 100cm.

Sus construcciones, que son esencialmente frontales, tienen en común con las de Picasso u otros cubistas los motivos ordinarios como: vasos, botellas o guitarras, pero se diferencian en que las prioridades de Laurens no son pictóricas, sino claramente escultóricas, para él "*La escultura es sobre todo una toma de posesión del espacio, de un espacio limitado por las formas*".³⁰ En este sentido dispondrá sus formas en positivo o en negativo creando construcciones que no deben nada al azar, que toman posesión en todo lo posible de un espacio que llega a ser su propio espacio.

²⁹ *Ibidem*, p. 49.

³⁰ *Ibidem*, p. 47.

Podemos decir que de todos los lenguajes que practicó el más acertado es sin lugar a dudas el cubismo. Con sus trabajos en piedra, que reanudan el tradicional oficio de la cantería, alcanzaría un alto grado de perfección, adecuando diestramente el pensamiento a los medios, congregando en el sabor rural de la piedra compacta la fuerza y delicadeza de los antiguos escultores de las catedrales.

Otro gran escultor tallista de este periodo fue el húngaro **JOSEPH CSÀKY (1888-1971)** que será uno de los primeros en inspirarse en el cubismo para expresar la figura humana y adaptar el nuevo espíritu estético a la escultura moderna. Rehusando vaciar la obra de arte de su contenido espiritual, creará sus propias reglas y principios formales que desarrollará durante más de sesenta años. El pensamiento cubista guiará toda su obra, aunque en los últimos años evolucionará hacia una representación más naturalizada de la figura humana.³¹

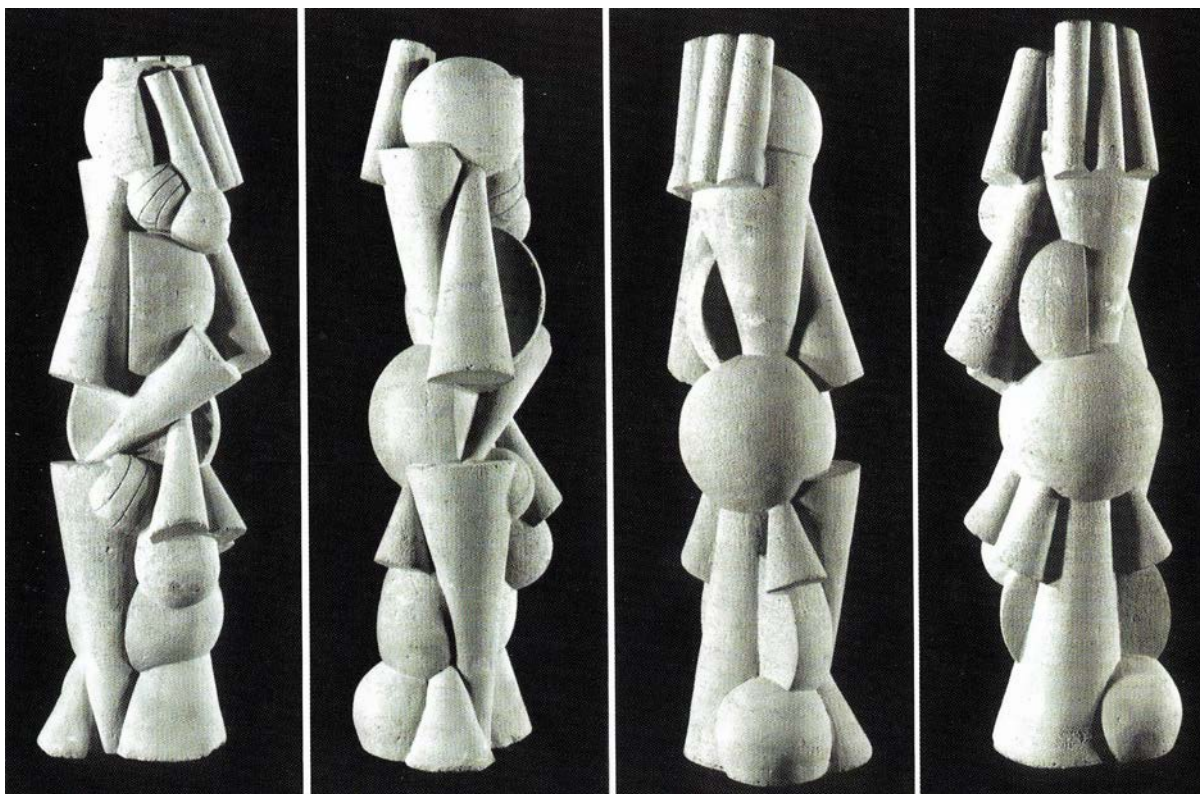
En París, su compatriota Brummer ejercerá de anfitrión presentándole a toda la galería de cubistas y futuristas: Braque, Léger, Metzinger, Le Fauconnier, Villon, Duchamp-Villon, Gleizes, Delaunay, Henri Laurens etc. Con ellos expondrá en el Salón de Otoño y de los Independientes, manteniendo fuertes lazos de amistad con Braque y Picasso. Tras conocer la pintura de Picasso, que estaba en pleno periodo nègre queda seducido e impresionado, demostrando a su vez muy poca afinidad con Rodin y Maillol, que no le satisfacían mucho.

El crítico Luis Vauxcelles bautizó como cubismo el movimiento artístico que debía agrupar hasta 1914 a los artistas más innovadores de este período. Csàky se adhirió al movimiento cubista en 1913, cuando éste no existía todavía más que en la pintura, años más tarde declararía: *“Soy yo quien ha realizado las primeras esculturas cubistas que han atraído sobre mí la atención de los artistas y aficionados modernos”*.³²

En 1919, desmovilizado tras la guerra, contrata con León Rosenberg, que ejercería de representante durante años, permitiéndole dedicarse de lleno a la escultura. Es en estos años cuando realiza las más bellas figuras de su carrera, desarrollando sus ideas en la composición

³¹ Con doce años se inscribe en la Escuela de Artes Decorativas de Budapest (Hungría) y a los 17 años entra en la manufactura cerámica de Zsolnay, en Pecs. En la primavera de 1908 emprende viaje a pie hacia París, después de un mes de marcha, en una ciudad fronteriza húngara se encuentra con un antiguo camarada de la Escuela de Artes Decorativas, que le da trabajo, con lo que puede ahorrar dinero para tomar un tren a París, donde llegaría en el mes de agosto con 40 francos en el bolsillo. Una vez allí, su compatriota Brummer le aloja en su taller. Los primeros años vivirá posando como modelo en academias y vendiendo postales con motivos decorativos japoneses y modernistas. En 1909 conseguirá un taller estatal en La Ruche, un pabellón para artistas sin medios. Se instalará en el segundo piso, donde estuvieron antes Laurens y Léger, Archipenko llegaría después de él y Chagall no se emplazaría hasta su salida. En la guerra del 14, para hacer méritos y conseguir la nacionalidad, se alistaría en la armada francesa en el batallón de voluntarios extranjeros. Dos horas antes de incorporarse a filas se casaría, y no volvería a París hasta 1917 gravemente enfermo. Csàky, obtendría la nacionalidad francesa en 1922. Un año después rompió con su representante Rosenberg, *“He acabado por estos datos: Rosenberg = miseria”* escribía a su amigo Pál Bor. En 1940 al inicio de la Segunda Guerra Mundial tiene que abandonar París, siguiendo el éxodo a pie hasta llegar a Valençay (Indre), donde será capturado por la S.S. y tras unos duros meses de retención conseguirá salir ileso. Finalizada la guerra regresaría a París participando activamente con la vanguardia en las exposiciones Internacionales y en las muestras que se realizaban en las Salas de Arte de las Tullerías. Tras una larga enfermedad cardíaca, fallece en 1971 en la miseria y abandonado por todos, su cuerpo iría a la fosa común. Tras su muerte se hicieron exposiciones que reconocieron su valía. Citado en: MARCILHAC, Félix, *Joseph Csàky*, París, Les Éditions de l'amateur, 2007, pp. 24-85.

³² «C'moi qui ai réalisé les premières sculptures cubistes qui on attré sur moi l'attention des artistes et des amateurs modernes». Las obras cubistas de los Salones cada año escandalizaban al público, de hecho en 1913 Joseph Csàky comentaba *“Nuestro grupo ha sido expulsado del Salón de Otoño, tanto peor, el Salón de Independientes nos ha recibido”*, «Notre groupe a été expulsé du Salon d'Automne, tan pis, le salon des Indépendants nous a reçu». El movimiento cubista se lanzó gracias a un gran marchante de arte, Daniel Henry Kahnweiler, que firmó un contrato exclusivo con Braque y Picasso. Intervino como protector, y gracias a ello, los coleccionistas del mundo entero, después de los grandes museos apoyarían eficazmente el movimiento artístico hasta su reconocimiento internacional. Citado en: *Ibidem*, pp. 28 y 29.



Joseph Csàky, *Figura*, 1920. Piedra, 73cm.

constructiva y la figuración geométrica. De este periodo son obras como *Formas* (1919), *Figura o Enfant*, ambas de 1920, que en una combinación de discos, conos y esferas cortadas con rigor y sobriedad representan a una mujer con un abanico en la mano y a un niño. En mayo de ese año también talló dos cabezas de mujer en piedra, de una hechura excepcional, donde los volúmenes geométricos extraordinariamente recortados se imbrican como serrados en dos, la sombra sugerida en la parte ausente reconstituye el volumen truncado de modo que recrea visualmente en el espacio la totalidad de la forma. A estas piezas siguieron *Figura* y *Tête de* 1921 realizadas en piedra de Borgoña, en ambas realiza una simplificación formal en la que articula aristas vivas y angulosas mostrando una inquietud común con el primitivismo de Amedeo Modigliani y de Brancusi.



Joseph Csàky, *Tête (Cabeza)*, 1920. Piedra.



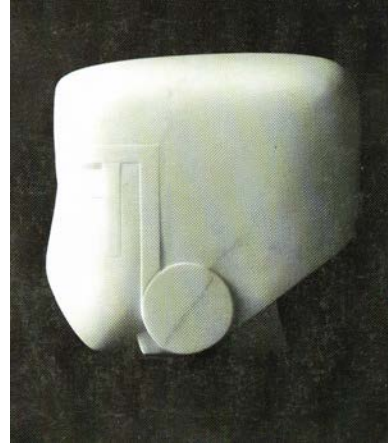
Joseph Csàky, *Tête (Cabeza)*, 1921. Piedra de Borgoña.

JOSEPH CSÀKY

Si la influencia del arte negro y de las cabezas ibéricas, en las que Picasso se inspiraba durante 1910 era evidente, la transposición que hacía Csàky de estas nuevas fuentes de inspiración le permitía realizar una obra perfectamente cubista en un lenguaje volumétricamente insólito.



Joseph Csàky, *Cabeza de muchacha*, c.1925. Mármol.



Joseph Csàky, *Cabeza de niño*, 1923. Mármol.

Dos años más tarde realizará unas hermosas cabezas en mármol blanco de elaboración más formalizada, que compone adoptando redondeces ligeramente ovaladas, que se vuelven más flexibles dando a su forma cubista una transposición más dulce y sensual. De este periodo son *Tête* (1923), cabeza rodeada de una pañoleta, donde las formas muy influenciadas por el arte egipcio se articulan elegantemente a lo largo del rostro. Otras obras soberbias son *Tête de enfant* (*Cabeza de niño*) de 1923, y *Tête de Jeune fille* (*Cabeza de muchacha*) de 1925, talladas también en mármol blanco que poseen un sintetismo perfecto e impoluto que las colma de espiritualidad.

En estos años realizará una nueva serie de cabezas armoniosas de forma oval que sorprenden aún más por su insólita modernidad, una en bronce y dos en cristal de roca y obsidiana, que evocan las de Brancusi de 1910 y las que actualmente realiza el español Manolo Valdés. El



Joseph Csàky, *Tête*, 1923 (versión original). Cristal de roca y obsidiana.



Joseph Csàky, *Tête* (Cabeza), 1923. Prueba en bronce con pátina de estaño.



Joseph Csàky, *Tête* (Cabeza), 1923. Cristal de roca y obsidiana.



Joseph Csàky, *Pavo real*, c.1927. Cristal de roca y obsidiana.



Joseph Csàky, *Gallo*, 1926. Bronce.

proceso de trabajo de Csàky es curioso, y seguramente estuvo influenciado por Brancusi, porque siempre realizaba sus originales en piedra utilizándolos posteriormente para sacar sus copias en bronce.

En el período siguiente Csàky adoptó formas de animales simplificadas, en la línea de Mateo Hernández, sin recaer en composiciones abstractas ni cubistas, como *Pavo real* (1927) en cristal de roca o *Buey* (1928) que es una composición estática como *Ciervo* y *Gallo* de 1926, que representa como si se tratara de divinidades egipcias.

De su extensa producción hay que destacar también los magníficos bajo-relieves en piedra policromada, en los

que rotula los volúmenes figurando sombras causadas, más parecidos a la técnica del antiguo Egipto faraónico que a los planos superpuestos específicos de ciertos cuadros cubistas de antes de la guerra.

En su obra *Le Panier sur le bras (La Cesta sobre el brazo)* de 1928, volverá al primitivismo optando de nuevo por la tradición en sus búsquedas estéticas, que encontrará además de en Egipto, en China, Grecia y Roma. Como los tallistas medievales no se detendrá más que para señalar una forma, evidenciar un gesto y perfeccionar así su legibilidad en el espacio. Su escultura era más serena que las construcciones cubistas, su gran fuerza expresiva emanaba de la armonía arquitectural que era capaz de establecer entre líneas y volúmenes.



Joseph Csàky, *El mechón azul*, 1921. Piedra policromada.



Joseph Csàky, *Cesta sobre el brazo*, 1928. Piedra de Borgoña.

JOSEPH CSÀKY

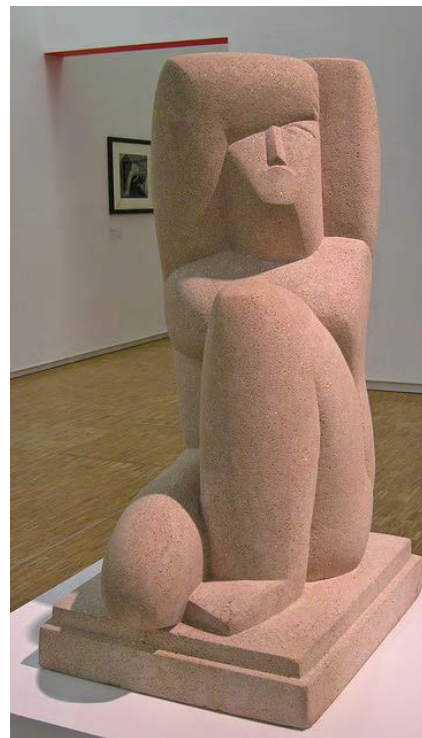
Bergere (Pastora) de 1929, en granito, expresa en su rudeza un sentimiento de plenitud y eternidad propio de sus obras de este decenio. Otras obras de la misma década son *Nu allongé (Desnudo tendido)* de 1930 o *Desnudo con los brazos levantados* de 1929, que presentan similitudes formales con *Las figuras reclinadas* del británico Henry Moore. Al igual que él, comentaba: “Yo no he utilizado jamás modelos, las esculturas nacen de mí, la escultura debe ser simple y bella como una roca, una montaña, un río, una flor”.³³

Las obras de Joseph Csàky contribuyeron al método cubista que recobra el análisis de la figura humana y de los objetos cotidianos para la práctica artística. La disposición de los volúmenes mediante el maridaje de varios elementos superpuestos, acoplados o ensamblados será apreciado como el primer indicio de los espectaculares cambios que acontecieron en la escultura del siglo XX.

Durante el periodo de entreguerras y tras la crisis de las primeras vanguardias europeas, se producía el gran desarrollo de los realismos europeos, lo que supondrá una vuelta a la figura humana y a la objetividad que propugnaba una representación humanizada y espiritual del mundo, opuesta al subjetivismo expresionista.³⁴



Henri Laurens, *Flora*, 1939. Mármol blanco.



Henri Laurens, *Cariátide sentada*, c. 1929-1936. Piedra.

³³ «Je n'utilise jamais de modèles, les sculptures surgissent en moi. La sculpture doit être simple et bella comme una roche, une montagne, une rivière, une fleur». Citado en: *Ibidem*, p. 144.

³⁴ AA.VV., *Les Réalismes 1919-1939*, París, Centre d'Art Georges Pompidou, 1981.

Hacia 1919, coincidiendo con el final de la guerra, la escultura cubista entra en crisis supuestamente por agotamiento de su repertorio formal, aunque el verdadero detonante fueran las nuevas demandas expresivas de los propios artistas. Algunos de sus principales representantes comenzarán a realizar esculturas y relieves de visión esencialmente frontal, abandonando los aspectos geométricos y constructivos por volúmenes sensuales, donde predomina la línea curva, suave, contenida y equilibrada. Los desnudos relajados que Henri Laurens realizará a partir de 1919 y los bustos de Jacques Lipchitz son algunos de los primeros ejemplos del proceso de retorno hacia los principios de la tradición clásica, que ya había sido anticipado en la primera década del siglo XX por algunos de los principales artistas de la vanguardia europea, como Picasso, Hugué, Gargallo, González o Matisse, y por los escultores del nuevo clasicismo francés que rotularían el camino del resto de la vanguardia española.³⁵

Mientras, en el centro de Europa, hubo otros artistas como Wilhelm Lehmbrück que se mantuvieron ajenos a los postulados modernos de la nueva objetividad, permaneciendo "en el terreno del *pathos* rodiniano".³⁶ Otros, como los escultores italianos Arturo Martini y Marino Marini, trabajaron en una línea que aúna la tradición del clasicismo y del arte etrusco, y con un admirable dominio de los parámetros plásticos protagonizaron un acercamiento profundo a la realidad del hombre contemporáneo.

Como indica Rosmary Enrich en su Tesis doctoral³⁷, la escultura a partir de este momento experimentará cambios estimables, aportando las siguientes novedades:

- «*Ruptura del bloque monolítico*», lo que conlleva la abertura de volúmenes cerrados, antes en bloque, a un nuevo desarrollo espacial.
- Introducción de nuevas prácticas escultóricas como «el ensamblaje», concepto de construcción novedoso en escultura que ordena las partes mediante una visión estructural, y posibilita el análisis de las formas, en bloque y por separado, abstrayéndolas y emancipándolas de su apariencia exterior.
- La utilización de un motivo pictórico, «el collage», la introducción del color en la escultura, y el uso de nuevos materiales.
- La "activación del espacio real mediante el dinamismo generado entre figura y fondo, que consigue una abertura y liberación de la masa hacia el exterior". El juego de volúmenes "cóncavos-positivos" con "convexos-negativos", hará que las oquedades se perciban en positivo, es decir, como volumen.
- La visión simultánea del objeto desde un solo punto de vista será un aspecto innovador que simulará el movimiento del propio espectador. Esta nueva solución formal que implica al espectador lo convierte en un sujeto activo ante el objeto artístico.

La «escultura cubista» que está directamente hermanada con la futurista y constructivista, influyó en muchas obras escultóricas hasta bien entrada la década de los años treinta. En el futurismo, en sus alusiones a la desfiguración y proliferación de las imágenes móviles y en su principio de la oposición entre elementos estáticos y dinámicos.

³⁵ FERNÁNDEZ APARICIO, Carmen, "Primitivismo y nuevo realismo. Joan Rebull y la escultura figurativa de los años 20 y 30", en: *Joan Rebull años 20 y 30* (cat. exp.), Madrid, MNCARS, 2003, p. 51.

³⁶ En la crítica artística la palabra «*pathos*» se utiliza para referirse a la íntima emoción presente en una obra de arte que despierta otra similar en quien la contempla. Se puede definir como: «*todo lo que se siente o experimenta: estado del alma, tristeza, pasión, padecimiento, enfermedad*». Véase: *Ibidem*, p. 52.

³⁷ ENRICH MARTÍN, Rosmary, *op. cit.*, pp. 90-91.

UMBERTO BOCCIONI (1882-1916), principal exponente del movimiento futurista escribió el manifiesto dedicado a la escultura en 1912, al poco tiempo de llegar a París y conocer algunas obras cubistas.³⁸

Como hemos analizado, el cubismo partía de un análisis formal del objeto y llegaba a la «visión simultánea» como interpretación dinámica del mundo, ahora el futurismo partirá de la premisa anterior, contemplando el mundo desde una visión dinámica, de manera que ya no se limita a ser un simple motivo de análisis formal, sino que es algo más complejo. Lo que intentó el futurismo es un concepto muy actual, que consiste en integrar al sujeto en la experiencia dinámica del espacio, de forma que quede inmerso en la obra. Se procurará la renovación experimentando con la búsqueda del movimiento:

“(...) la sistematización de las vibraciones de la luz y de las imbricaciones de los planos originará la escultura futurista, cuyo fundamento habrá de ser arquitectónico, y no sólo como construcción de masas, sino de suerte que el bloque escultórico comprenda en sí los elementos arquitectónicos de ambiente escultórico en que vive el sujeto”.³⁹

Boccioni reprochaba al cubismo su excesivo estatismo, por lo que su objetivo escultórico se concentrará en “*dar vida a los objetos, haciendo sensible, sistemática y plásticamente su extensión en el espacio*”. Al referirse a los materiales hace un alegato contra aquellos considerados nobles o tradicionales como el bronce y el mármol, exhortando al uso de otros más novedosos como: el cartón, el yeso, la madera, el hierro, la tela o incluso el cristal, más adecuados para la traducción de “*los planos atmosféricos que unen y desunen las cosas*”.⁴⁰



Boccioni, *Desarrollo de una botella en el espacio*, 1912. Bronce.

³⁸ Umberto Boccioni tras su llegada a Milán y su encuentro con los divisionistas y con Filippo Tommaso Marinetti, escribió, junto con Carlo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla y Gino Severini, el Manifiesto de los pintores futuristas (1910), al cual siguió el Manifiesto del movimiento futurista de 1912 gestado en París. Según dichos manifiestos, el artista moderno debía liberarse de los modelos y las tradiciones figurativas del pasado, para centrarse únicamente en el mundo contemporáneo, dinámico y en continua evolución. Como temas artísticos propondrán la ciudad, los automóviles y la caótica realidad cotidiana. Véase: http://es.wikipedia.org/wiki/Umberto_Boccioni

³⁹ DRABROWSKI, Magdalena, *Contrastes de forma. Abstracción geométrica 1919-1980*, (cat. exp.), Salas Pablo Ruiz Picasso, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986, p. 143.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 141.

En su obra *Desarrollo de una botella en el espacio* (1912), expresa magníficamente la noción de expansión en el espacio de volúmenes y planos; sin embargo, muestra una contradicción porque ha materializado la escultura en abstemio bronce, sorteando las recomendaciones que da acerca del uso de otros materiales y mermando el potencial que de otro modo conseguiría su masa corpórea.

Boccioni en su obra pictórica logró comunicar el dinamismo que predicaba, mientras que en su obra escultórica no lo llegó a conseguir del todo, en ella, tenemos la percepción de que el material tiene tanta importancia como la estructura de la escultura y su organización volumétrica y espacial.

Al tiempo que se produce una actitud analítica hacia la complejidad de la forma, se inicia con «el collage» y, posteriormente, con los «objets trouvés» o los «ready made» la incautación del objeto, incorporando objetos cotidianos en las obras y presentándolos como artísticos. Ello supondrá un desafío a la concepción tradicional hasta entonces aceptada entre lo que se admite o no como artístico.

Se trata de dos actitudes contrapuestas que establecerán una brecha que persiste hasta nuestros días, marcando direcciones divergentes que señalan la frontera entre dos modos supuestamente inconciliables de entender la escultura y el arte. Sobre este telón de fondo termina esta primera etapa del siglo XX, con una disociación entre *“la actitud que conduce hacia una plástica formal basada en el principio de perfeccionamiento técnico e intelectual, imaginada por el artista, y aquella otra que tomando la realidad la utiliza no tanto para representarla sino para mostrarla”*.⁴¹

2.1.1. UN MATERIAL CLÁSICO PARA UNA RENOVACIÓN ESCULTÓRICA.

Defensa de la talla directa como indicio de la modernidad en Europa.

Hemos visto como desde el inicio de siglo el clasicismo moderno tendrá gran repercusión en el desarrollo de la escultura en Francia, buscando renovar esta mediante un arte que mira a sus orígenes y atiende a la pureza de la forma, en oposición al romanticismo y al academicismo vigente. Unido al interés por lo primitivo surge el auge de la técnica de la talla directa sobre la que teorizó el escultor Adolf von Hildebrand en 1893, que emplearán escultores ligados al nuevo clasicismo arcaizante como Bourdelle o Joseph Bernard, y artistas de vanguardia como Brancusi.

Judith Zilczer, en un artículo publicado en 1981 analiza las cuatro posibles causas que originaron a principios de siglo la preferencia por la talla frente al modelado, que son: *“por un lado, la insatisfacción con la escultura académica y el cuestionamiento de cierto naturalismo romántico en alguna obra de Rodin, y por otro, el nuevo interés por el arte de otras culturas y la exaltación del primitivismo”*.⁴²

Ello favorece la redefinición de la escultura y del papel del escultor, dejando de ser un modelador para convertirse en un creador que practica diversas técnicas, entre ellas la talla. Esta idea se respiraba en París incluso en los años cuarenta, cuando Eduardo Chillida trabajaba en sus primeras obras.

⁴¹ ENRICH MARTÍN, Rosmary, *op. cit.*, p. 114.

⁴² ZILCZER, Judit, *The theory of direct carving in modern sculpture*, Oxford Art Journal, vol. 4, nº 2, 1981, pp. 44-49.

A principios del siglo XX «la talla directa», en oposición al modelado de una maqueta en yeso o arcilla que ampliaban en piedra o madera los artesanos, fue la característica clave de la modernización de la escultura.



Henri Gaudier Brzeska tallando una cabeza, 1914.



Alexander Archipenko, *Suzanne*, 1909. Piedra caliza.

Muchos artistas como Brancusi, Modigliani, Pablo Gargallo, Jacob Epstein o Gaudier Brzeska, que tenían a Miguel Ángel como precursor, fueron los primeros en redescubrir el uso de la madera y de la piedra en la escultura. Podríamos decir que la clave de identidad del escultor moderno será la relación entre el material elegido, la forma y el contenido de la escultura final. Al comenzar esta relación directa con el material, el escultor se adjudica la obligación de responder a las características del mismo, avalando la doctrina de que «la talla directa» va unida al principio de la fidelidad a los materiales, según la creencia de que la escultura final estaría determinada tanto por el material como por la intención del artista.

Desde finales del XIX, muchas voces se iban alzando contra las figuras que podían verse expuestas en los Salones y contra el arte escultórico que se había transformado en un trabajo de taller industrializado. La perfección técnica no solía atribuirse al escultor, que sólo modelaba la figura, sino a los fundidores o marmolistas que la copiaban y, mediante el método de sacado de puntos, trasladaban al mármol el modelo del maestro.

En aquella época, en ninguna escuela oficial de artes se enseñaba talla, el escultor no sabía tallar, de modo que, si no se había formado en un taller de artesanos y conocía el procedimiento, la finalización de las piezas dependía únicamente de manos ajenas, de los tallistas.

En la segunda mitad del siglo XIX surgirán corrientes que reclaman la talla directa como principal alternativa de las iniciales vanguardias. Los escritos *Arts & Crafts*, de 1860 a 1870, de William Morris y John Ruskin en Inglaterra, ayudaron a difundir un movimiento artístico basado en lo artesanal, que más adelante trascendería en Francia, sobre todo en la escultura. Dicho movimiento reivindica el arte manual con referencias a la honestidad, sinceridad y respeto a la materia.

La talla directa alcanzaría gran difusión porque en ella prevalecían sus ideas, considerándola la única alternativa a la práctica del modelado académico y al descrédito a que la talla académica neoclasicista había llegado. Así se revalorizará como práctica honesta frente al modelado, que pasará a ser considerado anti-escultórico. Este posicionamiento un tanto extremo provocará la decadencia de la escultura decimonónica, al perder los escultores el contacto con la verdadera materia de su arte.

La pintura durante el siglo XIX había sufrido grandes transformaciones, desde los plenairistas a los impresionistas, ello evidenciaba el terrible estado de la escultura y la necesidad de una renovación.⁴³ Fue Rodin el elegido para llevar a cabo esa colosal tarea.

Su asombrosa personalidad, que ensombrecía con su presencia al resto de escultores contemporáneos, hizo que el nombre de Adolf von Hildebrand, pasara casi desapercibido, excepto para los entendidos de arte. Pero las contribuciones al problema escultórico de Adolf von Hildebrand, diferentes y a veces opuestas a las de Rodin, tuvieron destacada presencia en ambientes renovadores. Los cánones teóricos establecidos en su libro, *El problema de la forma en la obra de arte* (1893), alcanzaron gran difusión entre los jóvenes escultores.

Hildebrand rechazaba los métodos rodinianos, aunque al igual que él tomaba como modelo la obra de Miguel Ángel. Rodin nunca llegaría a comprender del todo al genio renacentista, aunque le apasionaba y se consideraba su único heredero, mientras que Hildebrand entendió teóricamente la obra de Miguel Ángel pero no fue capaz de llevarla a la práctica. Su escultura no era demasiado avanzada, inmersa en el neoclasicismo del siglo anterior quedaría circunscrita al ámbito escultórico de su país.

Uno de los aspectos primordiales para Hildebrand era la consideración de la unidad de la forma, que debe ser cerrada y establecida en un espacio virtual, piensa que las esculturas no deben tener huecos por donde pueda penetrar el espacio real. Lo real aparece en la naturaleza, pero la obra de arte no es un hecho natural sino una forma unitaria que el artista asigna a la naturaleza.



Pablo Gargallo, *Joven agachado*, c.1918. Basalto.



Pablo Gargallo, *Voluptuosidad*, c.1908. Mármol.

⁴³ «El plenairismo», referido a la pintura «au plein air», es un término pictórico francés que significa "pintura al aire libre". Recogido de: <http://es.wikipedia.org/wiki/Plenairismo>

Su último capítulo “*La escultura en piedra*”, fue el que más impacto causó entre la nueva generación de escultores. En él va trazando los pasos que deben seguirse para acometer el bloque y realizar una escultura. Había que empezar dibujando sobre una de las caras e ir tallando y excavando hacia el interior, extrayendo el material sobrante. Lo describe con la misma fidelidad de Miguel Ángel al tratarse del mismo método, cuando este defendía que la forma estaba escondida en el interior del bloque y el escultor debía de retirar lo que sobra y obstaculiza su salida a la luz. A continuación hace comparaciones entre la talla en piedra y el modelado en barro, afirmando que en el modelado se crea un objeto que ocupa un espacio donde antes no había nada, generando algo ficticio, mientras que en la talla en piedra se parte de un objeto que existe en el espacio, un bloque, y al tallarlo, lo que conseguimos es perfeccionar el espacio, sacando a la luz la figura que estaba dentro encerrada. De ahí la importancia de esculpir la piedra directamente, no pudiendo compararse el trabajo artesanal del sacador de puntos, que acaba las esculturas previamente modeladas por otro, con el valor personal de esculpir en libertad.

La mayoría de escultores a principios del siglo XX, estuvieran o no en París, sintió esta necesidad de renovación, reaccionando contra los principios de Rodin y defendiendo fervientemente la talla directa, de este modo también rechazaban las realizaciones escultóricas de Hildebrand, que sin duda contradecían sus propias ideas.

Enmanuel Thurbet, crítico de la revista *L'Art décoratif*, escribía en este medio sobre la talla directa. En 1913 fundó con Adolphe Cadot su revista *L'Art de France*, que se convertiría en 1919 en *La Douce France*. Ese mismo año *La Douce France* se hace eco de un grupo de intelectuales y escultores minoritario que defiende y promueve la talla directa. Dentro de este grupo el francés **JOACHIM COSTA (1888-1971)** es el intelectual que va a razonar la práctica de la talla directa, estableciendo tres procedimientos de talla:

“1º El método usado por los negros. Es el que supone un mayor y más espontáneo dominio del arte. Desprovisto de toda ciencia, de toda la metodología. Un cuchillo es la única herramienta del imaginero del Congo o Madagascar. El tronco de un árbol o el colmillo de un elefante son tallados directamente «con toda libertad». Este arte parece el más bello dentro de sus fines porque ignora cualquier limitación y salva todas las virtudes naturales.

2º El método de los Camboyanos, Javaianos, Egipcios; el de los griegos del siglo IV a. de J.C. y el de los medievales de los siglos XII y XIII. Se nota en este arte el freno impuesto por un elemento extraño: Hay una composición previa, resultado de numerosos dibujos anteriores. La invención queda disciplinada y sujeta, sin embargo el maestro de la obra es el concepto mental del artista, porque ese concepto es el que sitúa cada elemento del conjunto sea el que sea. Así fueron los sabios obreros, escultores-geómetras y arquitectos, para quienes la geometría era una ciencia viva y espiritual, determinante del esqueleto y de los músculos. Son «los hombres de la forma». Pero su obra no tiene el frescor y la virginidad de los artistas negros.

3º Método empleado por Miguel Ángel y Puget. La obra se hace primeramente en cera o yeso; luego se talla en piedra. La libertad en el momento de tallar apenas existe porque esa maqueta previa obliga al escultor y le hipnotiza. Es sin embargo verdadera escultura: no es mecánica ni técnica, no usa el pantógrafo ni el saque de puntos. Y es directa, la realiza el mismo escultor. La autenticidad se salva puesto que existe ese contacto inmediato del escultor con la materia y con su obra definitiva”.⁴⁴

⁴⁴ Joachim Costa (1888-1971), escultor francés que rompió con el veto que ponía la Academia a los procesos de talla. En 1921 escribiría el libro *Modeleur et tailleur de pierre, nos traditions*. Las reflexiones que exponemos se publicaron en *La Revue Française* en 1925. Citado en: MAJADA NEILA, José L., *Mateo Hernández, 1884-1949*, (cat. exp.), Madrid,



Raymond Duchamp-Villon, *Cabeza del profesor Gosset*, c. 1917-1918.

La voz de Joachim Costa estimulará a Mateo Hernández e influirá en la decisión que tomará a principios del año 1921 de dedicarse exclusivamente a esculpir, descartando definitivamente el modelado.

Como hemos visto, a partir de 1900, el uso de nuevos materiales, la apertura del bloque monolítico, y la introducción de conceptos escultóricos que permiten abstraer la forma y activar el espacio son factores que establecerán tanto el contenido como la composición escultórica. La aparición de una estética formalista y su vigencia durante el primer tercio del siglo XX llevará aparejada una pasajera disminución del interés por los valores expresivos del tema, que serán rechazados como literarios o antiartísticos. Este cambio de concepción de la obra de arte invalidará temporalmente la creencia de Mallarmé que anotaba en 1861 que un artista debía ocuparse menos del objeto que representaba que del "efecto que producía".⁴⁵ Tendrán que pasar

cincuenta años desde esta manifestación hasta que se revelen los primeros ejemplos de un arte totalmente abstracto y no objetivo.

En el desarrollo de las vanguardias y de la modernidad artística algunos historiadores han postergado el importante papel que profesó la escultura, estableciendo dos velocidades paralelas e irreconciliables con las que se otorga la autoría casi en exclusividad a otras disciplinas, que tuvieron un desarrollo más ágil e inmediato, como la fotografía, el cine o la pintura. No hay duda de que durante la primera mitad del siglo XX fue más fácil ser moderno para un pintor que para un escultor, debido a varios aspectos: por un lado, la supremacía que aún tenía en las principales ciudades europeas la estatuaria pública y conmemorativa, y por otro, la lentitud de los procesos de trabajo en nuestra disciplina, que ralentizaron sus aportaciones, unido a la falta de incorporación de nuestra materia a los planes de estudio de las Escuelas Oficiales.⁴⁶



Alberto Giacometti, *Tête qui regarde (Cabeza que mira)*, 1927. Mármol.

En general, no sólo los historiadores, sino también los movimientos modernos como: el cubismo, el fauvismo o el futurismo, han prestado poca atención a la escultura, relegándola a un segundo término y argumentando quizás que abarcaba un campo más reducido de lo que en realidad fue. Por lo que consideramos que hay que determinar este criterio y admitir que ocupó un lugar destacado en las grandes transformaciones formales y conceptuales de las primeras décadas del siglo XX.

En este capítulo hemos podido analizar cómo entre los grandes revolucionarios de la vanguardia moderna se encuentra una cartera significativa de escultores, como Duchamp-Villón, Gaudier-Brzeska, Gargallo, Epstein, Laurens, Zadkine, Lipchitz, Nadelman o Csàky entre otros, que impulsaron no sólo la escultura, sino también la modernidad artística, aplicando su sabiduría del vocabulario tridimensional.

Ministerio de Cultura, 1979, p. 60.

⁴⁵ Desde el supuesto de Mallarmé el arte ha sido siempre expresivo, porque cada obra, directa o indirectamente, es una expresión visual y tangible de los valores que el artista y la sociedad en que vive consideran importantes. Véase: HEARD HAMILTON, George, *Pintura y escultura en Europa 1880-1940*, Madrid, Cátedra, 1980, p. 165.

⁴⁶ AA.VV., *¿Olvidar a Rodin? Escultura en París 1905-1914*, (cat. exp.), op. cit., p. 79.

2.1.2. LÍNEAS DOMÉSTICAS DE LA MODERNIDAD ESCULTÓRICA EN ESPAÑA.

La transformación escultórica en España durante el primer tercio del siglo XX.

En los albores del siglo XX germinó en España una corriente renovadora que propugnaba la necesaria revisión de los cánones escultóricos del siglo XIX. Sus adalides eran artistas que, siguiendo el impulso de las vanguardias parisinas, rechazaban e intentaban transformar la escultura del siglo XIX, cuestionando su pervivencia en ambientes académicos.

Como hemos analizado en el capítulo anterior, esta necesidad de transformación era evidente especialmente en París, donde la experimentación renovadora pronto se convierte en revolución, con la desaparición de la concepción tradicional de la escultura, que partiendo de la figuración clásica se transformaba en cubista, constructivista, futurista o en cualquier otro estilo que introdujera cambios y nuevos conceptos como el vacío o el espacio que tomarán una nueva acepción pasando a ser elementos constituyentes de la propia obra.

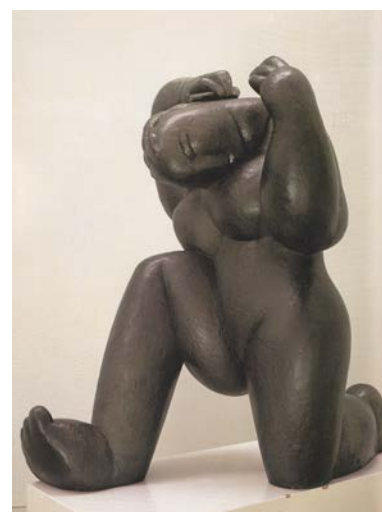
Dentro de esta corriente de renovación surgen en Europa los nuevos realismos que propugnan un «retorno al orden» y se concentran, en cuanto a escultura, sobre todo en Francia, Italia y España. Su interés se centrará en la representación de una realidad objetiva desde el conocimiento formal del arte de culturas primitivas y arcaicas, en las que la conjunción de estructura, volumen y forma en una escultura, sean elementos capaces de transmitir un profundo humanismo en la representación. El arcaísmo y el primitivismo serán considerados modelos de libertad.

En Francia el «*rappel à l'ordre*» de 1917 fue el punto de partida de una actitud de revisión de los clásicos que apelaba al racionalismo e incluía toda la tradición artística francesa, desde Poussin a Chardin, Ingres o Cézanne. En el terreno de la escultura, los principales representantes del nuevo clasicismo francés, como vimos en capítulos anteriores, fueron Maillol y Bourdelle. Otros escultores relevantes que se vincularán al clasicismo moderno en años posteriores serán Charles Despiau, junto a Henri Laurens, Lipchitz y Ossip Zadkine, artistas postcubistas que evolucionaron desde este movimiento hacia formas cada vez más entroncadas con lo arcaico y lo primitivo.

El crítico de arte Christian Zervos, uno de los grandes impulsores de la escultura moderna, muy relacionado con la vanguardia parisina, señalaría que la única vía para alcanzar la verdadera escultura es una vuelta a los orígenes:

“El nuestro –escribe– es el arte clásico mediterráneo, tanto como el del próximo y del lejano Oriente, un arte que ha moldeado nuestro espíritu de una manera determinada”, un arte escultórico en el que “están aseguradas y garantizadas en la materia las pasiones y las profundas esperanzas del hombre, donde la mano ha grabado directamente sobre la materia la huella del pensamiento”.¹

En paralelo a este despertar de la escultura en un arcaísmo o primitivismo, también existió en Europa una idea de figuración clásica que nunca quiso traspasar estos límites y que ha pervivido hasta nuestros días. En lo que se refiere a la escultura, se trataba de una tendencia de un importante grupo de artistas que, mientras Marcel Duchamp ajustaba su *Rueda de bicicleta*



Henri Laurens, *Le matin (La mañana)*, 1944. Bronce.

¹ FERNÁNDEZ APARICIO, Carmen, “El realismo de los años veinte y treinta, Rebull y sus coetáneos”, en: *Joan Rebull años 20 y 30* (cat. exp.), Madrid, MNCARS, 2003, p. 61.

en 1913, elegían esculpir un *Joven Sentado* como Lehbruck (1918) o un *Gran Desnudo Sentado* como el de Matisse de 1925.

Esto ocurrió en la escultura española donde a pesar de su aislamiento del resto de Europa se plantea el dilema entre el modelo figurativo y el abandono de éste en aras de la modernidad. La renovación escultórica en nuestro país seguirá diferentes vías: artistas cuyo objetivo fue siempre figurativo, dependiente de la tradición, y artistas cuyo objetivo fue el abandono de esa tradición encaminándose poco a poco hacia la abstracción. Pero no todo estaba tan claro, había otras disyuntivas, así como artistas que elegían una u otra solución.

Otro aspecto que debemos contemplar es la variedad de actitudes que confluyen en la escultura española de este periodo, donde se detecta un cierto eclecticismo en la asunción de influencias. Sirva como ejemplo la admiración por el mundo egipcio que confiesan Manolo Hugué o Mateo Hernández autorretratándose en piedra como un auténtico faraón. También observamos cómo el escultor Julio Antonio incluye una pequeña *Victoria de Samotracia* en el *Monumento a Chapí*, o cómo su *Monumento a los Héroes de Tarragona* (1911) funde referencias griegas y miguelangelescas.²

El clasicismo, según el análisis de Moisés Bazán, se manifiesta en muy diversos niveles, afectando también a los artistas más comprometidos con la renovación escultórica. Artistas de primera fila que estuvieron en París, y que poseían recursos expresivos propios como Alberto, Ferrant, Gargallo, González, Manolo o Picasso, entre otros, mostrarán interés por la temática clasicista aunque se alejen de cualquier connotación académica. Ejemplo de ello son *La Bacante y Leda* y *el Cisne* de Manolo Hugué, o el nuevo carácter que adquiere el mito de *Dafne* en la obra de Julio González (1936-37). Respecto a Picasso, se veía con frecuencia seducido por la mitología e iconografía clásicas en su pintura; una influencia que también manifestaría tardíamente en sus esculturas de centauros y faunos realizadas entre 1948-1951.

Pablo Gargallo, al igual que Picasso, recuperará constantemente la temática mitológica; en su producción encontramos títulos recreados con gran libertad, como *Leda*, *Urano*, *Bacante* o *Andrómeda*.³

En este punto es necesario indicar que la revisión del clasicismo se mantiene incluso en la actualidad, donde sigue emergiendo y mostrándose bajo distintas formas en la obra de artistas de las más diversas tendencias que se nutren con frecuencia de la tradición clásica sometiéndola a un proceso de renovación constante.

Objetivamente, la escultura española de la primera mitad del siglo XX no puede medirse únicamente por las aportaciones individuales de sus grandes escultores. Frente a la abstracción o el cubismo, la mayoría de artistas siguieron una línea de continuidad figurativa que no procuraba la ruptura con la tradición y los materiales escultóricos. Esta tradición figurativa será la principal constante de la escultura española de esa época y, aunque su capacidad innovadora parece menor, admitió una gran versatilidad, originando importantes líneas de renovación en distintas tendencias.

En este capítulo trataremos de destacar los rasgos modernos de la obra de unos escultores que iniciándose dentro de la senda figurativa, y permaneciendo en España, no fueron ajenos a los avances de las vanguardias. La calidad de sus creaciones, plasmada en relevantes aciertos personales, les ha concedido un digno papel en la historia del arte.

² BAZÁN DE HUERTA, Moisés, "Observaciones sobre el Clasicismo en la escultura española contemporánea (1900-1936)", en: *Actas del X Congreso del CEHA. Los Clasicismos en el Arte Español*, Madrid, Departamento de Historia del Arte UNED, 1994, p. 111.

³ *Ibidem*, p. 112.

Esta generación que se incorporará al panorama artístico en la segunda década del siglo XX en torno a 1910, muestra una actitud más sincera y abierta al enfrentarse con la escultura. Aunque el marco en que estos artistas van a desarrollar su trabajo, no es muy diferente al de décadas anteriores, perdurando similares circunstancias en cuanto a su formación y los géneros a cultivar, regidas en última instancia por pautas académicas. Moisés Bazán nos recuerda que no debemos olvidar que la importante aportación de estos escultores se revaloriza y se justifica, en gran medida, por su reacción al antiguo y académico arte finisecular.⁴

Josefina Alix, otra reconocida especialista en la escultura moderna española, señala en la muestra *Un nuevo ideal figurativo. Escultura en España, 1900-1936*, que los centros de expresión artística que contribuyeron a la renovación de la escultura española fueron fundamentalmente dos: uno Cataluña, que legataria de una tradición modernista encabezaría el innovador «mediterraneísmo», y Castilla, que heredera de antiguas tradiciones, lograría más lentamente crear una forma de realismo cuya voluntad era decisivamente moderna.⁵ Ambas corrientes, distantes y distintas, coincidirían en el afán de renovación artística, y en una fuerte reacción frente al pasado decimonónico que representaron Agustín Querol, Mariano Benlliure, Miguel Blay o Aniceto Marinas entre otros.

Un último grupo de gran importancia en este afán renovador, que llevaría nuestra escultura a terrenos de mayor originalidad, lo constituyeron los jóvenes que desde sus experiencias artísticas en París seguirán una tercera alternativa, basándose en propuestas más vanguardistas e internacionales. Aunque en ocasiones han sido considerados como una vanguardia menor o de tercera línea, por su modernidad moderada, desempeñaron un papel importante en el avance de la escultura española del primer tercio del siglo XX, convirtiéndose algunos de ellos en artistas significativos a nivel internacional y en clásicos de la escultura española.

Como ya esbozamos en un capítulo anterior, para la consecución del moderno ideal figurativo en España, estas tres vías, tendrán en sus orígenes la sombra protectora de tres grandes escultores. “En Maillol se apoyaba el «mediterraneísmo» catalán; en Bourdelle el «realismo castellano»; en Matisse los artistas de París. Maillol era la «forma», Bourdelle la «masa»; Matisse, la «línea»”.⁶

El «mediterraneísmo» simbolizaba una manera de concebir la vida y el arte de un modo específicamente catalán. El origen de esta denominación se halla en el escultor franco-catalán Maillol, cuya obra *Mediterránea* dio nombre a una tendencia acogida con entusiasmo por el espíritu «noucentista» y por Eugenio d’Ors, constituyéndose en seña de la identidad catalana. Será el filósofo Eugenio d’Ors quién hará ostensible la unión de los escultores franceses desde el comienzo de la reacción clasicista de principios de siglo con los seguidores del noucentismo, que en torno a 1910 definirán su vertiente plástica.

Atraído por el arcaísmo griego, Maillol creó una escultura nueva, retornando a la exaltación clásica del desnudo femenino. Estudió la armonía y perfección de la forma a través de sus desnudos en obras de gran belleza en las que no hallamos signos de tibieza clásica sino plenitud de vida y palpación de la carne.

La influencia de Maillol en la escultura catalana fue decisiva. Tanto Josep Clará como Enric Casanovas representarán un tipo femenino joven, robusto y lleno de vida. Aunque en menor grado, también sentará precedente en los escultores españoles el francés Charles Despiau, que como hemos apuntado en un capítulo anterior influyó en la obra tardía de Enric Casanovas y de Joan Rebull.

⁴ *Ibidem*, p. 106.

⁵ ALIX, Josefina y CAMPS, Teresa, *Un nuevo ideal figurativo, Escultura en España, 1900 - 1936*, (cat. exp.), Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2001, p. 31.

⁶ *Ibidem*, p. 31.

Clará, cuyo desarrollo artístico se origina cuando el simbolismo y el Art Nouveau se han incorporado a muchos talleres, antes de su vinculación al noucentismo y durante su residencia en París realizará obras simbolistas, como *Éxtasi* o *Ritme*. Sus esculturas son más precisas anatómicamente que las de Casanovas, que prefiere figuras más pesadas en las que renace el espíritu arcaico en los volúmenes y en la ligera sonrisa que ofrecen sus rostros.⁷

El mediterraneísmo cautivó a toda la escultura catalana, incluyendo a la generación de jóvenes escultores que manifestó una reacción crítica al excesivo idealismo del noucentismo. Entre ellos destaca Joan Rebull, del que hablaremos más adelante, miembro del más crítico de los grupos «evolucionistas», que encontró sus raíces en el arte egipcio y mesopotámico, llegando a la genialidad en obras que nos restituyen toda la pureza de las formas de aquel pasado histórico.

Como aconteció con el grupo de escultores catalanes, en otras localizaciones de la península ibérica como en el centro o meseta fue consolidándose una vanguardia.

La diferencia substancial entre el espíritu mediterráneo y el castellano, es que el primero es luminoso, libre y cosmopolita, mientras que el segundo se destaca por su austeridad y su apego a las tradiciones. Esta afirmación aunque pueda parecer un estereotipo, fue, de algún modo, la que marcó la desigualdad fundamental entre la renovación en Cataluña y en Castilla.

La mayoría de los escultores catalanes estuvieron en Francia, sin embargo pocos escultores castellanos pudieron ir a París, sus anhelos se centraban por regla general en ganar la pensión para la Academia Española de Bellas Artes en Roma, en la que la mayoría de ellos tomaran contacto directo con una tradición artística de la que no será fácil desprenderse.

Por otro lado, la situación social y cultural de Castilla era diferente a la catalana: Cataluña atravesaba una época de riqueza económica con una burguesía industrial que podía acceder al coleccionismo y que apoyaba las innovaciones artísticas, deseosa de invocar las raíces de la catalanidad en correlación con Europa. Contrariamente, en Castilla no existía esa avanzada burguesía, sino una clase media conservadora y tradicional y una aristocracia debilitada. No existían salas de exposiciones ni agrupaciones de artistas, el único escaparate a principio de siglo eran las decadentes Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. En 1920 comenzarían los Salones de Otoño de la Agrupación de Pintores y Escultores y, a partir de los años treinta empezarán a funcionar salas como los Salones de los Independientes del Heraldo de Madrid y otras de signo más avanzado.

En cuanto a las bases ideológicas en que se afirmaron para avanzar en el espíritu de modernidad, en Cataluña fueron la «Renaixença» y el «Noucentisme». Castilla se apoyó en el aliento reformista de Giner de los Ríos y en el abatimiento general que favoreció la aparición de la Generación del 98.⁸

Las circunstancias históricas también explican las distintas corrientes del modernismo español. Tras la pérdida de Cuba, Puerto Rico y Filipinas, en 1898, que ocasionó el hundimiento moral de España, había una urgente necesidad de trazar las señas de identidad nacionales y de buscar una base para poder renacer y progresar hacia la modernidad. Este espíritu alentó a los escritores y

⁷ Casanovas, al igual que Clará, también cultivó el expresionismo a pesar de su vinculación al noucentismo.

⁸ Francisco Giner de los Ríos (Málaga 1839 - Madrid 1915) fue un pedagogo, filósofo y ensayista español que creó y dirigió la Institución Libre de Enseñanza (ILE), impulsando también proyectos complementarios como el Museo Pedagógico Nacional (1882-1941), la Junta para Ampliación de Estudios (1907-1938), la Residencia de Estudiantes (1910-1939), las Misiones Pedagógicas (1931-1937) o las Colonias Escolares. En su planteamiento de la Universidad ideal propuso que, como tal institución, debía de ser "*no sólo una corporación de estudiantes y sabios, sino una potencia ética de la vida*". Tras la guerra civil española la totalidad de su obra y la ILE en particular serán condenadas por el régimen franquista dentro del proceso de depuración del magisterio español.

Recogido de: http://es.wikipedia.org/wiki/Francisco_Giner_de_los_Ríos

artistas de la llamada generación del 98, que trataron de restablecer el país a través de la austeridad. Su enseña será el seco, árido y desolado paisaje castellano. Pero paralelamente a esa idea de regenerar España, surge un apogeo de los nacionalismos, fundamentalmente en Cataluña, que esboza una independencia que reconozca su ideal de nación moderna, floreciente e internacional.

Giner de los Ríos y la Institución Libre de Enseñanza (ILE) fueron los primeros en ensalzar el paisaje castellano como estandarte estético y moral para la afirmación de una conciencia nacional. Esa meseta castellana, seca y descarnada se convertiría en objeto de veneración y culto. Esta eterna Castilla, llegaría convertirse en epicentro del tradicional espíritu realista que venía atribuyéndose al conjunto de España.

En este contexto, el que un grupo de escultores fuera capaz de realizar un arte reformador en un entorno de inamovible oficialismo resultó una colosal tarea; pues eran luchadores solitarios que no formaban escuela ni grupo homogéneo a los que solo les unían sus objetivos comunes centrados en una nueva concepción de la figuración realista y moderna.

El realismo castellano, íntimamente relacionado con los escritores de la Generación del 98, se adueñó de un grupo de artistas que trabajaban en Madrid, que trataron de imponer un poderoso arte austero y sereno frente al barroquismo de la Regencia, una forma de realismo que aproximara la escultura española a las corrientes del arte europeo.

Estos artistas se unieron en un proyecto común de renovación, en la búsqueda de una escultura pura, vinculada a la naturaleza de la que eran protagonistas trabajadores y personajes populares, representándolos en materiales sobrios y tradicionales.

Dos de los principales renovadores del realismo, Julio Antonio y Victorio Macho, participaron de modo muy evidente de ese espíritu «noventayochista», henchido de sentimiento nacionalista de reivindicación de la raza, que planteaba un camino distinto al de la modernización escultórica de la primera década del siglo XX. Aunque, Julio Antonio, a pesar de ir en la dirección expresiva y austera del castellanismo escultórico, como catalán supo reflejar en su obra tanto la mediterraneidad como el clasicismo italiano.

Al nombre de estos dos artistas deberíamos añadir otros de vital importancia como el del animalista bejarano Mateo Hernández, que aunque realizó la mayor parte de su producción escultórica en Francia, siempre se consideró español; y el de otros de distinto acento, teñido a veces de un señalado regionalismo, como Capuz, Juan Cristóbal, Marco Pérez y Moisés de Huerta, en los que encontramos ciertos paralelismos con la obra de Victorio Macho o Julio Antonio.

El mediterraneísmo catalán y las distintas propuestas realistas que se dan cita en Madrid y en otros ámbitos regionales durante el primer cuarto de siglo, no llegaron a percibir que en el fondo esta postura tenía bastante de continuismo, al mantenerse en una tradición que no pretende romper con el pasado y que continúa sustentándose en un lenguaje figurativo que admite la pervivencia del mundo clásico.

En la renovación escultórica española, hemos de reconocer la enorme importancia de la influencia artística procedente de Francia, que actuó desde el último tercio del siglo XIX hasta bien entrado el siglo XX, manifestándose, como ya hemos expresado, a través de Rodin, Maillol, Bourdelle, Bartholomé o el belga Meunier.

En este capítulo veremos como la incursión de la vanguardia en España fue tardía, por lo que el *noucentisme* catalán se presenta inicialmente como la gran apuesta modernizadora de principios de siglo, paralela en su desarrollo a la vanguardia europea.⁹

⁹ La "Exposición d'Art Cubista", de abril de 1912, en las Galerías Dalmau de Barcelona, representará la introducción

Más tarde, analizaremos como en los años veinte la implantación de los diferentes realismos de vanguardia europeos facilitará que escultores jóvenes españoles se posicionen en esa vía de renovación. Entre ellos hemos distinguido dos grupos, el de los artistas que impulsaron la renovación desde el interior de la península, y los que desarrollaron su obra en tierras francesas, en la primera línea de la vanguardia escultórica europea.

a) Cataluña: mediterraneidad y novecentismo.

En el contexto de la plástica ibérica y en los planteamientos generales de la escultura española del primer tercio del siglo XX será determinante la influencia del mediterráneo. En este apartado vamos a analizar este aspecto tomando como referencia a los escultores más representativos del llamado «novecentismo» o «movimiento mediterraneísta».

Según Cabañas Bravo, podemos considerar la mediterraneidad de varias formas. En primer lugar se le puede atribuir un carácter regionalista o periférico, como consecuencia de la influencia del marco geográfico donde se desarrolla. En este sentido tendríamos varias localizaciones en zonas costeras como: Baleares, Valencia, Murcia, sur-este de Andalucía. En segundo lugar, suponemos tal mediterraneidad como un estilo particular nacido en Cataluña a comienzos del siglo XX, llamado *Noucentisme* o *Novecentismo*. También podemos considerar la mediterraneidad como una constante del arte español de postguerra que se demoró hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XX, y que se caracterizó por una temática común y una expresividad concreta en la obra de diferentes artistas.

Nosotros abordaremos la opción ideológica y estética «noucentista» que tomó presencia en nuestro país con una proposición de modernidad encaminada a lograr un nuevo clasicismo en conexión con los ideales de la antigüedad grecolatina; estableciendo unas bases que se centran en el sentido de la proporción, de la belleza canónica del cuerpo femenino y de la plenitud de la forma, resuelta con serenidad y armonía.¹⁰

Para comenzar, debemos destacar dos de sus dimensiones de actuación: una de carácter político que hizo del *Noucentisme* el arte oficial del nacionalismo catalán, y otra estética, la del «clasicismo mediterraneísta», fundamentada en la identidad cultural entre Cataluña y el mediterráneo.

Barcelona y el Modernismo impondrán como modelo a París, por lo que esta nueva generación de artistas abandonará los dos puntos de referencia tradicionales que había impuesto Madrid, la Academia y Roma, que será sustituida por París.

Con el tiempo se completaría toda una nueva generación de escultores: Manolo Hugué, Pablo Gargallo, Esteve Monegal, Julio Antonio, Rebull, Dunyac y posteriormente Solanic, Villadomat, Maragall, LLauradó y otras figuras de igual tendencia.

El *Noucentisme* tuvo varios puntos de partida, por un lado estuvieron los escritos de d'Ors, Torres-García y Junoy, a los que sumaríamos los de Folch y Torres y Feliu Elías, y de otro lado las transformaciones producidas en la obra de Sunyer, Manolo Hugué, Casanovas, Torres García y Elías.¹¹

de la vanguardia en España. Esta exposición estaría precedida por varios artículos de Eugenio d'Ors sobre el cubismo en los que, *noucentisme* y *cubismo* aparecían unidos por lo que el filósofo llamaba la "*necessitat general d'estructura*" o "*gust per lo precís, per lo concret y ben deliniat, el gust per la forma*". Véase: FERNÁNDEZ APARICIO, Carmen, "Nuevo clasicismo y noucentisme", en: *Joan Rebull años 20 y 30*, (cat. exp.) Madrid, MNCARS, 2003, p. 56.

¹⁰ Sus rasgos principales han sido recogidos por D'Ors Führer, Carlos, «Apuntes sobre la escultura noucentista», en: *Espacio, Tiempo y Forma*, nº 2, Madrid, UNED, 1988, pp. 333-354.

¹¹ El término «*Noucentisme*» empezó a desarrollarse en el año 1906 con la publicación del *Glosari* de Eugenio d'Ors, pero en su momento no sería el único nombre propuesto, valga recordar el rótulo «*Escola Mediterránea*» propuesto

El *Noucentisme* se presenta como un movimiento de reacción frente a los romanticismos finiseculares y ante el *Modernismo* que en Cataluña había llegado a su culminación. Siguiendo esta línea de argumentación podemos decir que si el *Modernismo* se extendió desde 1890 a 1910, el *Noucentisme* lo haría de 1910 a 1930. Si bien, ambas tendencias no estuvieron tan distantes como tendemos a creer, sino que representaron una época de entusiasmo y de orden con un afán de universalidad común. En Cataluña se demanda la necesidad de cambios culturales en la lengua, la poesía y las artes. Este cambio se encomienda y relaciona con la juventud, con la nueva generación.

Algunos textos de d'Ors como el *Glosari*, *El Almanach dels noucentistes*, o *La Ben Plantada*, han sido considerados como manifiestos del *Noucentisme*.

La Ben Plantada, escrita en 1911, fue clasificada como representación y símbolo de la Cataluña naciente y compendio de virtudes de la Raza. En esta novela d'Ors evoca la figura de Teresa, a quien denomina *La Ben Plantada*, porque el autor encuentra en ella, tanto física como espiritualmente, la personificación de la raza que debía enaltecer la filosofía y estética del *Noucentisme*, instituyéndola como símbolo de la tradición y la historia de Cataluña.

Artísticamente, el *Noucentisme* se identifica sobre todo con la imagen de *La Ben Plantada*, reivindicando el siguiente lema: “*Las ideas que no se pueden esculpir no son más que vulgares nociones*”.¹²

El *Noucentisme* supone una vuelta a la tradición clásica orientada hacia la antigüedad grecorromana, lo que hará que reaccionen ante otros modos u estilos como los germanismos, anglicismos y el espíritu nórdico en general. Este clasicismo loado por los noucentistas encontraría un gran refrendo en el hallazgo de un Esculapio y una cabeza de Venus o Afrodita en las excavaciones emprendidas en Ampurias, que inmediatamente fueron utilizados como símbolo de la Cataluña vinculada con la antigüedad que ellos demandaban.



Josep Clará, *El crepúsculo*, 1907-1910. Museo Nacional de Bellas Artes de Chile.

por Junoy. El editor de *L'Almanach dels Noucentistes*, Joaquim Horta, ante el nuevo fenómeno de ardor y novedad que percibe, se pregunta cómo se llamará el movimiento: “*Nos llamaremos Noucentistes, que es un nombre que sólo significa la fecha en que nuestra producción se inicia*”. Así, utilizan el juego de palabras: inicio de un “nuevo” siglo (en catalán, “nou”) en paralelo a los años “novecientos” en los que comienza a ser patente la renovación (en catalán, “noucents”), naciendo de este modo el «*Noucentisme*» como nueva tendencia. Véase: ALIX y CAMPS, *op. cit.*, p. 51.

¹² D'ORS, Carlos, *El Noucentisme, Presupuestos ideológicos, estéticos y artísticos*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 122.

Para los noucentistas, el clasicismo no sólo era una forma de expresión artística y una estética, sino un deber, una parte integrante de lo catalán desde tiempos seculares, que convertiría a Cataluña en el pueblo grande, genuino y actual que siempre había sido.

Otra obsesión se concentrará en descubrir el Mediterráneo como cultura, forma de vida y avenencia entre los hombres, recogiendo la herencia griega que subyace en la cultura y tradición catalana. Los noucentistas llegarán a identificar el mar de Grecia con el mar de Cataluña. Por ello el pensamiento y la expresión plástica de los catalanes estarán determinados por la acción condicionante de un paisaje. De esta forma los hombres del Mediterráneo actuales sentirán la misma influencia de tipo geográfico que los de la clásica antigüedad.

El deber de los artistas catalanes y de los que orientaban espiritualmente a Cataluña era descubrir lo que había de mediterráneo en los catalanes, plasmarlo y ponerlo de relieve. Una reflexión de la época recoge:

“Existe una gran vinculación entre mediterraneismo y clasicismo. El mediterraneismo actúa sobre el clasicismo por los dos lados, que son sus dos caras: La geográfica y la racial. El clasicismo es así, tanto el producto de su área geográfica determinada (los países mediterráneos), porque es en el Mediterráneo donde se ha desarrollado, como el resultado de la actuación normal de una raza (la de los hombres nacidos en sus orillas), porque el clasicismo es una obligación que impone el hecho de ser mediterráneos”.¹³

Por lo que no es de extrañar que el «clasicismo mediterráneo» quedara soberbiamente reflejado en obras literarias como *La Ben Plantada* de d’Ors o artísticas como *El crepúsculo* o *La Deesa (La Diosa)* de Clará, de 1907 y 1909 respectivamente. El poeta Joan Maragall alaba las suaves formas escultóricas de Clará escribiendo que “(...) son hermanas de aquellas inmortales hijas de nuestro mar al otro lado” y que “(...) se alzan a la luz con aquella misma serenidad y genio antiguo”.¹⁴



Cabezas de Manolo Hugué y Pablo Gargallo, 1913 y 1918 respectivamente. Terracota y alabastro.

¹³ *Ibidem*, p. 123.

¹⁴ Joan Maragall, firmado y fechado en Barcelona, 2 de junio de 1911 (piedra inscrita en memoria de Clará a la entrada del Museo Clará de Barcelona). Citado en: *Ibidem*, p. 125.

Pero ya en 1900 *La Mediterránea*, de Aristides Maillol, había causado un tremendo impacto en el terreno escultórico, hasta el punto de que fue denominado por Maurice Denis como el gran maestro de la nueva pureza clásica con el influjo de Cézanne, cómo un clásico primitivo, convirtiéndose a partir de entonces en una de las principales figuras del clasicismo moderno imperante en la escena de París. Un impacto que pocos años más tarde encuentra su espejo en escultores como Clará y Casanovas, quienes fueron considerados como los mejores representantes de la escultura noucentista. En ellos, así como en Maillol, se evaluará la paz, la armonía y la pureza de la estatuaria clásica. Por eso, Feliu Elias señala que "*Maillol (escultor del Rosellon) fue el que inició en Francia un movimiento de atención hacia la escultura griega y se considera maestro de los catalanes*".¹⁵

Maillol encarnó como ningún otro la disyuntiva moderada, clásica y meridional del *Noucentisme*, frente al impresionismo exacerbado de Rodin y el modernismo germánico.

La «hegemonía de la forma» constituyó una de las principales características de los escultores noucentistas. Estos la emplearon como modo de llegar a una claridad clásica de carácter mediterráneo. Al ser un elemento fundamental de la belleza plástica, la forma suele confundirse con el todo, pero la forma es la que encierra la esencia de los objetos y es inseparable de las emociones que puede producir una obra de arte.

El «predominio del desnudo femenino» como tema fue otra de las notas más relevantes de la escultura noucentista. Desde Maillol a Rebull y desde Clará a Viladomat, cultivaron primordialmente el modelado del cuerpo desnudo de la mujer mediterránea como germen de inspiración.

En la escultura catalana de los años 1910-1930, Josep Clará, Enric Casanovas o Esteve Monegal ejecutarán sus obras siguiendo los cánones dorsianos, que el paso del tiempo matizará. Manolo Hugué o Pablo Gargallo, en algún momento determinado, les seguirán.

En sus primeras obras, algunos de estos escultores, adoptarán como forma de expresión el simbolismo rodiniano, claramente traducido en obras como *Eva* (1904) de Enric Clarasó o *Desconsuelo* (1907) de Josep Llimona, que, en su ademán, en sus formas suaves y onduladas, y muy especialmente en los sentimientos y emoción que reflejan, establecen una clara analogía con la *Danaide* (1889-1890) de Rodin.

Al acabar la guerra, Joan Rebull ampliará la tendencia de modo más esencial. Josep Viladomat o Apeles Fenosa llevarán su clasicismo por itinerarios más realistas el primero y más utópicos el segundo. La mayoría de los escultores noucentistas catalanes alcanzaron un clasicismo parecido al de Maillol después de franquear una casi ineludible etapa de alineación nórdica o modernista.

Joseph Clará desarrollará sus desnudos femeninos, cuyo prototipo es su *Deesa* (Diosa) de 1909, con macizas formas, de un clasicismo griego, que son la transcripción de la mujer arquetípica relatada por d'Ors en *La Ben Plantada*. No es insólito que en las páginas de la novela se aluda a la citada escultura de Clará como arquetipo de la nueva catalanidad, dado que el novelista era un ferviente admirador de sus desnudos:



Pablo Gargallo, *Torso de gitanyillo*, 1923. Piedra.

¹⁵ ELIAS, Feliu, *L'escultura catalana moderna*, vol. I, Barcelona, Barcino, 1926, p. 170.

"Si Barcelona fuera ya una verdadera metrópolis, alzarían su blancura triunfante bajo el sol nuestro, a la orilla del mar azul, en las ágoras o en los jardines (...) Los catalanes que no las hayan visto, aquellas estatuas, no saben hasta qué punto son griegas; ni saben tampoco hasta qué punto el griego es cosa moderna, sangre nuestra, carne nuestra, pasión nuestra, dolor nuestro, negocio nuestro, y amor, y anhelo".¹⁶

Enric Casanovas arribó al mediterraneismo, como Clará, a finales de la primera década del siglo XX, siendo siempre constante en su prototipo escultórico, compendiado en desnudos y cabezas de joven. Así, creó un modelo femenino propio, personal y arcaico.

Lo fundamental de la obra de Casanovas son el volumen y la sencillez, propia de Grecia, principalmente del período arcaico. También hemos de incidir en la tenue sonrisa proveniente de la escultura preclásica y que ha caracterizado muchas de sus obras.

Por su parte, Esteve Monegal arribó al clasicismo orientado por Clará, pero su depuración era algo delicada, no firme y antigua como la de Clará y Casanovas. Pau Gargallo se mantuvo cómo un escultor fiel al cubismo vanguardista, aunque en sus inicios no renunció a la línea tradicional de un *Noucentisme* de desnudos, torsos y bañistas, hasta el punto que su amigo, el ceramista, Joseph Llorens Artigas escribiría: "*Hay en estos desnudos una sensualidad formidable que no nace de una excitación de los sentidos, sino de la vitalidad profunda y plena que contienen, transformada en cualidades plásticas*".¹⁷ La obra noucentista de Gargallo se caracteriza por su marcada resonancia clasicista, volúmenes bien definidos, de gran fuerza plástica y sensualidad.

Otro escultor catalán, Manolo Hugué, mantuvo su independencia como Gargallo, pero inevitablemente el mediterraneismo incidió en un período inicial de su creación escultórica, aunque más tarde se decantará hacia una plástica precubista. Manolo halló las raíces de su tierra no sólo en los prototipos femeninos de Maillol, sino en la creación de pequeñas figuras, de rudos volúmenes, que representaban tipos populares pintorescos catalanes examinados con ironía y suspicacia.

El *Noucentisme* mantuvo, además, su vigencia en la obra de otros tres escultores: Rebull, Fenosa y Viladomat. Entre ellos fue Rebull el más identificado con el desarrollo tardío de este movimiento. Sus obras congregan la serenidad de la belleza y cierta emoción expresiva contenida. Carles Riba llamó a su escultura "*la escultura del silencio*".¹⁸ Un silencio que hace pensar en el silencio eterno de la estatuaria egipcia de ultratumba.

Apelles Fenosa, compañero de estudios de Casanovas, quedó marcado por su clasicismo en toda su obra escultórica. Sus figuras y grupos femeninos, de reducidas dimensiones son hijos de la tierra de la que surgen. Sus obras, *Les Germanes de Faetó*, *Les Quatre Estacions* o *L' Aurora* emanan fragancia, delicadeza y ternura. Están dotadas del lirismo que da a las figuras la gracia de su pureza.

Joseph Viladomat, por su parte, realizó una buena colección de desnudos femeninos, herederos del clasicismo griego y el Renacimiento italiano. Su sensual estilo escultórico parte del mediterraneismo de los escultores de la generación noucentista catalana, aunque algo mitigado con cierto realismo donatelliano.

En líneas generales podríamos afirmar que, en las artes plásticas españolas, el complicado cuadro de relaciones entre novecentismo y vanguardia comienza con el Picasso que regresó

¹⁶ D'ORS, Eugenio, *Glosari 1906-1910. Obra Catalana Completa*, Barcelona, Ed. Selecta, 1950, pp. 949-950.

¹⁷ LLORENS ARTIGAS, J., «El desnú en l'escultura d'en Pau Gargallo», Barcelona, *La Mú trencada*, 1924, p. 55.

¹⁸ RIBA, Carles, «Impresió d'escultures den Rebull», Barcelona, *Art*, 1934, p. 226.

de Gósol. Aunque a este punto de partida habría que anteponer el prefacio que supusieron algunas obras de Maillol y Clará.

En Cataluña, en concreto, la relación entre novecentismo y vanguardia abrió un nuevo capítulo, pero esta apertura no supuso el cierre del capítulo anterior. Fue, por ejemplo, en la década de 1910 y primera mitad de 1920, cuando Gaudí realizó algunos de sus edificios más característicos. O fue la conmoción tras la muerte de Isidre Nonell en 1910, cercana a las exposiciones inaugurales de Sunyer y Casanovas, la que implantó en un grupo de intelectuales catalanes una voluntad artística que sobrellevaba, además de la presencia de nuevos criterios estéticos, nuevas formas de ser artista y nuevas relaciones entre arte, sociedad, cultura y política.

Tanto en el nuevo arte español como en el nuevo arte catalán, las ideas novecentistas y vanguardistas corrieron siempre en paralelo e incluso se interrelacionaron. Pero hemos de reconocer, como veremos más adelante, que en el sentido estético y en la práctica el *Noucentisme* fue un movimiento exclusivamente catalán.

El cubismo fue para los artistas plásticos catalanes tema de reflexión aunque nunca se llegó del todo a evidenciar.¹⁹ Es indicativo que la depuración constructiva de la obra de Manolo desapareció hacia 1919, durante su segunda etapa de Céret y cuando el cubismo había dejado de ser un referente de primer orden. Las relaciones entre noucentisme y cubismo fueron bastante complicadas. Pero el cubismo no dejó de ejercer en los noucentistas una poderosa atracción.

En 1917 se inician profundos cambios en el panorama catalán que, desde entonces, deja de estar definido en exclusiva por el clasicismo d'orsiano. El pintor uruguayo Joaquín Torres García publica el manifiesto "Art-Evolució", un texto en el que defiende un nuevo rumbo del arte en una vía evolucionista, que tendrá por objeto la representación de formas plásticas más acordes con la vida moderna.

Del *Cercle Artístic de Sant Lluc*, entidad cultural barcelonesa, surgirá el grupo de *Els Evolucionistes*, al que se incorporarán en marzo de 1918 los escultores Rebull, Viladomat, Apel·les Fenosa y Josep Granyer. Sin embargo, pese a su apelativo, los escultores no lograrían una ruptura tan revolucionaria con los principios tradicionales, en cuanto a síntesis y esquematización en la representación, como la que consiguieron los pintores.

Los evolucionistas reaccionaron contra el idealismo clásico del *noucentisme* acercando la escultura a periodos históricos primitivos. Así, consiguieron un realismo moderno e intelectual de impulso vital, determinado por la extrema pureza de la forma.

Entre los evolucionistas, Joan Rebull fue el que más se aproximó al conocimiento de la escultura antigua, adueñándose de sus preceptos de configuración y medida arquitectónica, siguiendo las vías de un nuevo realismo en las que marchaban paralelamente otros escultores españoles como Mateo Hernández, Daniel González, Francisco Pérez Mateo o Ángel Ferrant.

Tanto Rebull como Ferrant supieron incorporar a su obra las ideas fundamentales del primitivismo, haciendo hincapié en la ingenuidad propia de los arcaicos, de las pinturas coptas o de las artes occidentales del románico y del gótico.

¹⁹ D'Ors habló del cubismo tras producirse el evento de la Sala 47 del Salón de Otoño de París de 1911. Manolo convivió en Céret con Braque y Picasso. Sunyer estuvo en abril y mayo de 1912 en Céret en contacto con Manolo. Casanovas se relacionó con Picasso desde el verano de Gósol, aunque principalmente se decantara por la escultura arcaica.

En este grupo hay que incluir también a los veteranos escultores catalanes Enric Clarasó y Josep Llimona, que, por su diferencia de edad, si en un período se les consideró pertenecientes al grupo modernista, fueron avanzando en su concepción escultórica hacia la simplicidad de líneas y volúmenes en la búsqueda de una escultura más renovada. Ambos convivieron en Cataluña y París con otros artistas noucentistas y no se les puede negar, por nacimiento y obra realizada, grandes signos de mediterraneidad.

Si bien, hasta ahora nos hemos referido a corrientes artísticas y de pensamiento, hemos de concluir dando también cierto protagonismo a la historia. En el declive final del *Noucentisme* jugó también un papel fundamental la convulsa situación política de la época, en la antesala de la Guerra Civil Española: "*El Noucentisme como tal, cabe darlo por terminado en el año 1923, año en que la burguesía catalana promoverá la implantación de la dictadura primorriverista. De hecho, la erosión de la ideología neuentista se había producido de manera gradual a partir de 1917.*"²⁰

En la España de 1929, pese a que el *novecentismo* aún mantenía cierta vigencia, la dictadura de Primo de Rivera ya había impuesto en España un "monumentalismo" que se tradujo en el afloramiento de cierta mediocridad escultórica que hará sombra a la identidad mediterránea de Cataluña en favor de las tesis que fomentaban la preponderancia de una historia común y la unidad de una gran nación.

Con estos mimbres, el arte "oficial" español de los años cuarenta, en plena posguerra, evolucionaría hacia formas académicas amaneradas y artificiales que proscibían cualquier intento de modernidad, desterrando, por ser escasamente autárquicos, los lenguajes artísticos avanzados.

Una de las aportaciones más importantes de la escultura catalana es la de **JOSEP CLARÁ Y AYATS (Olot 1878 – Barcelona 1958)**, que será uno de los más fieles traductores del *Noucentisme*.

El contexto cultural en el que se fraguará su ideario estético será el París de principios de siglo, en el que se respira una atmósfera de agitada intelectualidad que iluminará este periodo de su vida y lo abrirá a influencias diversas, desde la literatura a la danza, pasando por la música, el teatro o las ciencias ocultas.²¹

El escultor dedicó su obra a la búsqueda de la belleza expresada a través del desnudo femenino, partiendo siempre de construcciones muy estructuradas con las que armonizaba las diferentes partes del cuerpo, que posteriormente iba simplificando hasta encontrar su propia forma de expresión, su ideal de belleza.²²

Según Clará el cuerpo humano debía razonarse como si de una construcción arquitectónica se tratara. Seguramente, por ese motivo, sus desnudos femeninos registran perfectamente el ritmo de la arquitectura humana. Además de la gran importancia que daba a la estructura del cuerpo humano, concebía éste, no como una representación de formas aparentes, sino como representación de unas realidades internas. En este aspecto, nunca se dejó seducir por el virtuosismo fácil, sino que mantuvo una gran coherencia y rigor en su trabajo, siguiendo un

²⁰ D'ORS, Carlos, *op. cit.*, p. 19.

²¹ José Clará y Ayats pertenece al grupo de escultores que se formaron en París bajo la influencia de Rodin y sus discípulos. A edad muy temprana, en 1897, abandona la tranquilidad de Olot, atraído por la seductora Francia. Primero marcha a Toulouse e ingresa en la Escuela de Bellas Artes, y tres años más tarde se instala en París donde conoce a Rodin; relación que decidirá la vocación de Clará encaminada desde ese momento a la escultura.

²² La mujer será un motivo constante a lo largo de su obra, que irá renovando y depurando con actitudes bellamente desplazadas. Como indica metafóricamente José Frances "La mujer es el gran poema plástico al que no se cansó nunca de añadir estrofas de la más sutil fragancia estética". Véase: FRANCÉS, José, *José Clará, Exposición Nacional de Bellas Artes*, (cat. exp.) Barcelona, Dirección General de Bellas Artes, 1960, p. 7.

camino muy bien delimitado que respondía a su propio impulso creativo y que había iniciado su amigo Aristide Maillol.

Sus características formales lo entroncan con un clasicismo mediterráneo que, alejado de las innovaciones plásticas y la experimentación formal que llevaron a cabo algunos de sus coetáneos, lo vinculó, como hemos anotado anteriormente, a una corriente europea iniciada por Maillol, que se concretaba en la recuperación de unos valores clásicos de búsqueda de la belleza a partir del equilibrio entre la naturaleza y la expresión.

Si analizamos la evolución de su obra, inicialmente cautivado por Rodin se adscribió al simbolismo escultórico, adoptando sus formas plásticas en obras como *Éxtasis* (1903), que le proporcionó un éxito considerable, y en la que descubrimos, sobre todo en las dos versiones en mármol, características propias del simbolismo escultórico como: las facciones fundidas, los ojos cerrados, el ritmo sinuoso de la figura o la actitud ausente, con las que consiguió una fusión perfecta entre la materia y el espíritu, entre el mármol y el alma.²³

Posteriormente dará una nueva orientación a su obra con el descubrimiento de su afinidad con el mundo clásico, y a ello contribuyeron su amigo Aristide Maillol,²⁴ sus viajes a Londres e Italia en 1906, y la influencia que sobre su pensamiento ejerció el filósofo Eugenio d'Ors, convirtiéndolo en adalid indiscutible del *Noucentisme* entre 1908 y 1910.²⁵ En el inicio de esta etapa realizó unas pequeñas figuras impregnadas de cierto arcaísmo que recuerdan las tanagras griegas²⁶, como *Pubertad* y *Mediterránea*, ambas de 1907. También de esta época es *Crepúsculo* (1907-1910), una obra claramente deudora del mundo clásico, con unos contornos suaves rítmicamente modelados y un cuerpo femenino perfectamente estructurado.

Según testimonia el mismo Clará, cuando realizaba *Crepúsculo*, Maillol le dijo: “Usted concreta la forma mucho más que yo, por ejemplo una rodilla como esta yo nunca la habría hecho.” Esta rodilla parece ser que tiene más que ver con la robustez de la modelo que posó para él – Mlle. Vion- que con la simplicidad formal a la que parece hacer referencia Maillol.²⁷ Si bien, es cierto que el escultor rosellonés hacía tiempo que había dado un giro a su escultura y basado en la representación de la forma pura, estaba totalmente alejado de la escultura impresionista que dominaba aún los salones. Clará conocía bien el trabajo de Maillol y la renovación que llevaba



Josep Clarà, *Pubertat*. Yeso, 1907.

²³ DOÑATE FONT, Mercè, “Etapas e influencias”, en: *Clarà, catàleg del fons d'escultura*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1997, p. 335.

²⁴ La influencia de Maillol será para Clará y para el resto de noucentistas, más determinante que la de Rodin. Al analizar la obra de estos escultores buscando las diferencias y similitudes con Maillol y Rodin, hay que tener presente que no fueron innovadores como ellos, sino que crearon su estilo personal a partir de su influencia.

²⁵ D'Ors contribuyó a dar a conocer su obra en Cataluña con unos elogiosos artículos, dedicó una glosa a los hermanos Clará e incluyó un dibujo suyo en el *Almanach dels Noucentistes*. Por su parte, Clará modelaría el retrato de Eugenio d'Ors con una tipología clásica, como si se tratase un filósofo de la antigua Grecia. Véase: DOÑATE FONT, Mercè, “Etapas e influencias”....., *op. cit.*, p. 336.

²⁶ Estatuillas de barro cocido halladas en la ciudad griega de Tanagra, que retrataban los atributos de las mujeres de la antigua Grecia. El escultor catalán Joan Rebull realizó en los años treinta un amplio repertorio de pequeñas figuras femeninas en terracota, inacabadas y experimentales, que también se han relacionado con las tanagras, y que trasladaría años después a tamaño natural en mármol y piedra. Véase: ABELLÓ JUANPERE, Joan, “Fineza gótica palpitante de vida. Tanagras y obra menor”, en: *Joan Rebull años 20 y 30*, (cat. exp.), Madrid, MNCARS, 2003, p. 31.

²⁷ Clará trabajó a lo largo de su vida con muchos modelos femeninos, que elegía en función de la evolución de su obra. Véanse: J. CLARÀ, *Notas de J. Clara*, 1953, (MNAC/M C 99820 y 99821) y J. CARÀ, *Recuerdos. Notas y anécdotas sobre la vida de Josep Clarà y Ayats* (MNAC/MC 99835). Citado en: AA.VV., *Clarà, catàleg del fons d'escultura*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1997, p. 343.

a cabo, puesto que entre 1904 y 1907 frecuentaba semanalmente el taller que Maillol tenía en Marly le Roi, cerca de París.

En esos años Clará se dio cuenta de que se encontraba más cerca del espíritu de Maillol que del de Rodin, y empezó una evolución que le alejó de la trayectoria de éste último. Las conversaciones con Maillol fueron muy fructíferas, le marcaron unas pautas concretas y le orientaron hacia el nuevo camino iniciado, podemos decir que antes de sus viajes, para él, Maillol fue el primer paso hacia el descubrimiento del clasicismo.

Pero si Maillol se inspiraba en la Grecia arcaica, Clará en sus primeras esculturas fue más permeable a la influencia del Renacimiento italiano y, muy especialmente, de Miguel Ángel, como analizaremos a continuación. Aunque las diferencias plásticas de ambos eran todavía profundas, si compartían la misma visión de la naturaleza vinculada a sus orígenes mediterráneos. Con la perspectiva de los años, cuando la obra de Clará se había alejado definitivamente de la de Maillol, el primero opinaría que la inspiración en los griegos arcaicos había hecho adoptar a Maillol una simplicidad que corría el peligro de parecer vacía. Asimismo creía que el escultor francés había prescindido demasiado tiempo del modelo, cayendo fatídicamente en la repetición. El año de su consagración definitiva coincide con la aparición de su obra más emblemática, *La Diosa* (1914)²⁸, escultura realizada en mármol estatuario, que posee un colosalismo miguelangelesco que aflora en su musculatura potente y vigorosa.



Josep Clará, *La Diosa* (original), mármol, 1912-1914. MNCARS, antigua colección del MEAC.

Su aura serena e intemporal, transmite una divinización inalterable del cuerpo y del espíritu humano, propios de la elegancia renacentista y de la gentileza del clasicismo helénico. Este recuerdo de los clásicos le proporciona además la belleza propia de una obra maestra.

Según José Francés *La Diosa* es "la exaltación férvida de la eurythmia femenina. Toda ella está como recogida en un arrobamiento de belleza, de sana paganía"²⁹, que adivinamos en la línea armónica y clara que insinúa y recobra los volúmenes, y en la calma con que los miembros se unen sin la menor violencia anatómica. *La Diosa* define su concepto de divinidad femenina en el encanto sinfónico de la forma que nace de la palpación viva de todos sus miembros. Es como si el escultor hubiese impregnado las formas con un hálito que transforma la materia para convertirla en algo intangible.

Su majestuosidad y armonía se combinan sabiamente con un gran rigor formal, con una posición de equilibrio bien estructurada, con una articulación perfecta de las distintas

²⁸ La primera versión, que tenía los ojos cerrados, fue expuesta en el *Salón de la Société Nationale des Beaux Arts* de París de 1909 con el título *Enigma* y le valió ser nombrado miembro *sociétaire*. Entre finales de 1909 y principios de 1910 trabajó en la versión definitiva, y en abril de 1912 la marquesa de Bermejillo del Rey le encargó un ejemplar en mármol que empezó en plena guerra mundial, y que sin lugar a dudas es el mejor que ha llegado hasta nuestros días. Posteriormente realizará otras versiones que han alcanzado más fama y divulgación, pero que desmerecen respecto a la de 1914, como la de 1928, por encargo del Ayuntamiento de Barcelona, destinada a ornamentar la Plaza de Cataluña, que presenta un cambio sustancial debido a la simplificación formal característica de su obra posterior.

El mármol original de 1928 se encuentra desde 1981 en el vestíbulo del Ayuntamiento de Barcelona, en su lugar, se pondría una copia en la Plaza de Cataluña. Mientras que el original de 1914, también en mármol, se encuentra en el jardín del desaparecido MEAC (Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid), y recientemente ha pasado a formar parte de la colección del MNCARS (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía). Véase: *Ibidem*, p. 343.

²⁹ FRANCÉS, José, *op. cit.*, pp. 8-15.

partes del cuerpo. La postura de *La Diosa* crea una forma concentrada, cerrada en sí misma, en la que parece latir una vida interior, un alma vibrante.³⁰ Esta escultura confirma notoriamente que el arte majestuoso y reposado de José Clará está en la interpretación del desnudo femenino. Para lograr tanta naturalidad en la complicada postura del cuerpo, se sirvió de dos elementos imprescindibles en su trabajo: el dibujo y la modelo. Se conservan numerosos dibujos de esta etapa que reflejan un trabajo metódico y disciplinado, que es fundamental para el dominio de la anatomía. Al mismo tiempo, admitió que la modelo le resultaba imprescindible para no caer en un amaneramiento que detestaba profundamente.

En 1916 realiza *Serenidad*, un coloso femenino que reposa sentado en los jardines de Miramar, en lo alto del Montjuïc de Barcelona. Esta escultura será una de las últimas diosas que el artista reencarnará sobre mármol y debemos constatar que supuso un hito en su carrera al haber sido considerada durante años emblema de la madurez del arte español en París.



Estática, 1926.



Juventud, 1993, copia del original de 1928. Plaza de Cataluña, Barcelona.

³⁰ Es como si sus esculturas estuviesen animadas por una energía interior aplacada pero latente, un «alma vibrante», comparable a la que los teóricos novecentistas definían como «*idea viva*». VÁZQUEZ, Eva, “Josep Clarà: Un estudi de les fonts”, en: *Josep Clarà i els anys de París 1900-1931. L'ànima vibrant*, (cat. exp.), Barcelona, Fundació Caixa de Sabadell, 2000, p. 11.

En relación a los cambios que se avecinaban en la obra de Clará, éstos se pueden descubrir en el fragmento de *Vida contemplativa* (1917-1918)³¹, que supondrá el inicio de su etapa de plenitud, en la que observamos como aplicaba a sus esculturas un proceso de simplificación y de eliminación de detalles superficiales con la finalidad de acercarse a un grado máximo de perfección, aunque ello significara la pérdida de unos valores más estrechamente ligados con los sentimientos. Su objetivo prioritario en este momento será alcanzar una rigurosa simplificación formal que dará preferencia casi absoluta a los valores plásticos. De este momento son *Estática* (1926), *Juventud* (1928), *Reposo* (1929) y *Muchacha sentada* (1932), ejemplos sobresalientes de la capacidad de Clará para sintetizar las formas del cuerpo humano, dotándolas de una belleza ideal y mediterránea, que se manifiesta en la suavidad de los contornos, la nitidez de los rostros, el estiramiento y limpieza de la superficie de los planos y la delicadeza del cincelado en las diferentes partes del cuerpo.

En *Juventud* (1928)³², realizada en piedra de Montjuïc, utilizó recursos plásticos empleados anteriormente en la obra *Estática* (1926), donde se representa a una mujer que realza su verticalidad mediante la posición de los brazos cruzados por encima de la cabeza. Desde el punto de vista formal se corresponde con la clásica escultura mediterránea de proporciones fuertes y redondeadas, en el tronco, en los brazos, y en las piernas, que cuando está vestida no se oculta, sino que hace bien patente el cuerpo debajo de la ropa.

La postura que adopta y la rotundidad de las formas contribuyen a enaltecer la grandeza de un cuerpo trabajado con una sensualidad muy matizada y concebido con un sentido arquitectónico muy estructurado que podemos detallar como monumental. Su inmovilidad, como observamos en las esculturas de su primer periodo, contrasta con una cierta impresión de movimiento latente. Pese a poseer una estructura muy cerrada que a la larga limitaría su trabajo, *Juventud* es indudablemente una de sus obras más logradas.

Menos conocida que la *Mediterránea* (1905-1923) de Maillol, *Reposo* (1909-1929)³³, realizada unos años más tarde, está claramente influenciada por ella. Observamos como revela el mismo patrón no sólo en su sistema constructivo, ampliación en mármol a partir de una maqueta en yeso, sino también en sus características formales. Ambas son figuras estáticas y arquetípicas en las que predominan unos valores plásticos que reflejan armonía y serenidad, que se trascriben en la redondez en la edificación y tratamiento de las formas del cuerpo humano.

A este respecto resulta chocante la aserción de Clará, que consideraba que era muy importante trabajar con modelo en vivo para no caer en repeticiones y en figuras amaneradas y arquetípicas, algo que le reprochaba a su amigo Maillol. Por otro lado, en su monografía sobre el escultor, el crítico de arte Romà Jori, manifestaba que: "*Josep Clarà sólo ha hecho una escultura*".³⁴ Se trata de una definición osada porque existen diferencias sustanciales entre los distintos periodos en que puede dividirse su obra, pero, sin embargo es cierto que al llegar a su madurez artística se centró en un único modelo femenino que representaría infinitamente en diferentes

³¹ *Vida contemplativa*, además, reúne el interés de ser el único fragmento acabado del Monumento a Ramón Llull, en el que Clará trabajó con gran entusiasmo, y que pese a su dedicación no pudo realizar. Véase: AA.VV., *Clarà, catàleg del fons...*, op. cit., p. 347.

³² Esta escultura fue concebida para la urbanización de la Plaza de Cataluña, y años más tarde, en 1948, debido al mal estado de conservación del original, la piedra de Montjuïc se encontraba muy erosionada, fue retirada temporalmente de su emplazamiento y sustituida por una copia. Actualmente se encuentra situada en la parte norte de la Plaza de Cataluña, frente a la *Diosa* que corona el centro de la plaza. Véase: *Ibidem*, p. 350.

³³ Esta es la versión definitiva de una figurita realizada en 1909, que modelo unos años antes de adquirir el bloque de mármol en 1916, y que no esculpió hasta unos años más tarde, dando la obra por acabada en abril de 1929 junto con un torso también de mármol que actualmente se conserva en la colección del MNCARS. *Reposo*, fue muy elogiada en su momento, obteniendo el Premio de Honor de la Exposición Internacional de Barcelona de 1929. Véase: *Ibidem*, p. 350.

³⁴ Véase: "Reposo (cat. núm. 212)" en: *Ibidem*, p. 350.

poses de modo casi obsesivo en su deseo por interpretar la belleza intrínseca de la naturaleza humana. Considerando lo expuesto anteriormente, *Reposo* podría ser un ejemplo de esa escultura “única” que creó su autor. Si bien es cierto, que concentrarse únicamente en la representación de la belleza absoluta será un hito importante en la obra de Clará, y, una vez alcanzado adoptará un modelo femenino único en el que mantendrá una visión subjetiva.

Muchacha sentada (1932), realizada tres años más tarde que *Reposo* (1929), sirvió a Clará para consolidar su proceso evolutivo, y reafirmarse en el concepto de que por encima de los valores sentimentales predominan los valores puramente plásticos. En esta representación hay que elogiar la lisura del cincelado del mármol que propicia armonía en la conexión de las distintas partes del cuerpo, configurando una visión calmada y serena que su autor definiría como “un arte optimista, sano y noble, de volúmenes y líneas puras”.³⁵

Como hemos podido observar, en su periodo de plenitud artística hizo desaparecer de sus desnudos femeninos todo rastro de tensión a favor de una actitud más pasiva y optimista, a la vez que prescindía de ropajes y elementos decorativos que pudiesen distraer o esconder las formas. Sin embargo, el rigor de estos planteamientos pudo dar paso a una visión excesivamente fría y académica, como encarnan sus obras de los años treinta, entre las que figuran *Juventud* y *Pujanza*, que representan dos desnudos femeninos de pie totalmente estáticos.

Juventud (1935)³⁶, se puede inscribir en su etapa de madurez, cuando ya domina plenamente el lenguaje escultórico del cuerpo humano. Es una representación depurada y concreta de la realidad, impregnada de la sobriedad que caracteriza a sus trabajos de esta época, que aunque conserva reminiscencias del clasicismo se mantiene alejada de los ideales novecentistas que cultivó en sus primeros años. En esta escultura opta, como ya hemos anotado, por la verticalidad de la figura eliminando todo aquello que pueda estorbar al conjunto con el fin de reforzar su austeridad y su presencia.

Poco después de *Juventud*, realiza *Pujanza* (1935-1937), que es otra de sus obras más significativas. Su título es lo suficientemente sugerente como para definir las características que quería reflejar en la escultura, como son la plenitud de la belleza y de la vida con formas potentes y rotundas, a la par que reposadas y objetivas. Ambas esculturas, *Juventud* y *Pujanza*, como modelos arquetípicos de un ideal de belleza, nos trasladan a la estatuaria helénica y renacentista, mientras que si las reubicamos en tiempos modernos encontramos similitudes con *La ben plantada*³⁷, imagen ideal de



Josep Clará, *Muchacha sentada*, 1932. Mármol.



Josep Clará, *Juventud*, mármol, 1935. MNCARS.

³⁵ Véase: “Muchacha sentada (cat. núm.241)” en: *Ibidem*, p. 351.

³⁶ Es una nueva versión de la escultura realizada siete años antes, en 1928, apodada bajo el mismo seudónimo.

³⁷ Emblemático libro de Eugenio d’Ors donde expone las características físicas y morales que deben acompañar a la mujer catalana ideal. Afortunadamente, al tratarse de un arquetipo literario, y no escultórico, el modelo propuesto por d’Ors no suscitaba mucho interés por parte de los artistas, que tendrán como principal referente la Mediterránea de Maillol. Un resumen que transcribe algunos de los detalles exactos que da d’Ors para definir *La ben plantada* es: “La Ben Plantada mide un metro ochenta y cinco centímetros de altura. Del suelo a la cintura, un metro veinticinco; (...) el pie no es demasiado pequeño, pero fino y viviente en toda la extensión, del talón a la punta. Los tobillos

la mujer catalana descrita por d'Ors en 1911, que influirá temporalmente en Clará, y que se convertirá en paradigma del novecentismo.

Algunos autores consideran que *Pujanza* es la figura que mejor encarna el ideal de belleza y de perfección expresado por el escultor a través del cuerpo femenino. Es cierto que en ella resumió sus conocimientos y experiencia con la finalidad de sintetizar todo lo que para él era fundamental en la creación escultórica. Valores puramente escultóricos como el volumen, la proporción o el equilibrio están resueltos con un gran dominio de la técnica y con gran sensibilidad, y a pesar de algunas cualidades que la acercan a la imagen ideal descrita por d'Ors, las dimensiones humanas de *Pujanza* revelan que no fue concebida como una diosa sino como un ser real, de proporciones perfectas e intemporales.

Clará y su familia conservaron una parte muy importante de obras, entre las que se incluyen algunas de las más destacadas de su producción, talladas en mármol y en piedra, así como un fondo muy abundante de piezas de taller -modelos, bocetos y maquetas-, que nos permiten acercarnos a su forma de trabajar y poder entender mejor su proceso creativo. Otro tipo de documentos personales muy valiosos a la hora de estudiar su proceso evolutivo y su personalidad son sus agendas, se conservan escritos de 1910 hasta 1918 sin interrupción, en los que anotaba el día a día de su actividad.³⁸ Gracias a ello podemos saber que sus planteamientos escultóricos se guiaban por un sistema académico, en el que primero tomaba apuntes y dibujos de la modelo, para después, sin prescindir de ella, realizar pequeñas maquetas en yeso y arcilla, que ampliaba modelando en barro para posteriormente reproducir en escayola.³⁹ Para trasladar sus esculturas a piedra prefería el sistema tradicional de sacado de puntos al de talla directa, no porque no fuese capaz de dominar esta técnica, prácticamente abandonada desde el siglo XVII y recuperada a principios del XX por la vanguardia escultórica, sino porque prefería centrarse en el modelado que le permitía elaborar obras más ambiciosas en cuanto a dimensión y estructura. Tenemos constancia de que sus ayudantes, marmolistas, realizaban el trabajo mecánico, que consistía en marcar los puntos de referencia y desbastar el grueso del bloque de mármol, y, cuando éste estaba preparado Clará lo acababa, contando siempre con la presencia del modelo que había utilizado en el proceso de modelado y de retocado del yeso.⁴⁰ En algunos momentos, cuando no podía intervenir en el proceso, delegaba en sus ayudantes y los dirigía minuciosamente hasta el final para lograr un óptimo acabado formal y superficial en sus esculturas. También sabemos, que durante los años de estancia en París compartió taller con sus hermanos Joan y Lluís, que colaboraron en la realización de algunas de sus esculturas

parecen tal vez un poco anchos, pero es que la media blanca favorece. En el caminar se adivinan las rodillas, redondas, poderosas y perfectas. Y el problema de juntar las largas y viajadoras extremidades con el tronco que reposa, parece resuelto por la arquitectural naturaleza (...) El tronco, pues, generoso y del todo helénico, habría sido excesivo en 1909; pero le sienta bien de acuerdo plenamente con las modas suaves, holgadas, clásicas, armoniosísimas de 1911. Los brazos son largos: llenos junto al hombro, menguan dulcemente (...) Las manos de la Ben Plantada no las alabaríamos ciertamente de aristocráticas; porque son anchas y un poco bastas, el busto está lleno de dignidad, no exenta de un aspecto de dulce fatiga, también acordada con las modas de este verano. En espera de las maternas abundancias, este busto está ahora todo él consagrado a la suprema delicia de la respiración. Quizá la cabeza se sospecharía un tanto pequeña, sin la cabellera suntuosa, que es de un rubio oscuro, libre de todo exceso y peinada con método y pulcritud." Véase: AA.VV., *Clarà, catàleg del fons d'escultura*, op. cit., p. 352.

³⁸ DOÑATE FONT, Mercè, "Josep Clarà escultor", en: *Ibidem*, p. 331.

³⁹ La formación académica sería decisiva en su trabajo, la enseñanza de la escultura en las escuelas de Bellas Artes donde él estudió, especialmente en las de Tolosa de Languedoc y París, seguía las premisas dictadas por la academia francesa a principios del siglo XIX, y aunque se habían introducido reformas importantes como separar la enseñanza de la pintura y de la escultura en 1863. Las asignaturas impartidas eran: anatomía, estudio de la antigüedad, historia, perspectiva y figura humana, con modelo en vivo y a partir de modelos antiguos. La asignatura de modelo del natural se impartía a un número reducido de alumnos, que para poder acceder a ella tenían que superar unos concursos trimestrales o semestrales en los que debían demostrar sus progresos. Véase: DOÑATE FONT, Mercè, "El trabajo del escultor", en: *Ibidem*, p. 333.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 334.

cuando él ya ocupaba un lugar destacado en el panorama escultórico de entonces. Otros documentos muy valiosos desde el punto de vista escultórico, preámbulo de sus obras y testimonio de su concepción formal, son los dibujos, en los que puede apreciarse en el tratamiento de luces y sombras un sentido del volumen propio de un escultor, conforme describe Mercè Doñate:

“(...) discute el artista la forma y el movimiento humanos cual si trazara el plano topográfico del cuerpo (...) los planos se suceden unos a otros por masas definidas y las líneas sólo quedan definidas después de discusiones múltiples y arrepentimientos sucesivamente abandonados. (...) En todos se nota algo de lo que evidencian las esculturas, y es el punto de partida de una triada de luz, formada por un plano luminoso, otro en la penumbra y un tercero en la sombra”.⁴¹

Un elemento imprescindible para su labor, que ya hemos señalado, fue el modelo del natural, con el que trabajaba a diario. A través de los numerosos modelos femeninos de que se sirvió, podríamos hacer un estudio de las características de sus esculturas, ya que en cada periodo se decantó por modelos con una tipología concreta que en última instancia estaba determinada por su propia evolución.

Su trabajo se inscribe dentro de las corrientes del arte más tradicional, en su producción escultórica apenas influyeron las nuevas tendencias artísticas, que conocía bien, pero que su sensibilidad tan próxima al clasicismo le impedía aceptar. Para él, como indica Mercè Doñate, los nuevos caminos abiertos dentro de la escultura del siglo XX “*eran cantos de sirena que impedían seguir el camino íntimo y noble del ideal del artista, puesto que únicamente conducían a un arte decorativo*”.⁴² Es posible que con esta opinión intentara justificar su miedo a alejarse del sistema caduco que regía la escultura oficial, y su indecisión a adentrarse en el camino de los marchantes y de las exposiciones en galerías de arte.⁴³

Quizás hay algunos indicativos que pueden revelar algo de modernidad en su trabajo, uno de ellos es el hecho de que siempre mostró predilección por la escultura de pleno volumen, es decir, por la escultura exenta.⁴⁴ Otro atisbo de modernidad podría ser, su utilización de formas monumentales concebidas como cuerpos arquitectónicos en sus obras más ambiciosas. A estos dos aspectos se podría sumar la preferencia en su última etapa (años 40 y 50) por el mármol y la piedra natural como materiales para la ejecución de obra nueva y en los que debía materializar su propia escultura, sobre todo réplicas de obras anteriores.⁴⁵

Para concluir, sólo decir que su nombre ha quedado vinculado a la escultura de la primera mitad del siglo XX como uno de los artistas catalanes más destacados, y aunque algunas de sus obras responden a planteamientos alejados de la modernidad escultórica, son representativas, incluso hoy en día, como muestra de un estilo de arte perdurable.

⁴¹ *Ibidem*, p. 333.

⁴² Su formación artística le marcó unos límites en relación a lo que era o debía ser la escultura, los cuales lo mantuvieron fuertemente arraigado a unas formas artísticas tradicionales. Véase: *Ibidem*, p. 334.

⁴³ Siguiendo las pautas de la escultura del siglo XIX, los salones constituían la única posibilidad de consolidar el prestigio de un artista, por el reconocimiento que daban los premios oficiales y por la posibilidad de obtener encargos y vender obra. A principios del siglo XX es cuando surgen las primeras galerías de arte y se comienzan a implantar otros sistemas de adquisición y venta con la figura del marchante como principal intermediario. Clará realizó una pequeña parte de sus obras a partir de encargos concretos, mientras que la mayor parte iría destinada a certámenes oficiales. Véase: AA.VV., *Clarà, catàleg del fons...*, *op. cit.*, pp. 333-334.

⁴⁴ Clará no fue un escultor de grandes concepciones monumentales, sino un artista intimista que realizaba su obra con respecto al natural con una profunda espiritualidad; los temas preestablecidos que incluían a varios personajes no eran de su agrado. Véase: *Ibidem*, p. 335.

⁴⁵ En el pasado había utilizado la piedra casi en exclusividad para las obras por encargo. Véase: *Ibidem*, p. 338.

ENRIC CASANOVAS (Barcelona 1882 - 1948), fue otra gran figura del noucentismo que junto con Josep Clará se convertiría en uno de los mayores artífices de la renovación de la escultura catalana.

Inició sus estudios en la Escuela de la Llotja de Barcelona, ampliando luego su formación en el taller del escultor Josep Llimona, donde permaneció dos años.



Enric Casanovas, *Mujer de Fornalutx*, c. 1916-1917. Mármol.

En el modelado de sus primeras obras podemos apreciar que fue fiel seguidor de Rodin al que seguramente conoció en su primer viaje a París, con motivo de la Exposición Universal de 1900. Tras la inicial influencia rodiniana, y al servicio de una temática social, fue revelando una gran sensibilidad y delicadeza unida a una voluntad de convertir a la mujer catalana en arquetipo.

Junto a Pablo Gargallo será uno de los escultores que mejor reflejen el expresionismo.⁴⁶ Entre 1904 y 1913 viaja frecuentemente a París, y reside allí temporalmente alternando sus estancias con Barcelona. En París hará amistad con Maillol, Gargallo, Manolo Hugué y Picasso, uniéndole gran amistad con este último con el que coincidió en el verano de 1906 en Gósol, Lérida. Ese verano Picasso comenzará a hacer dibujos escultóricos y a tallar pequeñas figuras de madera. A su vuelta a París, se advierte en su obra *Las Señoritas de Avignon* cierta evolución que le conducirá al cubismo. Mientras que, Casanovas, tras su estancia en Gósol, reaviva su interés por la escultura arcaica y preclásica, continuando en la búsqueda de un nuevo ideal figurativo que estaba renovando la escultura catalana.



Enric Casanovas, *Bust de dona*, c. 1918. Piedra.

Ya en Barcelona, monta un taller por el que transitan discípulos como Rebull, Granyer, Apelles Fenosa o Viladomat; con quienes en años posteriores formará el grupo *Els Evolucionistes* (Los Evolucionistas), que con propuestas de mayor modernidad plantearán una reacción frente al noucentismo.⁴⁷

En el libro *La ben Plantada*, de Eugenio d'Ors, aparece junto a Josep Clará, como uno de los más destacados representantes del mediterraneismo noucentista. Josep Pla, comentaba sobre su trabajo:

"El valor del arte de Casanovas está principalmente en que une su obra con el mar, el cielo, el paisaje y la vida normal de Cataluña. (...) Casanovas miraba con ojos de catalán el paisaje de Cataluña. Mirad una a una las figuras de este escultor y decid si no ligan con nuestro paisaje".⁴⁸

Su principal aportación a la escultura novecentista fue el arcaísmo simplificado de las formas de tradición mediterránea y la práctica de la talla directa, con las que lograba transmitir en ingenuas cabezas de muchacha como: *Cabeza de Mujer* (1818) y *Joven* (1917-18), un ideal de equilibrio y belleza antigua que llegaría a conmover al joven escultor Joan Rebull.

⁴⁶ Fue miembro destacado de la modesta agrupación de artistas *Els Negres*, cuya obra conjunta se exponía en Els Quatre Gats en 1903. Los componentes de este grupo eran seguidores acérrimos de la tendencia expresionista abanderada por Nonell.

⁴⁷ Colaboró con la asociación *Las Artes y los Artistas* en 1910, de la que llegó a ser presidente en 1935. Ese mismo año ganó el premio Campeny de la Generalidad de Cataluña y la Sala Parés le preparó una exposición-homenaje. En 1936 fue nombrado director del Museo de Tossa y en 1929 logró la Primera Medalla de Oro en la Exposición Universal de Barcelona ingresando en 1932 en la Academia de Bellas Artes de San Jorge de Barcelona. En 1939 se exiliaría en Francia, volviendo a Barcelona tras la Guerra Civil, en 1943, muriendo cinco años más tarde.

⁴⁸ PLA, Josep, «Enric Casanovas», Barcelona, Edicions d'Art de *La Revista*, 1920, pp. 22 y 24.

Su método directo al acometer una escultura en piedra le obligaba a una austeridad y simplificación formal que relacionamos sobre todo con el arcaísmo helénico. Tallaba la piedra con una gran perfección técnica, el mármol y otras de gran dureza, como la piedra granítica de Mallorca, con la que trabajó durante su estancia en la isla en 1916. Entre sus obras más representativas podríamos citar *Flora*, de 1917, *Desnudo Femenino*, de 1924, y *Muchacha Desnuda*, de 1935, realizadas en mármol.

Su obra aunque está enclavada en el mediterraneismo, aporta una gran innovación personal, creando un nuevo tipo de mujer catalana. Es una mujer joven, robusta, sin apenas precisiones anatómicas, de rostro oval y sonrisa enigmática como la de las esculturas griegas arcaicas. Con sus honestos desnudos supo convertir a la mujer en prototipo de catalanidad, colmando el arte catalán de serenidad, medida, austeridad y de un inconfundible sentido excelso.

ESTEVE MONEGAL I PRAT (1888 - 1970)⁴⁹, es otro escultor barcelonés que entre 1911 y 1912 estuvo en París ampliando estudios artísticos, allí fue discípulo de Josep Clará. Su evolución se decantó hacia un clasicismo muy depurado, que hizo de él durante una temporada, el escultor catalán más fielmente noucentista.

Su obra estaba constituida por desnudos femeninos y retratos, entre los que destaca *Chica peinándose*, de 1914, que se encuentra en el vestíbulo de la fábrica de perfumes Myrurgia.

Tuvo que suspender su trabajo de escultor para hacerse cargo de la empresa familiar de perfumería, velando personalmente por los diseños y la publicidad. Aunque este trabajo le apartó de la escultura, en su madurez realizaría imágenes religiosas para las iglesias de Santa Coloma de Farners y de Santa Ana de Barcelona.

Otro escultor natural de Barcelona es **JOSEP LLIMONA I BRUGUERA (1864 - 1934)**, que iniciaría sus estudios artísticos en la escuela Llotja, continuando su formación en el taller de los hermanos Vallmitjana. En 1880, con 15 años de edad, gana la Pensión Fortuny del Ayuntamiento de Barcelona para completar sus estudios en Roma. Al ser menor de edad, su hermano mayor, Joan, que era pintor, le acompañara a Roma.⁵⁰

Durante su estancia en Italia, recibe influencias de la escultura renacentista florentina. En 1881 envía al Ayuntamiento el esbozo de la *Estatua Ecuestre de Ramón Berenguer el Grande*, que gracias a su técnica y buen modelado, a pesar de su academicismo, le permite prorrogar su pensión.⁵¹

Con las obras realizadas en Roma conseguirá gran notoriedad y se le abrirán las puertas a todo tipo de encargos a su regreso a Barcelona.

En sus primeras esculturas refleja personajes representativos e históricos como en la mencionada *Ramón Berenguer el Grande* (1881) o *Modestia* de 1891. Tras una estancia en París, donde conoce la obra de Rodin y Meunier, su estilo evoluciona hacia el modernismo. En esta época realiza su famoso desnudo femenino *Desconsol (Desconsuelo)*, ejecutado entre 1903 y 1907, con el que alcanzó el Premio de Honor en la Exposición Internacional de Bellas Artes de Barcelona.⁵²

⁴⁹ Esteve Monegal fue discípulo de A. Galí y profesor de escultura en la Escuela Superior de Artes y Oficios de la Mancomunidad de Cataluña. Perteneció al grupo modernista tardío *Guayaba* y escribió regularmente en varias publicaciones como: *El Pueblo Catalán*, *Arte Joven* o *La Publicidad*. También realizó dibujos satíricos, bajo seudónimo, para la revista *Oro y Grana* entre 1906 y 1907.

⁵⁰ Con este hermano fundaría en 1892 el Centro Artístico de Sant Lluç, asociación artística de carácter religioso con gran ascendiente en el mundo artístico barcelonés.

⁵¹ Dicha pieza ganó la medalla de Oro en la Exposición Universal de 1888.

⁵² Una copia de esta escultura se encuentra en el centro del estanque del Parque de la Ciudadela de Barcelona, otra



Josep Llimona, *Desconsuelo*, 1907. Mármol.

La figura que surge del bloque de mármol, que recuerda las obras inacabadas de Miguel Ángel y algunas esculturas de Rodin, es la de una joven desnuda que refleja un estado de gran abatimiento. Se trata de una figura enigmática y delicada, en actitud lánguida, que reveló a Llimona como referente del modernismo catalán.

En una obra posterior, *Juventud*, de 1913, desarrollará un planteamiento parecido al de *Desconsuelo*, dotando a la imagen femenina de un halo de melancolía y sensualidad.

Su estilo se caracteriza por un idealismo naturalista que trata de eliminar todo lo crudo, antiestético o desagradable de la naturaleza humana, infundiendo serenidad a sus desnudos femeninos, que inocentes y gentiles, se encuentran envueltos en una atmosfera misteriosa.

Aparte de las obras ya citadas, realizó entre otras, en 1888 el *Friso* para el *Arco de Triunfo* y ocho relieves para el *Monumento a Colón* de Barcelona; en 1914 *El forjador* y el *Cristo Resucitado* para el Rosario Monumental de Montserrat, en colaboración con Antoni Gaudí; en 1916 *San Jorge*, ubicado en la Escalera de Honor de la Casa de la Ciudad de Barcelona; en 1920 *El entierro de Cristo*, situado en el Claustro de la Catedral de Barcelona; en 1928 *Figura femenina*, ubicada en la Plaza de Cataluña de Barcelona; en 1930 *El baño*, expuesta en el Museo Nacional de Arte de Cataluña o el Ángel Guardián del cementerio modernista de Comillas.



Josep Llimona, *Ángel guardián*. Cementerio modernista de Comillas.

en el Museo del Prado de Madrid y el original en el Museo Nacional de Arte de Cataluña.

ENRIC CLARASÓ I DAUDÍ (1857 - 1941), natural de Sant Feliu del Racó. Sus padres artesanos y originarios de Reus, se trasladan en 1859 a Barcelona, donde el joven Clarasó entrará como aprendiz en el taller del escultor Joan Roig Solé, formándose técnicamente. En esta época asiste a la Lonja a clases de dibujo y modelado, allí hará amistad con Santiago Rusiñol y Ramón Casas.⁵³

En 1888 participa en la Exposición Universal de Barcelona con obras de escasa importancia. Ese mismo año marcha a París, como otros artistas catalanes, buscando una orientación para su arte, acompañado de Rusiñol, Casas, Utrillo y Canudas.

En las obras de esta primera etapa (1875-1888) predomina la escultura costumbrista, en ellas lo fundamental será la narrativa y el detallismo. A partir de 1881 va aumentando la expresividad de sus figuras, como sucede en *Navidad y Chica*, y en la pieza *En acecho*, en la que se aprecia no sólo la búsqueda del expresionismo sino la realización de un gran estudio anatómico.

Las obras de carácter anecdótico y costumbristas, comenzaron a ser criticadas a finales del XIX, reclamándose una renovación en la escultura, un nuevo realismo de mayor simplicidad. Con este objeto Enric Clarasó decide indagar en París. A su vuelta a España enseguida se advierte un cambio en su escultura, que prescindiendo de detalles simplifica los gestos con un diseño de más sobriedad.

En 1890 realiza su segundo viaje a París, donde se instala una temporada con otros artistas catalanes, compartiendo el ambiente artístico de Montmartre. Allí conocerá de primera mano la escultura arcaica en el museo del Louvre y se matriculará en la Academia Chapu en la que aprenderá a acercarse al natural. En esta segunda etapa (1889-1897) participará en tres exposiciones colectivas junto a Santiago Rusiñol y Ramón Casas, en la Sala Parés, durante los años 1890, 1892 y 1893. Expondrá también sus obras en otras exposiciones como la Nacional de Madrid, la de Bellas Artes de Barcelona y la Exposición Universal de Chicago de 1893.

En sus obras de 1891 hay algunos vínculos con la escultura de Josep Llimona, por ese entonces ambos artistas adoptaban las mismas soluciones, tratando de trasladar al espectador estados de ánimo en vez de costumbres como habían hecho en la etapa anterior. Se apoyaban en la sencillez de detalles y líneas, añadiendo algún elemento diferenciador que ayudara a la comprensión del tema. De esta segunda etapa son piezas donde toma protagonismo la figura femenina como: *Oración*, *Sugestión*, *Inocencia*, y *Flores Marchitas*. Obras de gran suavidad, sin contrastes ni depresiones, en las que prestará atención a los rasgos fisonómicos.⁵⁴

A mediados del XIX la conciencia política y social, y la preocupación por mostrar situaciones referentes al mundo del trabajo y la pobreza influirán en alguna de las obras de Clarasó, que también participó en esta corriente con *La Fuerza del Débil*, grupo de dos figuras que transmiten soledad, pobreza e incertidumbre. En ella se aprecian claras influencias de la obra



Enric Clarasó i Daudí,
Niño herido.



Enric Clarasó i Daudí,
Inocencia.

⁵³ En un principio compartió taller con el pintor Miquel Carbonell hasta que este se trasladó a Madrid, que sería cuando alquiló un local en la Calle Muntaner con Santiago Rusiñol. Ambos artistas junto a Ramón Casas, formaron un trío muy conocido en la bohemia Barcelonesa de principios del siglo XX. En su taller se reunían artistas de diferentes disciplinas, en ese contexto se creó el famoso *Museo Cau Ferrat* de Sitges en 1885.

⁵⁴ Recogido de: http://ca.wikipedia.org/wiki/Enric_Clarasó_i_Daudí



Enric Clarasó i Daudí, *Clown*, 1910.
Mármol.

de Miguel Blay *Los primeros fríos*. Asimismo tratará Clarasó de dignificar el trabajo, a través de la fuerza y potencia de obras como *El Forjador*, inspirada en la producción de Meunier, que se encuentra en el Museo Cau Ferrat de Sitges.

En su trabajo hay una singularidad, un aspecto muy moderno, apenas tratado por artistas de su época, y es que algunas de sus piezas son divertidas esculturas caricaturescas, como: *El Sileno*, *El Clown* o *Un Baco Moderno*, en las que atiende principalmente a la expresión facial con cierto hiperrealismo. Otro aspecto curioso es que en la década de 1890 se aficionará a introducir animales en su obra, esculpidos solos o como elemento compositivo.

Durante su tercera etapa (1897-1904), Clarasó, católico convencido, aumenta su religiosidad, que queda reflejada en obras como *La Magdalena*, escultura modernista que adolece de gran minuciosidad y detallismo. En este período formará parte del Círculo Artístico de Sant Lluç, entidad que agrupaba a artistas católicos, participando en exposiciones de la asociación con obras como *La viuda* (1902) y *Los Niños* (1903).

Un momento álgido de su carrera será la Exposición Universal de París de 1900, en la que logra la Medalla de Oro con su obra *Memento Homo*, escultura de carácter funerario en la que expresa la sublimación del trabajo. En ella se pueden reconocer influencias del impresionismo, caracterizándose por captar un momento concreto, que se aleja del anecdotismo que lo caracterizaba.⁵⁵

A partir de la realización de *Memento Homo* su creación de obras funerarias entra en un período de retroceso. Sus esculturas serán convencionales y carentes de originalidad limitándose a representar imágenes clásicas como en su obra *El tiempo*.

En 1904 con su fastuosa *Eva*, realizada en mármol blanco, será galardonado con la medalla de Plata en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid. Esta escultura, que se encuentra en el Museo Nacional de Arte de Cataluña, representa a una hermosa mujer que oculta su cara entre los brazos y un largo y tupido cabello que cae hasta el suelo. Por el título, que hace referencia al personaje bíblico, seguramente quiso representar a una Eva arrepentida tras ser expulsada del paraíso. La escultura transmite los mismos sentimientos de tristeza y soledad que había logrado expresar en obras anteriores.



Enric Clarasó i Daudí, *Memento Homo*.

⁵⁵ En su escultura funeraria podemos distinguir dos vertientes. La primera basada en la exaltación poética de la muerte, como *el Panteón Niquet*, donde Clarasó trataba de humanizar la escultura a través del realismo, conduciendo la visión del espectador a la tumba. La segunda vertiente se refiere a otro grupo de obras que se caracterizan por el ensalzamiento poético de la muerte ligada a la resurrección. En ellas prevalecen los símbolos de esperanza y la línea vertical que conduce la mirada al cielo, muestra de ello es *el Panteón de la familia Leal Rosa*.

Esta escultura ha sido considerada la última obra vanguardista de Enric Clarasó, pues es el último trabajo que presenta innovaciones temáticas y formales, expresando una idea a través de suaves líneas y contornos que contrastan, al modo rodiniano, con la rugosidad de la superficie de la base. Habitualmente se tiende a relacionarla con el *Desconsuelo* de Llimona, pero se cree que la obra de Clarasó es anterior. Aunque la versión en mármol de *Eva* fue presentada en Madrid en 1904 y *Desconsuelo* se presentó en yeso un año antes, en 1903, Llimona no hará su escultura en mármol hasta 1907, con motivo de la V exposición de Bellas Artes de Barcelona. En las dos figuras encontramos analogías, como que ambas tienen la cara oculta por el pelo, incluso su postura es bastante similar, con ligeras diferencias. Al concebir su pieza, Josep Llimona tuvo más capacidad de síntesis y sin pararse en los detalles dio más fuerza a la línea escultórica, sin embargo Clarasó se interesó más por detalles específicos, sin ocuparse tanto de la valoración del conjunto.



Enric Clarasó i Daudí, *Eva*, 1904. MNAC.

El crítico y escritor Raimon Casellas en 1899 consideró a Enric Clarasó uno de los tres puntales del modernismo catalán, junto a Blay y Llimona. Pensaba que las obras de Clarasó eran creadoras de un nuevo estilo escultórico de líneas ágiles y llenas de vida, poniendo como ejemplo de ello la obra *Flores marchitas*.⁵⁶

En su cuarta y última etapa, de 1906 a 1941, fundamentalmente realizó encargos de carácter religioso, algunos eran obras comerciales, llenas de detalles y elementos expresivos, y otras poseían más fuerza escultórica que anecdotismo religioso, como la *Testa de Cristo*.



Josep Llimona i Bruguera, *Desconsuelo*, 1907. Mármol.

En 1933 dejará de producir obras, dedicándose a escribir las *Notas Vividas*, que publicará en 1934. Durante la Guerra Civil deja de trabajar después de que un grupo de exaltados destruyan los moldes de santos que tenía en su taller, morirá tres años más tarde.

⁵⁶ Recogido en: http://ca.wikipedia.org/wiki/Enric_Clarasó_i_Daudí

Su obra monumental más importante es *La escultura ecuestre de Jaume I*, realizada en 1927 para la ciudad de Mallorca. En esta obra quiso salir de los cánones establecidos para el monumento ecuestre, sustituyendo el pedestal por un montículo e introduciendo un personaje en la base. Aún así, es una obra excesivamente retórica y romántica que se aproxima más a la escultura del siglo XIX que a la de inicios del XX.

Antes de terminar este apartado tenemos que introducir la obra del máximo exponente de la generación de escultores catalanes postnoucentistas, un singular escultor que se destaca como el más renovador, **JOAN REBULL (1899 - 1981)**, que encarnará con firmeza una voluntad de clasicismo y vuelta a los orígenes superior a la de los primeros escultores noucentistas. Aunque estuvo inmerso en el ambiente cultural catalán, mientras desenvolvía su obra entre España y París, nunca se declaró noucentista, manteniéndose en un camino independiente.⁵⁷ Su importancia radica en su práctica constante de la talla directa en piedra, material con el que trabajó hasta el final de su vida, y también, en el desarrollo de una obra de estética moderna con un estilo muy propio, original e innovador, que no llegaría a vincularse con ningún estilo o movimiento artístico de su época.

Durante sus años de formación descubre unas cabezas en piedra de Enric Casanovas, que le causan mucha impresión por su claridad formal y estilo arcaizante próximo a la antigua Grecia. Estas cabezas quedarán fuertemente grabadas en su memoria, ya que en ellas encontramos algunos de los muchos valores que más tarde incorporará a su obra.

Sabemos que en sus comienzos estuvo influenciado por Casanovas, pero al poco tiempo, sus obras reflejan una marcada inclinación por la estatuaria egipcia, que se expresa en el hieratismo característico de sus figuras y en el tratamiento que imprime a los ojos de sus retratos.⁵⁸

Después del arte egipcio, otras influencias serán, la escultura arcaica griega y la romana, como podemos comprobar en la afinidad de algunos de sus retratos con la iconografía de los comienzos

de la época imperial romana. Con estas fuentes Rebull buscaría, sobre todo, manifestar la fuerza espiritual en estado primigenio.



Cabeza de muchacha romana.
Terracota, comienzos de la época imperial romana.



Joan Rebull, *Retrato de Rosario Togores*, 1953. Mármol.

Un dato remarcable de su incipiente trayectoria artística es su formación en el taller de los hermanos Bechini en la Barcelona de 1915. En este taller familiar de origen italiano aprenderá la técnica de la talla directa sobre todo tipo de piedras, aprendizaje del que extraerá una sólida formación que le inculcará un gran respeto por el oficio, respeto y actitud que mantendrá a lo largo de su vida y reforzará en el trascurso de los años compartiéndolo con sus coetáneos Mateo Hernández y Pérez Mateo.

⁵⁷ Aunque en los primeros años veinte se interesa por formas macizas, en la línea del bloque compacto, reaccionará contra el *Noucentisme* no aceptando la armonía clasicista y ortodoxa que pretendía, ni la huella que Maillol había dejado en escultores inmediatamente anteriores.

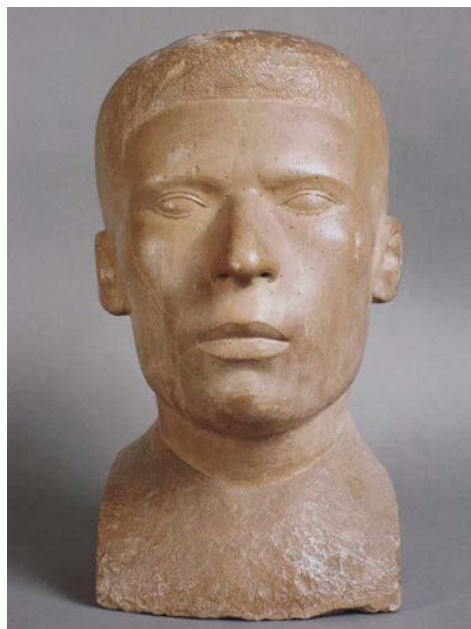
⁵⁸ La policromía en los ojos de muchos de sus retratos son también reminiscencias del románico pirenaico y del arte copto.

Existe un paralelismo en la formación de Pérez Mateo y Rebull, aunque ambos asistieron a varios cursos en centros oficiales, los abandonaron rápidamente por su poca eficacia, y estos parecieron no dejar huella en sus espíritus renovadores e independientes. Donde realmente aprendió Pérez Mateo fue en una cantería rodeado de picapedreros, ya que antes había practicado infructuosamente la talla en solitario en un cobertizo que se acondicionó en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Mientras que Rebull entraría en contacto con el oficio y el mundo profesional de la escultura primero en los talleres del escultor reusense Pau Figueras, y después con Antoni Alsina Amils y los hermanos Bechini. Su dominio y conocimiento de la técnica de la talla directa en piedra, se refleja en la autoría de sus esculturas para las que sólo se sirvió de ayudantes u otros medios técnicos en edad madura y en contadas ocasiones.

Aunque Joan Rebull fue un hábil modelador del barro y del yeso, el talante peculiar de sus esculturas es que el trabajo con estos materiales fluidos y palpitantes, sólo fue una aproximación, para llegar a un medio y concepto más explícito que parece buscar en la piedra, soporte que elige reiteradamente para desarrollar la casi totalidad de su obra.

Algunas de sus primeras esculturas en este material, datadas entre 1919 y 1921, como *Autorretrato* de 1919 y *Cabeza de mujer* de 1919 y de 1920, evidencian un carácter realista vital y sintético que hace referencia a culturas remotas, y que le diferencia del clasicismo d'orsiano idealizado que adoptan las cabezas talladas en piedra por Bernard o Casanovas. En relación con la escultura de Casanovas, su promotor Joan Merli escribió que: "*Casanovas és la forma evanescent, del somriure transparent apuntat en el marble*" mientras que Rebull: "(...) és la forma serena, cenyida, austera"⁵⁹, aunque ambos si coincidieron en tratar de hallar en la talla directa y en la piedra la autenticidad de las formas macizas y magnitudes ovoides análogas a las de los antiguos.

Durante toda su vida realizó muchos autorretratos, que irán reapareciendo una y otra vez; quizás el más interesante es la talla en piedra calcárea de su cabeza emergiendo del busto a modo de plinto. *Autorretrato* (1919), cabeza de concepción frontal, que manifiesta un sobrio hieratismo acentuado por el método exhaustivo empleado para su reproducción, el sistema de puntos, que se puede apreciar en las marcas de un punteado que recorre superficialmente la figura, y que revela la utilización de este sistema tradicional para la transcripción de sus esculturas a un material definitivo como es la piedra. Obras como esta y algunas cabezas de sus hijos que realizaría con posterioridad marcan los momentos en que el gusto por las formas egipcias es más intenso.



Joan Rebull, *Autorretrato*, 1919. Piedra caliza.

⁵⁹ "*Casanovas es la forma evanescente, de la sonrisa transparente apuntada en el mármol*", mientras que Rebull "*(...) es la forma serena, ceñida y austera*". Merli, marchante de artistas jóvenes que se convertiría en su protector en 1927, hizo este comentario en relación con la exposición conjunta de Rebull y Casanovas en el Museo de Arte Moderno de Madrid en 1933. Joan MERLI, "*L'obra de Joan Rebull*" (cat. exp.), Barcelona, Palau de la Virreina, 1982, p. 14. Citado en: *Joan Rebull años 20 y 30...*, op. cit., pp. 68 y 75.



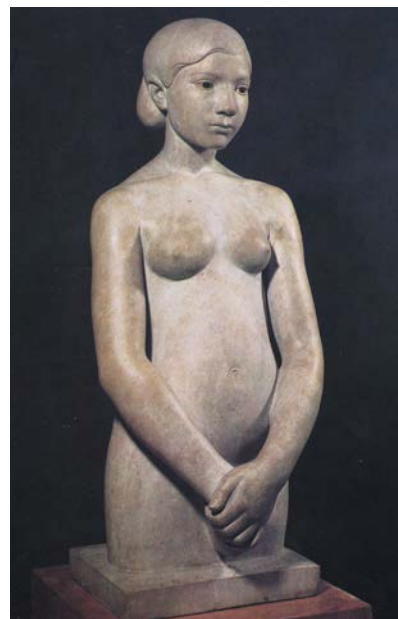
Joan Rebull, *Busto femenino*, c. 1921.
Piedra, MNAC.

En su *Cabeza de mujer* de 1919 impresiona la prolongación posterior del cráneo, que le da un aire inacabado, acentuando su carácter arqueológico.

Su *Busto femenino* (*Bust de dona*, c. 1921), que evidencia el carácter sexual de su obra, marca un hito muy importante en su carrera, proporcionándole reconocimiento y una bolsa de viaje que le permite descubrir de primera mano las mejores obras escultóricas de la antigüedad conservadas en el Louvre de París y en el British Museum de Londres: obras del antiguo Egipto, Sumeria y Mesopotamia que serán a partir de ese momento sus referentes esenciales. Ello hará que sus trabajos posteriores se impregnen de la fuerza y plasticidad de las mejores obras del mundo.⁶⁰ Sobre la influencia del arte arcaico en su escultura, Joan Merli enfatizando en la unión entre concepto estético y técnica, escribirá:

"De sus primeros viajes Rebull regresa con las alforjas llenas. Ha adquirido conocimientos que anidan en su espíritu. Conoce a los primitivos, con los que contrasta sus intuiciones juveniles. Descubre la escultura de Mesopotamia, Sumeria...; la técnica egipcia del fundido en bronce; el tratamiento de las materias duras, la piedra y el mármol; aprende de la mítica lección de la escultura griega arcaica y clásica. De cada uno de estos períodos Rebull capta todo lo que, según Ozenfant, se puede saber del arte: la estética. Diríamos: la estética y la técnica".⁶¹

Busto femenino (c. 1921) o el excelente desnudo en piedra llamado *Gitanilla* (1933)⁶², poseen la pureza de un ideal clasicista como el que representó Clarà, aunque se diferencian por su carácter sintético notablemente más moderno. Se trata de esculturas que están en la línea de una figuración estilizada y nítida, que es conocedora y ha profundizado en la aportación de los antiguos egipcios.



Joan Rebull, *Gitanilla*, 1933. Piedra, MNAC.

⁶⁰ Entre agosto de 1921 y enero de 1922 residió en París y Londres por medio de una beca. Al regresar del viaje cedió la obra *Bust de dona* como obra de pensionado.

⁶¹ "Dels seus primers viatges Rebull en retorna plenes les alforges. Ha fet coneixements que afillen en el seu esperit. Coneix els primitius, amb els quals contrasta les seves intuïcions juvenils. Fa el seu descobriment de l'escultura de la Mesopotàmia, el Sumeri...; la tècnica egípcia de la fosa en bronze; el tractament de les matèries dures, la pedra i el marbre; aprèn de la mítica lliçó de l'escultura grega arcaica i clàssica. De cadascun d'aquests períodes Rebull copsa tot el que, segons Ozenfant, hom pot saber de l'art: l'estètica. Diriem: l'estètica i la tècnica". Joan MERLI, *op. cit.*, p. 11. Citado en: *Joan Rebull años 20 y 30, op. cit.*, pp. 69 y 75.

⁶² Esta escultura, en su versión en piedra, y *Cabeza de muchacha* realizada en mármol obtendrán en 1938 el Premio Nacional de Escultura del Ministerio de Instrucción Pública y Sanidad del Gobierno de la República.

La descripción que Josep Selva i Vives hace de la síntesis de *Busto femenino*⁶³, puede aplicarse a otras dos esculturas con las que guarda un significativo paralelismo, que son: *Gitanilla* y *Cabeza de cántaro* (1934), que realizadas con algunos años de diferencia repiten la misma pose frontal con una actitud reconcentrada y ensimismada que evoca claramente obras del antiguo Egipto. Las tres mantienen un aura de misterio e intemporalidad que resulta inquietante y que se ve favorecida por el primitivismo contenido en el material pétreo y por su composición en la que afloran formas geométricas elementales. Su concepción escultórica a partir de formas cerradas es lo que les imprime ese carácter de autenticidad expresiva que nos trasporta a las obras de la Antigüedad.



Joan Rebull, *Cap de càntir* (Cabeza de cántaro), 1934. Barro crudo.



Joan Rebull, *Retrato de mi hijo Jordi*, 1927. Arcilla policromada.

Entre 1927 y 1935 realizará un conjunto de hermosos retratos infantiles, posiblemente los mejores de su creación, de un realismo dosificado entre razón e instinto, entre plástica y poesía como señalaría Sebastià Gasch.⁶⁴ En estos retratos, que poseen claras analogías con los que realizó Joseph Csàky, al que conoció seguramente en París, podemos apreciar una nota que caracteriza el conjunto de su obra en las distintas etapas, que es «la personificación», es decir, su intención de pasar a un plano más real en la penetración de lo existente. A mi juicio, los más logrados son: *Retrato de Jordi* (1927), en el que la policromía en ojos y boca actualiza los logros de la escultura del Imperio Nuevo egipcio⁶⁵, *Cap de càntir* (Cabeza de cántaro) de 1934, y *María Rosa* de 1935.

⁶³ Calificó esta escultura como de "(...) un realisme més persuasiu per l'exacta modulació volumètrica que no pas pel calc de l'accident anecdòtic individualizat; la netedat del llenguatge, que vol dir puresa i justa propietat en l'ús de cada terme expressiu...", "(...) un realismo más persuasivo por la exacta modulación volumétrica que por el calco del accidente anecdótico individualizado; la nitidez del lenguaje, que significa pureza y justa propiedad en el uso de cada término expresivo...". Citado en: FERNÁNDEZ APARICIO, Carmen, "El realismo de los años veinte y treinta...", *op. cit.*, p. 68.

⁶⁴ En una dosis media de "raó i d'instint", "de plàstica i de poesia". Sebastià GASCH, «Dibuixos de Rebull», Barcelona, *Gasetta de les Arts* nº 8, abril 1929. Citado en: AA.VV., *Joan Rebull años 20 y 30...*, *op. cit.*, p. 69.

⁶⁵ FERNÁNDEZ APARICIO, Carmen, "El realismo de los años veinte y treinta...", *op. cit.*, p. 69.

Estos retratos afines a la estética de la nueva objetividad, se debaten en la síntesis entre percepción y medida, y representan una realidad purificada por su concepción volumétrica y su claridad formal. Es sobre todo a partir de 1930 cuando podemos evidenciar el origen geométrico de las formas que aplicaba al diseño de sus esculturas con la intención de aproximarse a una representación realista más nítida. *Cabeza de niño* (1930) parece partir de la superposición de una esfera o cabeza sobre un cubo o caja estructural que la soporta, mientras que en el retrato de *María Rosa* (1935) podemos apreciar una similitud, como el cuerpo se inscribe en un cuadrado mientras que la cabeza, apoyada en este, está claramente delimitada por una esfera o circunferencia. En contra de lo que parece, esta geometría y estilización no conseguirán alejar la expresión esencial de vida y de gracia que poseen sus retratos.



Joan Rebull, *María Rosa*, 1935. Piedra policromada.



Joan Rebull, *Cabeza de niño*, 1930. Piedra caliza.

Algunas de sus afirmaciones en una conferencia de 1929 serán: "*L'escultura ha de tancar com una circumferència*" o "*L'escultura ha de tenir un pes natural, el pes d'un bloc de pedra*"⁶⁶, en las que expone su concepción libre de la práctica de la escultura que deberá estar soportada por volúmenes cerrados y contundentes que recojan el testimonio de las obras de la Antigüedad.

Los dibujos que realizó en el mismo periodo, durante su estancia en Francia (1926-1930), representan unas formas muy cercanas a la vanguardia que, aunque no repercutieron en su escultura, mantienen similitud en su definición geométrica de formas cerradas ovales y cóncavas con las de algunos de sus coetáneos como Bárbara Hepworth, Henry Moore, Jean Arp o Ángel Ferrant, que debió conocer en su viaje a Londres, y que estudiaremos más adelante.

⁶⁶ En 1929, en una conferencia excéntrica que imparte en el *Centre de Lectura* de Reus, publica sus «Dites» o «proverbios», mediante los que divulgará sus concepciones de la escultura y del arte: "*La escultura tiene que cerrar como una circumferencia*" o "*La escultura debe tener un peso natural, el peso de un bloque de piedra*". Citado en: AA.VV., *Joan Rebull años 20 y 30...*, op. cit., p. 71, y reproducido en: J. CORREDOR MATHEOS, *L'escultura de Joan Rebull*, Barcelona, Àmbit Serveis Editorials, 1991, p. 51.

Uno de los rasgos que caracteriza algunas de sus esculturas es el hecho de tener pintados los ojos, lo que les infunde una sensación de vida extraña, que los aleja para situarlos en un plano tan real como irreal. Esta solución tomada del arte egipcio es la que utiliza en la figura de *María Rosa*, que podemos considerar uno de sus mejores trabajos. La piedra policromada, el hieratismo y la serenidad, mezclado con el carácter cotidiano de los rasgos, el peinado y el estampado actual del vestido, producen una extrañeza que se transforma en misterio. Esta escultura marca una de las posibilidades de síntesis que nos plantea Rebull, que es conseguir con el juego de diversos factores culturales responder a un único impulso y apuntar a un mismo fin.

Rafael Benet definirá la plástica de Rebull como «estatismo menfita», en el sentido de que tuvo el carácter de una realidad materializada según los principios eternos de la escultura.⁶⁷ Ello es evidente en las cabezas que acabamos de analizar y, cuando atendemos, a la impronta del realismo hierático que poseen sus trabajos en piedra, con su primitiva expresión y con su esquematismo proporcionado por el material en que están realizados.

Rebull contribuye a la escultura del nuevo realismo adoptando el equilibrio sensible, la delicadeza y la ingenuidad que caracterizan al arte primitivo. Al igual que Àngel Ferrant asimilará profundamente los conceptos esenciales de la escultura arcaica, con la intención de hacer énfasis en los aspectos de autenticidad del arte primigenio.

La policromía, propia del arte faraónico, helénico, copto o románico, será un elemento que Rebull reivindicará para su escultura, actualizándolo y transformándolo en elemento moderno que contribuirá a implantar ese carácter novedoso e insólito en su trabajo y a situarlo en el centro del panorama catalán más renovador.

Su aportación esencial a la escultura moderna se produce en el género del retrato, que sufre una profunda transformación al romper con el academicismo decimonónico y adaptarse a los principios conceptuales de la escultura.⁶⁸ Rebull abre un nuevo camino en el género del retrato, con una reproducción de la fisonomía y su expresión anímica sensible, equilibrada y sintética. Su capacidad para realizar retratos modernos y objetivos la compartirá con Mateo Hernández, que representará una vía de síntesis de la expresión humana concentrada en la materialidad egipcia, y con Pérez Mateo, que aplicará con gran maestría la técnica de la talla directa al retrato consiguiendo trabajos muy avanzados que sentarán precedente en la modernidad escultórica española.

En su etapa de madurez concentrará su atención en la realización de imágenes de figuras infantiles, como el grupo escultórico *Niños Pérez de Olaguer* (1934), en mármol, o *Elvireta* (c. 1939) y *Figura de niño, Xavier* (c. 1939-40) en barro crudo policromado, que son otras muestras de la especial sensibilidad que manifestaba cuando realizaba retratos infantiles.



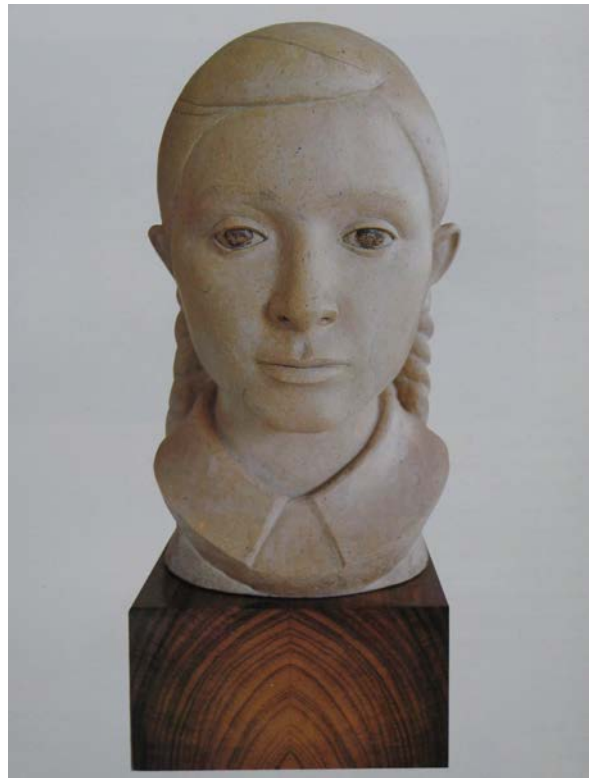
Figura de niño (Xavier), c. 1939-40. Barro crudo policromado.

⁶⁷ FERNÁNDEZ APARICIO, Carmen, "El realismo de los años veinte y treinta...", *op. cit.*, p. 69.

⁶⁸ "El camino del retrato moderno como síntesis y sobriedad expresiva fue iniciado por Matisse, con sus series dedicadas a Jeannette (1910-13) y Henriette (1925-27), y por Lipchitz con sus cabezas de 1920, y continuará con las aportaciones de los escultores de los nuevos realismos". Véase: *Ibidem*, p. 71.



Joan Rebull, *Elvira*, 1946. Piedra caliza.



Joan Rebull, *Retrato de Marta Llimona*, 1964. Piedra caliza.

En 1964 realizó un magnífico retrato, *Retrat de Marta Llimona*, en piedra y con los ojos pintados, que es especialmente sugestivo y delicado. La mirada denota profunda concentración, acaso tristeza, a la manera de cómo son capaces los niños, en este sentido resulta conmovedor. El hecho de que tenga los ojos pintados no determina la intemporalidad, ya que se decanta al momento de los años sesenta en que fue realizado, que se respira en la atmósfera que lo envuelve.

Desde el final de la guerra civil española hasta 1948 estuvo exiliado en París, allí se relaciona con otros artistas catalanes y estrecha su amistad con Picasso. En esos años tratará repetidamente el tema del desnudo. Destacan dos desnudos en mármol con carácter monumental, *Mujer acostada* (1942) y *Mujer sentada* (1958), cada uno en distinta posición, en uno de ellos la modelo se coge una pierna entre sus brazos. En estas obras la sensualidad con que es creada la forma es evidente, cobrando gravidez y realismo, dentro de parámetros cada vez más clásicos, aproximándose a los modelos clásicos grecorromanos. Pese a ello, no llegará a ceder definitivamente a un amaneramiento clásico, en sus desnudos es meditada la voluntad de esquematizar ciertos elementos que considera accesorios como el lienzo que cubre el cuerpo y el cabello. Su función es subrayar la prestancia intemporal, y establecer un acentuado contraste con esa extraña sensación de inexpresiva vehemencia de los ojos, que los labios y la pose de los brazos acompañan.



Joan Rebull, *Mujer sentada*, 1958. Mármol.

En los últimos años practicará el desnudo femenino intensamente y en algunos casos adoptará las morbideces mediterráneas del ideario novecentista, como evidenciamos en *La bien plantada* de 1960, una

declaración de intereses estéticos, que aunque posee un gesto enérgico como la *Pujanza* (1935-1937) de Clará, su desnudo se asemeja más a los de Maillol.

Contrariamente a lo que hacía en los desnudos, en sus retratos más avanzados como el de *Rosario Tagores* (1953) y *El Padre Verget* (1956), alarga la fisonomía de los rostros en un goticismo que constituye el contrapunto de las redondeces mediterráneas de los desnudos.

Ya hemos comentado, que aunque estuvo en contacto directo con los creadores más destacados de las vanguardias, no siguió ninguna, rehusando incluso a ser adscrito a cualquier corriente artística en boga. A este respecto, Rebull comentaba con honestidad que: “*El arte debe ser vivo y la vida no tiene estilo*”.⁶⁹

Su sinceridad y afán por encontrar la verdad del arte hizo que supiera delimitarse un espacio propio, y aunque se solidarizó con muchas de las inquietudes de su época compartiendo ciertos resultados, terminó siendo un asceta de su tiempo.

Como hemos visto en este apartado, Joan Rebull marcó siempre distancias con sus predecesores y noucentistas, convirtiéndose en el mayor defensor de la talla directa para la realización de sus obras, lo que ejerció mientras tuvo fuerzas para ello. A continuación analizaremos como este método será adoptado por escultores castellanos que sobresalieron en el marco de la «nueva objetividad»⁷⁰, como Francisco Pérez Mateo, Emiliano Barral o el escultor bejarano Mateo Hernández, que desarrollaron a través de la talla directa una escultura realista de formas purificadas, rotundas y de temática contemporánea.

b) Castilla, realismo heredero de antiguas tradiciones.

La escultura castellana encamina su renovación hacia el realismo, con el que pretende el cambio de la cultura anterior y la creación de una nueva escultura. Su búsqueda del realismo, como expone Carmen Fernández Aparicio:

“(…) no fue entendida, meramente, a través del recurso fácil a los temas sociales, sino que su entendimiento del realismo era algo mucho más profundo y sentido. Realismo era la búsqueda de la escultura pura, del volumen, de la masa, de la forma y de su integración en el espacio. Realismo era el interés por la verdad, por la vida, por su entorno, por la búsqueda de los valores del hombre y de la tierra, de su identidad como hombres y como pueblo. De aquí el interés por la exaltación del hombre, de los tipos populares, de la raza. Realismo era también la representación de la naturaleza, de las costumbres, el trabajo y el ocio. Y realismo era también el interés y el respeto por los propios materiales y por las técnicas, por extraer de ellos todas sus posibilidades pero sin virtuosismos inútiles. Realismo era, en fin, la talla directa que extrae de la piedra la forma sin intermediarios que desvirtúan la idea del escultor. Realismo era, para todos ellos, algo tan simple como la búsqueda de la verdad desnuda en todas sus vertientes”.⁷¹

⁶⁹ SALVADÓ I JASSANS, Josep, “In memoriam: Rebull maestro”, en: *Joan Rebull años 20 y 30...*, op. cit., p. 146.

⁷⁰ Estética conocida en España desde el año 1927 cuando se tradujo *El realismo mágico* de Franz Roh, que mantenía que la representación de la realidad del objeto no debía ser una copia, sino “*una segunda creación*” y la expresión de “*un mundo purificado*” que descubría los objetos partiendo del espíritu. Véase: FERNÁNDEZ APARICIO, “El realismo de los años veinte y treinta...”, op. cit., p. 63.

⁷¹ ALIX y CAMPS, op. cit., p. 72.

Se suele incluir a Julio Antonio entre los realistas castellanos, porque desarrolló su obra principalmente en el centro de la península, aunque de hecho era original de Tarragona. Con su magnífica serie de *Bustos de la raza*, participará enérgicamente en el espíritu de regeneración del alma castellana, siendo reconocido como uno de los suyos por Pío Baroja, Azorín y Ramón Pérez de Ayala, escritores de la Generación del 98.

El realismo de sus bustos, de nobleza clásica y renacentista, es sobrio y contenido, destacando su sencillez compositiva. Pese a lo prematuro de su muerte en 1919, su influencia fue determinante en los escultores realistas de las siguientes generaciones, como Victorio Macho, que partiendo de su admiración seguirá el mismo camino del tarraconense en su serie de «retratos raciales», que acabarán desembocando en un realismo de fuerte carga expresionista, con algún débito al postcubismo y al arcaísmo. De Bourdelle, Victorio Macho heredará el sentido de la masa fuerte y enraizada, consumando un tipo de escultura de planos lisos y aristas cortantes, que fue muy novedoso entre los que le rodeaban. Su obra iría perdiendo espontaneidad a lo largo de su trayectoria artística, especialmente en su época americana.

La importancia de estos dos escultores radica en que hicieron posible que la generación siguiente, como Emiliano Barral y Francisco Pérez Mateo, crearan desde su configuración un lenguaje escultórico que convergerá en la vanguardia, lo que no ocurrió con la escultura catalana, que conservó los mismos modelos y lenguaje hasta cerca de los años cincuenta.

No es fácil explicar la existencia en Castilla de un realismo de vanguardia, pues sus resultados suelen ser imprecisos. De todos modos, en el centro de la península, en Madrid, lo practicarán dos jóvenes escultores, Emiliano Barral y Francisco Pérez Mateo, que seguirán el camino iniciado por Julio Antonio y Victorio Macho, aunque su voluntad será más moderna y atrevida, luchando tenazmente para encontrar nuevas formas y temas que salgan de los caminos ya experimentados.

Su afición a la vanguardia se producirá por caminos similares a los de sus predecesores, es decir, por la inspiración en el arte primitivo, por la adopción de ciertos recursos formales heredados del cubismo que consisten en la búsqueda de volúmenes simples y, sobre todo, por su pasión por la talla directa.

En Barral, hijo y nieto de canteros, la talla directa será algo arraigado en su personalidad, mientras que Pérez Mateo al terminar sus estudios de Bellas Artes tendrá que perfeccionar y aprender los entresijos del procedimiento de talla en una cantería. Ambos estaban en la línea de Modigliani cuando decía: *"La única manera de salvar la escultura es empezar a tallar de nuevo"*, o en la de Brancusi, cuando afirmaba: *"La talla directa es el verdadero camino para llegar a la escultura"*.⁷²

Este aspecto, compartido con Victorio Macho, no será lo que marque una diferencia substancial entre ambos, sino su búsqueda de un realismo progresista en relación con ambientes que habían ido desarrollándose entre las nuevas generaciones de artistas europeos. En este bloque analizaremos cómo Barral y Pérez Mateo tuvieron vidas y pensamientos paralelos aunque sus obras presentaran claras diferencias que les conducirán a un trágico final en el frente de Madrid, en 1936, Barral en Usera y Pérez Mateo en Carabanchel. Con ellos morirá su aportación a la escultura española contemporánea, una generación que no encontrará continuidad.

Veremos cómo Emiliano Barral desarrolló una escultura sin excesivos riesgos, con una mayor dependencia de planteamientos cercanos al clasicismo de Julio Antonio o al expresionismo de Macho, mientras que Pérez Mateo fue algo más avanzado. Partiendo de su inicial dependencia de métodos rodinianos y su posterior admiración por Bourdelle, surgirá su apasionamiento por la pureza de formas egipcias y mesopotámicas y la simplicidad de la escultura antigua, que le

⁷² *Ibidem*, p. 40.

Castilla: realismo heredero de antiguas tradiciones

conducirán a realizar una obra moderna de gran personalidad. Su trayectoria conectará con las tendencias de la «nueva objetividad» extendidas entre nuestras vanguardias tras la publicación en España del ensayo de Franz Roh *Realismo Mágico. Post-expresionismo*.

Comenzaremos la exposición con **JULIO ANTONIO (1889 - 1919)**, natural de Mora de Ebro, provincia de Tarragona, que ha sido considerado uno de los pioneros en la renovación de la escultura española. A pesar de su prematuro fallecimiento, con treinta años, su obra producirá una verdadera transformación formal y conceptual de los valores escultóricos.

Recibe sus primeras clases de escultura en el Ateneo de Tarragona, pasando en Barcelona al taller del escultor Feliu Ferrer Galzeran, también natural de Mora de Ebro.

En 1907, pensionado por la Diputación de Tarragona, marcha a Madrid, donde trabajará en el taller del escultor ya consagrado Miquel Blay. A pesar de reconocer su valor y maestría, decide dejarlo y hacer escultura por su cuenta, asimilando en solitario las grandes obras de los maestros clásicos.

Tras dejar el taller de Blay, se instala junto al pintor Miguel Viladrich, en la calle de Villanueva de Madrid, lo que le llevará a pasar momentos muy difíciles no sólo económicos sino de salud. En la capital coincidirá con otros grandes artistas e intelectuales como Victorio Macho y Enrique Lorenzo Salazar.

En 1908 inicia un viaje con Viladrich, por tierras de España, para conocer el espíritu de los pueblos y las gentes, una búsqueda del alma profunda de España. Pasará una temporada en Almadén, lo que le marcará profundamente al entrar en contacto con los trabajadores de las minas. De ese año es su obra *María la gitana*, en la que demuestra su gran personalidad rompiendo con la escultura propia de la época.

En 1910 comenzará la realización de sus *Bustos de Raza*, representando a los mineros de Puertollano. Esta producción puede contextualizarse con el ambiente cultural del momento, ya que, tras el pensamiento de los hombres de la Generación del 98, las gentes anónimas de cada rincón de España, fueron fuente de inspiración de pintores y escultores.

En 1909, gracias a una bolsa de viaje concedida por la Diputación de Tarragona, puede viajar a Italia, experiencia que será muy positiva para la evolución de su obra ya que pudo conocer en directo las obras de Donatello, Miguel Ángel y Andrea Verrocchio. Estos escultores junto con Rodin serán los cuatro grandes maestros que marcarán su trayectoria y personalidad artística.

A su regreso de Italia pasa por París donde conocerá la escultura socializante del belga Meunier y la del gran maestro Rodin, que le reafirmará en la importancia del olvido de todo academicismo para continuar en el camino emprendido del estudio del natural, abandonando lo superfluo en pro de la realidad del volumen y la forma, que deben surgir del interior y transmitirse hacia el exterior vehemente de la realidad.



Julio Antonio, *María la gitana*, 1908.

Su trabajo sería apreciado por importantes intelectuales de la época, con los que Julio Antonio compartió el espíritu regeneracionista que defiende la modernización de España. En su obra se evidencia el clasicismo como fundamento creativo no sólo en el aspecto formal, sino en la idea de integración de contrarios, armonía y equilibrio, que forma parte de la teoría de pensamiento desarrollada por José Ortega y Gasset. El filósofo español no es el único que valora la aportación de Julio Antonio a la escultura, los escritores Ramón Gómez de la Serna, Ramón Pérez de Ayala, Juan Ramón Jiménez o Ramón María del Valle-Inclán, se muestran asimismo entusiastas de su obra.



Julio Antonio, *Cabrero de las tierras de Zamora*.



Julio Antonio, *Ventero de Peñalsordo*.

Ramón Gómez de la Serna será uno de los mayores defensores y divulgadores de su obra, describiendo sus *Bustos de Raza* "(...) como una muchedumbre de cabezas de mineros, con un caleidoscopio de sesgos, de perfiles y de aristas, de tersuras junto a sus escabrosidades y sus peripecias una multiplicidad de modos de espíritu, de urañez y de varonilidad imposibles".⁷³

Para el pintor Zuloaga, Julio Antonio "esculpe el sentimiento de la propia patria", una consideración que compartía otro amigo del escultor, Julio Romero de Torres. Los seguidores de Julio Antonio reconocen en él la verdadera alma de los hombres y mujeres del pueblo español.

Si por algo se conoce a Julio Antonio es por su serie *Bustos de Raza*: *El minero*, *María la gitana*, *Minera de Puertollano*, *Mujer de Castilla*, *el Ventero de Peñalsordo*, *El hombre de La Mancha*, *Minero de Almadén*, *Mujer de la mantilla*, *Cabrero de las tierras de Zamora*, estas esculturas, expresivas, claras y serenas son algunas de sus principales obras.

María la gitana, querida que fue del Pernalés, representa a una vieja gitana de modo tan veraz, con sus arrugas, su peinado de dos peinetas y envuelta en su mantón, que antes no se había visto un realismo igual, alejado de todo folclore decorativo.

Lo mismo sucede en *Mujer de Castilla*, de 1909, que posee la fuerza interior, determinación y voluntad de la mujer campesina. Es de concepción simple y de gran modernidad, la cabeza sin cuello apoya sobre la base su volumen casi esférico, irradiando con esta simplificación y limpieza compositiva su gran fuerza. Además, con la utilización del hueco en los ojos, en los que las cuencas aparecen vacías, se adelanta a las vanguardistas realizaciones de años posteriores.

⁷³ GÓMEZ DE LA SERNA, «Un escultor catalán», *Murcia*, Murcia 14 de noviembre de 1909.

Castilla: realismo heredero de antiguas tradiciones

Otra escultura, *La minera de Puertollano*, contiene una resonancia clásica que nos transporta a época romana. Para realizar esta hermosa dignificación de la mujer trabajadora recurre a una composición cerrada, mostrando una fortaleza que resalta el suave clasicismo del bello rostro.

Hacia 1916 realiza el *Monumento a Francisco de Goya*, en el que siguiendo los cánones rodinianos realiza un busto con un modelado fluido y vigoroso, de aspecto inacabado, con el que seguramente quiso reflejar el espíritu genial del pintor.

Otros trabajos significativos realizados en la misma época son: el *Monumento a Chapi*, del mismo año, para el Parque del Retiro de Madrid, y el *Monumento a los Héroes de Tarragona*, de cuatro metros de altura y cierto aire modernista, que le llevaría varios años, desde 1910 hasta su muerte en 1919.

Su última obra de encargo será *El Mausoleo Lemonier* (1916-1919), obra de gran dramatismo en la que se advierte la influencia de Miquel Blay. Está constituido por un grupo formado por la estatua yacente de un niño, tallado en mármol, junto a la figura sedente de su madre, en bronce, con incrustaciones de piedras de colores en el manto.

Esta escultura sería expuesta en el Palacio de Bibliotecas y Museos del parque de Recoletos, sede de la Sociedad Española de los Amigos del Arte, despertando gran expectación.⁷⁴

Poco después de realizar estos trabajos caería gravemente enfermo, ya que desde hacía algunos años padecía tisis, muriendo en Madrid el 15 de febrero de 1919.

La escritora Margarita Nelken, que admiraba profundamente al artista escribía:

“La obra de Julio Antonio es una de las más íntegramente puras del arte moderno. Su perfeccionamiento cada día más amplio, en su realización cada vez más estrecha. Su fuerza no es la brutalidad que deslumbra en su primer aspecto, es un poder razonado, adquirido tranquilamente, obra por obra y cada libertad de Julio Antonio es verdaderamente una liberación, una unión más íntima de su espíritu y de su obra”.⁷⁵

Nunca conoció lo que su obra llegó a significar para la renovación de la escultura española, sin saberlo, se convertirá en el referente de las jóvenes generaciones que en los años venideros realizarán una gran transformación en la escultura castellana.

VICTORIO MACHO (1887 - 1966) natural de Palencia, será el continuador del camino iniciado en el realismo castellano por Julio Antonio. Aunque más tarde negara su influencia, recorrió los



Julio Antonio, Maqueta definitiva del *Monumento a Francisco de Goya*, 1916.



Julio Antonio, Proyecto de *Monumento a los héroes de Tarragona*, 1910-1919.

⁷⁴ La familia Lemonier depositó la obra en el Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Madrid, de ahí pasó al Museo de San Telmo de San Sebastián, donde la adquirió la Diputación de Tarragona, encontrándose actualmente en el Museo de Arte Moderno de Tarragona.

⁷⁵ NELKEN, Margarita, *Glosario (Obra y Artistas)*, Madrid, 1917, pp. 166-171. Citado en: AA.VV., *Colección Capa*, Alicante, Ayuntamiento de Alicante, 1998, p. 95.

campos de Castilla del mismo modo, armado de lápiz y papel, recogiendo a través de los rasgos fisonómicos de sus gentes, el alma de la raza.⁷⁶



Victorio Macho, Fragmento del *Sepulcro del Dr. Llorente*, 1917. Piedra de Sepúlveda.



Victorio Macho, *Busto del escritor Emiliano Ramírez Ángel*, 1919. Piedra.

La ejecución del *sepulcro del Doctor Llorente*, con una vehemente influencia miguelangelesca, realizado en mármol y piedra de Sepúlveda, en 1917, y ubicado en el Cementerio de San Justo de Madrid, supondrá su consagración. En ese mismo año realiza *La Piedad*, también en piedra, con gran sensibilidad y por encargo del Instituto Llorente de Madrid.



Victorio Macho, *La Piedad*, 1917. Instituto Llorente de Madrid.

Otro de sus mejores trabajos será el *Monumento a Pérez Galdós*, de 1919, ubicado en el Retiro madrileño. Se trata de una escultura sobria y entrañable, en la que plasmó la figura anciana del escritor sentado en un sillón de piedra cuyos brazos tienen forma de arcaicos leones. De ese mismo año es el expresivo retrato del escritor *Emiliano Ramírez Ángel*, que actualmente se encuentra en localización desconocida.

En su primer viaje a París quedaría impresionado por las esculturas griegas y egipcias del Louvre. Visitaría el Museo de esculturas de Rodin y conocería los talleres de Bourdelle y Maillol. Además, en Montparnasse, haría amistad con el escultor español Mateo Hernández. La influencia de este viaje enseguida se verá reflejada en la temática de sus obras, en las que perseguirá el ideal de serenidad que evocaba el arte griego, al tiempo que irá dejándose llevar por las modernas corrientes del cubismo.

Como Bourdelle, procuraba el rigor constructivo en sus obras, dotándolas de sólidas estructuras con las que imprimía un sello de eternidad.

⁷⁶ Por su carácter inconformista, en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, le llegaron a apodarar «El selvático».

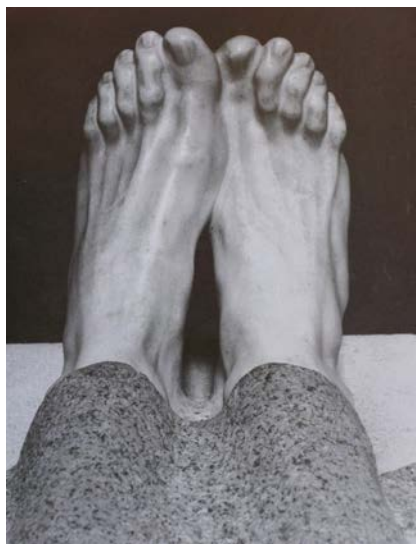
Castilla: realismo heredero de antiguas tradiciones

Entre ellas destaca, en su afán de renovación clasicista, *la Fuente de Ramón y Cajal*, situada en el Retiro madrileño y acabada entre 1925 y 1926. En ella el agua mana de dos fuentes, la de la vida y la de la muerte y cae sobre un amplio estanque. En una sencilla base descansa la figura reclinada de Cajal vestida con túnica griega, donde se evidencia su admiración por Fidias y los etruscos en la caída en zigzag de los pliegues de la túnica. A ambos lados de la figura central se sitúan dos bajorrelieves en piedra caliza con figuras de tipo arcaico y neocubistas claramente influenciadas por el Art-Déco y por uno de sus impulsores, el yugoslavo Iván Mestrovic cuya obra conocería en París.



Relieve de la *Fons Mortis* en *La Fuente de Ramón y Cajal*, 1925-26. Parque del Retiro, Madrid.

En 1920 realizará la bella estatua yacente de su *Hermano Marcelo*, en la que muestra un curioso juego de policromía, utilizando granito gris de Guadarrama para la vestimenta y mármol blanco patinado para la cara y pies. Esta obra posee una sabia contención y simplificación de líneas, que la dotan de una sencilla y sentida espiritualidad que expresa el drama de su muerte en plena juventud.



El hermano Marcelo. Detalle de la inserción de los pies de mármol en el vestido de granito.



Victorio Macho, *El hermano Marcelo*, 1920. Mármol y granito.

Una de sus obras más vanguardista fue la del sepulcro de su amigo, el poeta canario *Tomás Morales* (1923), situada en el cementerio de Las Palmas. Realizada también en piedra, muestra una figura doliente a modo de musa fantasmagórica, que porta la lira de la poesía, en actitud de bajar al sepulcro, a la muerte. Esta figura, de aire modernista, simplificada hasta el límite y despojada de todo lo que distraiga su verdad, es la encarnación plástica de la muerte, y será tratada de una manera moderna, por planos. En ella, como en *la Fuente de Cajal*, conjuga el simbolismo con un juego de volúmenes de índole postcubista.

En Guipúzcoa inaugurará en 1925 el *monumento a Juan Sebastián Elcano*, representando la figura de la victoria, en la nave de Elcano, mediante una gran mujer alada tallada en piedra arenisca.



Victorio Macho, Implorante del Sepulcro de Tomás Morales (boceto), c. 1922. Casa-Museo V. Macho, Toledo.

Durante los años 1926 y 1928 continuará trabajando en piedra, muestra de ello son los retratos de Valle Inclán, Unamuno y Pío Baroja, algunos de sus compañeros de tertulia.⁷⁷ Más adelante retratará a Menéndez Pidal y Marañón, con lo que se convertirá en el escultor más identificado con la Generación del 98.

Una de sus obras familiares más queridas, junto a la figura yacente de su hermano, fue la *Escultura sedente de su madre*, que terminó en 1936 y realizará con tres tipos de piedra: mármol blanco, Calatorao y piedra de Colmenar, con la intención de infundirle más veracidad. Imprimirá a esta figura el mismo acabado que a la de su hermano, tallando en mármol blanco la cara y manos para diferenciarlas de la vestimenta que acomete en piedra negra de Calatorao, mientras que el sillón sobre el que reposa la figura está realizado en piedra de Colmenar. Este trabajo además de constituir todo un tributo de amor filial, demuestra por su sensibilidad y destreza ser una magnífica obra de arte.

Al estallar la guerra civil, a pesar de no haber tomado parte en la política activa, como defendía la legitimidad del gobierno de la República, en 1937 se verá obligado a exiliarse a París. En Montparnasse, restablece relaciones con Juan Gris, Picasso y Mateo Hernández. Dos años más tarde, en 1939, marchará a Colombia para la realización de varias esculturas monumentales, iniciándose así su etapa americana, que supuso un estancamiento en sus postulados estéticos y en su evolución en el modernismo imperante en Europa.⁷⁸



Victorio Macho, *Estatua de su madre*, 1936. Casa-Museo V. Macho, Toledo.



Detalle de las manos de la *Estatua de su madre*, realizadas en mármol.

⁷⁷ Habitualmente acudía a las tertulias presididas por Valle Inclán, en las que participaban Romero de Torres, Penagos, Julio Antonio, los Machado y Pío Baroja.

⁷⁸ Conviene resaltar que una generación de escultores colombianos conocidos como "Los Bachúes", cuando residían en España, habían iniciado su formación escultórica junto a Macho, trabajando como ayudantes en su taller madrileño entre 1923 y 1928.

Castilla: realismo heredero de antiguas tradiciones

Una de sus principales obras americanas la constituyen los *sepulcros en mármol de los padres y la esposa de Bolívar*, situados en una capilla de la Catedral de Caracas. Una vez terminado este monumento, en 1952, decide regresar a España, donde realizará en 1956 su última gran obra, el *sepulcro de Menéndez Pelayo*, en el crucero de la catedral de Santander, en cuya parte inferior reposa una escultura yacente vestida en piedra negra de Calatorao, con rostro y manos en blanco Carrara sobre un sarcófago en piedra de Escobedo.

En cuanto a la vertiente realista castellana, tanto Julio Antonio como Victorio Macho fueron considerados los dos principales escultores de raza: Julio Antonio aferrado a sus orígenes e inspirado en el pueblo castellano, y Macho con su mediterraneidad arcaica, con la que lograría ser más impetuoso y expresivo.

El dramatismo y austeridad de su obra también recibió las influencias del vallisoletano Berruguete y las de otros imagineros castellanos. A su realismo irá añadiendo progresivamente rasgos clasicistas con intención simbolista, despojando a sus modelos de todo lo temporal y transitorio para tratar de alcanzar lo espiritual y permanente.

Desde muy joven quedaría impresionado por la obra de Rodin, pero tras sus viajes a París, le impactaría con más fuerza la figuración neocubista del francés Antoine Bourdelle y de Iván Mestrovic, que incorporaban al sentido arquitectónico de sus obras una severidad arcaizante resuelta con simplificaciones cubistas.



Eva, Museo Victorio Macho de Toledo.



Escultura de Iván Mestrovic.

Victorio Macho debe a estas influencias neocubistas la robustez y rotundidad de sus volúmenes, los amplios planos y masas que conforman sus esculturas, así como su estilización. Su vocación arquitectónica reflejada en sencillas estructuras geométricas y sus estatuas hieráticas hicieron que algunos de sus monumentos, por avanzados para la época, fueran juzgados de revolucionarios, como el *sepulcro de Tomás Morales*, *la Fuente de Cajal* o *El Cristo del Otero*.

El Cristo del Otero (1930), de 21 metros de altura, fue una de sus obras más emblemáticas. Se trata de un gigante de concepción moderna,

realizado con hormigón armado revestido de piedra y aplicaciones de mosaicos, que construye con rigurosas líneas de contorno y rotundos planos verticales, como las obras de Mestrovic, casi desnudo de elementos ornamentales y signos expresionistas.

Este coloso se encuentra en el Cerro del Otero, en Palencia, a sus pies será enterrado su autor. La extrema verticalidad del Cristo se debe a que Victorio Macho pensaba que la escultura era una creación sublime que nos acerca a Dios, por ello también sus Victorias aladas y héroes se elevarán al infinito, reflejando ese afán de imbuir su obra de espiritualidad. Espiritualidad y muerte que



Andamiaje de la construcción del Cristo del Otero.



Victorio Macho con Marino, el maestro de sacar puntos, fotografiados junto a una de las manos del Cristo del Otero, 1930.

aparecerán reiteradamente en su obra en el transcurso de los años. Según José Carlos Brasas Egido, Victorio Macho confesaba que: *"La escultura ha de poseer emociones profundas, porque si no, carece de valor (...) La escultura en sí es fría, pero si el artista logra imbuirla de un espíritu, entonces queda convertida en algo verdaderamente valioso, en un modelo de arte perenne"*.⁷⁹

Otro aspecto que debemos destacar es que toda su vida trabajó con materiales nobles, sintiendo predilección por la piedra, con la que introduce una novedad, seguramente aprendida

de la escultura romana y de la imaginería religiosa, que consiste en incorporar diferentes tonalidades y colores a la escultura combinando e intercalando en una sola pieza varios tipos de piedra, como hará habitualmente adicionando mármol blanco al granito o al Calatorao. Transcribimos una de sus reflexiones recogida en sus memorias acerca de la singularidad del material utilizado en sus esculturas:

"Aprendamos a interrogar al mármol, tal como surge de la cantera. Contemplémosle con un sentimiento religioso; no destruyamos sus bellos planos; no profanemos la santa pureza de sus entrañas para grabar en su blancura divina ideas torpes o vulgares. Por el contrario, mirémosle como algo sagrado y misterioso (...) Modelar es dar vida a algo que no la tiene. Nos hace pequeños dioses".⁸⁰

En relación a la talla directa, debemos considerar que en ese momento era demandada por todos los escultores realistas, en su afán de recuperar la pureza de la escultura y de superar todas las trabas académicas. De este modo lo describe Josefina Alix:

"Tallar directamente era una extraordinaria aventura en la que el escultor puede dar lo mejor de sí mismo, es una fusión perfecta del hombre con la piedra de la que va extrayendo golpe a golpe, todas las formas que él ha pensado y aquellas que la piedra le va sugiriendo, es la manera más adecuada de representar la realidad sin recorrer todos los pasos que el sacado de puntos requiere y, a través de los cuales, la obra va perdiendo la frescura y la espontaneidad inicial".⁸¹



Victorio Macho, *Busto de mujer*, 1906. Alabastro y mármol.

⁷⁹ BRASAS EJIDO, José Carlos, *Victorio Macho: Vida, Arte y Obra*, Palencia, Excma. Diputación Provincial, 1998 (2ª ed.), p. 106.

⁸⁰ *Ibidem*, p.106.

⁸¹ ALIX TRUEBA, Josefina, *Dos escultores Emiliano Barral - Francisco Pérez Mateo*, (cat. exp.) Madrid, Aula de Artes Plásticas de la Universidad Complutense, 1982, p. 14.

Castilla: realismo heredero de antiguas tradiciones

Una nota anónima de prensa de la época comentaba sobre la escultura del joven Emiliano Barral, que:

“En su obra es revolucionaria la acometida directa de la piedra, la ruptura con esas costumbres tan ‘de señorito’ de los escultores del barro y del yeso, que dejaban luego a manos asalariadas el labrar el material noble, ‘la piedra dura’. Y se distancia de ellos en dos dimensiones: por un lado, en lo individual, por el gusto de la talla directa. En segundo lugar, porque no traspasa el trabajo duro a manos anónimas mientras él crea”.⁸²

EMILIANO BARRAL (1896 - 1936) nació en una familia de canteros, en Sepúlveda (Segovia). Eran canteros su padre, abuelos y hermanos, así que la talla directa era en su vida algo natural. Dominaba el oficio, y tallaba todo tipo de rocas, aunque, como Mateo Hernández, mostraba su preferencia por las más duras, como el basalto y la diorita. Buscaba siempre acabados perfectos, enlazando lo rugoso con lo pulimentado, cuando la pieza lo requería.

Desde muy joven comenzó a manifestar su tendencia de dejar el lado artesanal para convertirse en artista; será el escultor Juan Cristóbal el que le introducirá en el mundo de la escultura, (trabajó como ayudante en su taller) pero fue de forma autodidacta como se consolidó en él, a base de carácter, trabajo y voluntad.

En 1911, movido por su espíritu inquieto y aventurero emprende varios viajes a Huelva, Madrid, Valencia, Barcelona y París. Volviendo a Segovia trabaría amistad con algunos intelectuales de su época, el poeta Antonio Machado y los ceramistas Daniel Zuloaga y Fernando Arranz, en cuyo taller de cerámica se estableció temporalmente para realizar algunas obras como *el Mausoleo de la familia Pedrazuela* y *el Monumento a Daniel Zuloaga* en Segovia.

Inicialmente su obra artística se dirige hacia un realismo que parece tener sus orígenes en la escultura de Julio Antonio y en las tendencias hacia la modernidad del ambiente artístico de esa época en la que destacaba Victorio Macho con su fuerte personalidad.

Tras una pequeña exposición en el palacio provincial de Segovia, Juan Francisco de Cáceres publicará en *La Tierra de Segovia*, el 4 de enero de 1920, el siguiente comentario:

“(...) Barral está frente al academicismo, molde común donde se funden todas las cosas lamidas y amaneradas... Dos tendencias, al parecer distintas, pero que precisamente son las características del arte de Barral, surgen en su obra. De un lado una preocupación intelectual y altamente sugeridora de estados anímicos pasionales; ejemplo: la cabeza *Inquietud*; de otro la preocupación de la belleza clásica, algo fría y serena... el busto de Ignacio Carral (...)”.⁸³

Tras la realización de este busto, continuó ejecutando numerosos retratos, como *la cabeza del escritor Julián María Otero* y *la del pintor Eugenio de la Torre*, a las que siguieron los bustos del ceramista *Fernando Arranz* y el del poeta *Antonio Machado*, que emocionado dedicó unos magníficos versos a su talla.⁸⁴



Busto de Antonio Machado, por Emiliano Barral, c. 1920-22. Original en arenisca rosa de Sepúlveda.

⁸² *Ibidem*, p. 14.

⁸³ SANTAMARÍA, J.M., *Emiliano Barral*, (cat. exp.), Segovia, Obra Cultural Caja de Ahorros de Segovia, 1985, p. 28.

⁸⁴ En la exposición Nacional de Bellas Artes de 1922, presentó *la cabeza de Eugenio de la Torre* y el *Busto de Antonio*

Un crítico lo recordaba al escribir dos años después, en el diario madrileño *La Voz* sobre el *Monumento a Daniel Zuloaga*:

"Siente la escultura con la solidez de un romántico y la fineza de un moderno. Su retrato del poeta Antonio Machado, expuesto en una de las exposiciones oficiales madrileñas y ante el cual pasó el jurado, como con harta frecuencia, sin ver nada, anunciaba un escultor de raza".⁸⁵

Sus retratos eran expresivos y de gran fuerza, pero carecían del clasicismo de Julio Antonio. Entre ellos también cabe destacar el *Retrato de su madre*, de 1922, y los retratos de su hermana Paz, *Pacecilla*, y de *Rosendo Ruiz*.



Emiliano Barral, *Mujer de Segovia*.

De 1923 es el retrato del pedagogo *Blas José Zambrano*, labrado en granito arrancado de un malecón de la carretera de la Lastrilla, que presenta en la Exposición de Artistas Segovianos en el Ateneo de Medina del Campo, con el nombre *Busto romano*. Dicho nombre será cambiado por un comentarista del semanario *Segovia* por el de *El Arquitecto del Acueducto*. A la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1924 acudirá con dos obras: *El Arquitecto del Acueducto* y *la cabeza de Pablo Iglesias*.

Su nuevo busto *Segoviana*, símbolo arquetípico de la mujer de su tierra, remata este difícil ciclo de la vida del escultor, que pronto concluirá. Esta obra, con su sobriedad, responde a la misma idea creativa que tuvieron Julio Antonio y Victorio Macho años atrás, en ella se adivina sobre todo la huella del primero.

En 1926 la Diputación de Segovia le concede una bolsa para viajar a Italia durante algunos meses. Recorre el país y queda fuertemente impresionado con la escultura renacentista de Florencia, ciudad donde podrá admirar la obra de Verrochio, Donatello y Miguel Ángel. En Roma quedará seducido por la belleza de la escultura barroca, estudiando el estilo aunque para apartarse de él, ya que según sus propias palabras recogidas en el artículo dedicado a Barral en la *Enciclopedia Espasa*, "(...) el barroco es una carga pesadísima que continúa sin dejar andar a los españoles".⁸⁶

Participará en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1926 con cuatro obras, en la Sección de Artes Decorativas, *Garza de Luz* y *Gran Pingüino*, en mármol y otras dos en la Sección de Escultura, *Busto de Mujer* y *Desnudo en piedra para fuente o jardín*, llamado también *Regocijo de volúmenes*. Entre los críticos que apostaron por él, Antonio Lezama escribía desde las páginas del diario *La Libertad*:

"Emiliano Barral, el genial escultor segoviano, que, con la enorme fuerza de su talento y de su arte ha sabido domeñar la piedra y ponerla al servicio de la idea sin que pierda jamás la materia de



Emiliano Barral, *Regocijo de volúmenes*, 1926. Granito.

Machado, siendo seleccionado pero sin que sus obras merecieran la atención del jurado. Esculpió también el retrato de la niña *Mercedes* de Cáceres, y el conocido retrato *El filósofo cañí*, inspirándose en Julio Torrерillo, alfarero del taller de cerámica de Fernando Arranz.

⁸⁵ SANTAMARÍA, J. M., *op. cit.*, p. 30.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 34.

su intrínseca grandeza, continúa su marcha triunfal, en que cada paso es un éxito mayor que el precedente y cada obra una afirmación rotunda de su personalidad artística. El Busto de Mujer y el Desnudo en piedra para fuente o jardín, son dos admirables obras maestras que ha arrancado Barral de esos bloques de granito, que él ataca con vigor ciclópeo y que tan bien se avienen con su temperamento recto y castellano, capaz, unas veces de producir obras serenas y clásicas como la cabeza de la mujer, y otras de una frivolidad y delicadeza tan exquisitas como las que hay en la figurilla desnuda, toda gracia y donosura, y de tan extraordinaria vida, que el femenino cuerpo palpita y estremece y hasta parece que el más leve soplo de viento es capaz de agitarlo”.⁸⁷



Cabeza yacente de Pablo Iglesias por Emiliano Barral, 1927-30, mármol gris. Cementerio Civil del Este, Madrid.

Posiblemente por sus orígenes humildes y vinculación con la cantería, hasta el año 1927 no comienza a ser considerado escultor. En ese mismo año le encomiendan la realización del *mausoleo a Pablo Iglesias*, que sería inaugurado tres años más tarde, en 1930, en el Cementerio Civil de Madrid. La cabeza yacente del líder socialista, coronando un pequeño monolito, constituye la pieza definitiva del mausoleo. Está construida con un crudo realismo basado en ángulos y aristas muy marcados, que lo entroncan con Victorio Macho y con la escultura expresionista centroeuropea. Forman parte del monumento una *Maternidad*, de volúmenes suaves y circulares y varios relieves, alegorías de la luz que se aleja de las tinieblas.



Emiliano Barral, boceto *Maternidad*, 1928. Arenisca rosa de Sepúlveda. Col. familia Barral.

Después de participar en varias colectivas en Madrid y Florencia, será la exposición individual de 1929 la que marcará definitivamente su consagración. Presenta veintiséis obras al Salón que la Sociedad de Amigos del Arte tenía en el Museo Español de Arte Moderno. Entre las piezas que figuraban expuestas se encontraban *Mujer de Segovia*, *el retrato de Javier de Winthuysen*, *Zoe*, y sus dos enternecedoras *Maternidades* de formas suaves y dulces, una sedente y otra de pie, ambas en arenisca rosa de Sepúlveda.

En 1931, presenta en el Retiro de Madrid su *grupo de Osos*, claramente influenciados por el escultor francés François Pompon, que tuvo que conocer diez años antes en París a través de su amigo Mateo Hernández;⁸⁸ aunque también es posible que tomara la referencia del *Oso* de Pompon tras la visita a la exposición de Mateo Hernández en Madrid, en 1927. En relación a la repetición de este motivo, el hermano pequeño de Emiliano, Alberto Barral⁸⁹, que luchó junto a él en la milicia segoviana, y que

⁸⁷ *Ibidem*, p. 43.

⁸⁸ Algunos dibujos fechados en 1921, evidencian que durante ese año realizó un segundo viaje a París donde pudo reunirse con antiguos amigos como Mateo Hernández.

⁸⁹ Alberto Barral (1906-1969), es considerado el recuperador de la ornamentación de la ciudad de Córdoba (Argentina) con el uso de la esteatita, piedra que no se utilizaba desde época colonial. También es reconocida su labor docente; en la Escuela Normal Superior Garzón Agulla creó el Taller de Modelado y en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional de Córdoba (una de cuyas aulas tomó su nombre) dictó las cátedras de “Composición del Espacio” e “Introducción a la Plástica”. En esos años de intensa actividad, también dirigiría el Taller de Labra en Piedra en la Escuela de Artesanía, llamada luego de Artes Aplicadas. Véase: http://es.wikipedia.org/wiki/Alberto_Barral

tras la guerra civil española tuvo que exiliarse a Argentina, ciudad de Córdoba, donde continuó su obra de labrante y escultor, realizó varias obras de género animalístico entre las que se encuentran *Oso Polar* (c. 1949-1951), efectuado en colaboración con el pintor argentino Roberto Juan Viola, que formalmente guarda similitudes con el *Oso* de François Pompon y que tras diversos emplazamientos acabó en el Museo Caraffa de Córdoba.



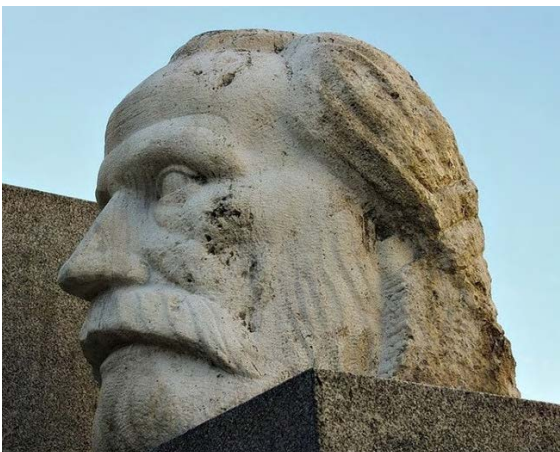
Oso Polar de Alberto Barral. Córdoba, Argentina.



Alberto Barral durante la talla del *Oso Polar*, c. 1950.

En 1935 recibirá otro importante encargo, el *Monumento a Pablo Iglesias*, que se inaugurará el 1 de mayo en el Parque del Oeste de Madrid, en el que destacará en primer término el realismo expresionista de la monumental cabeza del líder socialista y en uno de los extremos un grupo de obreros. Esta fue su última obra, que sería destruida al terminar la guerra, y de ella se realizaría una réplica años después que sería situada en un nuevo emplazamiento.

En sus últimos años de vida su obra iría radicalizándose, aproximándose a lo que podría considerarse un realismo de índole social. De esta época son la escultura de Pablo Iglesias, de realismo algo legendario cercano al que se hacía en los países socialistas, el *Monumento al Dr. Tapia*, con su popular *Espigadora* llena de ingenuidad y el del pintor muralista Luis Quintanilla.



Pablo Iglesias por Emiliano Barral, piedra de Colmenar. Av. de Pablo Iglesias, Madrid.

A principios de la Guerra Civil se afilió a la Alianza de Intelectuales Antifascistas y por su condición de escultor fue nombrado Miembro del Patronato de Recuperación de Bienes Artísticos, realizó tareas de salvamento en Alcalá de Henares y Guadalajara e intervino decididamente en el envío a Madrid de los Grecos de Illescas, que tras haber sido ocultados en los sótanos del Banco de España, fueron restaurados en los talleres del Museo del Prado.

El 21 de noviembre de 1936, en el frente de Usera de Madrid, al mando de sus hombres, morirá con sólo 40 años. En el Cementerio Civil del Este, donde quedan algunas de sus mejores obras, se le dará sepultura. Un año después de su muerte, en el Pabellón de la República

Española de la Exposición Internacional de París, dieciocho esculturas suyas serán expuestas junto con otras del también fallecido escultor Francisco Pérez Mateo.

Emiliano Barral fue un artista autodidacta que integró varias influencias y motivaciones entre las que destacan como rasgos fundamentales, su gusto por la talla directa en piedra y, la sobriedad y definición del volumen a partir de planos. Como describe vehementemente Santamaría:

“La talla directa es en Barral una técnica plenamente asumida y un signo de identidad. El tratamiento del bloque con las herramientas de cantero, las aristas marcadas con la gradina, el facetado a golpes de escoda, la atacadura valiente, los rejos del puntero, o las ásperas texturas conseguidas martilleando con la bujarda, quedan en la piedra, que también sabía pulir primorosamente, hablando del escultor que no se somete a la servidumbre de la saca de puntos, del artista que no abandona en otras manos la ejecución de ninguno de los procesos, que abarca la ejecución total de la obra”.⁹⁰

Su forma de trabajar era directa y veraz, inclinada a extraer las máximas posibilidades que brindaba la naturaleza del material, que utilizaba deliberadamente como arma para luchar contra lo establecido, lo académico y tradicional. Gracias a ello creó una escultura original, un lenguaje plástico algo rudo, pero popular y sincero, alejado de las antiguas convenciones y grandilocuencias que empañaban la escultura española que no acababa de desprenderse de la tradición decimonónica.

Los escultores posteriores al gran maestro Rodin fueron rodinianos, tanto seguidores como opositores a él. Bourdelle y Maillol reclamaban los valores de la escultura clásica e Hildebrand requería la vuelta a la talla directa. Con estos conflictos se encontraría Barral y los escultores de su generación, él, cuando decidió dedicarse a la escultura se colocaría frente a Rodin.

El cubismo en su simplicidad de formas y las nociones plásticas de Brancusi, su sentido rítmico formulado en cuerpos envolventes y su depurado tratamiento del bloque, al que despoja de aderezos superfluos, son fuentes que inicialmente desarrolló Barral. También pudo asimilar la ingenuidad expresiva de los maestros del románico.

Como hombre de acción que era, supo captar la energía de las grandes obras de la antigüedad y eternizarla en la piedra. Sintetizando perfectamente el rigor y la tradición castellana, de Victorio Macho y Julio Antonio, a los que admiraba, con la mesura y serenidad clásicas, logrando una escultura firme que no renuncia a la pureza de líneas y contornos. A ello también ayudó su formación autodidacta, que supuso un impedimento menos del que desprenderse para poder realizar una escultura auténtica y de espontánea raíz popular.

Su coetáneo **FRANCISCO PÉREZ MATEO (1903 - 1936)**,⁹¹ catalán de nacimiento, se inscribe en el ámbito castellano porque fue allí donde desarrolló su obra. Fue, como Barral, un acérrimo defensor de la talla directa, que utilizó para efectuar esculturas de una razonada modernidad que enlazaban con los preceptos de la nueva objetividad alemana.

En los años de su adolescencia, Cataluña se encontraba en un período de búsqueda de identidad, en el que se proyectaba el establecimiento del idioma catalán y un acercamiento a la modernidad europea. Este impulso que venía generándose desde finales del XIX era paralelo a los intentos de recuperación de la identidad española castellana, fundamentalmente en Madrid, que defendía el regeneracionismo propagado por los escritores de la generación del 98.

En su obra primera se manifestará su asimilación de los cánones novecentistas, quedando patente la admiración que sentía por Maillol, considerado uno de los creadores de la escultura mediterraneista, que influirá igualmente en su amigo Manolo Hugué.

⁹⁰ SANTAMARÍA, J. M., *op. cit.*, p. 67.

⁹¹ Su madre tuvo que ser recluida en un manicomio y su única hermana murió cuando él tenía cinco años, por lo que se criaría con su padre, camarero que llegó a ser maitre del hotel Florida de Madrid, y se volcó en su educación, realizando enormes sacrificios para que triunfara en lo que se propusiera.

Durante el año 1916 se habían establecido en Cataluña un grupo de artistas refugiados evadidos de la guerra europea, entre ellos se encontraban Robert y Sonia Delaunay, Frances Picabia y otros, que expusieron en galerías de Barcelona dando oportunidad al público de contemplar obra moderna y vanguardista. Gran relevancia también tuvo *La Exposition d'Art Français*, en 1917, que abarcaba el Salón d'Artistes Français, el Salón de la Société Nationale des Beaux Arts y el Salón d'Automne. Entre los artistas figuraban Monet, Matisse, Renoir y entre los escultores Rodin y Bourdelle.

Por otro lado, a principios del siglo XX buena parte de los escultores de relevancia en España eran valencianos y catalanes. Las grandes obras monumentales estaban realizadas principalmente por Mariano Benlliure, Agustín Querol o Jerónimo Suñol entre otros.

Las ideas del noucentismo calaron hondamente en la escultura catalana y en artistas de primera fila como José Clará y Enrique Casanovas, a los que siguió un importante grupo de jóvenes artistas. Estos serán los miembros de la Generación del 17, que según relata Josefina Alix, conducidos por Joan Rebull iniciaron un nuevo camino en pos de la "talla directa", que ya practicaban Enric Casanovas y Clará, y que irá erigiéndose en verdadero "grito de guerra", símbolo incuestionable de la escultura moderna.⁹²

En 1919, con dieciséis años, Pérez Mateo se instala con su padre en Madrid y comienza sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, en ella mantiene frecuentes discusiones donde cuestiona la validez de la talla directa con alguno de sus profesores entre los que se encontraban Miguel Blay, director y profesor de modelado de la escuela. Sus diferentes concepciones acerca de la escultura pronto entran en colisión. Pérez Mateo se mostrará partidario de las más modernas tendencias escultóricas que desde principio de siglo habían venido propagándose a raíz de la publicación del ensayo de Adolf von Hildebrand, *El problema de la forma en la obra de arte* (1893). Donde, en el capítulo sobre escultura defiende la vuelta al trabajo directo en piedra siguiendo el método que habían utilizado los escultores arcaicos y que Miguel Ángel había resucitado.⁹³

Como hemos visto en el capítulo anterior, los seguidores de este método llegarán a oponerse al modelado, defendiendo ardientemente la talla directa frente a Rodin, cuyos métodos de trabajo y utilización de numerosos artesanos-ayudantes rechazaban. Se tratará de encontrar nuevas formas y nuevos modelos en la escultura, que los jóvenes más audaces y vanguardistas hallarán en la talla directa, uno de cuyos precursores como ya veremos en el próximo capítulo fue Brancusi. En este sentido, el escultor salmantino Mateo Hernández, fiel seguidor de la talla directa, en un discurso que pronunció en la Sorbona de París comentaba que:

"en las exposiciones de escultura debería colocarse siempre el nombre del picapedrero junto a la obra terminada en piedra, pues era él el verdadero autor y, al lado, el modelo en barro realizado por el supuesto maestro".⁹⁴

Con esta manifestación delata sus orígenes de cantero y escultor autodidacta, al mismo tiempo que arremete contra algunos críticos de arte que le infravaloraban por su determinante implicación en el proceso de trabajo considerándole un simple operario de la piedra.

⁹² «La Generación del 17» es como se conocía en Cataluña a las asociaciones de jóvenes artistas de 1917, que desplegaron una militante actividad en enfrentamiento con el noucentismo de Eugenio d'Ors. Véase: AA.VV., *Francisco Pérez Mateo escultor 1903-1936* (cat. exp.), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2002, pp. 29-30.

⁹³ *Ibidem*, p. 34.

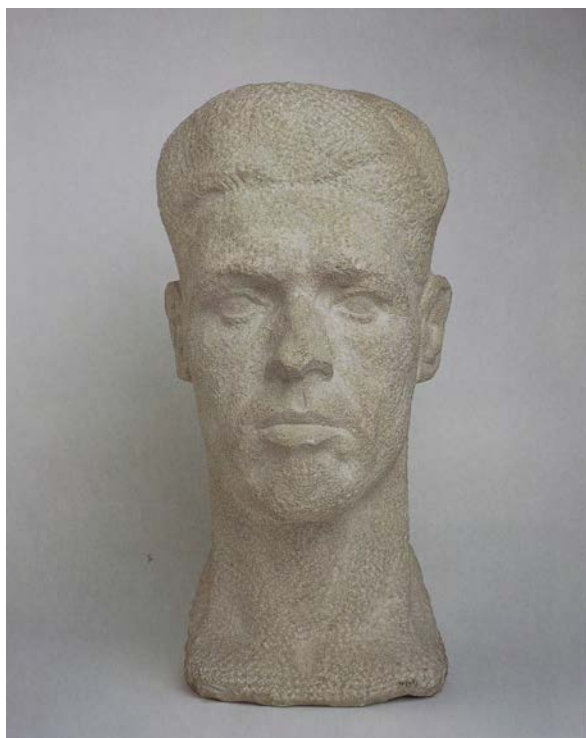
⁹⁴ *Ibidem*, p. 35.

Pérez Mateo hubo de superar su impericia en la talla en piedra a costa de un gran esfuerzo y de varios tanteos en solitario, primero, como ya hemos dicho, en un pequeño cobertizo que se instaló en la Escuela de San Fernando, y posteriormente agenciándose un espacio de trabajo dentro de una cantera. Allí, atendiendo al trabajo de los canteros y picapedreros, irá aprendiendo el oficio con enorme fuerza de voluntad, hasta que consigue dominar con extraordinaria rapidez los secretos de la talla, sus métodos y herramientas.

Labraba indistintamente piedra de Colmenar y Novelda, ocasionalmente granito y mármol, debido a la escasez de recursos económicos. Su apego al material y su furia por la práctica de la talla directa le llevará a trabajar en sus inicios casi únicamente con la bujarda, como Mateo Hernández, la más ruda herramienta para desbastar y acabar sus esculturas de forma tosca y primitiva. Indudablemente con ello también atendería a las características de cada piedra y a sus atributos estéticos, intentando resaltar algunos matices de superficie. Según Josefina Alix:

“La constatación de que podían hacerse obras geniales, como habían hecho los egipcios o los asirios, trabajando con todas las posibilidades de las herramientas y de las materias, le lleva a replantearse la cuestión de que un buen acabado no es sinónimo de academicismo”.⁹⁵

Unos años más tarde, a imitación de los egipcios y asirios, comenzaría a utilizar el cincel o escoplo y el puntero en sus acabados para poder lograr formas más definidas. Esculturas ilustrativas de esta técnica son *los retratos de los hermanos José y Antonio Alix*, realizados con un año de diferencia y tras un viaje a París, que posiblemente marca un antes y un después. Estableciendo una comparación entre ambos podemos observar como en el *retrato de Antonio* la técnica es mucho más depurada, por haber utilizado cincel y puntero; mientras que el *retrato de José* realizado con bujarda es más rudo.



F. Pérez Mateo, *Retrato de Josep Rigol*, 1925. Piedra de Novelda.



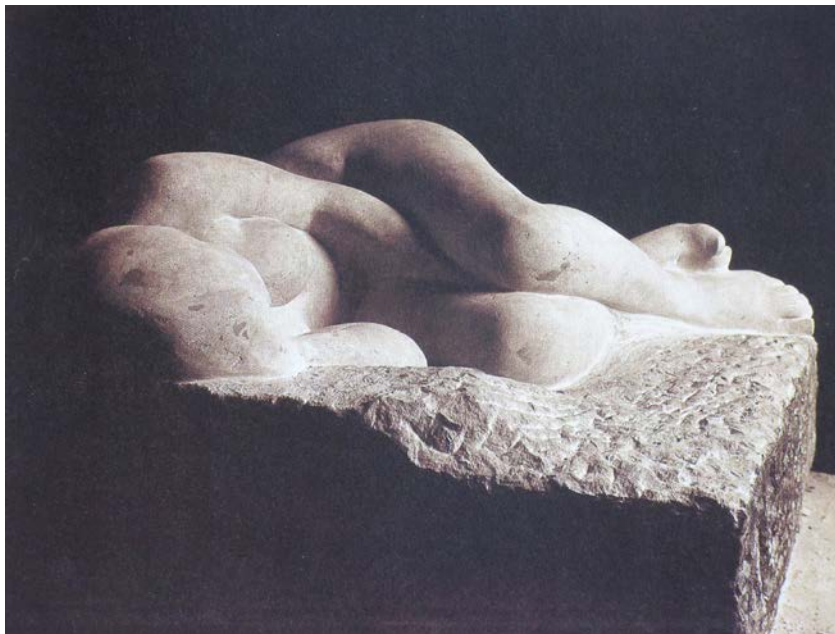
F. Pérez Mateo, *Retrato de Daniel Vázquez Díaz*, 1928. Granito.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 36.

Otros retratos realizados durante su periodo de aprendizaje, con los que alcanza casi una plena madurez y que son muy ilustrativos de su proceso de trabajo son la cabeza de *Josep Rigol* y la de *Daniel Vázquez Díaz*. En ellos podemos observar la impresión en superficie que deja la huella de la herramienta, en el primero el tosco apiconado de la bujarda y en el segundo, algo más refinado, la marca de la gradina. Ambos fueron realizados respectivamente en piedra de Novelda y en granito, que son piedras más aptas para la labra, que para dejar un acabado lustroso y pulido; el material, en este caso, justifica el aspecto final que proporciona carácter y espontaneidad a las esculturas. En cuanto a la forma de sus retratos, parece que sólo trataba de conseguir una aproximación a la realidad, diferenciándose de la meticulosidad que conlleva el realismo tradicional.

No deja de ser curioso que durante su estancia en la Escuela de Bellas Artes no se impartieran enseñanzas de talla, pero poco tiempo después de finalizar sus estudios la Escuela se viera obligada a establecer oficialmente clases prácticas de talla en piedra y madera.⁹⁶ También resulta chocante que consiguiera permiso para construirse un cobertizo para poder tallar, teniendo en cuenta que la labor docente de los profesores de la época estaba aferrada a viejas tradiciones, entre las que se consideraba que la talla no era trabajo de artistas, sino de artesanos.

En la Escuela de Bellas Artes coincidiría con otros alumnos como Gregorio Prieto, Rosa Chacel, Cristino y Maruja Mallo y Salvador Dalí. De su amistad con el escultor Cristino Mallo, queda el magnífico retrato que le hizo en piedra, en los años 1928-29.



F. Pérez Mateo, *Mujer dormida*, 1925-26. Mármol rosa. Paradero desconocido.

En 1924 consigue una bolsa de viaje para ir a París y conocer la escultura de Rodin, Maillol y Bourdelle, asimismo visita el Museo del Louvre, quedando muy impresionado por el arte etrusco, mesopotámico y egipcio. Ese mismo año, tras su viaje a París, comienza *Mujer Dormida*, una escultura totalmente mediterraneista, de herencia modernista y rodiniana. Al poco tiempo tallará también en piedra la figura de *La mestiza* (1926), que tendrá gran relevancia en su obra por su frescura, ingenuidad y hieratismo tan cercano al de las esculturas egipcias.

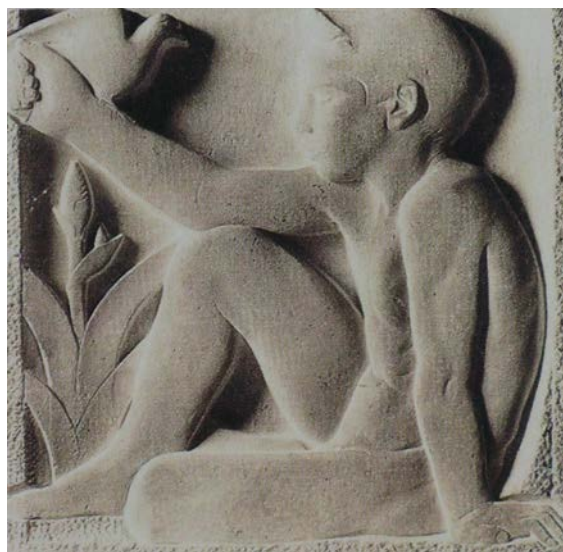
⁹⁶ *Ibidem*, p. 35.

Tres años más tarde, en 1927, vuelve a marchar a París, con la finalidad de conocer los movimientos vanguardistas europeos. Allí visita a Bourdelle, al que muestra varias fotografías de su obra. Bourdelle posteriormente le escribirá una carta animándole a continuar en su trabajo escultórico.

En su *Fuente-banco dedicada a los niños*, que hoy en día se encuentra en paradero desconocido y que fue galardonada con el Primer Premio Nacional de Escultura en 1928. Podemos observar como en el delicado bajorrelieve del niño que sujeta la paloma, Pérez Mateo va saliendo del naturalismo e imprimiendo a sus figuras un tratamiento más personal, en el que omite los detalles mediante una limpieza de líneas con destacados contornos. Esta obra, de clara influencia egipcia, nos recuerda al relieve *La escolar*, de Ángel Ferrant, con el que le unió una gran amistad.



La escolar de Ángel Ferrant. Piedra caliza, 1925.



F. Pérez Mateo, *Niño con paloma*, bajorrelieve de la Fuente-banco dedicada a los niños. Piedra de Colmenar, 1928.

Otra obra esencial será el *Retrato del doctor Sanchís*, muy alabado por la crítica del momento por el singular tratamiento dado a las gafas que quedan prácticamente recluidas en el volumen circular de granito. Podemos decir que en ella se concreta el estilo personal de Pérez Mateo, de formas claras, precisas, de líneas fuertes señalando sólidos contornos y una geometría propia del cubismo que iba a estar marcada por la austeridad, y que lideraba la marcha de la nueva objetividad.

En 1927 se publica en París uno de los libros que más importancia iba a tener en buena parte de los artistas del momento, *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*, de Matila C. Ghyka. Los temas que trata el libro interesaron muy especialmente a Pérez Mateo que, como buen estudioso del arte contemporáneo, centró parte de sus estudios en las matemáticas y en la geometría del espacio. Como observamos en su obra su afán se centró en la investigación geométrica con la que iría alcanzando cada día más aspectos cúbicos.

Entre sus bajorrelieves hay que destacar el de *la Ventana*, realizada en piedra de Colmenar, que se considera una de sus obras más hermosas. Anteriormente no se había utilizado ese tema en la escultura, dejando ver la faceta más popular del escultor. No presenta el aspecto inquietante de otras ventanas



F. Pérez Mateo, *Retrato de Carlos Ribera Sanchís*, 1928. Granito, en paradero desconocido.



F. Pérez Mateo, *Ventana*, 1931. Bajorrelieve en piedra de Novelda, en paradero desconocido.

que parecen abiertas al infinito, la persiana enrollada y el botijo le dan otro significado, más íntimo y hogareño.

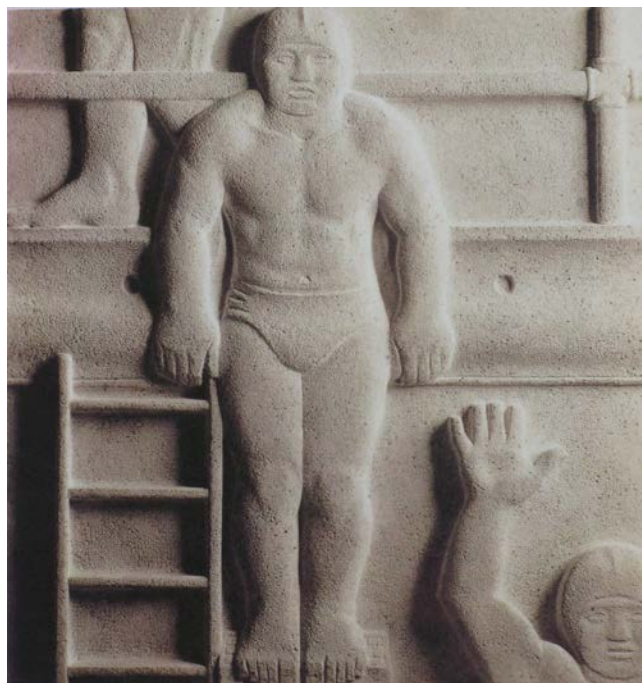
Con su espíritu moderno y vanguardista avanzó en sus investigaciones, sin alejarse de la idea de figuración realista, asimilando las enseñanzas de una nueva objetividad alemana que tuvo gran influencia en el arte vanguardista español, tras la publicación en 1927 del libro *Realismo Mágico*, de Franz Roh.

Con carácter innovador comienza a realizar esculturas de temática deportiva en 1930, lo que lo convierte en pionero en nuestro país. Esta será su mayor aportación a la modernidad escultórica nacional, ya que el tema deportivo era algo novedoso en aquel momento, nunca antes tratado por otro escultor español. Se dedicó a este género, con ideas semejantes a las que pudieron animar a su compañera de Bellas Artes Maruja Mallo, construyendo la figura humana de forma compacta, con una anatomía maciza y casi cúbica, que se caracteriza por su ejecución a grandes planos, dotando a las esculturas de un personal carácter y singularidad.

Estas piezas buscan la monumentalidad del volumen, pero no prescinden del motivo anecdótico, rasgo que nos remite a algunos pintores de la época y del que participan también otros escultores como José Planes y Cristino Mayo.



F. Pérez Mateo, *Boxeadores y árbitro*, 1930. Piedra de Novelda, en paradero desconocido.



F. Pérez Mateo, *Nadadores*, 1930. Bajorrelieve en piedra de Colmenar, en paradero desconocido.

Ejemplos de ello son la escultura *Boxeadores y Árbitro* y el bajorrelieve de los *Nadadores*, ambos de 1930, con los que no pretendía expresar al héroe de gran musculatura, ni representar la realidad, sino solamente la robustez del deportista sin ningún género de idealización. En los

Castilla: realismo heredero de antiguas tradiciones

Nadadores comienza a observarse cierta evolución en las formas, cierta estilización, sin abandonar la rotundidad, constituyendo el símbolo más indudable de la nueva modernidad, apreciándose en ella vínculos con esculturas de vanguardistas europeos como George Grosz, Otto Dix o Carlo Carrá.⁹⁷

Su última escultura de tema deportivo es la *Bañista*, de 1935, para la que posó su novia, y que constituyó una de sus mejores obras, y que posiblemente estuviera influenciada por *La gran bañista* de Mateo Hernández, realizada diez años antes. Aunque la de Pérez Mateo no es tan estática apuntando un realismo más veraz, pero sin concesiones a la idealización. Esta pieza se consideró con suficiente entidad como para figurar junto al *Oso polar*, en el patio central del Pabellón Español en la Exposición Internacional de París de 1937, la que sería su última exposición.⁹⁸



Francisco Pérez Mateo, *Oso polar*, 1931. Piedra de Colmenar, MNCARS.

Pérez Mateo pone de manifiesto que se puede hacer escultura monumental con la cotidianidad, en lo que recuerda a Mateo Hernández, que es posible construir una especie de clasicismo desenfadado, carente de la tensión heroica de los deportistas clásicos. Este desvelo por lo cotidiano también será propio de Ángel Ferrant, un artista que entonces comenzaba a tener una presencia considerable en el panorama escultórico español.

Un documento muy interesante nos habla de su manera de trabajar, siguiendo un método similar al utilizado por algunos de sus coetáneos como el bejarano Mateo Hernández al que admiraba. Antes de comenzar cualquier realización estudiaba a fondo el tema que iba a tratar, analizaba la pieza que tenía en mente dibujándola en todos sus aspectos, y una vez decidido, comenzaba a tallar directamente la piedra sin modelos previos en barro u escayola. Este procedimiento, que recoge de Mateo Hernández, el cual se jactaba de esculpir directamente del natural, sin dibujos o estudios previos, ni medidas de ninguna clase sobre las piedras más duras, creemos que no es del todo sincero, considerando que es casi inverosímil que no realizara algún estudio preliminar por pequeño que fuera de las obras que iba a tratar.

En 1933 Pérez Mateo tomó parte en la I Exposición de Arte revolucionario de la Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios. No había duda de que la ideas de los artistas que habían participado, eran revolucionarias y relacionadas con el partido Comunista al que se había unido. Dos años antes su padre le había construido una casa-taller de estilo racionalista, relacionada con la arquitectura de la Bauhaus, de volúmenes rigurosamente cúbicos, en la zona de Metropolitano de Madrid, que en aquel momento se encontraba en el campo. Pudo apenas disfrutarla cinco años, pues moriría entre el 6 y 7 de noviembre de 1936 en el frente de Carabanchel, en la defensa de Madrid.⁹⁹

Al poco tiempo moriría su padre, lo que conllevaría que la mayoría de las obras de su hijo fueran desapareciendo. Solamente un relieve permanece empotrado en la pared de la que fue su casa-taller en Metropolitano. Se cree que dos de sus obras están enterradas bajo el asfalto de otra

⁹⁷ *Ibidem*, p. 45.

⁹⁸ Su escultura *Oso polar*, al igual que las que realizara su amigo Emiliano Barral, estaban claramente influenciadas por las esculturas que Françoise Pompon (1855-1933) había realizado unos años antes.

⁹⁹ El 29 del mismo mes moría el también el escultor Emiliano Barral, en el frente de Usera. En sus memorias Victorio Macho relata su encuentro con el padre de Francisco Pérez Mateo, en la capilla ardiente de Emiliano. Ignoraba el paradero de su hijo, Victorio prometió ayudarlo, hasta que desde Valencia le informaron de su fallecimiento.

calle en la que habitó: un *retrato de Lenin* y un relieve, otras fueron adquiridas por un anticuario del Rastro de Madrid, sin que se conserve registro de los que pudieran ser sus compradores. De la mayoría de esculturas tan sólo se conservan documentos fotográficos de la época.

c) París, primera fila de la vanguardia escultórica.

Hubo un pequeño grupo de escultores que en aras de la modernidad y en la búsqueda de un nuevo ideal figurativo decidieron viajar a París. Allí la escultura de Henry Matisse será el eje principal en el nacimiento de la nueva figuración, partiendo de su libertad creadora y sus inquietudes pictóricas que, aplicadas a las tres dimensiones, acrecentaban la plasticidad de la escultura. También será significativa la influencia que ejerció Picasso, especialmente entre los artistas que tuvieron alguna relación con él.

Manolo Hugué y Apel-les Fenosa, escultores formados en el mediterraneísmo catalán, después de su estancia en París en relación con los más significados ámbitos de la vanguardia, llevan sus creaciones a una modernidad difícilmente accesible fuera de aquellos contactos. La estilización etérea y sutil de Fenosa, no se contrapone con la rotundidad arcaizante y algo cubista de Hugué que a veces juega también con ritmos sinuosos y agitados. Ambos constituyen un buen ejemplo de la cantidad de matices que podían conseguirse en el campo de la moderna figuración.

Fue muy grande el impulso que los escultores catalanes recibieron del arte francés. Muchos jóvenes a finales del siglo XIX o principios del XX, viajaron o se establecieron en París hasta que el estallido de la Primera Guerra Mundial, les obligó a volver o alejarse momentáneamente. La senda de París fue generalmente un camino obligado para los jóvenes artistas catalanes antes de la Primera Guerra Mundial.

Tras las huellas de los pintores Santiago Rusiñol y Ramón Casas y del escultor Clarasó, otros artistas marcharon a París, entre ellos Isidre Nonell, Pablo Picasso, Oleguer Junyent, Joaquim Sunyer, Manolo Hugué, el pintor Pichot, el desdichado Casagemas, los escultores Mani y Fontbona, Pablo Gargallo o Ángel Ferrant. Después de la guerra acudieron Joan Miró, Torres García, Salvador Dalí y algunos más en distintos momentos. Los artistas catalanes habían visto en este camino no sólo un estímulo personal sino la posibilidad de vincularse mediante París al mejor arte global.

Estos viajes, que encerraban un fuerte deseo de modernidad, fueron fructíferos y determinantes, sobre todo en escultura, pues establecieron un cambio de rumbo notorio respecto al tradicional camino de Roma.

A finales del siglo XIX, París contemplaba las espectaculares obras de Rodin y a la vez las nuevas vías artísticas que alguno de sus alumnos diseñaban: el arcaísmo de Bourdelle, la gracia sintetizada por Gustave Violet, el primitivismo de Bernard, la exploración de lo clásico propuesta por Maillol. Se convocaban certámenes, tertulias e intercambios en el ambiente cultural y cosmopolita de la ciudad. Pablo Picasso, Enric Casanovas, Pablo Gargallo y Manolo, totalmente sensibles a este contexto, apreciaban los cambios y novedades, aseverándose en las posiciones que personalmente iban consolidando.

Bourdelle, manifestaba la necesidad de tornar a lo arcaico como estadio previo a lo clásico, daba un paso adelante hacia una nueva concreción que se acercaba a la materia y a la forma explícita real más que a la consecución de un ideal. París vivía un profundo "primitivismo" y su influencia se evidenciaba en las primeras esculturas de Casanovas, creadas allí entre los años 1907 y 1916, figuras femeninas primitivas de aires raciales en clara relación con Cézanne, Bernard y Derain;

París: primera fila de la vanguardia escultórica

en la tosquedad acentuada de Manolo Hugué; en las estilizadas esculturas de madera de boj realizadas por Pablo Picasso durante su estancia en Gòssol, en 1906, junto a Enric Casanovas. En este bloque analizaremos la obra de los escultores españoles que adscritos al realismo moderno y en una línea de renovación desarrollaron en París lo esencial de su vida artística.

PABLO GARGALLO (1881 - 1934) próximo a la vanguardia internacional, tanto en lo que respecta a la naturaleza y uso de los materiales como en los rasgos de su concepción formal. Aunque nació en Maella (Zaragoza), pasó su infancia en Barcelona y su círculo artístico será exclusivamente catalán, manteniendo lazos de amistad con Picasso, Manolo, Juan Gris o Nonell.

Viajará a París con frecuencia, instalándose definitivamente en 1923, por lo que puede considerarse como uno de los integrantes de la llamada Escuela Española en París. De todos modos nunca llegará a romper sus lazos con el arte catalán o peninsular, su obra permanece fiel a las líneas propias del Noucentisme, como observamos en *Academia* y *Bañista*, ambas en mármol, o en *Torso de gitanillo* y *Cabeza de Picasso*, en piedra.



Pablo Gargallo, *Academia*. Mármol blanco.



Pablo Gargallo, *Bañista*, 1924. Mármol blanco.

También cultivará el Art Nouveau en *Espejo* (1903) y el expresionismo social en relieves en yeso como *La bestia del hombre* y *La castidad*, ambas de 1904. En

Pequeña voluptuosidad arrodillada de 1907, abandona el arabesco compositivo característico del Art Nouveau, alentando una incitación al clasicismo, en la preocupación del volumen y en la contención y rotundidad de las masas. A partir de este año rompe con todo lo anterior para realizar su primera escultura en chapa de cobre, *Pequeña máscara con mechón*. 1911 será un año importante en su trayectoria, su trabajo en metal que parecía algo ocasional, tomará una gran intensidad, realizando varias *Máscaras*, en las que va introduciendo substanciales cambios.

Su *Torso de mujer* (1915) es una escultura ambigua, pues parece querer hacer con la chapa lo que hasta entonces había estado haciendo con la terracota o piedra. Lo que no es extraño, ya que nunca abandonó la escultura en piedra. Sus trabajos posteriores estarán influenciados por el futurismo italiano y en todos destaca el estudio de la concavidad y convexidad en el volumen.

MATEO HERNÁNDEZ (1884 - 1949) fue un cantero español autodidacta que se situó en el ambiente vanguardista de París de la primera mitad del siglo XX, teniendo como principal objetivo la talla directa sobre los más duros materiales: diorita, granito, basalto y pórfidos de gran dureza; trabajo arduo, que no admitía correcciones y presentaba una gran pureza de ejecución, devolviendo al oficio la integridad de los escultores de las antiguas civilizaciones, por lo que fue recibido con efusión entre las propuestas de renovación escultórica de aquel momento.

Natural de Béjar, Salamanca, sus primeros años transcurren en el ambiente de la cantería en la que trabajaba su padre. De joven se matricula en la Escuela de Artes e Industrias, donde realiza algunas esculturas en piedra y empieza a vislumbrar su camino; con una de ellas consigue que la Diputación de Salamanca le conceda una pensión para estudiar en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.

En 1906 comienza sus estudios en Madrid en la Escuela de San Fernando. De sus recuerdos de esta época resulta evidente este párrafo de Mateo:

"(...) imposible encontrar en Madrid una persona culta que no me tratara de hombre primitivo y si le hablaba de la escultura tallada directamente me insultaba groseramente. Claro está entonces dirigían la dictadura artística Benlliure y Querol los dos ídolos nacionales, y el tener un sentido plástico de la forma diferente de ellos era para los españoles un crimen..."¹⁰⁰



Mateo Hernández junto a su *Abanto*, 1921. Granito negro.

Al terminar el curso no se presentará a los exámenes, regresando a Salamanca con gran frustración y grandes dudas sobre su formación artística.

Tras un matrimonio desgraciado, en 1913 abandona su tierra y se marcha a París, que era para él la meta soñada. Allí se valoraba la escultura animalista, género que desde el Romanticismo habían adoptado importantes artistas como Antoine-Louis Barye y posteriormente François Pompon. Mateo que había recibido la tradición de los talleres góticos salmantinos, admiraba los animales de las fachadas de la Catedral y la Universidad, los leones del patio de la Casa de las Conchas y sobre todo los toros y verracos del Museo Provincial de Salamanca, que habían contribuido a activar su afición por los animales.

En París, intentó conectar con Rodin y trabajar en su estudio, pero este intento fracasó al ser rechazado. Este incidente a la larga le beneficiaría y le ayudaría a encontrar su propia senda, ratificando su defensa de la talla directa.

Sus primeros años en París vivió en una buhardilla del Barrio Latino, sin electricidad, agua ni gas.¹⁰¹ Incluso carecía de materiales, que cogía de la calle. Dormía en el suelo en la mayor precariedad. Por poco dinero se acercaba todos los días a dibujar los animales del Museo de Historia Natural, se sentía especialmente atraído por las aves rapaces como las majestuosas águilas y buitres de sus mejores creaciones, también por aves curiosas y exóticas como el marabú. No le gustaba representar sus animales en movimiento o en lucha, prefería representarlos en reposo o bien en una marcha lenta y solemne. Su gran ejemplo a seguir eran las esculturas de piedra de los antiguos egipcios,



Mateo Hernández, *Gran game acostado*, 1915. Granito negro.

¹⁰⁰ BRASAS EJIDO, J. C. y BERNÁLDEZ VILLARROEL, Lorenzo, *Mateo Hernández, un escultor español en París*, Salamanca, Junta de Castilla y León (documento perteneciente al material conservado en el MEAC), 1998, p. 29.

¹⁰¹ En esos años vivían en el Barrio Latino muchos escritores y artistas como Gargallo, Julio González y Modigliani. Con ellos Mateo no tuvo apenas contacto. Conoció algo más a Rubén Darío que le sirvió de modelo para un busto, al ceramista y orfebre Paco Durrio, con el que trabajó, a Miguel Ángel Asturias y otros escritores y artistas iberoamericanos. Mantuvo también una estrecha relación con Bourdelle.

París: primera fila de la vanguardia escultórica

mesopotámicos y asirios contenidas en el Museo del Louvre. Pero también se basaba en las enseñanzas del cubismo, la estilización propia del art déco y el arte oriental por el que sentía verdadera atracción.

Al poco tiempo de llegar a París conoce a François Pompon, (1855-1933) consagrado modelador animalista, con el que trabaja como ayudante, pero del que nunca reconoció haber recibido influencias, alegando que sus maneras de trabajar eran distintas, y evidentemente el procedimiento de ambos escultores se oponía, aunque no la temática, uno era principalmente modelador y otro tallista.

Tras años de penuria y arduo trabajo tallando piedra, en los que sobrevivirá gracias al sueldo de institutriz de su compañera Fernande Carton, en 1919 empieza a exponer sus obras, concurriendo a todos los Salones y Exposiciones Nacionales de la época. El XIII Salón de Otoño del Grand Palais de 1920, al que concurre con ocho piezas,¹⁰² supone su éxito inicial en París, tanto de crítica como de público. La *Pantera*, que figuraba en esta exposición, fue vendida poco después de clausurada la muestra, al Barón de Rothschild, abriéndole las puertas de un éxito que no cesará.¹⁰³

Con el dinero de *La Pantera* pudo esculpir un *Águila Bonelli*, en diorita, llamada piedra de hierro por los canteros. En 1923 presenta en el Salón de Artistas Independientes, celebrado en el Grand Palais su *Marabú de pie*, en granito negro, esta pieza se convertiría en una de sus obras más representativas ya que transcurridos unos días de la exposición el Subsecretario de Bellas Artes visitó su estudio de Montparnasse, donde observando los 34 granitos que conservaba en el 7º piso del edificio comentó que sentía temor de que un día pudiera hundirse con su obra, por el excesivo peso. Le dijo que Francia estaba orgullosa de haber comprendido su talento y que le compraban su obra para el Museo de Luxemburgo. Ello definitivamente supuso su consagración.



Mateo Hernández, *Gran bañista*, 1925, granito rosa coral de Finlandia. Museo Mateo Hernández de Béjar, Salamanca.



Elie Nadelman, *Muchacha*. Piedra.

¹⁰² Entre las esculturas destacaban dos retratos: el del pintor Álvaro Yáñez y del de *Fernande* de granito verde, la *Pantera de Java*, el *Buitre* y el *Cóndor*, de granito negro.

¹⁰³ Tras la venta de esta obra recibe otras ofertas que rechaza. Vendía lo menos posible, porque quería conservar sus esculturas. Nunca estuvo dispuesto a regalar sus obras, ello hizo que se criticara el alto precio que pedía por ellas. Mateo alegaba que *“muchos compradores querían que regalase su trabajo, pues, por tallar directamente las piedras más duras, su esfuerzo era por lo menos diez veces mayor que el de los escultores de su época, y por tanto sus obras debían alcanzar precios mucho más elevados que las de estos”*. Véase: DOMINGUEZ GARRIDO, U. y PUENTE APARICIO, P., «En el centenario de Mateo Hernández. El talante humano del escultor», *El adelanto*, 29 de septiembre de 1984, p. 7.

Ese año emprende la ejecución de una de sus principales obras: *La Pantera Kerrigan*, actualmente en el Metropolitan Museum de Nueva York, que realizó en diorita y tiene dos metros de longitud.

En octubre de 1924 se trasladará a un estudio de planta baja en la calle Falguière, que debió pertenecer al artista de su nombre. Al año siguiente concurre a la Exposición Nacional de Artes Decorativas, en el Pabellón Español con seis grandes figuras de animales tallados. El Jurado le concede el Gran Premio de Escultura en Piedra por su *Pantera negra*. A pesar de ello, mantuvo tumultuosas relaciones con los comisarios del Pabellón Español y con otros participantes, especialmente con José Clará.

De este año es la *Gran Bañista*, delicado desnudo de granito rosa de dos metros de longitud, que creemos inspiró *La Bañista* que López Mateo, realizaría diez años más tarde. La expresión egipcia de sus retratos, concentrados en la síntesis volumétrica, evidencia la misma simplificación, ausencia de detalle y hieratismo que practicaba el escultor Elie Nadelman.



Mateo Hernández, *Gacelas (maternidad)*, 1925. Granito negro.

En 1925 termina su preciosa pieza *Gacelas, Maternidad*, delicada escultura en granito negro de tamaño natural. Al año siguiente su fama traspasará fronteras llegando a España, donde será invitado a exponer por el Duque de Alba en los salones del Palacio de la Biblioteca Nacional. Al año siguiente expondrá en el Museo de Artes Decorativas, en el Pabellón Marsan anexo al Louvre, lo que supondrá su consagración en París. Tras ella será invitado a exponer en museos de América del Norte.

En 1927 gracias al matrimonio Kerrigan,¹⁰⁴ adquiere una casa en Meudon donde dispondrá de un jardín propio en el que instalará un pequeño zoo en el que cuidaba y esculpía a sus animales. En esa época

de plenitud comienza a realizar la serie de obras monumentales en las que trabajó hasta el final de su vida. De ese período datan sus emotivos grupos familiares de chimpancés, orangutanes y gorilas, sin olvidar el monumental rinoceronte. Curiosamente, no le gustaba ser calificado de escultor animalista y ponía especial énfasis en exponer sus bustos y desnudos humanos. No obstante el tema animalista fue prioritario en sus obras. Las causas que concurrieron a esta frecuencia según Majada Neila fueron varias:

“1ª _Una especial predisposición psicológica por parte de Mateo para adentrarse en el misterioso “reino animal”, para admirarlo e interpretarlo, e incluso para amarlo.

2ª _La gratuidad de los modelos, razón decisiva para Mateo Hernández de la época que estamos historiando. La escultura en piedra exigía a los modelos largas y repetidas sesiones. No era fácil encontrar modelos pacientes que las aguantaran y le era difícil al escultor pagar a modelos profesionales. En cambio, los habitantes del Jardín de las Plantas, aunque inquietos, posaban gratuitamente.

3ª _Un movimiento a favor del arte animalista en París, bastante fecundo desde el siglo XIX. La escultura de vanguardia iba a ser en esto muy liberal: Desde que Boccioni en 1912 da el golpe con su *Desarrollo de una botella en el espacio* (obra que llegó al Museo de Arte Moderno de Nueva York), la escultura contemporánea no iba a dedicarse ni exclusiva ni principalmente al tema del hombre: Brancusi presentaría en 1925 su *Pájaro*, en mármol, que sugiere la forma

¹⁰⁴ Los Kerrigan serían sus principales amigos y mecenas. En 1927 le compraron a buen precio su *Buitre*, esto hizo posible que pudiera adquirir su anhelada casa de Meudon.

de una llama ascendente; este mismo autor daría en 1943 su Foca en mármol (Museo de Arte Moderno de París); Hans Uhlmann realiza en 1952 su Ser-Pájaro, en latón; Hans Arp en 1958 descubre su Torso de una fruta y Kalinowsoki en 1966 su obra Árbol, realizada en cuero y arena. El famoso Mirácolo /Milagro, de Marino Marini –caballo vertical, jinete horizontal-, (obra de 1953) no es la escultura de una figura ecuestre propiamente y por tanto una escultura humana o humanista. Más propiamente es el salto de un caballo apoyado en sus patas traseras. Es una escultura animalista en donde el hombre pasa a segundo término”¹⁰⁵.



Mateo Hernández, *Chimpancés (maternidad)*, 1944. Granito negro.



Mateo Hernández, *Orangutanes (maternidad)*, 1937. Greda roja de Estrasburgo.

En 1945 Mateo Hernández presenta en el XXXVIII Salón de Otoño, un *Gran autorretrato sedente*, en diorita de cuatro toneladas, que realiza utilizando un espejo de tres caras. Según confesaría, concibió esta monumental escultura, de reminiscencia egipcia, como “*imagen de la resistencia espiritual*”.

Siempre tuvo la obsesión por dejar la mayor parte de sus obras en España, por lo que a principios de 1949 cuando enferma y redacta su testamento hológrafo, dona todas sus obras en piedra al Estado Español, así como la casa en la que vive. De dicha casa podría disponer en usufructo durante su vida la señorita Fernande Carton. Fallece el 25 de noviembre de 1949, dejando su *Desnudo*, en coral de Finlandia sin concluir.

A pesar de que vivió y realizó toda su obra en París, siempre se sintió español, sentía verdadero amor a su tierra natal. Cuando como escultor se le quería enmarcar dentro de la escuela de París, contestó con firmeza: “*Soy bejarano; en Béjar me enseñaron a trabajar el granito y a ningún país debo tanto como aquel en que nací*”.¹⁰⁶



Mateo Hernández, *Gorilas (maternidad)*, 1948. Granito del Labrador.

¹⁰⁵ MAJADA NEILA, José L., *Mateo Hernández, 1884-1949*, (cat. exp.) Madrid, Ministerio de Cultura, 1979, p. 81.

¹⁰⁶ AA.VV., *La mirada del Águila (Obra pictórica)*, Mateo Hernández, Salamanca, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1999, p. 20.

Mateo Hernández se mantuvo al margen de grupos, escuelas y de corrientes vanguardistas. Siempre hizo gala de su individualismo, se sentía orgullosamente independiente, considerándose entre los artistas que *"por sí solos, sin guía ni consejos artísticos de los críticos oficiales...guardaban intacto su sentimiento artístico y no se habían dejado influenciar por el arte moderno extranjero"*.¹⁰⁷

A pesar de su apartamiento voluntario de la vanguardia de París, no dejará de ser moderno, siendo considerado uno de los ejemplos de la escuela española en París. Su concepción escultórica era clásica, vinculada a los escultores renacentistas, siguiendo sin conocerlas las instrucciones de Miguel Ángel, en el convencimiento de que la escultura está dentro del bloque. Wittkower escribía que tras Miguel Ángel,

"Se inicia a mediados del siglo XVI un proceso a lo largo del cual el modelador- el artista que maneja la cera y el barro- se convierte en verdadero escultor, y el escultor original –el que trabaja la piedra- se convierte en un mero artesano, en un técnico. Se abre así un abismo entre invención y ejecución".¹⁰⁸

Esta manifestación podría aplicarse a Mateo, escultor clásico en todos los sentidos, que con su giro a los antiguos procedimientos artesanales, intentaba renovar la escultura, hacerla volver a sus orígenes, siguiendo la tradición de los escultores en piedra de épocas arcaicas y medievales.

La adopción de la talla directa representó para los artistas un regreso intencionado al arte primitivo. En la primera década de los 20 entre los seguidores de la talla directa destacó el francés Paúl Dardé (1888-1963), algo más joven que Mateo, que en el Salón de los Artistas Franceses de 1920 presentó su *Fauno*, grabando tras su firma las palabras "tallista en piedra", algo que tuvo gran repercusión. Este orgullo se refleja en muchas de las esculturas de Mateo cuando graba tras su nombre y fecha las palabras en español "talla directa".

Mateo Hernández seguirá durante toda su vida tallando directamente la piedra, que a finales de esta década continuará viva no sólo por los maestros que la utilizaban sino por la incorporación de jóvenes escultores como Robert Couturier y René Letourneur.

Brancusi tras su rechazo a trabajar con Rodin comentaba que: *"(...) lo que es real no es la forma externa, sino la esencia de las cosas"*. En la obra de Mateo Hernández, principalmente en sus tallas de animales, podemos apreciar esta esencia, era lo que él llamaba "lo espiritual". Ambos coincidieron en su pasión por la materia y en la realización de un proceso escultórico en el que pulían sus obras con el mayor refinamiento. Brancusi irá evolucionando hacia una síntesis que llega a la mayor simplificación, abandonando progresivamente su imitación de la naturaleza, y aunque puede parecer que Mateo Hernández sea de los artistas que imitan a la naturaleza, nosotros pensamos que estaba conectado a ella pero no simplemente para copiarla. Él mismo manifestaba en un artículo de 1926 que:

"El artista debe comenzar sin más preocupación que descubrir el alma de las cosas y desarrollar su espíritu de observación en grado máximo, contemplando la vida con toda humildad... Respetar y admirar todo lo bello que se produjo (en el pasado) es cosa muy distinta de forzar a copiarlo. Las épocas maravillosas no nos pertenecen. Cada una es propiedad de su tiempo. Debemos sólo decantar su espíritu como enseñanza en nuestra propia obra, en donde sólo se refleje la Naturaleza, única gran maestra que lo contiene todo..."¹⁰⁹

¹⁰⁷ HERNÁNDEZ, M. «El doloroso éxodo de los artistas independientes», Béjar en Madrid, 29 de agosto de 1931.

¹⁰⁸ WITTKOWER, Rudolf, *La escultura: procesos y principios*, Madrid, Alianza, 1980, p. 172.

¹⁰⁹ HERNÁNDEZ, M., «La influencia del Arte Khimer en Hispanoamérica», *Arquitectura*, nº 92, Año VII, Madrid, diciembre de 1926.

Por las diferentes versiones conocidas de *Mademoiselle Pogani*, sabemos que Brancusi no tuvo prejuicios en consentir la duplicidad de sus obras. Algo parecido le ocurrió a Mateo Hernández, frente al extendido tópico de sus prejuicios sobre otras técnicas distintas de la talla directa. Ambos procedían de un mundo artesanal, Brancusi de la madera y Mateo de la cantería. Sus propios mundos marcarán sus intereses futuros, la cultura popular y el recuerdo de la cultura de su propio país que nunca abandonaron. Por distintos caminos, uno y otro llegan a un lenguaje sintético. El proceso de simplificación del lenguaje le llevará a Mateo Hernández toda la vida, mientras que Brancusi con más rapidez supera sus propios modelos y logra en sus tallas en mármol una depuración más delicada. Esa austeridad le hará reivindicar la forma original, la que contiene todas las demás, emblema de lo universal: el óvalo, como símbolo perfecto de su idea de la belleza y del equilibrio absoluto. De esta forma Brancusi recobra el arquetipo en el que confluyen civilizaciones milenarias.

En Mateo podemos apreciar la misma argumentación, la contención y reposo que poseen sus animales trasciende lo meramente decorativo hacia algo profundamente simbólico, sus animales son símbolos totémicos de todos los animales así como su *Pantera* del Metropolitan de Nueva York es un prototipo de pantera. Otros prototipos serán algunas de sus esculturas más significativas como sus famosas *Otarias* realizadas en granito negro en los años 1920, 1927, y 1937. El *Águila Real*, de 1927, realizada en esquisto, con la que Mateo sufrió lo indecible cuando al tallar su fino pico el martillo le daba en los dedos, desgarrándole uñas y carne, o *Perro lobo asentado y de pie*, ambos en diorita, de 1923 y 1927.

Si analizamos su obra, lo primero que llama la atención es la sinceridad de su escultura y su estilo, al que permaneció fiel con escasos cambios hasta el final de su vida. En sus piezas no hay ninguna inquietud por llamar la atención, sino que se acerca a sus modelos observándolos con candidez, ingenuidad y profunda admiración. Sus creaciones son fruto de una paciente observación de la naturaleza, exteriorizando una gran carga de ternura por los animales.

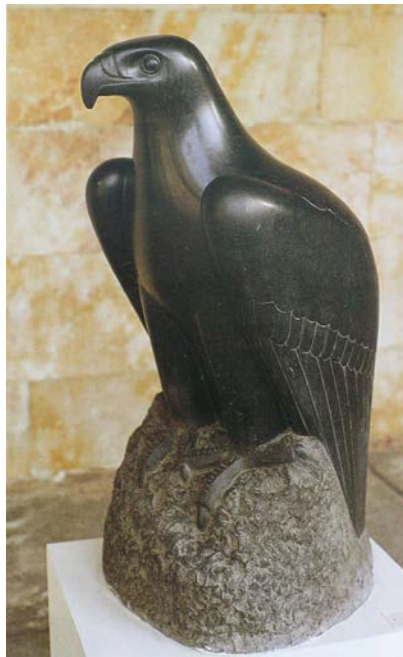
Este espíritu de observación aparece muy pronto en su vida artística. Ya de joven el pétreo rigor del paisaje bejarano le impulsaría hacia lo bello y lo recio y al contemplar la piedra de la sierra, nacería su inspiración, de la que también formó parte su pasión por los toros y verracos celtibéricos. Años después, cuando los animales del zoológico de París se convirtieron en los principales protagonistas de sus esculturas, se instalará con el bloque de granito frente al modelo para trasladar directamente a la piedra la vibración de la vida.



Mateo Hernández, *Gran otaria*, 1937. Granito negro.



Mateo Hernández, *Perro lobo*, 1927. Diorita.



Mateo Hernández, *Águila imperial*, 1927.
Granito negro.



Mateo Hernández en el zoológico del Jardín de las Plantas esculpiendo un *águila Bonelli* directamente del natural. Diorita, 1919.

Cualquiera de sus animales, como él decía, más que retratos naturalistas son arquetipos de la belleza dentro de la especie.¹¹⁰ Los animales para él eran un medio para expresar la belleza arquetípica que representaban en la naturaleza cada una de las especies, y también para la expresión de la humildad con que un artista artesano, como él se consideraba, debía enfrentarse a la misma.

El simbolismo presente en sus animales y su belleza remota, conseguida con la depuración formal, trasciende con mucho su mera representación real. Su cuidada figuración no es el resultado de una copia literal de la naturaleza sino que está basada en un estudiado proceso de estilización del modelo, en una larga reflexión sobre la claridad volumétrica y formal con la que trataba de descubrir el alma que encerraban sus modelos. Su concepto de la escultura, de índole arquitectónica lo acerca en ocasiones al cubismo y lo relaciona también con la estética Art Déco de moda durante los años veinte en París.

Esculpiendo del natural, sin dibujos o estudios previos, Mateo Hernández sintetizaba la forma esencial del modelo que "no posa", sino que está en continuo movimiento. Esto lo hacía desbastando la piedra desde los volúmenes más generales a los particulares, con golpes precisos y sin posibilidad de correcciones, es decir, organizando constructivamente las masas con la forma ya interiorizada. Huía de la improvisación, así que la concepción de sus obras era el resultado de meses de profunda meditación y observación.

La expresión artística que le aporta la talla directa es un lenguaje sintético y simplificado adeudado de las artes primitivas. La pureza de las formas es una de las inquietudes esenciales de la escultura de Mateo Hernández, matiz que lo aleja del academicismo naturalista. Sobriedad, contraste de texturas y grandes planos bien definidos, dan a su obra una perfección y un vigor no exento de ternura. Su postulado primordial siempre fue "*Dar a la escultura una forma severa que cubra un alma dulce*".

¹¹⁰ PÉREZ ROJAS, Javier, *Art déco en España*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 405.

París: primera fila de la vanguardia escultórica

Tras largas sesiones de reflexión elegía los animales que habían de servirle de modelo, y con idéntico interés escogía los materiales para sus obras. En libros de zoología y mineralogía estudiaba la psicología animal y la composición de las piedras.

Fue en París, tras contemplar en el Louvre las esculturas egipcias y asirio-caldeas realizadas en grandes bloques de granito y basalto, donde concibió su propósito de esculpir las piedras más duras. En ellas buscaba el vigor interno que los materiales transmiten a sus obras. Según él: *“La forma es tanto más ella misma cuanto la materia se resiste más a la transformación y el cambio”*.¹¹¹

Menospreciaba los materiales blandos como el alabastro, el mármol o la escayola, sólo quería trabajar con las piedras de mayor dureza, como: granito, basalto, esquisto, diorita (roca ígnea que se podría considerar un híbrido entre el granito y el basalto), y pórfido, piedra de color rojo considerada la más dura y resistente. Al defender la piedra como materia definitiva, manifestaba su deseo casi obsesivo de perdurabilidad. Era acérrimo defensor de la pieza única, mostrándose reacio a la comercialización de su obra y a que fuera reproducida en otros materiales.

Para trabajar piedras tan duras y vencer la resistencia a granitos, basaltos y pórfidos, se precisaban herramientas especiales. Los cinceles y ñetas, que el mismo templaba en una fragua casera, eran de acero al vanadio. Su trabajo era agotador, atacar directamente piedras tan impenetrables con cincel y mazo para reproducir la anatomía de sus modelos e infundirles vida, requiere una energía extraordinaria.

Se sabe que no tenía ayudantes, que trabajaba solo, ya que consideraba que la obra de arte era individual desde su concepción hasta su definitiva realización. Esta creencia y su tratamiento del bloque multifacial, es decir trabajado desde todos los lados, lo hermanan con Brancusi, que como él propugnaba una vuelta a los procedimientos primitivos y arcaicos. Al respecto de su ímprobo trabajo, un comentarista extranjero hizo la siguiente observación:

“Es la misma idea que hace que un torero grite en la plaza frente al toro embravecido “¡Dejadme sólo!”, para tener el placer individual, el gusto egoísta y heroico de que todo sea obra de su propio esfuerzo, de su arte y de su bravura. Es el placer del dominio del hombre sobre la materia bruta, una satisfacción profunda del “yo” que conquista su objetivo ardua y dolorosamente. Tal es la compensación espiritual de Mateo Hernández. El mismo temple el acero de sus útiles, él mismo es el sacapuntas de sus bloques de diorita o de pórfido y así realiza la idea perfecta del artesano antiguo para quien no existía la fácil y burguesa división del trabajo”.¹¹²

Los materiales empleados y su técnica de talla directa, sin utilizar boceto, determinan los caracteres de su escultura, de volúmenes concisos, con los detalles justos y de una lograda síntesis que realza las calidades que le brinda la piedra, que pule hasta conseguir sacar el mayor partido a su belleza. Podemos decir como lo definieron Vegué y Goldoni, que su trabajo era antiguo y moderno al mismo tiempo;¹¹³ muy antiguo en cuanto a técnica y muy moderno de concepción, aunque conserva claros vínculos con la escultura clásica en su idea de la belleza perfecta y perenne.

Su talla era inconciliable con cualquier adorno superfluo, desde su inicio sus líneas son simples y mudas. Su mérito no hay que encontrarlo en la piedra dominada, sino en la forma conseguida.

¹¹¹ MAJADA NEILA, *op. cit.*, p. 93.

¹¹² VILLARREAL, Enrique, «El escultor Mateo Hernández», en *La Prensa*, Buenos Aires, 1 junio 1930.

¹¹³ BRASAS EJIDO y BERNÁLDEZ VILLARROEL, *op. cit.*, p. 125.

De la talla directa, Mateo Hernández hará no solo una reacción antiacadémica sino una fe, un compromiso inquebrantable y, como hemos visto un ideario estético y vital.

Entre los escultores que toman el camino de la síntesis entre la tradición clasicista y los aspectos más vivos y reales de la tierra, tenemos a **MANOLO HUGUÉ (1872 - 1945)**, que compartirá con Maillol un idéntico "*estado de espíritu*" a la búsqueda de formas simples y eternas en "*contacto casi permanente con la tierra*".¹¹⁴ A ambos les unía el gusto por el desnudo de formas plenas capaces de transmitir una sensación interior de serenidad, placidez y armonía. En su obra será decisiva la presencia del mundo rural, con el que conseguirá unas esculturas estructuradas y sintéticas de carácter bucólico, en las que priman una visión arcádica y primitiva del mundo.



Manolo Hugué, *Torso de mujer*, c. 1912. Piedra caliza.

Manolo Hugué es por esencia la figura del artista bohemio; nació en Barcelona y creció en una familia desestructurada, lo que le obligaría a vivir en la calle durmiendo en tugurios y burdeles. Su primer contacto con la escultura lo tuvo a partir de Antón Bofill, escultor que en París le ayudaría al desarrollo de su personalidad artística.

Pasó por la escuela oficial de Bellas Artes de Barcelona, con la misma inconstancia con que había frecuentado las escuelas primarias.

Para aprender el oficio trabajó durante un tiempo con el escultor Torcuato Tasso en 1892, y en 1898 pasó a Masriera & Campins, gran fundición de bronce, donde trabajaría en la realización de varios monumentos.

A principios de 1901 el mecenas Alexandre Riera le invita a viajar con él a París. Allí se inicia otra etapa negra en la vida de Manolo, donde vivirá duras experiencias, como el suicidio de su amigo el pintor Casagemas, y otro amigo, el joven pintor alemán Karl-Heinz G. Wiegels, que se ahorcó en su estudio en la época en que Manolo había resuelto ir a vivir a su taller.

Antón Bofill le sacaría de esta situación confiándole trabajos en su taller. Esto además de ayudarlo económicamente y le permitió practicar en las técnicas de la escultura. También recibió ayuda de Paco Durrio, el escultor y orfebre vasco, no solo material sino profesional. Durrio había conocido a Gauguin del que poseía bastantes obras; Manolo quedaría marcado por la cercanía a dichas obras. Picasso que lo estimaba, cuando alcanzó bienestar material, procuró ayudar a su amigo, como había sido ayudado él en París por el compositor Isaac Albéniz.

En París Manolo tuvo la intuición de contactar con grupos de escritores y artistas, entonces desconocidos, que serían en el futuro considerados entre los grandes de las artes del siglo XX: Guillaume Apollinaire, Andre Salmón y los pintores Braque, Picasso, Derain y Modigliani. No compartía sus mismas ideas de concebir el arte, pero aunque carecía de estudios humanísticos, tenía un criterio propio y en lugar de deslizarse hacia el arte vanguardista, crearía su propio perfil de actuación artística, un lenguaje expresivo fuerte, independiente e individualista.

¹¹⁴ Durante sus años en París conoció a los principales artistas de vanguardia, y fue en el pueblo pirenaico de Ceret, donde comenzó a dedicarse plenamente a la escultura, aprovechando el naturalismo de la vida rural, para lograr un arte simple, estructurado, primitivo y arcádico. Véase: FERNÁNDEZ APARICIO, Carmen, "Nuevo clasicismo y noucentisme" ..., *op. cit.*, p. 58.

París: primera fila de la vanguardia escultórica

Allí conocerá en el Louvre la escultura egipcia, que le impresionará, comentando sobre ella:

“En el arte que yo cultivo, los egipcios están por encima de todos los pueblos y en forma que sobrepasan todas las comparaciones. Todo lo que después de ellos se ha hecho sale de sus creaciones insuperables. Los griegos fueron sus discípulos más aprovechados y más hábiles. Cuando entré en el Louvre y contemplé la escultura egipcia que hay allí, sentí un choque fulminante. En el curso de mi vida esta admiración no ha hecho más que crecer constantemente y ahora no hallaría palabras para explicarla”.

Otro ascendiente artístico en su obra serán los griegos, de los que opinaba: “A mí, que he tenido siempre a los griegos metidos en la cabeza, que he realizado y realizo mi obra pensando constantemente en ellos (...) no me canso de repetir que los griegos, para un artista, son una disciplina, la mejor disciplina”.¹¹⁵ Con estas palabras ponía de relieve la vinculación del clasicismo y primitivismo en el seno de la modernidad.

Como otros escultores, decide instalarse en Ceret, en la Cataluña Francesa, lejos del bullicio parisino, allí comienza a crear en su trabajo ejecutándolo con resolución y convirtiéndose en un artista.¹¹⁶ A Ceret acudieron muchos amigos artistas de París, como Picasso, Braque, Jean Marchand, Ramón Pichot, Joaquin Sunyer, Enric Casanovas o Juan Gris. También se acercaron escritores y músicos organizándose así un grupo artístico que evidencia la frase de André Salmón, refiriéndose a Ceret como “meca del cubismo”. Aparte de los cubistas había seguidores del *Noucentisme* catalán como Sunyer y Casanovas. La convivencia con aquellos artistas lo confortó, del cubismo adquirió un innegable rigor constructivo y gusto por la utilización de volúmenes simples, sobre todo en sus relieves, mientras que el *Noucentisme* se acomodaba más a su personalidad y a la influencia del poeta Jean Moréas.

Maillol y Manolo, tuvieron una gran amistad, escribe Rafael Benet que Maillol consideraba los retratos de Manolo de una fuerza expresiva y plástica no igualada, y que él mismo no había producido ninguna cabeza con tanta intensidad.¹¹⁷



Manolo Hugué, *Los bueyes*, 1913. Piedra.

¹¹⁵ BOZAL, Valeriano, *Summa Artis, Historia general del arte*, Madrid, Espasa Calpe S.A., Vol. XXXVI, 1994, pp. 84 y 85.

¹¹⁶ Hacia 1912 el marchante Daniel-Henri Kahnweiler comenzó a comprarle obra, había suscrito contratos con Derain, Braque y Picasso. Finalmente resolvió contratar en exclusiva con Manolo organizándole importantes exposiciones en Nueva York en la Little Gallery of the Photo-Secession y en la International Exhibition of Modern Art (1913). También remitió obra suya a Colonia, al Internationale Kunsthauss Kunhstaustellung des Sonderbundes y al Rheinischer Kunstsalon. A partir de ese momento empezó a ser conocido internacionalmente y con la venta de sus obras consiguió estabilidad económica. Su relación profesional con Kahnweiler terminó en 1933, fecha en que Manolo da comienzo a un nuevo contrato con Joan Antón Maragall, contrato que tendrá una existencia efímera debido al carácter informal de Manolo. Tras su terminación pasaría apuros económicos y algunos de sus amigos le ayudarían a mantenerse.

¹¹⁷ BENET, Rafael, *El escultor Manolo Hugué*, Barcelona, Editorial Argos, 1941, p. 127.

En Ceret, realizaba un tipo de escultura tosco, nutrido esencialmente por el contacto con el mundo rural, logrando simplicidad en los volúmenes y una sencilla estilización. En esta época le gustaba esculpir en piedra, técnica que nunca utilizó en exclusividad. En algunas de sus obras en piedra, sobre todo en los relieves, podemos apreciar un esquema muy estructurado, generalmente rectilíneo, que seguramente tenga alguna relación con el entorno cubista que le rodeaba. *Los bueyes* y *La vendimiadora*, de 1913, son ejemplos de este estilo. En el *Torero* del mismo año, el estructuralismo cubista se manifiesta junto al sólido popularismo propio de Manolo, dando como resultado una buena escultura alejada de cualquier tendencia.



Manolo Hugué, *Torero*, 1913.
Piedra.

Tenía habilidad para dar una interpretación plástica del mundo que le rodeaba, la mujer, el campo y figuras del folclore español como toreros y bailarines, obteniendo como resultado unas realizaciones muy personales, sustentadas en un conjunto de ejemplares genuinos que se materializaban con gracia.

Algunos ejemplos del *Noucentisme* en su obra son: *Joven catalana*, de 1911 y *Desnudo femenino de pie* de 1912, que recuerdan algunas obras de Casanovas y Clará, con la diferencia de que las de Manolo eran más sencillas y estaban dotadas de humor y escepticismo.

Durante la primera guerra mundial se quedará en Ceret, pero la situación de penuria económica tras la estancia de una temporada en París, le obliga a volverse a Barcelona a finales de 1916. Allí se vincula a *Les Arts i els Artistas*, agrupación de artistas noucentistas, y como miembro de ella participará en el primer Saló de Tardor (Salón de Otoño) en las Galeries Laietanes en 1918.

A finales de 1919 decide regresar a Ceret. En esta segunda época volverá con ahínco a su carrera de escultor. Al terminar la guerra el pueblo se llena de artistas de distintas nacionalidades, que se organizan constituyendo una "segunda escuela de Ceret". Allí se encontraban aparte de Hugué, Burty, Juan Gris, de vez en cuando Picasso, luego fueron acercándose Chagall, Gargallo, Masson y otros.

Manolo no solía esculpir en tamaños grandes, pero en Arles del Tec (norte de Cataluña) en 1924 realizará por encargo un monumento dedicado a *los muertos de la Guerra* de 1914-18, que consiste en una figura femenina en piedra con un casco de soldado en las manos. Ese mismo año realizará una versión diferente de esta escultura llamada *La ofrenda*, en piedra y sin casco.¹¹⁸

En esta época retoma el género del retrato, entre ellos cabe destacar el del picapedrero *Calvet*, el de *Josep Maragall*, la *Cabeza de Frank Burty Havilland* (1912) y el de *Camo* de 1913. El retrato de *Aristide Maillol* es poderoso y, a la vez, tierno y delicado, no en vano el escultor de Banyuls era otro de sus mejores guías estéticos; y en el de *Tití de Togores*, que entusiasmó a Picasso, Manolo se muestra estilizado, geométrico y casi abstracto.

Con menos impulso, vuelve a dedicarse a la talla directa en piedra, sus obras, debido a su edad y fuerzas serán cada vez



Manolo Hugué, *La ofrenda*, 1924. Piedra.

¹¹⁸ Una copia en bronce de la misma se encuentra en la tumba del escultor.

París: primera fila de la vanguardia escultórica

más sencillas y esquemáticas, como podemos atestiguar en la última de ellas, de 1927, un *desnudo femenino acurrucado*, que se ha relacionado con la obra de André Derain, y que se encuentra en el Museo de Grenoble.

A finales de esta década, en 1929, comienza a tener mala salud, se le deforman las manos y tiene que valerse de ayudantes para la realización de obra escultórica, por lo que decide volver a la pintura. Vende su casa de Ceret y adquiere otra en Caldes de Montbui, en España, que será su residencia definitiva.

En su etapa de Caldes de Montbui producirá obras de gran personalidad, plenas de naturalidad, dinamismo y contundencia.

En los últimos años de su vida pasaba a mármol algunas de sus obras, y como carecía de fuerzas para hacerlo personalmente las encargaba en la casa Bechini.

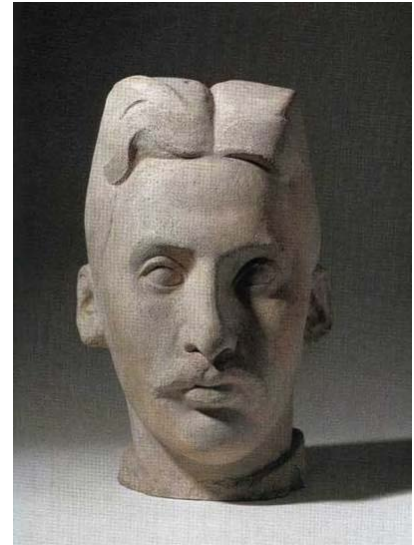
De su última época podemos citar el grupo *Paternitat*, de 1940, sobre tema taurino y retratos como el busto de Francesc Costa, el del coleccionista J. L. Drucker, ambos de 1939-40, o el de la soprano Mercé Plantada, de 1940-42. También realizaría escultura religiosa como el místico *San Francisco* y *San Pablo*, ambas de 1943-44. El 17 de noviembre de 1945 murió en su residencia de Caldes de Montbui.

Haciendo una revisión de su obra es evidente que sus esculturas atestiguan una libertad de lenguaje que hubiera sido imposible sin la investigación de Matisse y del Cubismo, pero que obviamente no se reducen exclusivamente a ellas.

Su proximidad con el poeta Jean Moréas, líder de la Escuela Romana ha llevado a algunos a considerar que la escultura de Manolo es la versión plástica de esa corriente literaria. Si bien, es cierto que adquirió de la Escuela Romana su afición por los motivos clásicos, sustituyéndolos poco a poco por figuras populares, que interpretaba sintetizándolas con algo de ironía y expresividad.

También se ha hablado de la influencia de Arístide Maillol, por su cercanía geográfica, pero mientras Maillol realiza su escultura con solemnidad, casi como una religión, Manolo, por el contrario, se mostraba escéptico y mordaz en sus manifestaciones artísticas.

Una de sus mayores grandezas es la de su independencia conceptual y el haber encontrado un camino expresivo propio al margen de modas y tendencias, por ello su nombre está íntimamente ligado a la eclosión del arte moderno. Jamás atravesó el umbral del cubismo pero recibió una enorme influencia de él, dada la proximidad que tenía con sus fundadores y principales artífices. Quizás por ello, representa como nadie el precedente directo del retorno al orden poscubista.



Manolo Hugué, *Cabeza de Frank Burty Havilland*, 1912. Piedra.



Manolo Hugué, *Mujer acurrucada*, 1927. Piedra.

Otro español que se trasladó a París en 1918 para realizar una escultura nueva fue el riojano **DANIEL GONZÁLEZ (1893 - 1969)**. Natural de Cervera del Río Alhama (La Rioja), se traslada de joven con su familia a Comillas (Cantabria) y posteriormente a Vitoria, donde inicia su aprendizaje artístico en la Escuela de Artes y Oficios. En esa época se crea en la ciudad un taller de escultura para la realización de la talla ornamental de la Catedral nueva, del que en 1910 empieza a formar parte, suponiendo para él una gran escuela de aprendizaje y el punto de arranque de su vocación escultórica.

El naturalismo expresionista de la ornamentación de la Catedral nueva de Vitoria marcará sus primeras obras. Al paralizarse el trabajo en la catedral y cerrarse el taller de escultura decide marchar a París. Su primera experiencia parisina, de apenas cuatro meses, no será lo suficientemente larga para que rompa con su realismo clasicista y asimile el cubismo y las innumerables tendencias que allí se estaban desarrollando.

A su vuelta a España, entre 1914 y 1918 realiza encargos de orden académico como la decoración del Palacio de Telecomunicaciones de Madrid, la decoración de la fachada del Banco de España de Bilbao y la del casino de Biarritz. Aparte de estas obras esculpe algunos bustos, que pasan del idealismo propio de la estética griega a un tratamiento más naturalista que busca la expresión psicológica, y también realiza algunos desnudos femeninos de influencia miguelangelesca.

No obstante, la huella de la vanguardia parisina, será evidente en una serie de 47 dibujos de figuras y maternidades realizados en estos años, que van desde el academicismo convencional hasta bocetos para esculturas en los que refleja su contacto con las nuevas tendencias artísticas. En estos diseños, a los que denominará "Ideas, escultura arquitectónica", esquematiza y reduce los volúmenes a planos logrando resultados muy interesantes, aunque sólo plasmará en escultura algunos de ellos.



Daniel González, *Mujer sentada con flor*, ca. 1916.



Daniel González, *Maternidad*, ca. 1917-18.

París: primera fila de la vanguardia escultórica

Con intención de asentarse definitivamente, en 1918 marcha nuevamente a París. Allí trabajará en el taller del ceramista y orfebre Francisco Durrio, donde contactará con otros artistas españoles, especialmente con Picasso, Gargallo y Zuloaga. De esa época es el busto de *Campagnola*, primer tenor de la Opera de París, que tuvo una buena acogida por la crítica. En ese momento sus retratos van tomando una personalidad escultórica definida, relegando los detalles naturalistas en el tratamiento del rostro por grandes planos que manifiestan una fuerte sensación volumétrica como en el busto del marchante *Ferro* y de su hija, y en su *Autorretrato* de 1926, que es quizás la obra más característica de su estética, en la que armoniza la influencia de formas nuevas con el estudio psicológico del retratado.

Entre sus obras de París destaca el desnudo femenino *Arrogancia*, que gustaba mucho a Picasso y que marcó un cambio estilístico en su trayectoria. En el olvidará los detalles anatómicos y manteniendo las constantes volumétricas introducirá una sensación dinámica que vigoriza los numerosos puntos de vista utilizando como elemento expresivo la irregularidad en la textura. Otras obras, *Muchacha sentada de espaldas* (1926) y *Desnudo en bajorrelieve* (1931) ponen de manifiesto que no estaba satisfecho con las soluciones aportadas hasta entonces e investiga los problemas planteados por el plano y el volumen, problemas que constituyen el tema central de sus magníficos dibujos y bocetos. En estos años su obra está cercana a la de Francisco Pérez Mateo.

En 1931 realiza su única exposición individual en París, en el *Atelier Perrier*, con muy buena acogida del público y de la crítica. A su regreso a España para la realización del mausoleo de la familia Cadarso en el Cementerio de Logroño, aparecen los primeros síntomas de la enfermedad de Parkinson, que aunque de momento no le impiden seguir trabajando, a corto plazo terminarán con su trayectoria artística.

En 1934 comienza la representación del *Ahorro*, para Vitoria, que por su enfermedad no podrá terminar hasta 1938. Esta que fue su última obra resume muy bien su personalidad escultórica, en la que su remisión al bloque y sobriedad se acercaba más a la vanguardia parisina que a las fuentes tradicionales. Vemos como la túnica de la figura, marcada con fuertes pliegues o bandas, enlaza con planteamientos cubistas propios de Archipenco o Boccioni.

El avance de su enfermedad le imposibilitó totalmente el desarrollo práctico de su trabajo artístico. Murió en 1969, tras haber permanecido más de treinta años enfermo.

Su trayectoria estuvo perfilada en torno a la línea figurativa tradicional, como señalaba él mismo en el único texto que de su pensamiento estético conocemos:

“opino que las nuevas tendencias no deben desconectarse de las tradiciones de los dogmas del arte. Quien, sintiéndose vanguardista de cualquier manifestación artística, desdeña estas tradiciones, corre el riesgo de incurrir en divagaciones y devaneos tan estériles como extravagantes”.¹¹⁹

Su escultura nunca se desligó de la tradición, encontrándose en un punto intermedio entre esta y la vanguardia. Su obra se incluye en la corriente renovadora de la segunda década del siglo XX que intenta superar la escultura de finales del XIX mediante concepciones estéticas de la escultura arcaica.

¹¹⁹ Recogido en: <http://www.valvanera.com/riojanos/danielgonzalez1.htm>



Ángel Ferrant, *Bañistas*, 1929. Piedra litográfica.

Entre el surrealismo y la más absoluta vanguardia, se sitúa su coetáneo **ÁNGEL FERRANT VÁZQUEZ (1890 - 1961)**, nacido en Madrid e hijo del pintor Alejandro Ferrant, al que se atribuye ser el iniciador en España de la escultura cinética y surrealista.

Comienza sus estudios en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid y continúa en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y en el taller del escultor Aniceto Marinas. En 1913 viaja a París y entra en contacto directo con el arte de vanguardia, con el Futurismo y el Cubismo, que le impresionan profundamente. Para ampliar sus conocimientos artísticos viajará por Alemania, Italia y Bélgica.

De vuelta a España obtiene en 1918 una plaza en la Escuela de Artes y Oficios de La Coruña, donde residirá durante dos años hasta su traslado a Barcelona, que se hallaba en plena agitación artística, para ejercer la docencia en la Escuela de Artes y Oficios de la ciudad condal. Allí se integra en la segunda etapa de *Els Evolucionistes* y se vincula a grupos de vanguardia como *Los Ibéricos* en 1925 y *Adlan* en 1932.¹²⁰ En sus años catalanes realiza obras influenciadas por culturas primitivas como el relieve *La escolar* (1926)¹²¹, en piedra caliza y con influencia egipcia. En 1929 esculpe un nuevo relieve en piedra litográfica, esta vez influido por el ideal *noucentista*, en el que figuran dos desnudos femeninos acostados en plena naturaleza.

Su acercamiento al primitivismo será profundo y cauteloso, y ante el arcaísmo griego o civilizaciones como la asiria y egipcia, valorará la capacidad expresiva basada en el uso de los medios primarios de la escultura como: forma, volumen, luz y materia. Su escultura de estos años se caracteriza por la ligereza y elegancia de sus figuras, de la que es modelo la *Cabeza de mujer* en mármol de 1930 del Museo de Arte Moderno de Madrid.



Ángel Ferrant, *Cabeza de mujer*, 1930.

Unos años más tarde, en 1939 realiza la serie *La Comedia Humana*, que consta de varias tallas de grandes cabezas femeninas en piedra o yeso, que representan los caracteres de distintos tipos humanos vistos en su más instintiva consideración psicológica. En ellas es significativa la fuerza expresiva del material y el tratamiento de los volúmenes.

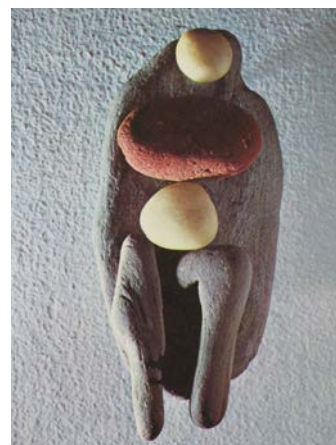
A partir de aquí asistiremos a grandes cambios en su escultura, que tras un proceso de maduración se centra en la plástica objetual surrealista, manifestando la fecundidad de su espíritu siempre en renovación. Su actividad en este momento no se limitará al ámbito de la práctica

¹²⁰ *Amics de l'Art Nou*, grupo de vanguardia que surgirá en 1932. Citado en: FERNÁNDEZ APARICIO, Carmen, "El realismo de los años veinte y treinta...", *op. cit.*, p. 66.

¹²¹ Con este relieve obtuvo el Premio del Concurso Nacional de Escultura de 1926, lo que le animaría a centrar su producción en la escultura.

artística, también desarrollará importantes análisis teóricos, entre los que destacan sus artículos de la revista *Alfar*: “La escultura y su área”.

Entre lo más interesante de su producción se encuentran una serie de esculturas creadas a partir de «objetos encontrados»: conchas, guijarros o raíces, que expone en 1933 en la Galería Syra de Barcelona, y que compone creando unidades sugeridas por los materiales y formas de cada uno de ellos. Con estos objetos que en ocasiones tienen un sentido humorístico y en otras son una manifestación de las posibilidades del azar, cuestiona con suave ironía la idea de la escultura y propone una mirada estética sobre el mundo que enlaza una técnica compositiva surrealista con una interpretación de la naturaleza como agente creador. En relación a ellos “Denominará «infantilismo» al elemento de expresión vital pura, sin contaminar, del arte primitivo, precisamente para poner de manifiesto la espontaneidad expresiva y la libertad en la configuración de la forma de las artes primigenias”.¹²² Dos de estos objetos que ejemplifican la viveza en la representación o «infantilismo» son *La pescadora de Sada* y *Extraño caracol*, ambas de 1945.



Ángel Ferrant, *Pescadora de Sada*, 1945.

La guerra civil interrumpe la trayectoria de Ferrant que recuperará en los años cuarenta y cincuenta. A partir de 1946 realiza la serie de *Esculturas Ciclópeas o Megalíticas*, conjunto de obras constituidas por varias piezas de piedra o barro, que por asociación, sugieren una figura antropomorfa, con las que trata de subrayar la materialidad y volumetría de las formas femeninas. Como su título indica, estas esculturas que crecen y se extienden voluminosamente, sugieren ser trasladadas a volúmenes grandes y espaciosos, destacando por su materialidad y monumentalidad. Su conexión es evidente con las que realizó en España Alberto Sánchez, aunque carecen de la seriedad del mismo, enlazando más con los volúmenes sugerentes de Arp y Moore, y con el sentido lúdico de Calder.

De esta época son también las que quizá sean sus esculturas más características, Los móviles articulados de aspecto antropomórfico y sus estatuas cambiantes, integradas por numerosas piezas de madera engarzadas con hilo de bramante, próximas a los trabajos de Calder, entre las que destaca el *Muñeco articulado* (1946) compuesto por treinta y siete piezas de madera que adoptaba distintas posturas como las figuras del circo de Calder.¹²³ Todos estos trabajos móviles y articulados: muñecos y maniqués, o tableros murales estáticos y volubles, formaban parte de su «escultura cambiante» o «escultura infinita e inacabable», como él mismo la definía. Propiciando el paralelismo de la génesis creativa con estas esculturas Ferrant comentaba que:



Ángel Ferrant, obra perteneciente a la serie de *Esculturas Ciclópeas o Megalíticas*.

¹²² FERNÁNDEZ APARICIO, Carmen, “El realismo de los años veinte y treinta...”, *op. cit.*, p. 66.

¹²³ En 1932 había conocido a Calder que exponía su *Circo* en miniatura en los locales del GATCPAC en Barcelona. Este encuentro personal marcará la trayectoria de Ferrant, que a partir de ese momento percibe las posibilidades plásticas de los móviles.

"Las ideas siempre se enganchan unas a otras como los objetos vivos o imaginados. Pueden tomarse entonces los objetos como las ideas o las ideas-objetos, en ese darse la mano de esto con lo otro y de aquello con lo de más allá...., Porque siempre hay un más allá".¹²⁴

Sin lugar a dudas, en el terreno escultórico Ferrant fue un artista que siguió los rumbos de la escultura de su tiempo, nutrido de sustancia clásica y enamorado de la verdad del volumen y de sus posibilidades, fue enganchando conceptos e ideas para desarrollar una escultura experimental con la que redescubrir continuamente espacios.

Si Ángel Ferrant es considerado un escultor esencial en la configuración del panorama español de la primera mitad del siglo XX, no podemos cerrar este capítulo sin hablar de la figura más señalada de la escultura surrealista en España durante los años veinte y treinta, **ALBERTO SÁNCHEZ PÉREZ (1895 - 1962)**, que aunque sólo pasó transitoriamente por París durante la Guerra Civil, desarrolla una obra en la que llega a esquemas formales similares a los de Brancusi, Arp o Moore sin haberlos conocido.

Natural de Toledo, tuvo una infancia difícil¹²⁵ que le impidió asistir a la escuela e ingresar años más tarde en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid. Su formación autodidacta la irá completando en la capital con su visita frecuente a museos, especialmente el Arqueológico, el de Reproducciones y el Museo del Prado.



Alberto Sánchez, *Maternidad*, 1930. MNCARS.

Tras años de adscripción al naturalismo, conoce en 1922 al uruguayo Rafael Pérez Barradas, con el que entra en contacto con la modernidad. Barradas, que era una de las principales figuras de la renovación artística, le orientará en la senda de la renovación neocubista; con su ayuda consigue exponer en la I Exposición de Artistas Ibéricos de 1925, en la que obtiene bastante éxito y consigue una pensión de la Diputación de Toledo. Con ella podrá dedicarse de lleno a la escultura, realizando obras cubistas con influencias surrealistas como *El Cid a caballo* y *Mujer campesina*, de 1925-26, que entregará a la Diputación de Toledo como contrapartida por la pensión recibida.

A partir de 1927 impulsará con Benjamin Palencia la llamada Escuela de Vallecas, que buscaba la renovación del arte nacional, a ella se unieron artistas como Rodríguez Luna, Maruja Mallo y escritores como Rafael Alberti y Miguel Hernández.

De sus primeras esculturas de planos pasará, influido por el alemán Jean Arp, a la escultura ameboide, representada por formas orgánicas que se desarrollan en una superficie continua en las que sopesa el volumen y el hueco con un acentuado sentido material.¹²⁶ Durante la guerra civil en su exilio en París, realiza una escultura monumental de este tipo llamada *El pueblo español tiene un*

¹²⁴ MARRERO, V., *La escultura en movimiento de Ángel Ferrant*, Madrid, Rialp, 1954, p. 50.

¹²⁵ Trabajó como porquerizo a los siete años, luego de repartidor de pan y aprendiz de herrero en Toledo, cuando se trasladó a Madrid fue aprendiz de zapatero, escayolista y panadero como su padre.

¹²⁶ BOZAL, *Pintura y Escultura españolas del Siglo XX, (1900-1939)*, Madrid, v. XXXVI, Espasa Calpe, 1992, pp. 587-588.

París: primera fila de la vanguardia escultórica

camino que conduce a una estrella, que se instaló delante del Pabellón Español de la Exposición Universal de París, donde también sería expuesto *El Guernica* de Picasso. Actualmente una copia de esta escultura se encuentra en el exterior de la entrada principal del Museo Centro de Arte Reina Sofía de Madrid.

En 1938 se traslada a Moscú, donde trabajará como profesor de niños exiliados. Allí realizará la mayor parte de su obra hasta que fallece en 1962. Los animales, el campo y la mujer fueron sus temas preferidos que interpretaría trasladándolos a piezas estilizadas y oníricas que guardan analogías formales con las de sus coetáneos Arp y Henri Moore. En sus últimos años, entre 1958 y 1962 realizó algunas de sus esculturas más importantes como *Mujer de la estrella* (1958), *Monumento a la paz* (1961), *Casa del pájaro ruso* (1960-62) y el *Cazador de raíces* (1962).



Alberto Sánchez, *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella*. Maqueta de 1937 y ampliación en el MNCARS

Como hemos podido constatar en este capítulo, la escultura vanguardista española asimiló las enseñanzas de la figuración neocubista parisina y de la nueva objetividad alemana que tendría gran peso tras la publicación en 1927 del libro *Realismo Mágico* de Franz Roh. Estas influencias se manifestaron en el gusto por la utilización de volúmenes simples y en el rigor constructivo que conduce a esquemas muy estructurados, generalmente de carácter rectilíneo.

En este periodo de transición y modernidad, los planteamientos escultóricos se mantendrán fieles a formas intemporales o arquetípicas en las que la emoción se trasmite a través de los valores plásticos. En su acercamiento al primitivismo los artistas valoraron la capacidad expresiva basada en el uso de los medios primarios de la escultura, es decir, de la forma, del volumen, de la luz y de la materia.

La mayoría de ellos centrarán su producción en torno al cuerpo humano concentrándose en la

representación de su belleza absoluta, a través de su síntesis, armonía y equilibrio volumétrico, para lo que adoptarán diferentes modelos en los que mantendrán su visión subjetiva.

En relación a la talla directa, debemos considerar que en ese momento era demandada por todos los escultores en su afán de recuperar la pureza de la escultura y de renovar su forma, superando y desterrando todas las trabas académicas. En su obra será revolucionario el gusto por la talla directa y la ruptura con la costumbre que dejaba en manos asalariadas la labra del noble material. Su forma de trabajar, sin intermediarios, directa y veraz, estaba inclinada a extraer las máximas posibilidades que brindaba la naturaleza del material, utilizándolo deliberadamente como arma para luchar contra lo establecido y tradicional.

Por otro lado, la talla directa y el material pétreo dictarán una realización conceptual sintética que aplicada a la figuración clásica abrirá importantes posibilidades formales, unas de ellas más sencillas y arcaizantes, materializadas incluso con humor, como las composiciones de Manolo Hugué o Pérez Mateo, y otras, como las de Mateo Hernández o Joan Rebull, quienes se servirán de este procedimiento para efectuar una obra más refinada caracterizada por la sobriedad, el equilibrio y la contención.

Aunque se haya escrito la historia del arte de principios del siglo XX desde un punto de vista tan exclusivo que parece que todo acontecimiento importante o bien ocurrió en París o dependió del desarrollo del arte francés, la realidad no fue así, hubo otras ciudades que acogieron una ferviente vanguardia artística, como Munich, que antes de la Primera Guerra Mundial fue un verdadero centro de experimentación internacional, trasladando después de la guerra su núcleo artístico a Berlín, que ocuparía su lugar durante una década como centro de investigación en varias artes, entre las que sobresalen la escultura. Más tarde, durante la Segunda Guerra Mundial, la represión política forzó a los artistas alemanes a vivir en Francia, Inglaterra y Estados Unidos, constituyéndose a partir de 1940 como centros artísticos claves: París, Londres y Nueva York. En nuestro país, el arte oficial de los años cuarenta, periodo de la posguerra española, evoluciona hacia unas formas académicas amaneradas y artificiales que proscriben cualquier intento de modernidad, por lo que en el siguiente capítulo analizaremos la obra de los escultores más significativos de este periodo que, fuera de nuestras fronteras, y en el tema de investigación que nos ocupa se han constituido indudablemente como los más importantes referentes de la escultura moderna en piedra, ellos son: Brancusi, Noguchi, Arp, Moore y Bárbara Hepworth.

2.2. NUEVAS PROPUESTAS DE CONMUTACIÓN DE LA FORMA.

2.2.1. ESCULTURA BIOMÓRFICA

En los años treinta surge un nuevo concepto del arte que no busca construir a partir de lo racional, sino inspirarse en las fuerzas de la naturaleza y en las formas germinales y erosivas que produce. La consigna de los artistas es: "Como la naturaleza". En escultura este lema lo adoptaran, entre otros, Jean (Hans) Arp y Henry Moore. Decía Arp "*No intentamos imitar la naturaleza.... queremos crear, como la planta crea su fruto y no imitar*"¹.

Henry Gaudier-Brzeska encuentra en la naturaleza de los materiales que trabaja el escultor un motivo de inspiración para su creación, partiendo del principio "*Truth to materials*", es decir, "*La verdad de los materiales*", apuesta por respetar su naturaleza destacando sus cualidades estructurales sin tratar de distorsionarlas o minimizarlas. Este respeto al material y la observación de las formas que la naturaleza ofrece dota al escultor de un muestrario de posibilidades que sabrá aprovechar en su obra. Por ejemplo, un escultor fundamental que encontró en la naturaleza y en sus formas inspiración para su obra fue Brancusi, que vio en la forma ovoide la esencia y el principio de toda vida. Jean Arp inventó criaturas del natural, agrupando en ellas rocas, plantas, animales y torsos. Moore convirtió sus inspiraciones, rocas, huesos y ramas, en esculturas a las que proporcionó un tono dramático.

A partir de 1930 la tendencia hacia lo orgánico se propaga velozmente. Karl Hartung (1908-1967), escultor alemán, influido por Brancusi y Arp abrió sus esculturas abstractas a oquedades y abultadas excrescencias. Muy sugerente la obra del biólogo y matemático escocés D'Arcy Wentworth Thompson que en 1917 publicó *On Growth and Form* en el que analiza los vínculos entre el crecimiento y las formas en la naturaleza, explorando las leyes que rigen el desarrollo de las estructuras óseas, las raíces, conchas, etc. Veinte años más tarde en la obra de Henry Moore se reflejan estas leyes.

Arp como ningún otro creador une la esbelta forma escultórica con la esencia pura del crecimiento orgánico, recorriendo toda la jerarquía evolutiva, del mineral a la flora, la fauna y el cuerpo humano en un intento de demostrar que las mismas fuerzas rigen todas las cosas. En 1916 se había unido a los fundadores del dadaísmo de Zúrich. Durante los años veinte su fantástica concepción se centra en la creación de óvalos fluidos de formas ameboideas y contornos ondeantes. En 1929 realiza esculturas redondeadas, a las que llama *concreciones*. Sus piezas se estiran a modo de signos concisos que nacidos de naturalezas muertas compuestas de frutas y piedras alcanzan los reinos animal y humano, a pesar de que conservan su apariencia de crecimiento vegetal.

En este contexto es de especial interés destacar la obra del escultor español Baltasar Lobo (1910-1993) que al concluir la Guerra Civil, tuvo que exiliarse a París, donde realizó y consolidó su obra. Su trabajo vanguardista se inclinó hacia la abstracción, viéndose influido por la obra de Brancusi y principalmente por la de Jean Arp, además de descubrir en sus maternidades algunos rasgos que evocan las de Bárbara Hepworth.

Tanto Moore como Hepworth, renovaron el compromiso con la talla directa en la tradición de André Derain y Brancusi. Moore y Hepworth estuvieron en sus comienzos al margen del sistema artístico británico, Moore por ser hijo de un minero de Yorkshire y Hepworth por ser mujer.

¹ SCHNECKENBURGER, Manfred, *Arte del Siglo XX, Segunda Parte, Escultura*, Barcelona, Edita Ingo F. Walther, Taschen, 2001, p. 477.

En la obra de Henry Moore la figura humana tiene gran protagonismo por lo que no se puede calificar como escultura biomórfica de la misma manera que la de Arp. Moore fue el más rápido en cerrar la brecha abierta en la escultura británica tras la muerte prematura de Gaudier-Brzeska. Reconcilió la escultura moderna con la clásica, articulando una estética británica de la talla directa que ocupa una posición intermedia entre la figuración y la abstracción, entre el surrealismo y el constructivismo. En la obra de Moore de 1930, como en la de Hepworth, predominan las figuras femeninas semiabstractas tanto maternas como recostadas. Ambos se interesaron en la realización tridimensional de la escultura en bulto redondo. Con ese objetivo comenzaron a abrir la figura y a rotarla en torno a su núcleo hueco, con el fin de concretar la forma a través de ese mismo orificio. El paso siguiente fue ampliar la figura abstracta e incluso fragmentarla en partes desiguales sobre una base alargada, haciendo que estas partes del cuerpo formasen una unidad como un paisaje, lo que podía invertirse en un paisaje como un cuerpo, como en *Composición en cuatro piezas* (1934) de Moore. O se unían como un conjunto en *Madre e hijo* (1933) de Hepworth, que representa una madre con su hijo en las rodillas. Hepworth reconoció la influencia de Jean Arp en su obra, sobre todo, "la manera en que Arp había fundido el paisaje con el cuerpo"².



Henry Moore, *Composición en cuatro piezas*, 1934. Alabastro de Cumberland.



Bárbara Hepworth, *Madre e hijo*, 1933. Mármol blanco.

Lo biomórfico y lo constructivo no se excluyen sino que parecen atraerse. En el grupo *Abstracción-Création*, a pesar del predominio geométrico, es donde los vínculos entre estas dos tendencias se manifiestan con más claridad. Bárbara Hepworth y su marido Ben Nicholson, en 1933 entraron a formar parte del grupo contribuyendo a la consolidación de las tendencias biomórficas de los años treinta. Nicholson acababa de pasar de las pinturas poscubistas a relieves geométricos en blanco por los que es conocido. Este hecho comentaba Hepworth "ayudó a liberar todas mis energías para una exploración escultórica libre"³. A partir de ese momento se concentró en las relaciones espaciales, en las dimensiones, textura, peso y en la tensión en las formas. Aunque su escultura se volvió abstracta y a menudo de tipo geométrico, siguió siendo figurativa en la coherencia de sus formas. Tensó cuerdas sobre cavidades, aportando soluciones clásicas a una obra que abre el abanico que va desde Gabo hasta Arp. Su poesía y formalismo diferencian su obra de la intensidad dramática de la escultura de Moore.

² Citado en: AA.VV., *Arte desde 1900*, Reino Unido, Londres, Thames Hudson en 2004, Ediciones Akal, 2006, Madrid, p. 268.

³ *Ibidem*, p. 269.

Moore y Hepworth, junto a otros en el entorno de Unit One colaboraron en la conciliación de las tendencias surrealistas y constructivistas, pero también ayudaron al desvanecimiento de estos movimientos. Ambos, con su obra, contribuyeron a humanizar la abstracción, manteniéndola dentro del campo del arte. Brindaron un surrealismo armónico, nada perturbador, en el que se optaba por las analogías naturales frente a las provocaciones psicológicas.

Después de esta panorámica general, nos vamos a ocupar ahora con más detalle de los principales autores mencionados.

CONSTANTIN BRANCUSI (1876 - 1957)

Tanto el rumano Brancusi como el alsaciano Arp contribuyeron al desarrollo de las formas abstractas de expresión. En sus esculturas se observan sus principales fuentes de inspiración en la naturaleza y en el hombre, eso hace que puedan considerarse como orgánicas y biomórficas. (fig. 001, 002 y 003) Aunque ambos mantienen a lo largo de sus obras un vivo interés por el cuerpo humano, mostraron un claro rechazo por las prácticas tradicionales de la escultura académica.



Constantin Brancusi, *El pez*, 1930.



Constantin Brancusi, *La foca*, 1943. Mármol.

De Constantin Brancusi destacaré tres aspectos que considero principales en la consecución de su proyecto de escultor, que además tuvieron gran influencia en los escultores posteriores. El primero se refiere a la necesidad del escultor de trabajar directamente con la materia y experimentar sus diversas posibilidades. El segundo, íntimamente relacionado con el primero, la elección del material y su tratamiento que es fundamental para su propósito. El tercero, la elaboración de un mismo tema y la depuración de formas que lo expresa en largas series a lo largo de los años.

Respecto del primer aspecto mencionado, en parte para olvidar la influencia de Rodin, comienza a tallar directamente la piedra, dando así lugar a un nuevo estilo formalmente reducido. Brancusi decía que «la talla directa era el verdadero camino de la escultura», pensamiento que ejercería gran influencia en el arte del siglo XX.

En su trabajo personal con la piedra o con la madera experimentó diversas maneras de cumplir su proyecto de escultor, dejando a la madera su expresividad propia en obras de aspecto primitivo



Reconstrucción del taller de Brancusi, Centro Georges Pompidou, París.

e inspiración africana como *Adán y Eva* (1912) o *Rey de Reyes* (1938), o puliendo al máximo el mármol y el bronce para conseguir una pureza de superficies al servicio de su pensamiento de que, "lo que es real no es la forma externa sino la esencia de las cosas. Partiendo de esta verdad, es imposible que nadie exprese lo que es esencialmente real imitando su superficie exterior"⁴.

La importancia para Brancusi del trabajo personal con los materiales queda manifiesta en el legado que, tras su fallecimiento el 16 de marzo de 1957 en París, hizo al pueblo de Francia, su taller y su contenido, con el deseo de mantenerlo en su dimensión de espacio total que continuara albergando algunas de sus esculturas. Aquel lugar de vida y trabajo reúne una cantidad de esculturas que resumen la totalidad de su obra, ya que las que fueron vendidas eran sustituidas por vaciados de escayola. Asimismo propone que se mantengan las relaciones de las esculturas en

el espacio, pues algunos grupos crean, a su vez obras por derecho propio, llamadas "grupos móviles" que Brancusi ha plasmado a través del objetivo de su cámara fotográfica, como veremos a continuación.⁵

Porque éste es otro aspecto que revela la importancia que daba al trabajo experimental realizado personalmente. Introducido en la fotografía por Man Ray, él mismo experimenta con diversos ángulos y luces para estudiar y conocer las posibilidades expresivas de sus esculturas. El escultor juega con los efectos de la luz y las yuxtaposiciones afectivas, que con frecuencia darán lugar a



Constantin Brancusi. Escenografía de *Pájaro en el espacio*.



Constantin Brancusi, *Recién nacido* y *Cabeza de niño dormido*.

⁴ Brancusi citado por Paul Morand en el prefacio al catálogo de la exposición, en la Galería Brummer de Nueva York, 1926.

⁵ Hoy en día se llamaría instalación en tanto que la visión de conjunto es indisoluble de la mirada posada sobre cada escultura individual. En 1921 su amigo Man Ray le enseñó fotografía. Son muchas las fotografías del taller realizadas por Brancusi, en las que combinaba visualmente los elementos de trabajo de su actividad escultórica, maderos y bloques de piedra, con formas elementales, fragmentos de pedestales e imágenes de sus esculturas estratégicamente colocadas, con originalidad y belleza.

ensamblajes temporales. El ejemplo más célebre de este tipo de fotografías se titula *El niño en el mundo*, composición fotográfica perfecta que reúne *Niño*, *Columna sin fin* y una *Copa*. En otros clichés podemos ver a *Eva*, suspendida de modo maternal sobre el *Recién nacido*, *El Pájaro de oro* inundado de sol, así como una antigua escultura figurativa titulada *Cabeza de niño dormido*, “explicando” los orígenes y significación del *Recién nacido*.



Reconstrucción del taller de Brancusi, 1997. Centro Georges Pompidou, París.

Gracias a la donación que hizo Brancusi antes de morir, tenemos un testimonio único y real de la distribución de los distintos espacios o estancias en su taller, de la infraestructura con que contaba y de los útiles o herramientas con las que trabajaba: sierras circulares, serruchos para el tronzo de la madera, hachas, azuelas, ingletadoras, cepillos de carpintero, gubias, buriles, formones, mazos y macetas, compases, flejes, rodamientos, poleas, plumadas, niveles, punteros, cinceles, gradinas, bujardas, limas, escofinas, discos de corte o piedras de lijado y de sentar filo, así como de los procedimientos de desbastado y talla directa que empleaba.

Brancusi vivió en París durante treinta y siete años, con su mono blanco de escultor, en un blanquísimo estudio “rodeado de la quietud de sus propias creaciones”, a las que atribuía profundidades místicas que incitaba a ver a sus visitantes. Para Brancusi la belleza era “equilibrio absoluto”.

El segundo aspecto se refiere a la elección de los materiales que trabaja. La piedra fue el material que revolucionó su obra y la abrió a nuevos e insospechados caminos. La aparición de *El beso* en 1907 representó una ruptura completa con sus obras anteriores, bustos y retratos de tipo naturalista. *El beso* proclama el nuevo papel de la talla directa que preserva el bloque de piedra, frente al tradicional procedimiento del modelado y de su posterior traslado a la piedra. El acto de esculpir queda afirmado en *El beso*. La talla directa es un proceso que nace sin intermediación y produce un arte cuyo valor primitivo sustituye a una tradición escultórica acabada. Ya lo



Constantin Brancusi, *El beso*, 1945.

había presentado Paul Gauguin y sin duda André Derain con su *Figura agachada*, 1907, que ejerció influencia sobre Brancusi, que pudo verla en París expuesta en la galería de Daniel-Henry Kahnweiler ese mismo año.

La geometrización del cuerpo comprimido en un volumen compacto, la sumisión de la figura a las constricciones que le impone la piedra con la que se identifica, la talla irregular que destaca la calidad del material, aparecen en *El beso*. Los personajes están unidos en un solo bloque, ojo contra ojo, boca contra boca, por la fuerza horizontal de unos brazos estilizados, como si fuera la masa de piedra la que uniera las figuras.

En su búsqueda trabajará con mármol blanco y de color que pulirá al máximo para captar la luz en sus figuras y por este camino llegará al bronce muy pulido que recogerá en su superficie, normalmente cóncava el espacio circundante.

Los materiales no son simplemente soportes de su creación sino parte medular de la misma. Brancusi utilizó también la luz como vehículo substancial de su obra, para expresar la función del arte como conducto hacia lo divino, mediante signos entre el mundo de las ideas y el real. Con *El beso* podemos entrar en el tercer aspecto mencionado, el de las largas series en las que Brancusi vuelve una y otra vez sobre un mismo tema y unas mismas formas en busca de la depuración máxima. El motivo de *El beso* adoptará diversas representaciones y simbolismos, desde la figura truncada hasta la integridad del cuerpo, desde el dibujo de los contornos hasta el símbolo gráfico, desde el objeto hasta el monumento. Sus diferentes versiones alternan la forma cúbica, adaptada al bloque salido de la cantera, con la de la pareja-columna, que en 1911 se erige en el cementerio de Montparnasse, donde las figuras de cuerpo entero, están pegadas a lo largo de sus piernas. Hacia 1937 termina una maqueta para *Puerta del beso*, partiendo de dos pilares grabados en el modelo de *La Columna del beso*, mientras que el arquitrabe sostenido por dos pilares, presenta la simplicidad de una viga de piedra colocada sobre dos cubos. Las líneas geométricas del friso de *El beso*, talladas en mármol travertino, sobre unos profundos surcos circulares, entonan el himno del amor repetido perennemente.



Constantin Brancusi, *Puerta del Beso*, 1937-38.



Constantin Brancusi, *La musa dormida*, 1910.



Constantin Brancusi, *Recién nacido II*, c. 1916.



Constantin Brancusi, *El principio del mundo (escultura para el ciego)*, 1920.

Otro ejemplo de series trabajadas por Brancusi e lo largo de los años es la que desarrolla la forma ovoide. Fue simplificando la cabeza humana desde 1908 con su obra *Sueño, la Musa Dormida* (1910), *Prometeo* (1911) y *Recién nacido* (1915), hasta llegar a la *Escultura para ciegos* (1916) y *El principio del mundo* (1920), donde la forma ovoide logró su forma final.

Sus cabezas de niño y de musa dormidos siguen el mismo desarrollo progresivo de geometrización y abstracción. Nacieron tras una larga maduración, a través de obras aún expresivas o naturalistas, las *Cabezas de expresión*, primeros estudios academicistas de 1900 y 1901. La primera *Cabeza de niño dormido* (1906-07), es la primera cabeza sin cuerpo, recostada, frente a otros bustos de niño y adolescente que ejecutó anterior y posteriormente.⁶ El rostro refleja la imprecisión de los rasgos del bebé tras su nacimiento. Hacia 1908 tres versiones de ella se tallan en mármol. En *Prometeo*, la cabeza del niño, en forma ovoide, el nacimiento del cuello cortado remite al cuerpo ausente. Esta cabeza, prácticamente lisa, está apenas marcada por el pinzamiento de la nariz y la indicación de la oreja. De esta pieza realizó diferentes versiones, desde el mármol traslúcido, pasando por el bronce pulido hasta el oscuro cemento y este tema lo desarrollará en otras obras como *El primer grito* que dará lugar a la serie *El recién nacido I y II*.



Constantin Brancusi, *Musa*, 1910.



Constantin Brancusi.
Mademoiselle Pogany, 1912.

Los ejemplos se pueden multiplicar pero será suficiente una referencia a la serie de las musas, que inicia entre 1908 y 1910, con retratos que realiza en arcilla y piedra y más tarde serán pasados a mármol. Sustituyendo el busto tradicional por el fragmento de una cabeza cortada realiza su *Musa dormida*. Los rostros separados del cuerpo, son formas lisas en las que, de una versión a otra los rasgos van desdibujándose poco a poco. Entre el original de la primera *Musa dormida*, realizada en mármol blanco, entre 1909 y 1910 y las seis versiones en bronce siguientes, Brancusi apenas introduce diferencias mínimas, basadas en dimensiones, simetría o superficie. En 1910 aparece el retrato en mármol de la baronesa, nuevamente erguido, *Una musa*, en un busto cuyos volúmenes entrelazados anuncian los de *Mademoiselle Pogany*, realizada en el mismo año. La pieza presenta una ligera flexión, su cuello y rostro algo hinchados están casi posando sobre el pecho y el brazo. Su simulado ensamblaje queda contrariado por el tratamiento del mármol, liso en su parte anterior y rugoso en la melena y espalda, que unifica y confronta sus elementos.

⁶ Es un retrato realista de la pequeña Alice Poiana, ahijada de Brancusi e Hija de Daniel Poiana, quien acogió en su casa al escultor, cuando este llegó a París en 1904, Citado en: AA.VV., *Brancusi - Serra* (cat. exp.), Guggenheim Bilbao, Oliver Wick, 2011, p. 87.



Constantin Brancusi, *Torso de muchacha I*, 1922.

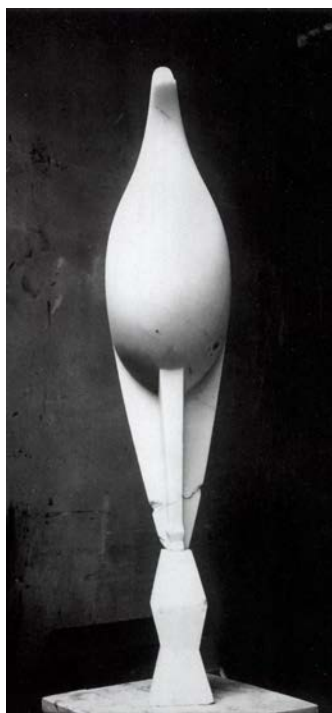


Constantin Brancusi, *Torso de muchacha*, 1918.



Constantin Brancusi, *Torso*, 1912.

En 1912 comienza un grupo de fragmentos de torso femenino, en los que irá simplificando la figura hasta llegar a una forma ovoide final. Esta serie en sus inicios seguramente estuvo inspirada en los fragmentos anatómicos que pudo observar en el taller de Rodin. Sabemos que «el torso» es uno de los temas favoritos que desarrolló Rodin y que con él abrió un campo de experimentación a una nueva generación de escultores. El torso, que es la parte del cuerpo que mejor expresa los atributos femeninos, será a partir de 1912-1913 un tema recurrente en la obra de muchos escultores. Para Brancusi se tratará de un mero ejercicio de simplificación conducente a buscar la esencia de la forma.⁷



La Maïastra II, 1917.



Pájaro, c. 1920.



Pájaro en el espacio, 1919.

⁷ LE NORMAND-ROMAIN, Antoinette, "Nuestro maestro: Rodin", en: *Rodin y La revolución de la Escultura*, de Camille Claudel a Giacometti (cat. exp.), Barcelona, Fundación La Caixa, 2004, p. 117.

Para terminar hay que referirse a las diferentes series de sus pájaros, emplazados entre la tierra y el cielo, muestran su cercanía a las *Columnas sin fin*, que realizará con posterioridad. Entre la *Maïastra* y los *Pájaros en el espacio*, advirtiendo la simplificación de las esculturas podemos considerar que se ha producido una evolución. En sus *Pájaros en el espacio* se insinuaba un incesante movimiento ascendente que rememora sus modelos de la naturaleza. El movimiento de echarse a volar es más una referencia espacial que un elemento figurativo.

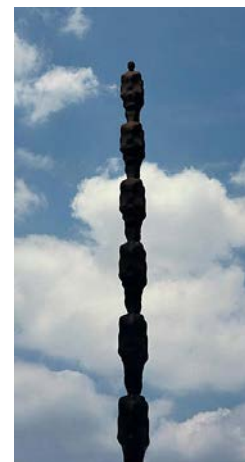
El tema del vuelo en la *Maïastra* también está presente pero afrontado con medios diferentes. Lo ancla en el motivo del pájaro, al que apunta con detalles como patas, cuello, pecho y pico.

Las fotografías de *Pájaros en el Espacio* de Brancusi revelan un contraste entre los límites de la escultura y su superficie interna. Mientras que bajo el efecto de la iluminación el contorno del pájaro destella, la sombra proyectada produce una silueta que transmite su forma con precisión. En la oscilación entre el objeto y su sombra la escultura recupera su unidad. En estas fotografías ha logrado que *Pájaro en el espacio* parezca no un objeto iluminado sino una fuente de luz.

La *Columna sin fin*, de carácter abstracto, lejos de ser un pilar de tipo arquitectónico da la sensación de estar vinculada a un espacio incierto. Desde 1924 Brancusi pasa a realizar columnas cada vez mayores unidas al espacio del taller. La columna se repetirá en el exterior, con dos metros más de altitud, tallada en 1926. El progresivo desarrollo de *La columna sin fin* nos remonta hasta 1938, a la columna monumental de treinta metros que se erigió como monumento conmemorativo de Targu Jiu en Rumanía. En la serie de fotografías de la *Columna sin fin* realizada en la ciudad rumana de Targu Jiu, se sirve del cielo para sugerir emoción: el espectáculo metereológico se despliega a lo largo de su obra. Dentro de un juego de luces y sombras, las nubes y el viento dan la impresión de emanar de la *Columna sin fin*.



La *Columna sin fin*, Targu Jiu, 1937-38.



Antony Gormley, *Mind body column* (Columna cuerpo-mente), 2000. Osaka, Japón.



Homenaje a la mujer trabajadora de Andreu Alfaro. Tarrassa, 1993.

La idea de la columna nacida de una de sus bases o zócalos es una de las obras más radicales de Brancusi, que marcará a las siguientes generaciones de escultores. Su admiración e influencia se ha manifestado en muchísimos artistas posteriores entre los que se encuentran Antony Gormley, Scott Burton, Richard Serra o Andreu Alfaro, que realizó en 1995 cuatro espectaculares columnas de 40 metros de altura en granito para el Campus de la Universidad Autónoma de Barcelona, además de otros trabajos como su *Homenaje a la mujer trabajadora* de 1993 en Tarrassa.

Por último no se pueden olvidar los pedestales que con voluntad escultórica realizó Brancusi, así como sus muebles. Entre ellos destacan las llamadas "mesas pedestal" que con forma de doble tambor, un par de cilindros o discos desiguales apilados, aparecen en diversas mesas de estudio o escayola, de una forma especial en la *Mesa del silencio* del parque Targu-Jiu



Esculturas de Brancusi sobre zócalos de madera.

o en las bases de *La foca* (1943) y del *Pez* (1930), que inicialmente reposaba sobre un gran trozo de escayola y cuando fue enviado al Museum of Modern Art de Nueva York, el escultor diseñó una base dividida en dos componentes. Se ha sugerido que el círculo de piedra sobre el que flota el pez puede ser la representación de un estanque, lago u océano. Pero, ciertamente, la base sola se sostiene por sí misma como una escultura.

Hay que considerar otra mesa-pedestal formada por pirámides situadas en oposición, unidas en su vértice superior, como la *Columna sin fin*. Es la forma clásica de mesa-pedestal de Brancusi, previa a la unidad modular de *Columna sin fin*. Los asientos de Brancusi son tan interesantes como sus mesas. Hay varios taburetes y bancos de piedra en el parque de Tirgu-Jiu, sobre todo los 12 taburetes de la *Mesa del silencio*, elipsoides partidos por la mitad e invertidos, como el módulo de la *Columna sin fin*, pero de sección redonda.

Según Kosme de Barañano, la aportación de Brancusi a la historia de la escultura del siglo XX puede resumirse en cuatro apartados:

1. Intenta llegar al suelo, convirtiendo el pedestal en parte de la escultura, abriendo el camino a otros escultores como Chillida, que crea espacios en su escultura sin referencias a su posición o apoyo y a Bárbara Hepworth con sus esculturas totémicas o señalizadoras del paisaje.
2. Busca una dinámica visual en la oposición de materiales, piedra pulida con piedra en bruto, madera con piedra, cemento con piedra etc. Creando sólidas articulaciones con un equilibrio de piezas sueltas.
3. El juego de oposición de materiales le hace presentar la materia bruta, un cubo de piedra, pirámide, cilindro o columna de madera, como una materia ensalzada.
4. Abre el camino a la abstracción en la historia de la escultura del siglo XX. Su búsqueda no es meramente la expresión de la masa pétreo, como ocurre en Miguel Ángel, que llamaba a sus piedras "carne de buey en delirio", sino la de modelos depurados que buscan la simplicidad, es decir, la forma casi abstracta.⁸

A esto sólo nos queda añadir que en Brancusi encontramos el primer precedente a la práctica de la *Instalación* y a la concepción del *Land Art*. Él es el primer artista moderno que hace una interpretación de los elementos formales y espirituales de la escultura, construyendo escenografías en su taller en las que combina y distribuye objetos de su actividad escultórica, junto a fragmentos de pedestales e imágenes con las que experimenta diversos ángulos y luces, que darán lugar a ensamblajes temporales. En ellos observa y fotografía los efectos de la luz natural y artificial considerándola un importante elemento escultórico que modula la puesta en escena revelando con su matiz los volúmenes y el misterio de los objetos allí inscritos.

⁸ AA.VV., *Bárbara Hepworth* (cat. exp.), Valencia, IVAM, Instituto Valenciano de Arte Moderno, 2004, p. 34.

JEAN ARP

En su obra consideramos como antecedente inmediato al *Land Art* el conjunto escultórico diseñado para su ciudad natal de Rumanía compuesto por la *Columna sin fin*, la *Puerta del beso* y la *Mesa del silencio*, con el que abrió una nueva posibilidad de relación con el entorno circundante a la escultura moderna.

Su gusto por los objetos funcionales y arquitectónicos, y el valor conceptual de sus mesas-pedestales-esculturas es absolutamente contemporáneo. Sus cuestionamientos sobre los límites del arte continúan vigentes y son de una modernidad incuestionable.

JEAN ARP (1886 - 1966)

Jean Pierre Guillaume Arp (Hans Peter Wilhelm), nació en Estrasburgo, Alemania. En 1939 cambia su nombre por Jean, de ahí que en adelante sea conocido como Jean Arp y no Hans Arp, como antes.

En 1917 participa en la primera exposición dadaísta y colabora en sus publicaciones. En este período renueva sus relieves de madera, abandonando las formas geométricas por contornos curvilíneos y variables. Para él, el dadá, además de un ataque de rechazo al arte tradicional, significaba un punto de partida para la creación de un arte nuevo en consonancia con su espíritu constructivo y creador.



Jean Arp, *Ombligo y dos ideas*. Bronce y mármol.



Jean Arp, *Pastor de nubes*, 1953. Mármol.

En su obra no hay ruptura entre el Dadaísmo y el Surrealismo cuando hace flotar unos pájaros en el agua como en el relieve *Oiseaux dans un aquarium*. Tan pronto las estrellas le parecían hombres como los hombres estrellas; las piedras, animales; las nubes plantas, jugaba con la ambigüedad, con las fuerzas y fenómenos de la naturaleza.

En 1929 desarrolla el tema de las *Constelaciones*, conjunto de elementos dispuestos alrededor de una o varias formas principales, como satélites, a menudo pintadas de blanco para lo que utilizaba yeso de París. Según él, el color blanco contiene todos los colores. En estos relieves blancos, que estaban muy próximos a la escultura, sólo había sombras producidas por los distintos grosores de la madera. Para su realización utilizaba como recurso el azar, repartiendo



Jean Arp. *Semilla gigante*, 1937. Piedra caliza.



Jean Arp, *Concreción humana*, 1935.

arbitrariamente las formas sobre la superficie con los ojos cerrados; la única exigencia era que al abrir los ojos "*debían evocar en el espectador la armonía, el silencio del mundo sideral*"⁹.

En la década de los años treinta se concentra en la búsqueda del equilibrio y la armonía perfecta, comienza a realizar escultura en materiales duraderos como madera, piedra, bronce o yeso. Crea su primer *Torso*, y continúa repitiendo este tema hasta 1965, con estas obras da el paso definitivo desde una concepción plana a la estructura volumétrica, poniendo de manifiesto que su interés se concentra en la variación plástica de un volumen cerrado. Sus esculturas, como las de Giacometti, se sustentarán sobre el suelo sin pedestal, del mismo modo que colgaba sus relieves en la pared sin ningún marco.

Con las *Concreciones Humanas*, de 1933-35, cuerpos recogidos, llenos de espiritualidad, llega a la cumbre de sus investigaciones escultóricas sobre el crecimiento y la transformación. En estas obras, a las protuberancias convexas siguen concavidades y contracciones de la masa que permiten que el espacio fluya en ellas y la luz produzca su efecto modelador. Los suaves abombamientos



Jean Arp, *Evocación de un espectro lunar humano*, 1950.

en las superficies lisas insinúan una fuerza interior que anima el mármol de sus esculturas. Son metamorfosis ópticas que originan variaciones expresivas, así las protuberancias orgánicas tan pronto parecen insinuar un cuerpo humano como formas vegetales, llevan suscrita la idea de lo vivo, siempre a punto de abrirse a los ojos del espectador.

Su obra causó fascinación a Bárbara Hepworth durante su estancia en París en 1932, quien reconoció haber aprendido de la densidad de sus superficies la noción de conferir vida y vitalidad al material. Aunque sus obras se diferenciaron de las de Arp, por estar orientadas hacia una estética constructivista que en vez de componer superficies fluidas talla volúmenes de superficies más estructuradas. Si en algo coinciden es en que sus obras destacan respecto a las de sus contemporáneos por su elegancia y control técnico.

⁹ CLAY, Jean, *Singulière Ascensión de Jean Arp*, en "*Realités*", nº 180, 1961, citado en: AA.VV., *Jean Arp Invenció de Formes* (cat. exp.), Barcelona, Fundació Joan Miró, 2001, p. 376.

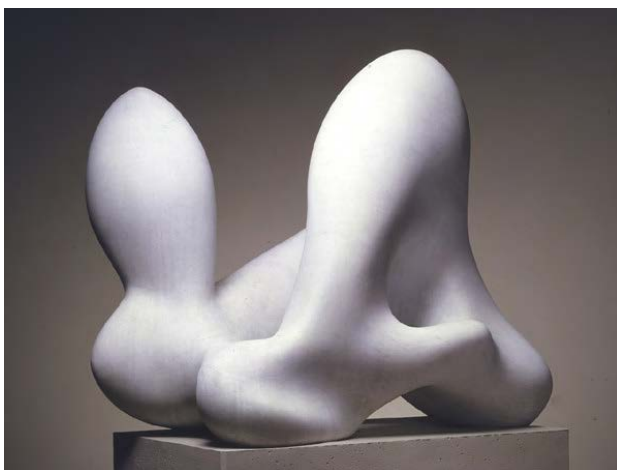
En 1950 Arp realiza numerosas esculturas sobre el mismo tema pero en formatos distintos, como *Evocación de un espectro lunar humano*, (*Évocation d'une forme humaine lunaire spectrale*), que fue tallada en mármol y piedra calcárea, luego fundida en bronce. Después se hizo una versión mayor en mármol y piedra calcárea rosada, cemento y bronce. En 1957, en un formato aún mayor, cambia de nombre para titularse *Torso de gigante*, en ella el torso humano alcanza una particular metamorfosis.

Arp afirmaba: “nunca dejo una escultura antes de haberle traspasado una parte suficiente de mi mismo. Cuando ya no puedo cambiarle nada más le doy un nombre”.¹⁰

Durante 1958, para poder cumplir con un número creciente de encargos, tiene que recurrir a colaboradores como el yesero Capelli, el tallista Santelli y el escultor Tarabella. Contrata también al joven escultor André Mounier.

Sus esculturas alcanzaron una depuración plástica que pocos artistas de su época lograron, en el origen de su estructuración geométrica del espacio se encuentra su compañera y esposa Sophie Taeuber, quien buscando una extrema simplificación empleaba planos rectangulares horizontales y verticales que ejercieron una influencia decisiva sobre su trabajo¹¹. Esa estrecha colaboración con su compañera la define como una ética:

“En los años del tremendo cambio del arte de la figuración por el de la configuración, nos proponíamos destacar lo espiritual y no la materia, por ello utilizábamos únicamente planos trazados vertical u horizontalmente... son los signos extremos de que el hombre dispone para alcanzar tanto su mundo interior como el más allá... Buscábamos un arte elemental que, eso pensábamos, había de salvar a los hombres de la locura furiosa de aquellos tiempos”¹².



Jean Arp, *Concreción humana (Mujer-paisaje)*, 1962.



Jean Arp, *Concreción humana (torso-fruta)*, 1934.

A partir de 1916 crean conjuntamente un vocabulario de formas próximo al neoplasticismo que se caracteriza por la sobriedad, limitando los colores al blanco, negro, gris y ocre y realizando construcciones sencillas de carácter geométrico a las que incorporan algún elemento al azar.

¹⁰ *Ibidem*, p. 347.

¹¹ ARP, Jean, “*Hitos*”, publicado en Biennale di Venezia, nº 23, enero 1955. En *op. cit.*: AA.VV., *Jean Arp Invenció...*, p. 335.

¹² ARP, Jean, “*Le langage intérieur*”, *XX^e Siècle*, Nueva Serie, nº 3, París, junio de 1952. En *op. cit.*: AA.VV., *Jean Arp Invenció...*, p. 335.

En su libro *Jours Effeuillés*, publicado por la Editorial Gallimard de París en 1966, año de su muerte, Arp afirmaba:

"No pretendo copiar la naturaleza. No quiero reproducirla. Quiero crear como la planta produce frutos... Yo ansiaba un orden diferente, un valor distinto del hombre en la naturaleza... (...). Yo pretendía crear nuevas apariencias, extraer del hombre formas nuevas".

Asimismo relataba la génesis y el desarrollo de su inspiración creadora:

"Me dejo llevar por la obra a punto de nacer, confío en ella...Las formas surgen solas, agradables o extrañas, hostiles, inexplicables, mudas o adormecidas. Nacen de sí mismas. Me da la impresión de que lo único que hago es mover mis manos... (...)... El azar, por ejemplo, que guía nuestros dedos cuando rasgamos el papel, las figuras que entonces aparecen, nos permiten acceder a los misterios, nos revelan las sendas profundas de la vida"¹³.

En base a estos textos, Ionel Jianou ha sintetizado tres principios fundamentales en el sistema creativo de Jean Arp: 1) La importancia del sueño y el azar en la creación artística; 2) La espontaneidad como medio de expresión de una libertad interior; 3) La metamorfosis como ley de vida y del devenir de las formas¹⁴.

Su escultura posee la misma precisión de formas e inquietud por la naturaleza como fuente de la experiencia humana que Brancusi. Pero entre ambas hay algunas diferencias: Brancusi buscaba por encima de todo "la verdadera esencia de las cosas" hasta conseguir una forma final independiente que es la pauta de todas las formas. Su pájaro viene a ser todos los pájaros y su pez, todos los peces. Arp, en alguna de sus obras toma como punto de partida una cabeza, un embrión o ameba, con las que simboliza la energía original y el núcleo dinámico del paso de una forma a otra, pero además da el nombre de *Metamorfosis* a los hermosos torsos que realizó en los años treinta y a todo un ciclo en el que afronta su propia explicación del mundo y de la vida. Dice



Jean Arp, *Metamorfosis*, 1935. Mármol.



Jean Arp, *Crecimiento*, 1935. Mármol.

¹³ Citado en: AA.VV., *Jean Arp (1886-1966)*, (cat. exp.), Madrid, Ministerio de Cultura. D. Gral. de Bellas Artes y Archivos, 1985, p. 12.

¹⁴ *Ibidem*, p. 13.

refiriéndose a la escultura titulada *Metamorfosis*, de 1935, que primero fue concha y luego cisne, *Crecimiento*, *Torso-Gavilla*, *Busto Silvestre*.

Al final de su vida tendía a la verticalidad, cuando le preguntaron por su significado, explicó:

“La línea vertical apunta al infinito. Cuando pienso en lo que hay más allá, no me parece poder alcanzarlo con medios científicos ni con ayuda de la tecnología o del progreso. Sólo puedo alcanzarlo mediante la fe”.¹⁵

El equilibrio, la armonía y la serenidad son los rasgos característicos que le inclinaron a la búsqueda de la forma pura. Sus formas, aunque sigan las leyes del azar, tienen un orden armonioso que hasta diríase lógico.

BALTASAR LOBO (1910 - 1993)

Baltasar Lobo natural de Cerecinos del Campo, pequeño pueblo de Zamora. Fue uno de los escultores más notables de este siglo y uno de los últimos que ha sabido enlazar la tradición de la talla directa con el afán de novedad y la voluntad de imponer una forma personal de entender el arte y la vida.

Aunque se decía autodidacta, recibió una formación eficaz, como hijo de carpintero, estaba acostumbrado desde niño a tallar ayudado de su padre. Con once años, en 1921, se matriculó en la escuela de Benavente, donde aprendió dibujo, y de 1922 a 1927 trabajó en el taller de escultura religiosa de don Ramón Núñez, en Valladolid, lo que constituyó para él un valioso aprendizaje.

En Madrid, se matriculó en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, que dejó a los tres meses, perdiendo la beca que le habían concedido. Para sobrevivir tuvo que trabajar en empresas de adornos funerarios, mientras que asistía a cursos nocturnos.

Visitaba frecuentemente el Museo Arqueológico Nacional, donde descubrió el arte ibérico. En 1928 visitó una exposición de arte contemporáneo de artistas españoles en París, en la que participaban Picasso, Miró, Gargallo y otros. Quedó entusiasmado, confirmando en ella su auténtica vocación de escultor. En ese momento graves circunstancias frenaban su proyecto creativo, preocupaciones económicas, el servicio militar en 1932, su matrimonio y la guerra civil, en la que luchó en un batallón anarquista. En un bombardeo fue destruido su taller, apenas quedan esculturas de esa época, solamente algún retrato familiar, sin embargo se conservan los dibujos que publicó durante la guerra y la serie que su mujer llevó a Francia con el éxodo. Esos testimonios bastaron para convencer a Picasso de que debía ayudarle.

En 1939, al final de la guerra civil se exilia a París. Allí Picasso le consigue un humilde alojamiento en un inmueble en el que vivían otros artistas, y conoce a varios creadores de vanguardia entre los que se encuentran Julio González y Pevsner. Para Lobo será providencial su encuentro con Henri Laurens quien le dará trabajo como ayudante, cederá algunas piedras y apadrinará su inclusión en exposiciones colectivas.



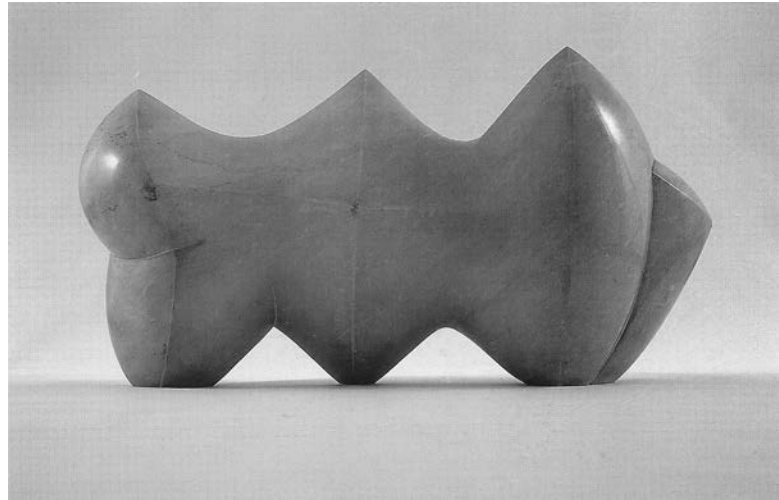
Baltasar Lobo, *Maternidad*, 1949.

¹⁵ ARP, Jean, coloquio de Meudon, 1955. Diálogo entre Camille Bryant y Jean Arp, publicado en la revista *XX^e Siècle*, nº 6, París, enero de 1956. En *op. cit.*: AA.VV., *Jean Arp Invenció...*, p. 340.

En un período inicial entre 1940 y 1944, años muy difíciles para un exiliado de la España republicana, realizó una treintena de esculturas, de pequeño tamaño, cuya disparidad de estilos denotan un estado evidente de búsqueda. Más tarde se aprecia en su obra el interés por la escultura arcaica y alguna influencia de la obra de Laurens.



Baltasar Lobo, *Torso*, 1958.
Bronce.



Baltasar Lobo, *Figura reclinada*, 1957. Mármol.

Su amistad con Laurens no se forjó sobre la relación convencional maestro/discípulo, sino en una complicidad cotidiana, en una instintiva hermandad que los unió durante los cuatro años de guerra, en los que Lobo recuerda como a pesar del sufrimiento Laurens trabajó intensamente sin perder el optimismo. Lobo admiraba esa pasión que prima en el trabajo de Laurens, que constituye la mejor lección aprendida en el contacto con el artista, en la que, tras una primera fase de trabajo donde todo es espontáneo e instintivo, pasa a otra donde continúa investigando, concretando, midiendo, como si quisiera hacer desaparecer toda huella humana. Esta cualidad hace sus mármoles *"tan humanos que no abandonan la tierra si no es para ocupar un espacio entre los hombres, tan llenos de gracia que dan a la vida un mayor poder y belleza"*.¹⁶

En 1946 inicia un ciclo en torno al tema de la maternidad, que se prolongará, alcanzando su culminación en 1957. Las maternidades de los 40 concretan el primer asentamiento de una identidad plena en la evolución del lenguaje de Lobo, su interpretación se centra en una exaltación del renacer de la vida. Expresa el diálogo entre dos cuerpos, uno mayor y otro menor, que se confunden en el afecto de una masa única, siendo el segundo un eco del primero. Una segunda vertiente de sus *maternidades*, son aquellas en las que el prototipo suele ser una madre balanceándose sobre la curva de la espalda sosteniendo en alto al niño. Estas figuras se irán depurando progresivamente hasta llegar a la *Gran Maternidad* de la Universidad de Caracas (1953), en la que la plenitud anatómica ha ido cediendo lugar a una creciente abstracción.

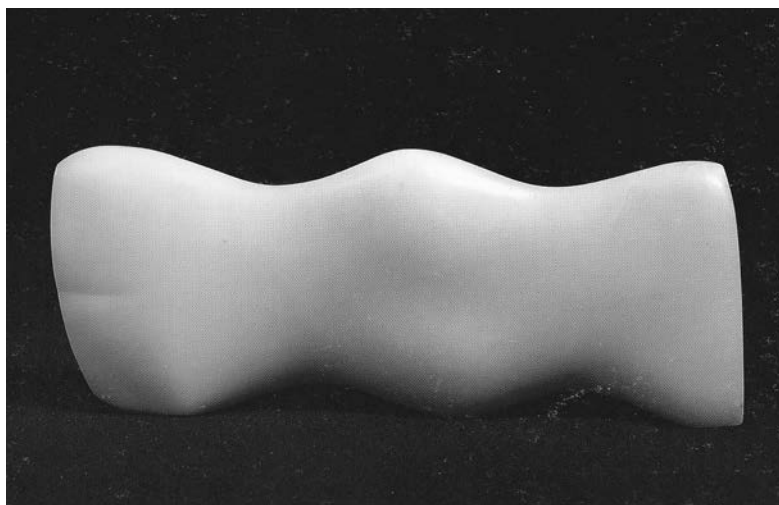
Desde el año 51 hasta mediados de los 60 su trabajo en coincidencia con el de los principales vanguardistas irá desplazándose hacia la abstracción. Su escultura irá perdiendo progresivamente rasgos anecdóticos conduciéndose hacia una depuración formal. Sus influencias ahora serán Brancusi y Arp. Construye piezas de verticalidad totémica como *Pájaro en el espacio*, *Pájaro* y *Cabeza de gitano*, de 1957, o *Torso* de 1958. Su concepción de la figura humana, sobre la que se define el eje central de toda su obra, establece más concordancia con Brancusi que con Arp.

¹⁶ Citado en: BOLAÑOS, María, *Baltasar Lobo (1910-1993) El Silencio del Escultor*, León, Junta de Castilla y León Consejería de Educación y Cultura, 2000, pp. 66 y 67.

BALTASAR LOBO



Baltasar Lobo, *Torso*, 1962-64.
Mármol.



Baltasar Lobo, *El Sena*, 1965. Alabastro.

Una década más tarde, realiza una peculiar serie de motivos animales como *el Jabalí* (1962) o *Cabezas de caballo* (1961), con el naturalismo de la escultura arcaica y otras más estilizadas como *Aves Marinas* (1967) o *La Gaviota* (1983). Aves y pájaros que aparecen en una época en la que el vuelo se convierte en un tema atractivo para los escultores que lo tratan frecuentemente, pues no formaba parte del repertorio hasta aquel momento centrado en la figura humana. Brancusi fue uno de los primeros en manifestar sus encantos simbólicos y su expresividad formal: “Durante toda mi vida no he buscado más que la esencia del vuelo... ¡El vuelo, qué felicidad!”.¹⁷

Esta exaltación espiritual del fenómeno de la ingravidez está relacionada con la sed de liberación que se extendió al final de la guerra, como si la humanidad se hubiera dado alas para elevarse sobre el recuerdo de aquella opresión. Miró, Zadkine y Arp también dedicaron a este tema varias series.

Sus primeras aves de los años 1956 y 1957, como *L’oiseau*, conservan una estética análoga a Brancusi, derivada del purismo formal en que estaba inmerso nuestro escultor por esas fechas. Aún cuando emblemáticamente traten el tema del vuelo, mantienen una inmovilidad similar a la del escultor Rumano. Solo a partir de los años sesenta en la serie de *La mouette*, introduce un esbozo más airoso que ensalza la agilidad de la gaviota, al presentarla como si procedente del cielo fuera a posarse sobre la piedra. Pero el eje vertebral de su obra seguirá siendo el desnudo femenino.

“Siempre he soñado, dirá resumiendo su ambición, con una escultura de mármol que sea como un vuelo, que se eleve sobre el suelo para brillar en medio de la luz, que nos haga olvidar la pesadez y la penalidad de la tierra”¹⁸.

La imagen de un impulso ascendente está inscrita desde el principio en la inspiración de Lobo, para él en el feudo de la imaginación, la libertad es una alegría aérea, una ascensión, la dignidad del hombre que quiere crecer y busca instintivamente la altura, anhela conquistar el cielo.

Es en sus fragmentos del cuerpo femenino, en sus *Torsos*, donde alcanza las cotas más altas de perfección, en su extrema síntesis donde logrará gestar sus más enigmáticas metáforas corporales, como *El Sena*, *El despertar* o la sinfonía esférica de sus *Torsos al sol*.

¹⁷ BRANCUSI, Constantin. Véase: BOLAÑOS, María, *op. cit.*, p. 227.

¹⁸ Declaraciones realizadas a A. Kuenzi con motivo de la exposición realizada en la galería Nathan, de Zurich, en 1979 y recogidas en *Galerie Gazette*, enero 1980. Citado en: BOLAÑOS, María, *op. cit.*, p. 223.



Baltasar Lobo, *Torso al sol*, 1971. Mármol de Siena.



Baltasar Lobo, *Torso de Novelda*, 1973. Mármol rojo de Alicante.

Lobo, como ya hemos expresado, practicó desde muy joven la talla directa, trabajando de forma habitual con puntero, gradina y cincel, reproduciendo en el mármol todas las curvaturas y temblores de la piel. Elegía los materiales según su grado de adaptabilidad a la talla, resistencia o color y en función de las dimensiones de la obra que iba a realizar. Aunque siempre demostró su predilección por el mármol estatuuario de Carrara, también utilizó el mármol rojo de Alicante, el amarillo de Siena, el rosa de Portugal o el negro de Bélgica, más raramente el mármol rosa de Milán y el ónix verde. Su trabajo meticuloso le exigía dedicar horas a los retoques y acabados, para obtener finalmente unos resultados de gran calidad.



Baltasar Lobo en Novelda, Alicante.



Baltasar Lobo.

HENRY MOORE (1898 - 1986)

El trabajo de Moore es resultado de un proceso de conocimiento y experimentación en los que se armonizan componentes sensoriales, conceptuales y anímicos. Jamás ha definido su obra en expresiones abstractas o figurativas, trata de aprehender la forma pura, en la que se plasman

sensaciones y emociones. Comentaba que *“todo arte es, hacia cierto punto una abstracción”*¹⁹, una abstracción que trata de cautivar la esencia de lo real.

Su figura reclinada es el resultado de una exhaustiva investigación del módulo artístico. La ha tallado, modelado, desarmado en segmentos y rehecho, aparece ubicada como personaje enigmático o arquitectura sobre un fondo de montañas, en un paisaje ideal o brotando ante el panorama del mar.

Los modelos que utilizó para la realización de sus esculturas fueron numerosos, el principal de ellos el cuerpo humano, pero también la morfología animal, los huesos, conchas, retales de madera, piedras y rocas. Explorando sus curvas y articulaciones llegará más rápido a sus descubrimientos sobre las relaciones estructurales y su transformación.

Moore, como escultor heredero del humanismo, en su avance hacia la determinación de lo real y lo imaginario, de la naturaleza y la forma, se ha mantenido constante en su labor de confirmar la relación entre el hombre y el mundo sensitivo. Encuentra la explicación de su propia idea escultórica en el libro *Visión and Design* del artista y crítico inglés, miembro del grupo de Bloomsbury, Roger Fry. El *Ensayo sobre estética* del mismo autor confirma su pensamiento de que la emoción estética y la forma característica poseen una cualidad específica de la realidad diferente a la imitación de algunos aspectos de lo real, y que la realidad está expresada con igual fuerza tanto en obras de arte primitivo negro como en las de Cézanne o Picasso. Comentaba Fry basándose en la escultura negra:

“el sentido plástico del artista negro le lleva a dar la máxima amplitud y el máximo relieve a las partes sobresalientes del cuerpo, alcanzando así una sucesión de planos extraordinariamente energética y expresiva. Lejos de ver su obra en dos dimensiones, como hacemos los europeos, el escultor negro tiende a subrayar, por así decirlo, las tres dimensiones de sus formas. Y así es, me parece, como consigue dar a sus figuras su desconcertante vitalidad y sugerir que no son simplemente ecos de figuras reales sino que tienen una vida interior propia”.²⁰

También ejercería una importante influencia la monografía de Ezra Pound sobre Henri Gaudier-Brzeska, de 1916, en la que Gaudier manifestaba que la *“sensibilidad escultórica es la apreciación de las masas en su relación mutua. Habilidad escultórica es la definición de estas masas por medio de planos”*²¹, lo que coincide con sus planteamientos escultóricos.

Moore no encontró este tipo de iniciativas en la escultura inglesa de los años veinte. Investigó en las salas del British Museum y en las publicaciones de arte antiguo y moderno hasta que llegó al convencimiento de que la escultura de su época tenía que partir de los hallazgos del arte primitivo, pues eran los únicos que mostraban una profunda conexión con la búsqueda de una verdad subjetiva absoluta. Encontró antecedentes en artistas como Brancusi y Picasso que habían visto en el arte primitivo modelos que unían la monumentalidad, a veces expresada en bloques o elementos, con la energía vital. Comprobó que podía hacer una interpretación personal y libre de las formas provenientes del arte primitivo, escogiendo patrones que se adaptaban a sus propias ideas. Buscaba una forma sensible y monumental que “concentrara la fuerza vital” como comentaba Herbert Read. Para ello examinaba las obras primitivas del British Museum, para obtener la fuerza de su energía y su inspiración poética, apoyándose en las enseñanzas de Brancusi que declaraba *“la sencillez no es la meta final del arte, pero la alcanzamos a pesar nuestro, al acercarnos al significado real de las cosas”*²².

¹⁹ RUSSOLI, Franco, introducción a *Henry Moore Escultura*, edición dirigida por David Mitchinson, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1981, p. 7.

²⁰ *Ibidem*, p. 17.

²¹ *Ibidem*, p. 12.

²² *Ibidem*, pp. 16-17.



Henry Moore, *Figura reclinada*, 1929. Piedra parda de Hornton.

La escultura era para Moore la constitución de volúmenes abstractos, pero esos contornos de masas procedían siempre de figuras o formas reales, eran su extracto o compendio. La escultura debía revelar qué objeto real había impresionado al artista e incitado su exploración. Moore trataba de efectuar la traslación de la realidad de la naturaleza al escenario de la forma, condensando la representación de la vida en la más básica arquitectura de volúmenes. Sus cuadernos de apuntes o libretas de aquella época revelan que cuadrículaba las páginas con objeto de establecer proporciones tridimensionales para componer en cubo. *"La fuerza, el poder, se hace con formas que tiran o empujan desde dentro"*, decía Moore, sometiendo las fuerzas de la naturaleza a formas que aprisionaba en extensiones geométricas.

En 1924, durante los viajes de estudios realizados a Francia e Italia, tuvo su primer encuentro con las obras maestras de la antigüedad clásica y del Renacimiento, lo que le provocó una crisis, porque en ellas encontró valores que hasta ese momento había descartado pensando que estaban lejos de sus ideales. Sus visitas al British Museum le auxiliaron a resolver sus dificultades, y años más tarde reconocía como estas emociones italianas, aunque contenidas, seguían vivas y habían fructificado en su obra, *"El viaje a Italia fue un punto decisivo... los efectos de aquel viaje en realidad nunca desaparecieron"*.²³

En su indagación de las formas puras siempre tuvo una actitud realista, la naturaleza y la figura humana fueron sus principales fuentes de inspiración. Lo más ilustrativo es considerar su obra acompañada de sus propias palabras:

"La observación de la naturaleza es parte de la vida de un artista, aumenta su conocimiento de la forma, le mantiene fresco, le protege de trabajar solamente con fórmulas y alimenta su inspiración. La figura humana es lo que me interesa más profundamente, pero he encontrado principios de forma y de ritmo en el estudio de objetos naturales como guijarros, rocas, huesos, árboles, plantas, etc. (...) Los guijarros y las rocas muestran el modo en que la naturaleza trabaja la piedra. Los guijarros alisados, desgastados por el mar, muestran el tratamiento de desgaste, de frotamiento de la piedra y los principios de asimetría.

Las rocas muestran el tratamiento de la piedra, cortada y tallada, y tienen un ritmo de bloque mellado y nervioso.

²³ *Ibidem*, p. 20.

HENRY MOORE

Los huesos tienen una maravillosa fuerza estructural y una tensa dureza de forma, una sutil transición de una forma a la siguiente y una gran variedad al seccionarlos.

Los árboles (los troncos) muestran principios de crecimiento y de fuerza en los nudos, con un paso fácil de una sección a la siguiente. Ofrecen el ideal para la escultura en madera, el movimiento de torsión ascendente”²⁴.

Moore confiesa al final que los elementos encontrados en la naturaleza como guijarros, pedernal, conchas o huesos, le han ayudado a iniciar trabajos y a tomar ideas, pero para él sería más importante la figura humana, especialmente el desnudo femenino y su estructura ósea.

En otra interesante declaración dice haber aprendido la lección de la piedra en diálogo con la herramienta del escultor, para ello detalla su proceso de trabajo que comenzaba con el puntero y continuaba con el cincel o gradina modelando la superficie de la piedra en “una serie de estrías paralelas. Esta – confiesa- era una de las herramientas preferidas de Miguel Ángel”²⁵.

También reflexiona acerca de la evolución de su método de trabajo, que en 1922, cuando comenzó a hacer escultura, consistía en una talla directa que adaptaba a una pieza irregular de piedra o madera. Más tarde cambiaría el método, anteponiendo la idea al material, que buscaba cuando está estaba totalmente definida:

“(…) para llevar a cabo estas ideas por las que me intereso haré varias maquetas (bocetos en yeso) no más grandes que una mano, desde luego lo suficientemente pequeñas como para poder tenerlas en la mano de modo que pueda darles vueltas mientras se las modela y trabajarlas sin tener que levantarse y caminar alrededor, y todo el tiempo se tiene una idea completa de su forma desde todos los ángulos. (...) Pero durante todo el tiempo en que estoy haciendo el modelo pequeño, en mi mente no es este modelo pequeño el que estoy haciendo sino la escultura grande que me propongo hacer”²⁶.

En cuanto al material trabajó muchas variedades de piedra, aunque en sus inicios sólo usaba piedras de su país porque eran más accesibles y baratas, descubriendo entre ellas una gran variedad que no habían sido utilizadas antes en escultura. Escogía para cada obra un tipo de piedra que formaría parte consubstancial de la misma. Trabajó la piedra verde y parda de Hornton, así como la piedra de Hornton Wood, las piedras de Mansfield, de Portland, de Corsehill y de Ancasterm. Además del alabastro, la pizarra, la siderita, la anhidrita y diversos mármoles y granitos. Esta relación da idea de la importancia que tuvo el trabajo en piedra en la obra de Henry Moore.

Entre 1957-1958 realiza una *Figura reclinada* en mármol travertino romano, de cinco metros de longitud, para la Sede de la UNESCO de París. Sobre ella reflexiona Moore:



Henry Moore trabajando en su estudio.

²⁴ *Unit 1: The modern Movement in English Architecture, Painting and Sculpture*, Casell, Londres, 1934 y *Hedgecoe*, 1968, p. 131.

²⁵ RUSSOLI, Franco, *op. cit.*, p. 196.

²⁶ *Ibidem*, p. 224.

"El Travertino es una hermosa piedra. Siempre había querido hacer una pieza grande en esa piedra. Al descubrir la escultura parecía demasiado blanca (toda piedra recién esculpida tiene un polvo blanco encima), pero en mi último viaje a París fui a la UNESCO y vi que está adquiriendo una pátina atractiva. En diez o veinte años, con el lavado de la lluvia de París estará magnífica. Media Roma está hecha de travertino"²⁷.



Henry Moore, *Dos formas*, 1975. Mármol travertino romano.

En 1976 talla *Cabeza*, en mármol negro y *Figura reclinada: una pierna*, de 185 cm. en granito negro, refiriéndose a ella, la piedra le suscita la siguiente reflexión:

"Esta figura es de granito, un material muy duro y maravillosamente duradero. Los egipcios utilizaban mucho el granito, incluso para figuras colosales. Es indudable que emplearon un ejército de esclavos especialmente para el acabado y el pulimento de una obra grande en granito (...) Sin duda hay algo en la resistencia de la piedra dura que le da un carácter definitivo que no suele tener un material blando. Además el tiempo que se necesita para esculpir un material tan duro le da algo, un tipo de permanencia tal vez, que un material blando hecho rápidamente no tiene"²⁸.



Henry Moore, *Madre e hijo*, 1978. Estalactita.

Característico de Moore es la propuesta de horadar las figuras. En 1931 realiza *Composición*, en piedra verde de Hornton, una de sus primeras piezas agujereadas. Al respecto comenta:

"El primer agujero hecho en un trozo de piedra es una revelación. El agujero conecta una parte con la otra, haciéndolo inmediatamente más tridimensional. Un agujero puede tener en si mismo tanto significado de contorno como una masa sólida. La escultura en el aire es posible allí donde la piedra contiene solamente el agujero, que es la forma deseada y pensada"²⁹.

Moore, al igual que los surrealistas, propiciaba y aceptaba en su obra sugerencias inconscientes y accidentales que iban de la mano del azar, por lo que no es fortuita la semejanza que existe entre *Composición* y las formas biomórficas de la escultura de Arp, o las de algunas obras de Picasso como dibujos para monumentos imaginarios (1928-29).³⁰ En 1934, en su camino hacia la abstracción realiza la *Composición en cuatro piezas*, de Alabastro de Cumberland, *Pájaro y huevo*, en la misma piedra y *Forma cuadrada*, en piedra de Borgoña, que inspiraría en su sentido constructivo y monumental la escultura de Eduardo Chillida.



Henry Moore, *Forma cuadrada con corte*, 1969-70. Mármol de Río Serra.

²⁷ *Ibidem*, p. 143.

²⁸ *Ibidem*, p. 279.

²⁹ *Ibidem*, p. 46.

³⁰ HEARD HAMILTON, George, *Pintura y escultura en Europa de 1880-1940*, Madrid, Cátedra, 1980, p. 538.



Henry Moore, *Figura reclinada*, 1951. Yeso.

En su obra hay tres temas que se repiten constantemente: las maternidades, las figuras reclinadas y las formas interiores-exteriores. Es muy curiosa la justificación de Moore al respecto:

“Hay tres posturas fundamentales en la figura humana, una es de pie, otra sentada y la tercera echada. Pero si a uno le gusta tallar la figura humana en piedra, como es mi caso, la postura de pie no sirve. La piedra no es tan fuerte como el hueso, y la figura se partirá por los tobillos y se vendrá abajo. Los primitivos griegos resolvieron el problema vistiendo la figura y cubriendo los tobillos. Más tarde la apoyaron contra un absurdo tronco de árbol. Pero tanto con la figura sentada como con la reclinada uno no tiene de que preocuparse. Y entre las dos hay suficientes variaciones como para ocupar a cualquier escultor durante toda la vida. (...) Pero de las tres posturas la reclinada es la que da más libertad, compositiva y espacial. La figura sentada tiene que tener algo donde sentarse. No se la puede separar de su pedestal. Una figura reclinada puede hacerlo en cualquier superficie. Es libre y al mismo tiempo estable³¹.

De 1932 es *Madre e hijo*, en piedra verde de Hornton, posteriormente realizó muchas otras. Desde 1938, su *Figura reclinada* va evolucionando, simplificándose cada vez más, hasta llegar a formas totalmente estilizadas, carentes de cabeza o brazos. Más adelante, entre 1953 y 1954, realizará esta figura casi totalmente en hueco.

Es muy interesante su concepción vital y monumental de la escultura, que es la misma que albergaba la obra de Arp:

“Una escultura debe tener vida propia. Más que dar la impresión de que es un objeto más pequeño esculpido de un bloque más grande, al observador debería darle la sensación de que lo que está viendo contiene en su interior su propia energía orgánica que pugna por salir: si una obra escultórica tiene su vida y forma propias, tendrá vida y se expandirá y parecerá más grande que la piedra o la madera de la que ha sido tallada. Tiene que dar siempre la impresión, tanto si está tallada como si está modelada, de haber surgido orgánicamente, creada por la presión interior”³².



Henry Moore, *El arco*, 1979-80. Jardines Kensington, Londres.

³¹ RUSSOLI, Franco, *op. cit.*, p. 86.

³² *Ibidem*, p. 59.

En 1930 escribe:

"La escultura que más me conmueve tiene sangre y se aguanta por sí misma, (...) no es una escultura simétrica, es estática, fuerte y vital, y emana una energía y una potencia similares a las de las grandes montañas. Tiene vida propia, una vida independiente del objeto al que representa".³³



Henry Moore, *Figura reclinada en dos piezas*, 1975. Mármol.

Otra preocupación contemporánea que se plantea Moore es la ubicación de las esculturas al aire libre, en campo abierto, para lo que propone varios lugares apropiados:

"Algunas esculturas encuentran su mejor marco en una extensión de césped o junto a un estanque. Otras pueden producir más efecto, resultar más conmovedoras colocadas contra el ritmo y el orden descuidado de los árboles. Unas quedan mejor contra robles y otras contra olmos. Sin embargo, otras necesitan el claro secreto, una pequeña extensión de hierba rodeada de arbustos altos para dar una sensación de intimidad".³⁴

También observa que una escultura inserta en un espacio arquitectónico moderno tiene que ser más grande que en otras épocas para no pasar desapercibida. Indudablemente hay muchos lugares que pueden ser marcos espléndidos para una escultura. En 1950 a propósito de la ubicación de su *Figura de pie*, comentaba:

"El cielo es una de las cosas que más me gusta de la «escultura con naturaleza». No hay mejor fondo para la escultura que el cielo, porque se contrasta una forma sólida con su contrario: el espacio. La escultura así no tiene competencia, ninguna distracción por parte de otros objetos sólidos. Si quisiese el fondo más infalible para una escultura, elegiría siempre el cielo".³⁵

De estas experiencias y reflexiones personales extrae Moore una enseñanza crucial para la escultura contemporánea:



Henry Moore, *Dos formas*, 1964. Mármol blanco.

"Con el tiempo descubrí que forma y espacio son exactamente la misma cosa. No se puede comprender el espacio sin comprender la forma. Por ejemplo, para comprender la forma en su completa realidad tridimensional hay que comprender el espacio que desplazaría al quitarla. No se puede medir un espacio sin medirlo de un punto a otro".³⁶

En 1960 y 1961 comenzó a realizar su *Figura reclinada en dos piezas* con distintas variaciones, para él serán una mezcla de formas rescatadas de la naturaleza (rocas, huesos o montañas), formas monolíticas combinadas con la figura humana. Al dividir la figura en dos partes se dará cuenta de las variaciones tridimensionales que proporciona y de la posibilidad de utilizar el espacio más escultóricamente.

³³ HEDGECOE, John, *Henry Moore. Una visión monumental*, Köln, Taschen, 2005, p. 52.

³⁴ RUSSOLI, Franco, *op. cit.*, p. 249.

³⁵ *Ibidem*, p. 110.

³⁶ *Ibidem*, p. 112.

“Me di cuenta de la ventaja que podía representar una composición de dos piezas separadas para relacionar las figuras con el paisaje. Las rodillas y los pechos son montañas. Una vez que estas dos partes se separan no es posible imaginar que sea una figura naturalista; por consiguiente, está justificado hacerla como un paisaje o una roca”³⁷.

Moore siempre estuvo embelesado por la formación de los estratos rocosos y las formas reales de la piedra, que dibujaba con frecuencia de la abrupta costa de Bretaña, y que consecuentemente influyeron en su obra. En 1968 talla unas magníficas esculturas que constan de *Dos piezas entrelazadas* en mármol blanco. Sobre ellas comentaba:

“Cada una de las formas, aunque sean distintas tienen el mismo contorno básico. Igual que la espina dorsal que está hecha de veinte segmentos y cada uno de ellos es más o menos como los otros pero no exactamente lo mismo...Por eso he llamado vértebras a estas esculturas. Las dos o tres formas básicamente son parecidas, pero están dispuestas para que hagan juego entre ellas en distintas posiciones”³⁸.

En estas esculturas el propósito de Moore es la representación de una naturaleza viva y orgánica que sea distinta desde todos los ángulos para mantener continuamente el interés del espectador. El descubrimiento de esculturas realizadas en piezas separadas o segmentos no es caprichoso, es interiorizado por el escultor:

“La escultura hecha en varias piezas que están dispuestas en una relación mutua es algo de lo que siempre he sido especialmente consciente como escultor. Las distancias entre las distintas piezas de una escultura, si son incorrectas, lo notaría inmediatamente. Es como cuando en un museo los historiadores de arte han encontrado fragmentos de una escultura griega: pueden haber encontrado una cabeza, un trozo de brazo, una rodilla y tal vez un pie; pero no pegan el pie en la rodilla y así sucesivamente: crean un espacio entre ellos con un alambre que une cada pieza y esta distancia entre cada pieza es lo que tiene que ser correcto”³⁹.

Algunos de sus desarrollos escultóricos se componían de varias formas que se alojaban dentro de otra forma. Esta idea cree él que se puede deber a su interés por las armaduras que descubrió en la colección Wallace de Londres donde pasó horas observándolas. Para Moore la armadura es un caparazón que sirve para proteger las formas interiores más vulnerables, declara que esta idea le llevó a la imagen de la madre y el hijo donde la forma exterior, la madre, protege a la forma interior, el hijo⁴⁰.



Henry Moore, *Escultura en dos piezas entrelazadas*, 1968. Mármol blanco.



Henry Moore. *Madre e hijo (forma ovalada)*, 1977. Mármol.

³⁷ *Ibidem*, p. 157.

³⁸ *Ibidem*, p. 204.

³⁹ *Ibidem*, p. 266.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 228.

Como conclusión atenderemos a las propias palabras del escultor:

"Todo mi desarrollo como escultor es un intento de darme cuenta y comprender más a fondo en qué consisten la forma y el contorno y reaccionar a la forma en la vida, en la figura humana y en la escultura del pasado. Hay algo que no se puede aprender en un día, porque la escultura es un descubrimiento inacabable"⁴¹.

Henry Moore es un artista que realizó una magistral interpretación de los arquetipos del pasado y de las formas presentes en la naturaleza, contribuyendo con su obra a ampliar la iconografía de la primera mitad del siglo XX y las bases que definen la nueva escultura moderna.

BÁRBARA HEPWORTH (1903 - 1975)



Bárbara Hepworth 1925.

Considerada una de las mejores representantes del pensamiento femenino de Occidente, consiguió integrarse en un círculo en que dominaban los hombres, en una profesión, la de escultora, que constituía un coto vedado para las mujeres.⁴² Aunque su obra se inscribe en el corazón del lenguaje vanguardista, su integración fue tan sólo aparente, ya que tuvo que negociar sin tregua sus posiciones dentro de la vanguardia, redefiniéndose constantemente en su categoría de "mujer artista". En este contexto marginal, ella siempre trató de manifestar que en su vida artística era capaz de igualar al hombre e incluso superarlo; la maternidad lejos de apartarla de su esfera creativa, supuso una fuente permanente de inspiración para su obra. Su magnífico trabajo es ejemplo de que los procesos artísticos van más allá de cualquier limitación biológica.

Su obra, como la de Moore, encuentra sus referentes en la naturaleza y en el ser humano, aunque se diferencia de la de éste en que pasa de ser una abstracción orgánica a convertirse en una abstracción poética de gran espiritualidad y delicadeza, y de una precisión exquisita, en la que según ella misma expresó, subyace un registro de la percepción formal que pertenece a la experiencia femenina. En este aspecto se adelantó a las teorías que desarrollarían algunas artistas feministas en la década de los setenta, fieles a la idea de que es posible identificar y categorizar un tipo de arte realizado por mujeres.

En su camino hacia la abstracción fue importante la obra *Two Heads* (Dos cabezas) de 1932, que representa la unión entre madre e hijo, con líneas incisivas que definen el ojo de la madre, la boca o nariz del hijo y la mano de la madre apoyada en la cabeza del niño; estas líneas serán una constante en muchas de sus obras posteriores.

La obra *Two Forms* (Dos formas) de 1933, enlaza con la anterior por las incisiones en el alabastro. A esta obra se le ha querido dar un carácter sexual por la manera en que cohabitan sus formas, se cree que representa simbólicamente a un hombre y una mujer.

⁴¹ *Ibidem*, p. 296.

⁴² Recordemos que a principios del siglo XX, las relaciones de las mujeres artistas con las corrientes de vanguardia eran complejas y difíciles, por no decir que ambiguas. Su trabajo se situaba en la borrosa frontera de lo que los críticos llamaban "arte femenino", es decir, una actividad artesanal ligada al entorno doméstico, no al verdadero arte profesional digno de ser expuesto en un museo o en una galería.

BÁRBARA HEPWORTH



Bárbara Hepworth, *Dos cabezas*, 1932. Alabastro de Cumberland.



Bárbara Hepworth, *Dos formas*, 1933, Alabastro.

En su escultura predomina una forma afable, circular, compuesta de ovoides ahuecados y volúmenes cóncavos, con delicados exteriores y misteriosos interiores, que evocan el regazo, el seno, el cobijo, creando un ámbito afectivo y maternal, que podríamos decir que es femenino por antonomasia. Curvas y figuras acogedoras en las que hay gestos de envolvente abrazo, que poseen una paz y un sosiego que las hace fantásticas. Aunque pueda parecer lo contrario, en su investigación formal era rigurosa y racional, a la vez que se apoyaba en una geometría basada en su instinto por la que calculaba todo a ojo. Para ella la interacción entre las masas constituía *“una relación perfecta entre la mente y el color, la luz y el peso que es la piedra, dispuesta por la mano que siente”*⁴³.

Bárbara Hepworth pertenecía a la nueva generación de escultores británicos que en la década de 1920 pasaron por París⁴⁴, por lo que lógicamente sus primeras obras estuvieron influidas por Jean Arp, Brancusi, Naum Gabo y Henry Moore, con el que fue comparada frecuentemente por la crítica. Este fue uno de los principales lastres que tuvo que superar en su carrera; la constante comparación con Henry Moore propició que repetidamente se desdeñaran sus obras, considerándolas un subproducto de aquel, pero en la década de 1930 llegaron a encontrarse en condiciones de igualdad. El núcleo principal de escultores en piedra de la primera mitad del siglo XX, después de Brancusi lo constituyen Henry Moore y Bárbara Hepworth. Fueron los primeros artistas británicos que entendieron el desarrollo revolucionario de la escuela de París y que integraron estos descubrimientos en sus creaciones. La obra de Bárbara será una continuación del formalismo de Brancusi y de Arp, con la aportación de



Bárbara Hepworth, *Tres formas*, 1935. Mármol de Serravezza.

⁴³ BOWNESS, ALAN, *Drawings a Sculptor's Landscape*, Corey, Adams & Mackay, Corey, 1970. Recogido por Sally Festing en: *Bárbara Hepworth*, Barcelona, traducción de Ángela Pérez, Ediciones Circe S.A., 2001, p. 25.

⁴⁴ Junto a Ben Nicholson, su segundo marido, formó parte de los debates artísticos que desarrollaron las vanguardias internacionales en París, en la década de 1930. Allí conoció a artistas como Piet Mondrian, Alberto Giacometti, Vassily Kandinsky, Auguste Herbin, Pablo Picasso, Constantin Brancusi y Georges Braque. Más adelante Herbin y Helióon invitaron a la artista a formar parte del grupo *Abstraction-Création*, en 1933. Ella se involucró en sus esfuerzos tratando de *“clarificar la verdadera dirección de la abstracción en contraposición a la línea seguida por el surrealismo”*. También colaboró con la revista *Circle*, participando en exposiciones con grupos británicos como *Unit One* y *Seven and Five*.



Bárbara Hepworth, *Forma durmiente*, 1971. Mármol blanco.

un valor femenino y un toque personal a la talla directa, que descubrimos en la sensualidad de sus esculturas y en la organización de la propia piedra.

El humanismo impregna su trayectoria artística, en la búsqueda de formas ideales trata de rescatar de lo más profundo del ser su pureza y verdad estética, por eso prefiere la talla al modelado, porque con ella crea un espacio íntimo en su realización. Entre sus materiales preferidos se encuentran la piedra y la madera, aunque en sus últimos años sus compromisos le exigirán usar bronce y otros metales. Lo que es lógico si consideramos la evolución de su trabajo, que como en Moore, pasa de una escultura íntima tallada por sus propias

manos a una escultura de gran formato para situar en espacios abiertos, en el paisaje. No obstante, utilizó una enorme variedad de piedras, que siempre consiguió amansar haciendo que todas sus obras destacasen por su espléndido acabado.

En 1933, visita a Brancusi en París con Ben Nicholson, su segundo marido, recogiendo dos conceptos fundamentales para su escultura: la talla directa y la fidelidad a los materiales. Su profunda relación con la obra de Brancusi la encontramos en *Sleeping Form* (Forma durmiente), de 1971, realizada casi al final de su carrera artística. Es evidente que ambos artistas perseguían formas ideales para sus esculturas, simbólicas, totémicas o integradoras del paisaje.

En Agosto de 1939 se traslada a St. Ives (Cornualles), lugar que nunca abandonará. Su vida queda ligada al paisaje y la cálida luz de esa costa, por ello comentaba: "*todas mis esculturas provienen del paisaje (...) el sentir de la tierra cuando se camina sobre ella, la resistencia,... los afloramientos, el crecimiento de estructuras. Ninguna escultura vive realmente hasta que no vuelve al paisaje*"⁴⁵. Allí, pensando como el hombre primitivo, en que el arte debe buscar en las leyes de la naturaleza su más sencilla evidencia, analizará el sentido de las piedras, indagando en su forma y en su significado totémico o monumental. Su obra surgirá del combate directo con la materia, del respeto a sus leyes y de la revocación de las mismas.

Tras su viaje a Grecia, en 1954, cambia el sentido de la luz en la piedra y realiza obras más luminosas, estableciendo una correspondencia con la luz interna que envuelve los pequeños alabastros de las Islas Cícladas. Algo parecido le ocurrió a Eduardo Chillida, que después de su viaje a Grecia en 1963 comenzó su afición por el alabastro. En las esculturas que realiza en este periodo, como *Talismán II* e *Icono II* de 1960, o *Figura (Merryn)* de 1962, subraya el potencial físico de la materia realizando las propiedades de la piedra y de la talla.



Bárbara Hepworth, *Figura (Merryn)*, 1962. Alabastro.

Como abordamos en el capítulo de la Prehistoria, tanto en la obra de Moore como en la de Bárbara Hepworth hay una mirada sobre el arte primitivo, que inicialmente se manifiesta en su interés por los vestigios megalíticos de su entorno y su extraordinaria intervención en el paisaje, y posteriormente derivará, en el caso de la escultora, en el arte de las islas Cícladas, mientras que el interés de Moore se dirigirá hacia el mundo africano y precolombino.

⁴⁵ Carta dirigida a E.H. Ramsden el 28 de abril de 1943. Citada en: AA.VV., *Bárbara Hepworth Centenary* (cat. exp.), exhibition at Tate St Ives and at Yorkshire Sculpture Park, London, Edited by Chris Stephens, Tate Publishing, 2003.

Su preferencia por la talla directa le permitirá mantener el contacto directo con el material, investigando sus leyes internas y ritmos, para poder concertar en una sola piedra una exactitud matemática al más puro estilo de Miguel Ángel Buonarroti, esperando conseguir la esencia y perfección que armoniza la masa y sus tensiones. A este respecto, la artista dirá en 1932:

“Siempre he preferido la talla directa al modelado porque me gustan más los materiales duros y porque me llena más trabajar de este modo. Tallar se adapta más a la expresión de la idea acumulativa de la experiencia, del mismo modo que la arcilla se adapta más a una actitud visual. Las ideas para el tallado tienen que estar bien claras en nuestra mente antes de acometerlas y se han de mantener con la misma claridad durante todo el largo proceso de la talla”⁴⁶.



Bárbara Hepworth, *Grupo II (Gente esperando)*, 1952. Mármol de Serravezza.

Por lo tanto, tallar se adapta más a la expresión de una experiencia acumulativa y mental. Preguntada por la talla en piedra, la artista contestaba con enseñanzas sacadas de su experiencia:

“Con la piedra tienes que estar muy atento para poder escuchar como cada golpe de martillo se lleva el trozo que has elegido. Si el sonido es pobre, sabes que tienes que cambiar de sitio y si es un sonido malo tienes que averiguar si existe algún fallo. El mármol en concreto es muy delicado y es proclive a que se le dañe, se le aturda o se le cambie el color si lo tratamos con torpeza. Yo sé cómo tratarlo. Tuve buenos maestros en Italia”⁴⁷.

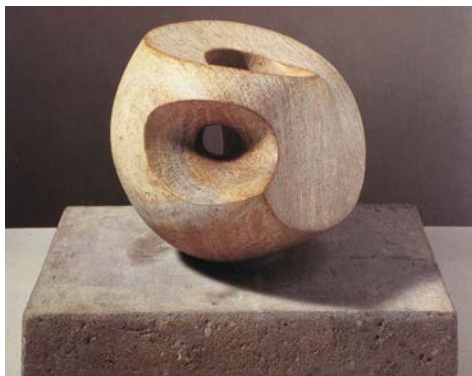
Bárbara Hepworth realizó personalmente todos sus trabajos hasta finales de los años 40, cuando empleó a dos ayudantes para trabajar en su estudio. Prueba de su gran profesionalidad y dedicación es que cuando por su enfermedad, cáncer, le resultaba imposible realizar por sí misma la labor de talla, daba personalmente instrucciones a sus ayudantes, George Wilkinson y Norman Stocker, marcaba, indicaba y guiaba por donde debían de tallar, vigilando siempre hasta el último detalle.



Bárbara Hepworth con *Tres formas en vertical*.

⁴⁶ AA.VV., *op. cit.*: Bárbara Hepworth, IVAM..., p. 20.

⁴⁷ BOWNESS, Alan, “Conversations with Bárbara Hepworth” en: *The Complete Sculpture of Bárbara Hepworth 1960-69*, London, Lund Humphries, 1971, p. 8.



Bárbara Hepworth, *Involute II*, 1946. Piedra rosa de Ancaster.



Bárbara Hepworth, *Pelagos*, 1946. Madera de guarea parcialmente pintada y cuerdas.



Bárbara Hepworth, *Tides I*, 1946. Madera de guarea.

También sabemos por sus memorias que fue en Italia donde aprendió a tallar, de la mano del marmolista Giovanni Ardini. Es curioso constatar que en la práctica de su escultura nunca utilizó maquetas, sólo realizó dibujos para desentrañar el significado de la forma, sin que estos fueran definitorios de la forma final de la escultura.

Es posible que su investigación con las piedras autóctonas de Gran Bretaña tuviera una dimensión ideológica, pero también fue práctica, ya que era un modo de conseguir piedra fácilmente y a buen precio, lo que es un aspecto importante para un escultor joven. Se sabe que el alabastro de Cumberland lo obtuvieron, ella y Moore, de un granjero que lo desenterró al arar sus campos y las series de pequeñas tallas en siderita se hicieron con guijarros recogidos en la playa de Happisburgh, donde veranearon en 1930 y 1931.

Otra piedra que utilizó, la pizarra, la obtenía de la cantera de Delabole, próxima a su estudio de Cornualles. La artista tenía preferencia por las capas más profundas de la cantera, donde se encontraba la pizarra más oscura y dura. Este material, de color negro oscuro y con muy poca modulación de textura fue quizás el contrapunto de lo mucho que apreciaba el mármol blanco. Sabemos que Bárbara Hepworth prefería tallar materiales duros, posiblemente por sus calidades superficiales y porque ofrecían una mayor resistencia. Una anécdota cuenta que el mármol azul de *Cosdon Head* (La cabeza Cosdon), era tan duro y quebradizo, que las lascas llegaron a cegar a su ayudante y a romper el cristal del invernadero donde trabajaba.

Al igual que con la piedra, también se inclinaba por las maderas más duras, como el tejo o el olmo gris, y especialmente por las que procedían de los trópicos. En unos enormes troncos de madera de guarea africana, que le proporcionó su representante, realizó sus esculturas más monumentales, en las que consigue que

la idea de protección, que ya habían evocado esculturas inspiradas en el paisaje, se convirtiera en algo literal. Una de sus obras más conocidas, *Pelagos* ("Océano" en griego) de 1946, está inspirada, como dijo ella misma, en los brazos de tierra que encierran la bahía de St. Ives y el faro de Godrevy, que veía desde su ventana. La pieza contiene una doble espiral y recuerda la forma de una ola que se riza, el interior, pintado en blanco, articula la forma atrapando y reflejando la luz.

Aunque continuó tallando piedra durante los años 50, este material quedó relegado a un segundo plano por las enormes tallas en madera de guarea y por su investigación con el metal. Hasta el final de su vida se mantuvo fiel al trabajo estrictamente manual de talla, sólo ocasionalmente permitía utilizar herramientas mecánicas en sus esculturas. Según ella, las herramientas mecánicas, como el taladro y el disco de carburo, son útiles para hacer ciertas formas inaccesibles, pero la superficie mecánica que imprimen es áspera y desagradable, y no consigue reflejar la calidad del

BÁRBARA HEPWORTH

pensamiento que da el trabajo manual. Sus ideas estaban apoyadas por el crítico de arte americano Kineton Parkes, que en 1931 publica el libro *The Art of Carved Sculpture*, en el que indicaba que “(...) la talla puede encerrar dos cosas diferentes, lo legítimo y lo ilegítimo, lo real y lo falso, lo directo y lo indirecto”⁴⁸. Para Miguel Ángel el cincelado de la figura hasta sacarla del bloque de mármol se traducía como una lucha espiritual contra la materia, principio que seguirá fielmente Bárbara Hepworth.

Otro elemento que pudo influir en su impulso de tallar fue el conocimiento de los diferentes mármoles que había adquirido en sus visitas a Carrara, en Italia. Entre ellos el mármol blanco era su preferido, convirtiéndose en el centro de su autorrealización como artista, posiblemente porque es un material muy uniforme que apenas presenta modulación en comparación con otras piedras, como el alabastro vetado, y además su dureza es apropiada para la precisión que requerían los bordes o aristas de algunas de sus esculturas. Del mármol estatuuario apreciaba: su estructura cristalina, su dureza, precisión y su reacción al sol y a la luz.

A Bárbara Hepworth se le atribuye ser la primera artista que realizó un agujero dentro de una pieza como espacio negativo capaz de transmitir energía formal. *Pierced Form* (Forma perforada) de 1931 se convertiría en su escultura más experimental. Refiriéndose a ella, anotaría:

“Había sentido el placer máximo al perforar la piedra con la finalidad de obtener una forma y un espacio abstractos; una sensación muy diferente a aquella que está al servicio del realismo. Buscaba por lo tanto, una especie de confirmación de una idea que había nacido en mí durante el curso de los dos últimos años y que, desde entonces había sido la base de mi trabajo”⁴⁹.



Bárbara Hepworth trabajando en su escultura *Icono* en madera de caoba, hacia 1957.



Bárbara Hepworth, *Tres formas escalonadas*, 1970. Mármol blanco.



Bárbara Hepworth, *Madre e hijo*, 1934. Alabastro de Cumberland.



Bárbara Hepworth, *Piedras anidadas*, 1937. Mármol blanco.

⁴⁸ PARKES, Kineton, *The Art of Carved Sculpture*, Volúmen I, Londres, publicado por Chapman and Hall, 1931, p. 4.

⁴⁹ AA.VV., *op. cit.*: Bárbara Hepworth, IVAM..., p. 36.



Bárbara Hepworth, *Escultura con color (Eos)*, 1946. Piedra de Hoptonwood pintada de gris y azul.

El agujero, "hole", llegó a ser en escultura un elemento tan substancial como la propia masa. Esta perforación constituyó un paso radical en los años veinte; da paso a la luz, al aire y erige un nuevo espacio en el interior de la escultura, con él las siluetas del cuerpo humano reclinado llegan a adquirir la apariencia de paisaje. El agujero no nace en este momento, lo había encontrado años atrás en *Men-an-Tol Studio (Piedra del agujero)*, uno de los monumentos prehistóricos más conocidos de Cornualles.

En lo que se refiere a las esculturas compuestas por dos piedras superpuestas, Bárbara fue la primera con *Mother and Child* (Madre e hijo) de alabastro de 1933, mientras que la escultura de Moore, *Two Forms* (Dos formas) es de 1934. Una de las esculturas más logradas es *Nesting Stone* (Piedras anidadas) realizada en mármol de Seravezza en 1937, que recuerda la incorporación del motivo del agujero y se asemeja a un nido, de una gran delicadeza en cuanto a forma y sentido.

Bárbara Hepworth introdujo en sus esculturas no sólo el hueco, sino también otros dos elementos que tendrán gran importancia en la escultura posterior: el color y la tensión de las cuerdas. En los años 40 empezó a utilizar el color para resaltar el espacio interior de sus esculturas, esta aplicación de la pintura sobre la piedra fue novedosa. Su intención era destacar sus concavidades y dar sensación de profundidad a espacios de poco fondo, muestra de ello son: *Eos (Escultura con color)* de 1946 y *Forma oval en blanco y negro* de 1965. En otras obras la pintura proporciona un centro focal único, como en *Anthos* de 1946 y en *Eidos* de 1947, donde el pigmento amarillo sitúa un punto en el centro abierto de la escultura, alrededor del cual parecen moverse los demás elementos. Más tarde relacionaría estas obras con su respuesta al entorno local:

"(...) el color de las concavidades me sumergió en la profundidad del agua, en las cuevas de las sombras más profundas como las mismas concavidades talladas. Las cuerdas eran la tensión entre mí misma y el mar, el viento o las colinas".⁵⁰

En otra escultura, *Sculpture with Colour, White, Blue and Red Strings* (Escultura con color, Blanco, Azul y cuerdas rojas), utiliza las cuerdas y el color azul índigo que después introducirá en sus esculturas Anish Kapoor. El color en sus esculturas es un elemento autónomo, que utiliza para sugerir la forma y enfatizar la tensión de las cuerdas, pero que permanece separado de ellas. En el campo de la escultura se le pueden reconocer tres aportaciones:

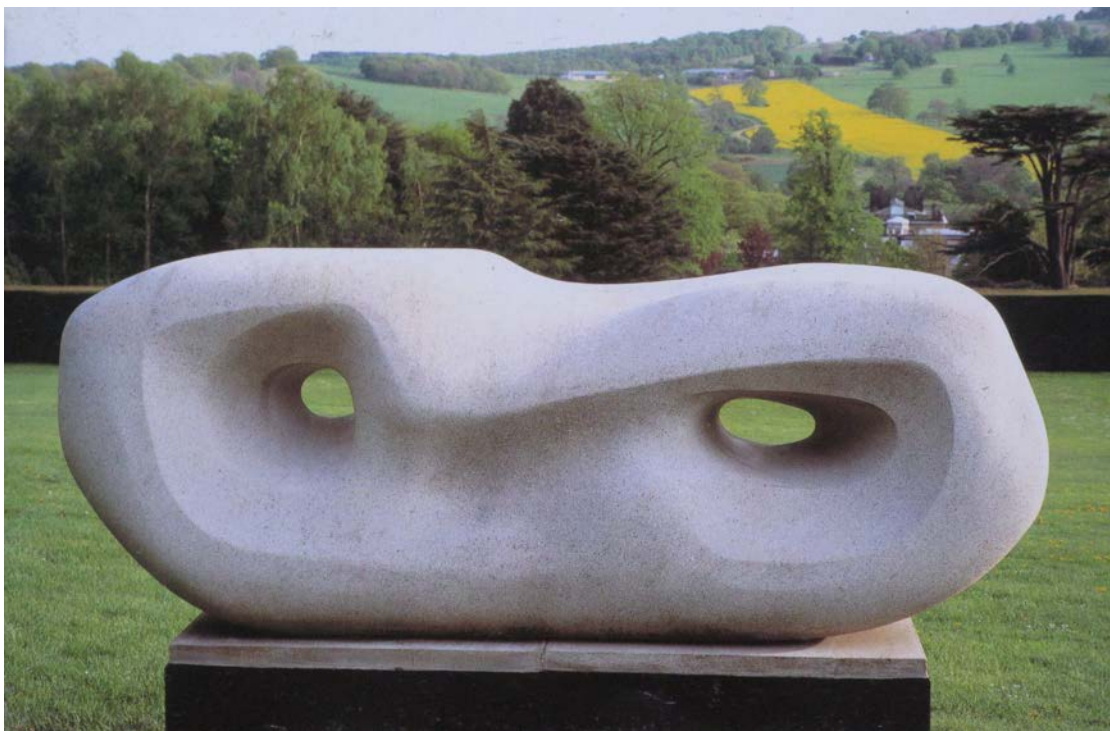
- La recreación de las estructuras más simples.
- El uso del color para perforar la madera o la piedra y dar ilusión de espacio.
- La utilización de las cuerdas para destacar o acentuar un área y su espacio.



Bárbara Hepworth, *Escultura con color (Azul y rojo)*, 1943. Madera pintada y cuerdas.

⁵⁰ READ, Herbert, *Bárbara Hepworth: Carvings and Drawings*, London, 1952, (unpaginated). Citado en: AA.VV., *op. cit.: Bárbara Hepworth Centenary, exhibition at Tate...*, p. 72.

Como hemos indicado, Bárbara Hepworth mantuvo una estrecha relación con los ideales de la talla directa de los años 20 que defendían «la fidelidad a los materiales» y sólo al final de su vida utilizó el bronce y otros metales. Ella misma se justifica en una carta a Herbert Read en 1961, diciendo que debido a ese sentimiento de lealtad al material, había terminado tallando el bronce en numerosas ocasiones. En sus esculturas en bronce, en lugar de fundir a partir de un modelo de arcilla, trabajaba con yeso y lo tallaba una vez endurecido, y una vez obtenido el modelo en cera lo volvía a tallar, incluso llegó a tallar los originales de bronce una vez fundidos.



Bárbara Hepworth, *Forma curva reclinada (Rosewall)*, 1962. Piedra de Nebrasina.

El arte británico del siglo XX ha estado muy unido a su paisaje, tanto en la literatura como en las artes plásticas, y este entorno influyó naturalmente en la artista. En 1939 realiza sus primeros grandes proyectos de escultura de paisaje, dos maquetas pensadas para el exterior: *Project for Sculpture in a Landscape* (Proyecto para escultura en un paisaje) y *Project for Garden Sculpture* (Proyecto para escultura de jardín). Otras esculturas previas, como *Two Formes* (Dos Formas), de 1935, fue instalada en el jardín de Roland Penrose. Como indicamos en un capítulo anterior tituló algunas de estas esculturas con nombres originarios de lugares de Cornualles; en ellas encontramos el sentido de la escultura de paisaje que desarrollarán después los artistas del Land Art, que recoge tres niveles como son: “*la relación de la figura humana con el paisaje, la relación de la figura humana y la escultura en el paisaje y la relación de la escultura abstracta en el paisaje*”⁵¹.

Otra de sus aportaciones a la escultura moderna fueron sus principios sobre el paisajismo, su cualidad lírica, filosófica y existencial, que como elementos constructivos no sólo comportan un minimalismo floreciente en sus obras, sino, lo que es más importante, la sitúan como obligado referente en la escultura del siglo XX.

⁵¹ Clasificación que establece Kosme de Barañano en su escrito “Bárbara Hepworth, la magia del paisaje”, en *op. cit.: Bárbara Hepworth, IVAM...*, p. 30.

En el momento actual hay dos autores muy dispares que siguen el influjo de Bárbara Hepworth, como son John Davies en el marco de la escultura figurativa y Anish Kapoor como imagen de la escultura abstracta también ligada al cuerpo. Anish Kapoor recoge de ella dos conceptos: el valor totémico que arranca de la tierra, de su paisaje, y la autonomía del color en la escultura.

Podemos decir que la consideración de la piedra en Bárbara Hepworth se resume en tres aspectos:

1. La importancia del vacío o perforación como elemento dinamizador de la masa escultórica.
2. El sentido de concatenación de las piedras y la oposición entre equilibrio y estabilidad, ideas sacadas de la observación de los menhires y rocas de su tierra natal.
3. El sentido de lo monumental y la aspiración de su desarrollo en el paisaje.

Su obra, más que la de otros escultores, se puede identificar por el material y el tratamiento que de él hace. Sus ideas sobre el arte estuvieron firmemente ligadas a su relación con los materiales, pero también a la relación entre esos materiales y el espectador que ve la obra acabada.

PABLO SERRANO (1908 - 1985)

He considerado necesario incluir en este capítulo a Pablo Serrano, uno de los escultores más influyentes de la vanguardia artística española, porque una parte significativa de su obra está íntimamente relacionada con los planteamientos estéticos y desarrollos formales de los escultores que acabamos de analizar.

Serrano fue un artista que como Bárbara Hepworth, Henry Moore o Arp, siempre agregó un mensaje humano a su obra independientemente del aspecto que tratara, ya fuera figurativo o abstracto, otorgando a la superficie externa, a la perforación y a la luz interior de la escultura un particular discurso de comunicación humana.



Pablo Serrano, *Unidad-yunta*, 1972. Mármol blanco de Carrara, Sala Gaudí de Barcelona.

PABLO SERRANO

Sin duda, su gran contribución artística se opera en un medio abstracto, en el que al juntar o unir la materia establece un diálogo. En este contexto hemos de mencionar las *Unidades-Yunta*, que surgen hacia 1962 y desarrolla hasta 1976.

En sus comienzos son masas toscas que unen dos piezas que constituyen un bloque o unidad. Algunas recuerdan una articulación ósea, como las que inspiraban a Henry Moore, aunque se trata de una especie de erotización del objeto que actúa dentro del mensaje humano de Pablo Serrano y que lo distingue de cualquier otro de su época. Su obra nos remite a un plano ideal, a una unidad de contención o expectación que no ansía un contacto físico inmediato.



Pablo Serrano, *Unidad-yunta*, 1962. Piedra, Col. Mr. Zetner, Zurich (Suiza).

En estas piezas parece que los volúmenes se han sensibilizado en una abstracción carnal. En contraste con la tosquedad de su exterior, las superficies de unión interiores son brillantes y pulidas, constituyendo un perfecto machihembrado. Sobre ello escribía Pablo Serrano: “*Por estos espacios brillantes se comunican los hombres y juntos forman una unidad*”.⁵²

Para él esta unión es una comunicación espiritual dirigida a la humanidad, que se establece y concibe en el ensamblaje de la materia, en el enlace positivo-negativo entre el hueco y su inverso.

Las primeras *Unidades-yunta* estaban constituidas por volúmenes pétreos de tendencia informal seguramente influenciadas por las composiciones de dos piezas o segmentos de Henry Moore. Más adelante las irá modificando hasta llegar a una especie de esferas truncadas, como la *Unidad-yunta* de piedra de la colección Zetner, Zurich (Suiza), de 1962 o la que se encuentra en Ciudad Universitaria como monumento al Doctor Marañón.

Estas obras que poco a poco adquieren formas más constructivas y esféricas, alcanzan una gran pureza lineal en la obra de la colección René Zetner, Zurich (Suiza, 1967), en la *Unidad-Yunta* de la Sala Gaudí de Barcelona (1972) y en la *Unidad-Yunta Diada* (1970) de la colección Santos Díez de Madrid, todas ellas realizadas en mármol de Carrara.



Pablo Serrano, *Unidad-yunta*, 1976. Mármol blanco.



Pablo Serrano, *Unidad-yunta*, 1976. Mármol rosa.

⁵² Citado en: WESTERDAHL, Eduardo, *La escultura de Pablo Serrano*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1977, p. 202.

Estas obras las irá consumando en diferentes tamaños, culminando con la instalada en el Museo de Escultura del Paseo de la Castellana de Madrid, realizada en bronce. Tras ella producirá varias *Unidades-yunta* monumentales para distintas localizaciones de Europa y América.

Siempre en continua búsqueda de formas, realiza otro tipo de *Unidad-yunta*, donde la totalidad conjunta de las dos piezas en mármol lo constituye un único bloque cuadrangular, como las de 1975-1976, en mármol rosa de Alicante o la de mármol blanco del mismo año. Hay que destacar la gran sencillez y belleza en su simplicidad de la *Unidad-yunta* de 1976, cuyas piezas unidas forman un perfecto cubo.

Serrano, fundador con otros artistas del grupo *El Paso* en 1957, abandonó las formas tradicionales de arte conocidas para dedicarse a una investigación basada en la unidad del tiempo y el espacio, destacando como artista metafísico totalmente comprometido.

2.2.2. ARTE DE POSTGUERRA EN CENTRO EUROPA

Tras la Segunda Guerra Mundial las tendencias constructivistas y surrealistas siguieron evolucionando, extendiéndose hacia la otra orilla del Atlántico. El arte posterior a 1945 podría considerarse como un arte característico de postguerra. En numerosos casos refleja la angustia y amenaza a la identidad del hombre en fragmentos torturados y retorcidos de figuras humanas, también transcribe la inseguridad en la proliferación de superficies perforadas, roídas o corroídas, y en la explosión del arte informal.

Giacometti sería interpretado con este espíritu en una época en la que sus esculturas se consideraron una representación de la figura humana devorándose a sí misma en el vacío existencial. Aunque su obra se relacionó con la filosofía existencialista de Jean Paul Sartre, otros autores como Francis Ponge, en 1951, ofrecieron una particular interpretación:

"El hombre y solo el hombre –reducido a un hilo- en la condición ruinoso, el sufrimiento del mundo –que se busca a sí mismo- partiendo de la nada-. Enjuto, desnudo, escuálido, todo piel y hueso. Yendo y viniendo sin razón alguna entre la multitud".⁵³

La escultura de la postguerra extrajo sus propias consecuencias de la innovación clásica de Gabo, Picasso y González, pero el escultor más destacado de la época fue Alberto Giacometti.

En los años cuarenta y cincuenta la obra del austriaco Fritz Wotruba constituye un baluarte de humanidad indemne, labrada en piedra. A final de los años veinte, las figuras en bloque de Wotruba ratificaron la tradición de Derain y Brancusi para posteriores generaciones. Wotruba ideó figuras erguidas, reclinadas o caminantes, en las que la pose rígida y estática adquiere vitalidad sin perder su equilibrio pétreo. Hacia los sesenta los ritmos cúbicos de estructuras arquitectónicas otorgan a sus esculturas humanas carácter de estela.

Hemos de destacar por su originalidad y belleza la obra del belga Raoul Ubac, que descubrió la pizarra en 1945 y con ella creó trazos en los que combina la escultura y el grabado. Con este material aborda una temática figurativa en la que incluye el cuerpo humano, paisajes y árboles, que desarrolla en relieves de estrías paralelas y rítmicas en una interesante depuración formal. Su fascinación por la pizarra, nunca le abandonó.

⁵³ SCHNECKENBURGER, Manfred, *op. cit.*, p. 487.

ALBERTO GIACOMETTI (1901 - 1966)

Su lucha por atrapar la apariencia de la realidad se vio afectada por continuas crisis en las que 1935, 1950-51 y 1956 fueron años de decisivos y radicales cambios. Podría ser que Giacometti vislumbrara su vida de ese modo y confiriera a su obra un estilo acorde con el sentimiento del fracaso.

Originario de Stampa, Suiza, creció en un ambiente artístico pues su padre era pintor. Años más tarde se traslada a París donde sigue los cursos de escultura de Emile Antoine Bourdelle y contacta con los ambientes cubistas y surrealistas, adhiriéndose a este último grupo. Hacia 1940 abandona el surrealismo y vuelve al arte figurativo, en esta época surgen sus figuras delgadas unas veces solas y otras en grupo. En estas obras de nerviosa apariencia, que simbolizan la soledad y el aislamiento humano, se ha querido ver una transcripción de la filosofía existencialista de Jean Paul Sartre, que reconoció en la obra de Giacometti alguna de sus ideas.



Alberto Giacometti hacia 1942.

La escultura de Giacometti resurge durante la guerra en términos figurativos, retornando al estudio del modelo y a su compromiso con lo que Sartre pensaba: el hombre en una situación. “*El hombre en una situación*” junto con “*La existencia precede a la esencia*” se convirtieron en consignas que fueron esgrimidas para promover cualquier clase de realismo, como ocurrió con la exposición *New Images of Man*, organizada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1959.

Giacometti creó sus esculturas para que fueran vistas desde cierta distancia, situadas a metros de distancia del espectador, sin que le afectara su cercanía. Escribía Sartre “*Giacometti ha restituido un espacio imaginario e indivisible a las estatuas. Fue el primero que pensó en esculpir el hombre tal como aparece, es decir, desde lejos*”.⁵⁴ Al representar el hombre como es percibido, son esculturas verticales, pues Sartre equiparaba la percepción con el caminar o atravesar el espacio. El mismo Giacometti afirmaba que “*el tamaño real no existe*”, reduciendo sus figuras a las dimensiones de una cerilla, haciéndolas casi desaparecer.



Alberto Giacometti, *El bosque*, 1950.



Alberto Giacometti, *La plaza*, 1948.

⁵⁴ AA.VV., *op. cit.: Arte desde 1900...*, p. 422.



Siete mujeres de Venecia de Alberto Giacometti.

Cuando Giacometti reconoció que estaba esquematizando el problema de la distancia, halló un estilo artístico propio, para sus mujeres erguidas plenas de vida y para sus enjutos y zancudos hombres. No era la distancia, sino el encuentro, su inmediatez y vehemencia, el eje central de su obra. Por esta razón comenzó a modelar sus piezas sobre una estructura de fino alambre hasta concederles un aspecto filiforme, reduciéndolas hasta transformarlas en sujetos esbeltos y enteramente verticales.



Joseph Csaky, *Formas*, 1919. Piedra.



Fritz Wotruba, *Figura grande de pie*, c. 1956-67. Piedra.

Algunas nociones concernientes a Sartre como la enajenación repentina y la soledad insalvable alumbraron la obra de Giacometti de modo casi obsesivo como observamos en *El bosque* de 1950 o en *La Plaza* (1948-49), donde varias figuras se agrupan sin llegar a tocarse. En su madurez estas agrupaciones adquieren una presencia más sólida y contundente como en su serie *Siete mujeres de Venecia* donde condensa los tipos femeninos combinando la figura filiforme con la madre divinidad de anchas caderas.

Sus últimos trabajos, bustos como los de su hermano *Diego*, *Annette* o *Elie Lotar*, ostentan una silueta más completa y equilibrada, con hombros, cuello y cabeza. La mirada soñadora de los ojos parece expresar la propia mirada de Giacometti, que capta la realidad con un gran esfuerzo final. A pesar de sus numerosos seguidores, el solitario Giacometti nunca llegó a crear escuela, pero inició un camino novedoso en la escultura.

FRITZ WOTRUBA (1907 - 1975)

Es un artista austriaco que apostó por el contacto directo con la materia, trabajando modelos de barro que luego serían trasladados a piedra. Su obra, de carácter formalista, tomará el cubo como forma básica, disolviendo progresivamente los elementos figurativos en favor de una abstracción geométrica.⁵⁵

⁵⁵ Fritz Wotruba was born in 1907 as the youngest of eight children of Adolf Wotruba (who came from to work as a 's assistant) and Maria Wotruba, née Kocsi (from , working as a), in Vienna. Tuvo una traumática infancia. Su biógrafo Elías Caneti, pensaba que su fascinación por la escultura en piedra, era una forma de defensa psicológica contra su niñez, transcurrida en un ambiente de temor debido a la violencia de su padre alcohólico y la delincuencia de sus hermanos mayores. Véase: <http://www.vienayyo.com/fritz-wotruba/>

Uno de sus primeros trabajos en piedra es un *Torso de hombre* de 1928, en el que ya investiga la representación del cuerpo humano en una geometría de volúmenes que iría trasladando hacia la abstracción. Entre sus realizaciones más destacadas se encuentran las *Catedrales humanas* (1946-49), figuras en distintas posiciones labradas en piedra negra y blanca con una tosca textura, esculturas que en realidad son monumentos a la paz. Trabajaba, como el húngaro Joseph Csàky, a partir de la descomposición de la anatomía humana en diversos fragmentos cúbicos que iba reintegrando y labrando en texturas singulares. Tras su emancipación de la configuración anatómica, las consideraciones estructurales y tectónicas cobrarán aún mayor protagonismo en su obra.



Fritz Wotruba, *Figura reclinada*, 1971. Piedra caliza.



Fritz Wotruba, *Hombre condena la guerra*, 1932. Granito.

Figura reclinada (1971) es uno de sus trabajos más significativos. La comenzó en 1969 y puede ser vista como la versión final de una serie de figuras recostadas que iniciaría alrededor de 1960. En el apilamiento de los cuerpos y segmentos en diferentes ángulos reconocemos diversas partes del cuerpo humano que unifica en el bloque de piedra. Este sería su material y proceso preferido porque permitía al espectador mantener visible en la superficie e identificar las huellas que graban los dientes acerados del instrumental de talla, de la gradina, del cincel o escoplo, de la uñeta, de la bujarda o del disco de diamante. Debido a la naturaleza alargada de la figura parece poner el énfasis en su vista frontal, dedicando menos importancia a los extremos. Al tratarse de volúmenes claramente estructurados sus contornos son nítidos y permiten visualizar la construcción como una imagen arquitectónica recortada frente a un paisaje, lo que parece querer conciliarse con algunas de las últimas esculturas de Bárbara Hepworth y con su siguiente declaración:



Iglesia de la Santísima Trinidad, también conocida como *Wotrubakirche*. Viena, 1963-1976.

"Sueño con una escultura en la que la arquitectura del paisaje y de la ciudad compongan una unidad. Es una ciudad como Marsella, una ciudad de ardiente calor, de repente cambia su forma!, se transforma en una escultura inmensa, una figura gigante, construida a partir de blancos bloques articulados por terrazas horizontales planas, alargada en su base e inmóvil en un paisaje estéril (...)".⁵⁶

Entre 1953 y 1954 producirá sus primeras figuras-columnas. El poder de estas obras, muchas veces de tamaño natural, se deriva de su simplicidad y del tratamiento de su superficie, que en este momento se había vuelto más depurada, con más curvas y depresiones.

Aunque muchas de sus esculturas se perdieron o destruyeron durante la Segunda Guerra Mundial, todavía se conservan algunas en los parques públicos de Viena. Entre sus piezas más significativas se encuentran *Torso* (1929), *Hombre condena la guerra* (1932), *Pequeña figura sentada*, *El pensador o Figura con los brazos elevados*.

Sus obras semejan una suerte de edificaciones arquitectónicas en perfecta articulación mediante compartimientos excelentemente relacionados. No en balde algunas de sus ideas se materializaron en edificios que ostentan su concepción plástica en las fachadas, como la *Iglesia de la Santísima Trinidad*, en Mauer, Viena, más conocida como Iglesia Wotruba, que fue su mayor obra y en ella trabajaría hasta su muerte, sin llegar a verla terminada en 1976.

RAOUL UBAC (1910 - 1985)

Pintor y escultor belga natural de Malmédy (Ardennes), ligado al movimiento surrealista y conocido por sus trabajos fotográficos que aparecen en la revista *Minotauro* y ejecuta eventualmente para Marcel Duchamp. En 1945 descubrirá la pizarra con la cual creará relieves escultóricos en los que combina depuradas líneas verticales y horizontales que vitalizan la composición y a veces le imprimen un carácter místico.



Raoul Ubac, *Torso femenino*, 1962. Pizarra.



Raoul Ubac, *Torso*, 1961. Pizarra.

⁵⁶ "I dream of a sculpture in which landscape architecture and city to a unit!, It is a city like Marseille, a heat blazing city, suddenly changing shape, it is an immense sculpture, a giant figure, built from white blocks and articulated by flat, horizontal terraces, flattered down and motionless in a barren landscape (...)".http://www.sculptureinternationalrotterdam.nl/collectie/permanent/liggende_figuur.php?lang=en

Nunca abandonará su interés por este material. En 1961 abordará el cuerpo humano en pizarra, en unos elegantes torsos surcados por delicadas líneas horizontales y verticales, que no son casuales, sino que se deben a los límites e imperativos propios del material. También realizó paisajes, árboles y composiciones abstractas en relieve con hermosas líneas paralelas y rítmicas. Tallaba sobre losas de pizarra gris de la Loire o piedra azul de las Ardenas. En este material realiza en 1965 un Vía Crucis para la capilla de la Fundación Maeght de San Paul de Vence. También tallará una estela monumental de pizarra de 15 metros de altura para el Liceo de Tomblaine, además de otros murales en piedra para la Nueva Facultad de Ciencias de Villeneuve d'Ascq, Charleroi en Bélgica y Metz.

Inicialmente se dedicaba a la pintura, pasa gradualmente a la escultura, del grabado al bajo-relieve y de éste a la talla. Su encuentro accidental con una pizarra tendrá un significado decisivo en su carrera, respondiendo a la llamada de la melodía encerrada en las piedras que irá modulando y cincelandó en soberbias combinaciones de estrías cruzadas. Ubac relata de este modo su encuentro y trabajo con la pizarra:

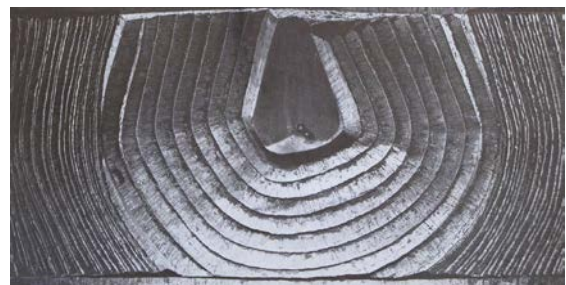


Raoul Ubac, *Estela* (Tema del árbol), 1981. Pizarra tallada.

“Piedra áspera, poco dispuesta a plegarse a todas las fantasías, la pizarra es una materia ingrata enteramente dominada por la fragilidad que la caracteriza. Una losa de pizarra está constituida por el ensamblaje o la comprensión de un número infinito de hojas superpuestas; un libro de piedra de millones de páginas que se abrirá como por encantamiento de un golpe seco sobre su superficie. Así la fragilidad asigna al material sus límites entre los que rehúsa adoptar ciertas formas, a cada instante la pizarra tiende a reencontrar su horizontalidad primitiva. A pesar de estas dificultades esta piedra ejerce en mí una fascinación y una influencia enormes. En 1946 encontré en Saboya una losa de pizarra que me entretuve en grabar con un útil de fortuna, un clavo. El grabado reveló los grises obtenidos que me determinaron a continuar la experiencia. Es así como yo adoptaba este material, ante todo para las investigaciones gráficas, imprimiendo a veces por mi mismo en las pruebas de fricción. Poco a poco abandoné la incisión de un solo trazo para retirar ciertos planos. En otra etapa hice atravesar, tallando la pizarra con ayuda de útiles de escultor, los planos según ciertos ángulos, que dieran a la pizarra el aspecto de un relieve, revelándose sobre todo en luz ondulante. En fin, en ciertos torsos llego a crear esculturas extremadamente planas, pero sin embargo talladas por las dos caras”.⁵⁷



Raoul Ubac, *Trumeau III y IV*, 1969. Pizarra tallada.



⁵⁷ Citado en: AA.VV., *Raoul Ubac* (cat. exp.), París, Galeríe Thesa Herold, Presses de la SMI, 1997, p. 54.

2.2.3. ARTE DE LA RESISTENCIA EN ESPAÑA

El arte oficial español de los años cuarenta evolucionaría hacia formas académicas amaneradas y artificiales que desterraban cualquier intento de modernidad, confinando los lenguajes artísticos avanzados. La vida artística en España durante los años cuarenta y parte de los cincuenta estuvo determinada por otros factores además de los ideológicos. La precaria situación económica, la intervención estatal y el aislamiento internacional fueron otras razones que explican la actividad más estrictamente institucional.

El noucentismo había terminado hacia 1923. Eugenio D'Ors, que se encontraba en París al estallar la guerra civil, volvió a España. Fue nombrado Jefe Nacional de Bellas Artes. A instancia suya fue creada la Comisión de Estilo en las Conmemoraciones de la Patria, que debía encargarse de vigilar la calidad de los monumentos y de los actos de carácter patriótico. La Comisión dependía del Instituto de España que agrupaba a las Reales Academias. Las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, a partir de 1941, constituyen la más clara expresión del peso que adquiere el academicismo y con él las antiguas costumbres del mundo artístico tradicional.

También la iglesia hizo encargos. El más relevante de esta época fue el del Monasterio de Montserrat, que comenzó a renovarse a partir de 1942. Esta obra en la que intervinieron artistas como José Obiols, Clará y Rebull, se considera una de las últimas del noucentismo. Entre las manifestaciones del arte tradicional no debemos olvidar la que muchos historiadores consideran obra primordial del nuevo régimen: *El Monumento de la Santa Cruz del Valle de los Caídos*. Consideramos que las esculturas de Juan de Ávalos (1911) son las obras más meritorias y destacadas del conjunto, que lógicamente responden al encargo y a un neomiguelangelismo tradicional.

"*Arte de la resistencia*" es la expresión que se utiliza para designar aquellas manifestaciones artísticas que manteniendo actitudes de otro momento, en particular de los años de la renovación, se resisten al academicismo tradicional. El lenguaje de estos artistas rechaza el academicismo y se aparta de él, a veces activamente y otras de manera pasiva, pero no por ello menos contundente. Estos escultores no sólo repudian las formas académicas, también tienen una concepción distinta del objeto escultórico. No repiten lo realizado anteriormente, al contrario, evolucionan hacia estilos distintos y personales, crean formas nuevas no previstas en los años treinta. Sus esculturas desarrollan orientaciones de indudable originalidad, lo que hace que podamos hablar de ellos como escultores fundamentales en los años de la postguerra y en los siguientes. Entre ellos hemos seleccionado en este capítulo a un grupo de escultores canarios, vinculados a la Escuela de Luján Pérez, que sintiendo una fuerte atracción por la talla en piedra y por la integración en su obra del paisaje, cultura y naturaleza pétrea y volcánica de las islas, realizaron una obra que merece ser considerada: Plácido Fleitas, Tony Gallardo y César Manrique. En el próximo capítulo abordaremos la obra de otros supervivientes de la postguerra que contribuyeron a la revitalización del panorama escultórico en nuestro país.

PLACIDO FLEITAS (1916 - 1972)

Plácido Fleitas desarrolló una obra muy interesante partiendo de una escultura imbuida en un primitivismo que en Canarias se denominaba *indigenismo*. Sentía una especial atracción hacia la materia en estado genuino, especialmente hacia las piedras volcánicas de la isla, su forma de acercarse a ellas siempre fue directa. Acogió la piedra no por una decisión pensada racionalmente sino respondiendo a un impulso, a una necesidad visceral.

Fue el primero de los escultores canarios en extraer un potencial estético y simbólico desconocido de la talla directa sobre las piedras volcánicas. Después de él, César Manrique y Tony Gallardo, continuarán en esta búsqueda en los valores telúricos del arte que quiere expresar la esencia de la naturaleza canaria. A Plácido Fleitas hay que reconocerle haber sido el primero en comprender los valores simbólicos de la materia volcánica que nos llevan al origen de las islas.

Nació en Telde (Gran Canaria), su deseo de aprender las técnicas escultóricas le llevó a trabajar en un taller de carpintería donde ensayaría la labra artesanal de la madera quedando como sustrato de su trabajo escultórico. En 1929 ingresa en la Escuela de Luján Pérez, de claro acento indigenista, que había sido fundada en 1818 por Domingo Doreste, que la definía como “laboratorio de arte”, donde la espontaneidad del alumno no era limitada por la disciplina de un profesor. *“La Escuela -explica Doreste- es una escuela de tipo libre, es decir: un consorcio espontáneo entre maestros y discípulos”*⁵⁸.



Plácido Fleitas, *Cabeza de hombre*, basalto extrusivo, c. 1950-51.

Fleitas recibiría allí gran parte del legado que desarrollaría en sus comienzos como escultor. Su primer propósito fue revalorizar las características autóctonas insulares, desvalorizadas hasta el momento. Existían en la isla dos particularidades: el paisaje volcánico y los tipos étnicos, toda una geografía humana por investigar plásticamente, que definirían la obra que quería realizar. Su descubrimiento de las colecciones de cerámica indígena del Museo Canario acentuó su interés por todo lo aborígen insular. La pureza y energía de líneas de este arte antiguo serían su modelo a seguir.

Al comienzo de la guerra civil fue trasladado a servicios auxiliares de Fuerteventura, lo que le obliga a dejar la madera e iniciar su trabajo en piedra, utilizará preferentemente la de Tindaya o piedra de luna, llamada así por su color gris y tono metalizado. Al no disponer de un espacio adecuado, su necesidad de trabajar al aire libre, le lleva a los lugares donde recoge la piedra, por lo que lo mismo trabajaba en un monte, como en un barranco o en la playa. Sus últimas esculturas las realizaría en la Playa de las Alcaravaneras, cercana al puerto de Las Palmas. Las piedras más rebeldes que utilizó para la talla fueron las de las canteras de Tindaya en Fuerteventura y las de Tirajana en Gran Canaria.

Junto a Manolo Millares, Juan Ismael, Felo Rodríguez y otros artistas, fundó el grupo LADAC (Los Arqueros del Arte Contemporáneo), con el fin de revitalizar el arte en las islas desde una posición independiente. Sus primeras obras eran de tipo antropológico, se dedicó a plasmar los tipos étnicos insulares. El crítico Ventura Doreste lo llamó *“la expresión plástica de una raza”*⁵⁹. Sus cabezas de muchachas del sur desprenden un manso sosiego que las impregna de misterio y melancolía. Tras su viaje a Barcelona realiza *Cabeza de mujer*, pulimentando parte de la pieza, la nariz es una línea recta, de perfil casi clásico. Otras tres cabezas masculinas en piedra volcánica presentan similares rasgos de nariz recta, labios abultados y ojos horadados. Recuerdan arquetipos de antiguas civilizaciones, y podrían ser el resultado de una fusión entre aspectos de la escultura ibérica que Fleitas asimiló en el Museo Arqueológico de Madrid y de su tradición de pequeños ídolos aborígenes canarios.



Plácido Fleitas, *Cabeza de mujer*, piedra volcánica roja, 1951.

⁵⁸ RODRÍGUEZ DORESTE, J., en *“La Crónica de la Escuela Luján Pérez”*, Las Palmas, 21 julio 1917. Citado en: SANTANA, Lázaro, *Plácido Fleitas*, Madrid, Servicio Publicaciones Ministerio Educación y Ciencia, 1973.

⁵⁹ DORESTE, Ventura, *Plácido Fleitas. Los Arqueros*, Las Palmas, 1950. Citado en: SANTANA, Lázaro, *op. cit.*, p. 73.

En 1951 consigue una beca del Gobierno francés que lo lleva a París, donde permanece durante dos años. Allí visita a Oscar Domínguez y a Picasso. Desde esta experiencia parisina comienza a interesarse por la abstracción e inicia los ensayos de nuevas formas con sus piedras y maderas. A su regreso a Canarias en 1953, sin llegar aún a la abstracción, su obra se estiliza, pierde detalles y se alarga, comenzando a utilizar poco a poco el hueco, que pasará a ser parte integrante de su escultura.

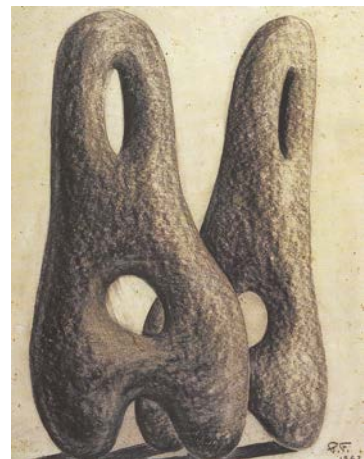
Cuando visita Inglaterra durante su beca en París conoce la obra de Henry Moore y de Bárbara Hepworth, por la que sentirá gran admiración y con la que se identificará en el aspecto de que su obra también es inseparable de su tierra, en la cual la piedra es parte y forma. Bárbara Hepworth, Moore, Brancusi o Arp supusieron para él la revelación de lo que podía ser la escultura moderna, algo distinto a las antiguas tradiciones, el escultor podía trabajar con la luz y el espacio desde las oquedades y el vacío, no solo a través del mayor o menor pulimentado, para que la luz se precipitara o se fijara en las superficies. La piedra se expande en ondulaciones que crean vacíos muy perceptibles, vacíos y materia se alternan del modo más evidente, como en varias esculturas de 1971, de una monumentalidad que ha determinado siempre su obra.

La característica más novedosa de esta época en su obra es la valoración del hueco como elemento de composición volumétrica. Para él, el hueco es volumen invisible, pero presente en la estructura escultórica. En esto coincide con Bárbara Hepworth.

En sus últimas abstracciones en piedra arenisca mantiene la simplicidad geométrica de años anteriores, a veces la pieza se reduce a una forma ovoidal, con una o varias concavidades horadadas, pero incluso entonces, el tamaño, la posición o la orientación de las concavidades se vuelve más compleja e irregular. El conjunto es sinuoso y más expansivo, dilatándose a veces en horizontal, sugiriendo una ola o un desnudo femenino recostado. Reaparecen las texturas, la superficie de las piezas pierde la antigua tersura volviéndose más accidentada y escabrosa. Hay que reconocer la magia contenida en algunas obras de Fleitas, como en los cuencos elípticos perforados o hachas de doble filo que coronan sus estructuras ondulantes.

Además de piedra volcánica también utiliza rocas marinas. Que elige porque sugieren las formas de la escultura que quiere darles, siendo muy importante en ellas el color y la luz que reflejan. En las últimas grandes abstracciones de Fleitas, las esculturas en piedra arenisca o volcánica, de la serie *Magia de la naturaleza* (1964-70), las formas se desmoronan en una cascada con cráteres que sugieren la erupción volcánica de la geología isleña. Son como formaciones rocosas erosionadas por el viento y el agua. Las obras de su último período son las que mejor muestran el vínculo simbólico entre su obra y la geología canaria, cuyas superficies horadadas evocan la imagen del prehistórico Cenobio de Valerón, en Gran Canaria, con sus trescientos sesenta y cinco nichos excavados en toba volcánica, como una enorme escultura de obsesionantes vacíos.

Su última etapa creativa se manifiesta en las oposiciones entre lo geológico y lo orgánico, lo vivo y lo inanimado, así como entre lo lleno y vacío, o lo abierto y cerrado.



Plácido Fleitas, *Sin título*, lápiz de grafito y carbón, 1952.



Plácido Fleitas, *Abstracción*, piedra volcánica roja, c. 1962.



Plácido Fleitas, *Abstracción*, piedra arenisca, c. 1963.



Plácido Fleitas, *Composición abstracta*, arenisca, c. 1964.

TONY GALLARDO (1929 - 1996)

Natural también de Las Palmas de Gran Canaria, fue un artista inconformista que no cesó en la búsqueda de las posibilidades que le ofrecían los distintos materiales en los que trabajaba, sin acomodarse a ninguno de los lenguajes establecidos.

Su obra comenzó en los años cincuenta, abordando la abstracción, el informalismo y el constructivismo. Su compromiso con la modernidad no fue un desliz propio de la juventud sino un profundo convencimiento con el que vivió y creó toda su vida. Compartió sus primeras inquietudes intelectuales con el grupo generacional al que llamaban Academia Platónica de la Playa Chica, a la que pertenecían los hermanos Millares, su hermano José Luis, Martín Chirino, Héctor López y otros. Se formó en las técnicas de modelado en la Escuela Municipal de Las Palmas, dirigida por el escultor Abraham Cárdenes, estableciendo además contactos con la escuela Luján Pérez. En los años 50 marcha a Madrid, donde ingresa en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando que abandona en segundo curso defraudado por el academicismo que constituía la norma. Continúa su aprendizaje en el taller del escultor y fundidor Eduardo Capa, que le transmitirá la fuerza expresiva de la imaginería castellana. Vuelve a Las Palmas en 1952 y en una vieja casona que le ceden realiza sus primeras esculturas.

Plácido Fleitas, trece años mayor que él, le iniciará en los secretos de la piedra, le enseñará a elegir las tobas volcánicas y cantos rodados para sus esculturas. Con él comienza la práctica de la talla directa y su inmersión en la identidad y la cultura canarias. Como confiesa años más tarde:

“Supe pronto distinguir las piedras adecuadas para la talla y las que son impracticables con el cincel, conocer la dirección de los vientos dominantes y la trayectoria del sol, guiado por el musgo de las rocas. La práctica continuada en la manipulación de los bloques me dio la facultad de sopesarlos y cargarlos con el menor esfuerzo y me hice experto en intimar con la piedra y descifrar sus lenguajes.

Moviendo los grandes volúmenes me he ido adentrando en el concepto de musculatura de la piedra, de anatomía longitudinal que suaviza el imperativo de la fuerza de la gravedad y los equilibrios y contrapesos de la posición erecta".⁶⁰

Su reencuentro con Millares y Chirino, le posibilita la realización de las primeras esculturas abstractas, *Abstracción*, en piedra y *Abstracción*, en piedra y cemento con las que participa en la III Bienal Hispanoamericana de Arte en Barcelona. Decide marchar a Venezuela y en 1958 es nombrado profesor de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de Maracaibo.

En 1961, con 32 años regresa a Las Palmas, funda con obreros y artistas el grupo *Latitud 28*, a la vez que en la sombra acomete la reorganización del Partido Comunista de España en Canarias.



Tony Gallardo, *Cinta asfalto V*, 1971. Hierro lacado.



Tony Gallardo, *Venus del diferencial*, 1966.

De 1966 son sus *esculturas-collages*, de hierros encontrados como *Hombre-máquina*, *Robot*, *Venus del diferencial* y *Máquina bélica*, un esqueleto descarnado que nos recuerda al Giacometti surrealista. Tras varios enfrentamientos con la Dictadura es detenido junto a su hermano y otros miembros del grupo *Latitud 28*, condenándosele a cuatro años de encierro en las prisiones franquistas. Salió de la cárcel al tiempo que el país iniciaba su transición democrática, su participación artística entonces se hizo más activa. Su escultura evoluciona hacia estructuras más livianas con las que dibuja en el espacio, de entonces son sus series *Equinodermos* y *Triápodos* en hierro laminado.



Tony Gallardo, *Callao VI - Tenique II*, 1978. Basalto negro pulido.



Tony Gallardo, *Callao IV - Huella I*, 1978. Basalto negro pulido.

⁶⁰ GALLARDO, José Luis y BONET, Juan Manuel, *Tony Gallardo*, Las Palmas de G. Canaria, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1992, p. 129.

TONI GALLARDO

1977 fue un año decisivo en su carrera, es cuando pasa del hierro a la piedra, cuando surgen en su taller de Las Palmas sus primeras *Piedras canarias* o *Piedras rojas*, que marcan su retorno a la talla directa, son piezas de gran belleza, en las que se conjugan una tradición secular y un arte moderno, post-minimal, post-conceptual y post-land art. Los cortes geométricos que efectúa en las piedras volcánicas rojas consiguen activar el material, alterar apenas su superficie con unas nítidas incisiones que contrastan con su rugosidad. Son operaciones que nada tienen que ver con la escultura tradicional, es un trabajo reflexivo antes que formal. Junto a ellas destacan los *Callaos* o *Teniques*, negros o verdosos, que recoge del Atlántico, cantos rodados basálticos pulidos por el mar.

Tony Gallardo, *Magma III*, 1979. Talla en lava.Tony Gallardo, *Magma VIII*, 1979. Talla en lava.

En la lava petrificada, vieja y rugosa parece encontrar un material acorde con sus intenciones, con su historia y con sus orígenes. En 1979 realiza su primera serie de *Magmas*, una evocación de la roca primitiva y de las caprichosas formaciones naturales de la isla, donde combinará naturaleza y artificio recurriendo al concepto de "hueco". Trabaja con la masa de restos volcánicos definiendo negativamente sus vacíos y espacios interiores. En 1980 se enfrenta a piedras de mayores dimensiones, su segunda serie de *Magmas*, que trabaja junto al mar o al pie de los volcanes. En algunas de estas piezas, que parecen enmarcar el paisaje, descubre la belleza y expresividad de la piedra volcánica negra, de la lava en bruto, que constituye el fenómeno geológico más esencial de su tierra. De estas primeras obras brotarán *fragmentaciones*, *recintos planos*, *áreas circulares* o un solemne *Tríptico* de inspiración griega de 4.5 metros. Paulatinamente renuncia al pulimento sustituyéndolo por un sistema de cortes sucesivos con la radial en los que desdibuja los contornos geométricos hasta disolverlos haciendo desaparecer definitivamente las referencias minimalistas. Acerca de su trabajo con esta herramienta imprescindible para el escultor actual dirá:

Tony Gallardo, *Área circular I*, 1980. Lava con cortes.Tony Gallardo, *Área rectangular II*, 1980. Lava con cortes.



Tony Gallardo, *El atlante*, 1986. Collage en basalto. Autovía del norte, Las Palmas de G. Canaria.

"La máquina radial, dominada (¿oficio?) te permite dibujar con soltura. Te sientes capacitado para, arrinconado el manierismo, dibujar, modelar, recuperar, en una nueva lectura (...) experiencias acumuladas históricamente.

El disco gira impulsado por los 2.200 vatios de la radial. Desplaza violentamente el aire y arroja hacia afuera la materia desmenuzada, un polvo finísimo que se mantiene en suspensión obligando al uso continuado de la mascarilla.

Cada vez que se pone en marcha comienza una aventura estética apasionante. El tiempo de actuación de la máquina es brevísimo, pero los procesos formales que genera son de gran amplitud.

El dominio de la herramienta permite modelar con el disco abrasivo girándolo, balanceándolo, deslizando a 8000 revoluciones por minuto, en denodado combate con la rigidez del mineral"⁶¹.

A principios de los 80 fija su residencia en Madrid, donde monta su taller e inicia la aventura de crear un Museo de Esculturas al aire libre en Légeanes con Luis Arencibia y otros escultores entre los que se encontraban Eva Lootz, Adolfo Schlosser, Mitsuo Miura, Tom Cart, Ángeles Marcos o Susana Solano.

En 1986 retorna a Gran Canaria, recibe el encargo de *El Atlante*, un Torso monumental de 8,5 metros de altura, realizado con trozos de toba volcánica de la isla, que se erigirá en la costa norte, junto a los acantilados de acceso a la ciudad. Este "*Atlante majestuoso y solitario*", como decía Juan Manuel Bonet "*se convertirá en uno de los símbolos del destino de la misma ciudad frente a la que se alza y del Archipiélago en el que se halla enclavado*".⁶²

Ensamblando fragmentos de basalto también realizaría la fuente *El Callao*, para la Junta de Puertos de la Luz y de Las Palmas, que como su nombre indica es un callao monumental. Otras obras de esta época son expresivos *collages* con pequeños trozos de basalto llenos de evocaciones.

En 1992 en Las Palmas de Gran Canaria se organiza una exposición que abarca los últimos catorce años que dedicó al trabajo en piedra, con el título "Poblamiento de la piedra", en la que son protagonistas las tobas volcánicas, callaos y piedras rojas de la isla. En 1993 inaugura su *Fuente Magna*, en Telde, su localidad natal, en la que el agua discurre entre meandros de lava. Asimismo realiza para Caracas (Venezuela) la *Fuente Magna Gran Canaria*, construida con lava canaria de las Isletas y de Jinamar, ubicada en los jardines del Hogar Canario Venezolano. En estas obras hay que destacar la importancia que cobra la dialéctica establecida por el juego cambiante del agua, la piedra, su textura y la luz.

Otras obras significativas son el *Díptico del nadador* en la isla de Fuerteventura, en la península de Jandia, relieve escultórico formado por dos piezas realizadas con fragmentos de lava engarzados. En 1995 inicia la serie *Volcán y mar*, que por su muerte quedará inconclusa.



Tony Gallardo, *Variable D*, 1980. Díptico con cortes en lava.

⁶¹ *Ibidem*, p. 128.

⁶² AA.VV., *Tony Gallardo, antológica* (cat. exp.), Las Palmas de Gran Canaria, CAAM, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1998, p. 40.

Tony Gallardo en relación a la piedra decía que se trata en gran medida de saber escuchar:

“Escuchar la piedra, adivinar su sentido, su palpito. La forma no es solamente nuestra forma (nuestro sentido de la forma) hay otra forma a veces más real. Solo la síntesis entre la nuestra y esa otra enigmática, imprecisa, inaprensible de la realidad formal de cada etapa del crear humano...”⁶³.

Disfrutaba viviendo entre la piedra, sumergiéndose en la cantera, recorriendo sus taludes, hurgando en las escombreras *“colectando bolos y patacos «feos» que los canteros desechan pero que son esculturas espléndidas”*⁶⁴.

Terminamos con una interesante reflexión del artista sobre sus procesos lava-magma-escultura, con los que pretendía encontrar una nueva dimensión temporal y espacial en la que el elemento hallazgo es decisivo.

“Yo rastreo la huella de mi pueblo en los cantos rodados de los barrancos y en las lavas de nuestros volcanes y busco en ellos la medida razón del tiempo; la caracterización de una cultura. Indago sobre mi propia identidad interrogando las piedras, practicando una nueva lectura, creando un alfabeto con mis incisiones. Yo se que la piedra es indiferente a mi actuación y que mi búsqueda, encuentro no es correspondida. Pero yo persigo en ella al HOMBRE, arriesgándome a interpretar su huella y a caminar sobre su rastro invisible”.

“Excavando (desocupando) la lava de mis no-esculturas, trastrueco, altero el sentido de marcha consolidado en las coladas basálticas de los volcanes de mi ISLA y conecto con el magma circulante, aflorante de nuestro más remoto origen”⁶⁵.

CÉSAR MANRIQUE (1919 - 1992)

Es otro importante artista canario, imprescindible, por ser uno de los pioneros en introducir el concepto del paisaje como tendencia artística en nuestro país.

Natural de Arrecife (Lanzarote), alcanzará un compromiso artístico con su isla natal que jamás abandonará y que le llevará por caminos sorprendentes. En sus obras de intervención de espacios es donde mejor pudo definir su ideario estético, al que llamó *arte-naturaleza/naturaleza-arte*, a su impulso y evolución dedicó la mayor parte de su actividad creativa.

En el conjunto de su obra subyace una idea capital, que es la preservación de los espacios naturales de las islas, a los que continuamente invoca como modelos, reprochando la agresividad con que el hombre frecuentemente se relaciona con ellos. Su trabajo ostenta un sello característico que responde a la fisonomía de las islas y a valores constructivos tradicionales y modernos. Sus intervenciones, como las de Noguchi, son integradoras del paisaje, recogen sus peculiaridades, en este caso, su naturaleza pétrea y volcánica, y su desértica vegetación, que siempre exalta, embelleciendo las construcciones.

⁶³ GALLARDO y BONET, *op. cit.*, p. 127.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 130.

⁶⁵ GALLARDO, Tony, *Antología, Selección de Textos*, 07. Véase *op. cit.*: Tony Gallardo, *antológica*, CAAM..., p. 144.



Fundación César Manrique, Taro de Tahiche, Teguise, Lanzarote.

Su antigua vivienda de Taro de Tahiche, en Teguis, Lanzarote, convertida en 1992 en sede de la *Fundación César Manrique*, es la obra que mejor condensa sus ideales personales y artísticos. Está construida en dos niveles interrelacionados, uno externo superior, recreado en una arquitectura local y otro subterráneo inferior, diseñado a partir de cinco burbujas volcánicas, acondicionadas como salones, visibles solo desde el interior de la vivienda. El arquitecto Frei Otto dijo que esta obra "es única en su género, es enteramente Lanzarote, es totalmente Manrique, es vieja y sin embargo nueva: grutas, pasillos, agua, escaleras, luces laterales, desde arriba, desde abajo"⁶⁶.



Jameos del agua de César Manrique, Haría, Lanzarote, 1968.



Jardín de cactus, 1990. Guatiza, Lanzarote.

El acondicionamiento de un paraje natural para uso público adquiere especial importancia en *Jameos del Agua* (1968), en Haría, Lanzarote, donde recuperó un antiguo tubo volcánico, utilizado hasta entonces como depósito de basuras. Los *Jameos del Agua*, deben su nombre a la existencia de una laguna interior que constituye una formación geológica singular, originada por la filtración del agua, al encontrarse por debajo del nivel del mar. La acción del hombre y la de la naturaleza, parecen haber actuado a la par, para lograr un espacio inusitado y misterioso. En *Jameos*, habilitó en 1976, *El Auditorio*, en el que la naturaleza crea el espacio interior convirtiéndolo en arquitectura.

Otro trabajo realizado en la isla de Lanzarote es *El Jardín de Cactus* (1990), en Guatiza, intervención que representa un sumario de todo su trabajo anterior, en el que concurren las diferentes manifestaciones artísticas que señalan su ideal estético y vital: un ambiente humanizado y melódico donde caminar admirando la belleza de la creación, el jardín, como filosofía de la naturaleza y de la vida.

⁶⁶ RUIZ GORDILLO, Fernando, *César Manrique*, Madrid, Fundación César Manrique, 1995, p. 50.

Algunas de sus intervenciones tuvieron como objetivo la regeneración de núcleos costeros como el de *Costa Martiánez* (1970) en Puerto de la Cruz, Tenerife, donde diseñó un gran lago artificial con piscinas y zonas verdes de gran belleza. En *Playa Jardín* en la misma ciudad, proyectó una playa de arena resguardada por terrazas ajardinadas en distintos niveles.

No podemos terminar sin citar la colaboración de Manrique en el anteproyecto del Centro Comercial *La Vaguada* de Madrid (1983), en colaboración con J. A. Rodrigo. Su intervención se hizo patente en el enterramiento del edificio y en el diseño del espacio exterior, que no se finalizó como se había proyectado, y en soluciones interiores como la entrada de luz natural en los distintos niveles a través de claraboyas.

Cesar Manrique, siempre fiel a su estilo incorporó ambientes naturales dentro del edificio: zonas de descanso con fuentes y cascadas, luz natural que penetra desde el techo, y vegetación dispuesta mediante el uso de jardineras colgantes.

2.2.4. PERÍODO DE ENTREGUERRAS: CREADORES DE ESPACIOS PÚBLICOS

Sin duda el principal creador de espacios públicos fue el norteamericano-japonés Isamu Noguchi, al que seguirán muchos otros como el norteamericano Scott Burton. Ambos se inspiraron en Brancusi y contemplaron como un valor substancial en su obra la escultura en piedra.

Isamu Noguchi concebía la escultura como un todo espacial en vez de como un objeto exento o aislado. Tomaba conceptos vinculados a espacios rituales antiguos y los incorporaba a sus espacios escultóricos. Contribuyó a la estética de la escultura actual con sus planteamientos y con la aplicación de nuevas tecnologías y materiales hasta entonces desconocidos.

A partir de Noguchi la obra de arte tendrá en cuenta el emplazamiento, es decir, el escenario y contexto. Muchos lo consideran pionero del paisajismo y del *Land art*, por su manera de pensar y de concebir, lo que está claro es que su obra no se puede situar en el contexto tradicional de la escultura.

Scott Burton, partiendo de un concepto funcional del arte, crea obras que pertenecen tanto al espacio artístico como al mobiliario. Entre 1983 y 1989 creó diferentes espacios públicos adaptándose a las condiciones del lugar y logrando su integración en los ambientes arquitectónicos.

ISAMU NOGUCHI (1904 - 1988)

De madre americana y padre japonés buscó su identidad tanto en Japón como en Estados Unidos, su vida se desarrolló entre ambas culturas como artista y observador. Desarrolló sus diseños en muchas direcciones, haciendo referencia a culturas remotas e inspirándose en los jardines japoneses de meditación Zen. Uno de los artistas a los que hará referencia constantemente es su maestro el rumano Constantin Brancusi, con el que trabajó de joven como ayudante en su taller.

En Nueva York, tras cursar estudios de arte en Leonardo da Vinci Art School, solicita durante 1926 una beca Guggenheim para estudiar en París. En su solicitud describía dos objetivos a alcanzar “*ver la naturaleza a través de los ojos de la naturaleza*” y “*utilizar su escultura para interpretar el oriente para occidente*”.⁶⁷

⁶⁷ TORRES, Ana María, *Isamu Noguchi. Un estudio espacial* (cat. exp.), Valencia, IVAM, Instituto Valenciano de Arte Moderno, 2001, p. 9.



Isamu Noguchi con la maqueta de *Contoured Playground*, 1941.

En París conoce a Brancusi, y trabaja con él una temporada aprendiendo el uso de herramientas y materiales, y asimilando los conceptos del espacio arquitectónico y del paisaje a través de su obra pública en Tîrgu Jiu (Rumanía).

En su formación también serán determinantes el visionario Buckminster Fuller, quien acrecentó su interés por la ciencia, instruyéndole sobre las composiciones celulares, la tecnología moderna y su forma de concebir el futuro, y la coreógrafa Martha Graham, con la que trabajaría en sus escenografías acentuando su sentido de la escala y de creación de espacios ilusorios.

Desde 1929 no cesa de viajar continuamente, buscando nuevas experiencias alrededor del mundo: *"Trabajo en todas partes"* decía Noguchi acerca de sí mismo, *"me siento igualmente cómodo allá donde voy; la gente en todas partes me recibe como su compatriota y eso me resulta agradable y triste a la vez; puesto que no tengo hogar"*⁶⁸. En 1930 regresa a Japón por primera vez y decide pasar una temporada en China aprendiendo cerámica y pintura tradicional. Un año más tarde, en Kioto, se ilustraría en arte prehistórico y en los jardines tradicionales Zen.



Parque infantil *Moere Numa*, Japón. Esculturas juego, 1988.

A principios de los años treinta comienza a realizar sus primeros Parques infantiles, en ellos tendrá la consideración de que los niños ven el mundo de modo distinto a los adultos. Sus parques son sencillos, misteriosos, evocadores y didácticos. Los concibe como lugares para el juego, la investigación y la exploración. Su primer parque infantil fue *Play Mountain*, (Montaña de Juego, 1933). Su idea era la de maximizar el espacio de juego construyendo una pirámide que podía ser utilizada también en su interior. En otros proyectos de parques como *Contoured Playground* (Parque infantil esculpido, 1941) que no llegó a ejecutarse, reflejaba su deseo de poner a los niños en contacto con la naturaleza, utilizando formas esculpidas en la tierra.

Para estos parques diseñó "aparatos de juego" que concebía como esculturas, como objetos lúdicos que introducían el arte en la vida diaria. Para Noguchi los elementos de juego debían de percibirse como esculturas. Imaginaba los parques infantiles como espacios escultóricos.⁶⁹

⁶⁸ *Ibidem*, p. 10.

⁶⁹ En el primer parque infantil que hizo en los Estados Unidos, *Playscapes* (Paisajes lúdicos, 1976), en Piedmont, Atlanta, se prohibieron, tras años de uso, los aparatos de Noguchi, eliminando parte de los mismos por considerarlos peligrosos.

El *White Slide Mantra* (Mantra del Tobogán blanco, 1986), es una escultura en mármol de Carrara, que fue ideada en 1966 como elemento representativo de su interés por la idea del juego en relación con la escultura.

A partir de 1933 emprende diversas propuestas para paisajes escultóricos, que basan su inspiración en distintas fuentes: en lugares prehistóricos, en jardines tradicionales japoneses, en la mitología, en la situación social y sobre todo en su visión del futuro e investigación de formas intemporales.

“Entonces estábamos en guerra, sabe. La tierra estaba siendo bombardeada y destruida por las bombas, como en Vietnam. En esta escultura concibo la tierra como si estuviera siendo torturada por los bombardeos: (...) si quiere decir que la tierra es un parque de juegos, bueno, sí que estamos haciendo una especie de parque infantil”⁷⁰.

Este comentario de Noguchi acerca de su escultura *This Tortured Earth* (Esta Tierra Torturada), propuesta en 1943, manifestaba su compromiso social mediante el arte expresando su horror a la guerra y al carácter autodestructivo de los seres humanos. Los montes y colinas agujereadas simbolizaban sus efectos devastadores.

Noguchi imaginaba sus esculturas en la tierra como topografías heterogéneas que combinaban formas geométricas y naturales. Manipulando la superficie terrestre y mediante la utilización de volúmenes característicos, creaba una sucesión de relaciones espaciales. El término *earthworks* (obras en tierra) creado por Robert Smithson, parece el más apropiado para denominar las propuestas escultóricas en la tierra de Isamu Noguchi.

Casi treinta años antes de que los humanos hubieran viajado a la luna, Noguchi imaginó su obra vista desde el espacio, el resultado fue *Sculpture to be seen from Mars* (Escultura para ser vista desde Marte, 1947), que primero fue denominada *Memorial to Man* (Monumento al Hombre). Era el *earthwork* de mayor dimensión ideado por el artista, un recordatorio de la memoria de la humanidad y de su naturaleza autodestructiva. Representaba un rostro humano compuesto de enormes montículos cónicos y ovoides, con una nariz tetraédrica de 1,5 Km. de longitud.

Cuando estalla la Segunda Guerra Mundial su vida cambia drásticamente y por su origen mestizo resuelve marcharse temporalmente de Estados Unidos. A su vuelta, a inicios de los cincuenta comienza a recibir sus primeros encargos gracias a su colaboración con arquitectos. Pensaba que la escultura era un contrapunto a la arquitectura, así que procuraba colaboraciones que pudieran integrar ambas disciplinas. En 1948 en un artículo de *Architectural Forum* afirmaba:

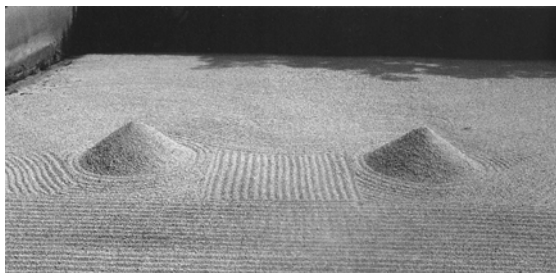
“Hay un punto en el cual la arquitectura se convierte en escultura y la escultura se convierte en arquitectura; en algún punto se encuentran. Tenemos que descubrir cuál es ese punto. Por ejemplo un muro es un elemento arquitectónico. La dimensión de ese muro es, además un elemento escultórico”⁷¹.



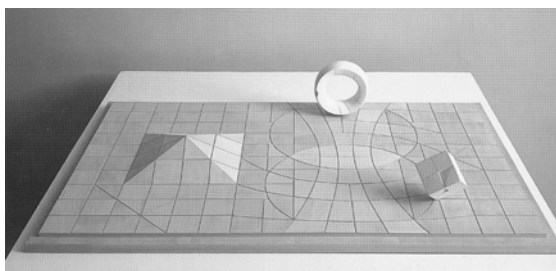
Isamu Noguchi, *Floor Frame* (Figura de suelo), 1962.

⁷⁰ TORRES, Ana María, *op. cit.*, p. 44.

⁷¹ ARMSTRONG, H, “Progress in St. Louis. *Architectural Forum*, octubre 1948, p 74. Véase: TORRES, Ana María, *op. cit.*, p. 54.



Jardín con montañas de arena en Kioto, Japón, 1955.



Maqueta del *jardín hundido* para la Biblioteca de Yale, 1961-62.

Había comprendido que necesitaba trabajar con arquitectos, con uno de los primeros que formó equipo fue con Edward Durrell para su participación en el concurso del parque Jefferson Memorial, en Misuri.

Su obra fue evolucionando en diseño espacial a medida que integraba su escultura en espacios arquitectónicos. Su espíritu de experimentación y su carácter multidisciplinar le ayudaron a crear lugares en los que el objeto escultórico individual se integra en los espacios arquitectónicos, recreando escenarios teatrales dentro del paisaje.

Su planteamiento escultórico se basará en el convencimiento de que el espacio es lo primordial. Según él, en principio debe trabajarse en un espacio mental hipotético, imaginado, luego la obra de arte se ve condicionada por un lugar particular con el que se relaciona. Estaba convencido de que cada cultura genera formas e imágenes características del lugar y que adquieren un significado pleno solamente en su contexto.

La obra de Noguchi precede a movimientos artísticos como el Land Art y el diseño paisajista. Él es el primer artista que hace una reinterpretación del jardín Zen o *Karesanhu*, de sus elementos formales y espirituales, construyendo jardines-escena en los que combina sus conocimientos de los jardines tradicionales japoneses con elementos vanguardistas occidentales, introduciendo aspectos novedosos como el agua o la luz artificial. En el interior de sus jardines concibe el agua y la luz como elementos escultóricos, la primera vertebra y articula el paisaje mientras que la luz con su matiz revela los volúmenes de los objetos allí inscritos, determinando a su vez la hora del día y el curso de las estaciones.

A Noguchi siempre le interesó investigar las formas de utilización del agua como símbolo de espiritualidad. En los jardines de la Alhambra, Tivoli o el Taj Mahal, el agua transforma el espacio en una experiencia sensual. Siguiendo esta tradición árabe, persa y oriental la introdujo como principal elemento decorativo en cada uno de sus jardines.

Para poder entender su obra haremos una breve descripción de los jardines Zen y su significado. El *Karesanhu* es un estilo de jardín japonés seco que incorpora, entre otros elementos, rocas directamente extraídas de la naturaleza, sin trabajar, formando un contexto de meditación. La disposición de las piedras, que parece haberse producido por casualidad, es, sin embargo, una expresión de la más refinada espiritualidad. Una de las formas aplicadas consiste en establecer tres grupos de piedras que contengan respectivamente tres, cinco y siete elementos, dando un total de quince.

Los *Karesanhu* son jardines-escena, de dimensiones limitadas (10 x 30 metros como mucho). La arena rastrillada representa el mar, en torno a las rocas se rastrilla en anillos, como si formaran ondulaciones en el agua. El resto del jardín, se rastrilla en paralelo a la plataforma. El agua no tiene una presencia visible, sólo metafórica. Los dos ideales estéticos básicos de este jardín son: *Yugen* "la simplicidad" y *Yohaku no bi* "la belleza del vacío", que está relacionado con el concepto Taoísta según el cual el vacío es la parte útil de las cosas (un vaso no es el cristal sino

el vacío de su interior). Esta función de los espacios se relaciona a su vez con la teoría metafísica de la “desocupación de la esfera” de Jorge Oteiza.



Isamu Noguchi, *Garden Elements*, 1962.



Isamu Noguchi, *Mesa de agua*, 1968. Granito negro, canto rodado y agua.

Noguchi al hacer la reinterpretación del *Karesanhu* debió de acomodarse a la definición de los elementos formales y espirituales del jardín Zen:

- Piezas de piedra y ausencia de pedestal para conservar su aspecto natural.
- Granito, grava u otra piedra como simulación de la arena y para reforzar el carácter eterno e inmutable de las piedras duras y pesadas.
- El agua o mar, como metáfora de las rastrilladas en la arena que originalmente aludían a ondas marinas.
- Disposición geométrica rectilínea, evidenciando la falta de causalidad en la disposición de las piedras.
- Piedras siguiendo la fórmula de los tres grupos de piedras. Para chinos y japoneses los números impares son venturosos.
- Limitación y elección de materiales que mantengan el carácter inmutable, anclados en el tiempo.
- Sencillez y equilibrio reduciendo la naturaleza a su expresión más simple.
- Concepto de isla, que unitariamente representa la idea del jardín: Un islote en medio del agua constituía el corazón del jardín.
- Filosofía taoísta del yin y el yang (El color de unas piedras puede oponerse al de otras o complementarlas).

A partir de su estudio de los jardines tradicionales japoneses, Noguchi aprendió a crear efectos ilusionistas y cambios de escala, a manipular el espacio y a utilizar las piedras como si fueran “los huesos del jardín”. Concebía la naturaleza como algo que hay que manipular. Según describía, las plantas en los jardines “vienen y van”, mientras que las piedras y las esculturas permanecen, “son los huesos”.



Jardín Japonés de la UNESCO, París.

En 1956, recibe el encargo de diseñar el jardín para la sede de la UNESCO de París. Este trabajo será una oportunidad para mostrarse a sí mismo el camino hacia un conocimiento más profundo de lo que constituye un jardín. En la idea que materializa conecta los dos edificios de la UNESCO con un puente o *hanamichi*, articulando la naturaleza con el agua y la piedra como en los jardines tradicionales. Recrea la topografía de los bajorrelieves en piedra y su textura mediante plantas tapizantes, grava o césped, que añaden un efecto similar al que dibujan herramientas como la gradina o el cincel sobre la superficie de la piedra.

En la entrada al jardín se levanta una gran estela con una cascada de agua, en la que talla el signo caligráfico japonés de la paz (*heiwa*). Esta piedra que representa al hombre es un menhir. Usará también la piedra para crear pasarelas naturales sobre el agua y levantar un grupo escultórico vertical de tres elementos, *The family*, como contrapunto a la horizontalidad del jardín.

Para el *Patio de los Delegados* crea una composición de asientos triangulada como homenaje a la *Mesa del Silencio* de Brancusi. Esta composición en la que juega con la piedra ruda y pulimentada evoca un paisaje Zen, sus elementos se realzan mutuamente en un equilibrio asimétrico.



Montaña sagrada u Horai, edificio de la UNESCO, París.



Patio de los Delegados, edificio de la UNESCO, París.

El proyecto no cubría el coste de las rocas y árboles para el *Jardín Japonés*, por lo que Noguchi se aventuró a pedirlos al gobierno japonés como donación. Entonces viajó a Kioto (Japón), a la isla de Shikoku, para lograr, en una zona montañosa, donde más tarde construiría su estudio, la piedra *Io-No-Ao* (la piedra azul de Io). Con su tesón finalmente consiguió trasladar 80 toneladas de piedra, árboles y tres jardineros a París, como obsequio de Japón. En este viaje conoció el arte de la "pesca de rocas" de mano del diseñador de jardines Mirei Shigemori.

Otro singular proyecto de jardín es el de la *Biblioteca de Yale* que fue realizado con la intención de crear un paisaje dramático. Es un espacio minimalista donde tres elementos de mármol blanco descansan sobre una plataforma también de mármol. Es un jardín hundido que recrea el espíritu de las bibliotecas monásticas medievales y que parece compartir el planteamiento de Miguel Ángel, de la relación entre lo antiguo y lo nuevo. El dibujo geométrico del reflectante pavimento de piedra blanca lleva unas líneas incisas que participan del carácter cosmológico de los dibujos geométricos de algunos aparatos astronómicos del observatorio de Jantar Mantar en la India.

ISAMU NOGUCHI



Jardín hundido de la Biblioteca de Yale, 1963.



Reloj solar del observatorio astronómico de *Jantar Mantar*, Jaipur, India occidental.

Sobre el mármol se levantan tres elementos escultóricos: una pirámide, un anillo y un cubo que se apoya sobre uno de sus vértices. La pirámide evoca el pasado de la tierra, el anillo de energía el sol y el cubo es la representación del azar, de la condición humana y su relación con la naturaleza, la ciencia y la tecnología. El universo se expresa como una constelación a través de la relación triangular simbólica que se establece entre los tres elementos.



Jardín hundido, Plaza del Chase Manhattan Bank, N.Y., 1961.



Un magnífico ejemplo de jardín hundido es el de la *Plaza del Chase Manhattan Bank* de Nueva York (1961), un jardín circular con siete rocas naturales del río Uji de Japón, que flotan sobre una superficie ondulada de granito. El suave dibujo del pavimento sugiere el agua durante los meses de invierno, cuando el jardín está seco. Los círculos concéntricos de los adoquines de granito simbolizan la grava rastrillada de Ryoan-ji. En verano se transforma, las piedras emergen como islas de un estanque y el agua penetra a través de 45 tubos verticales que producen efecto de burbujeo. Este diseño es un ejemplo de los espacios metafóricos que creaba Noguchi, que se debatían entre dos culturas, entre la tradición y la era mecánica, entre el pasado y el futuro, formulando siempre una dualidad.

En 1981, por encargo de un descendiente de agricultores de frijoles de California, proyecta *California Scenario* entre dos torres de oficinas. Recreando un paisaje en



California Scenario, 1981.



Noguchi tallando un bloque de mármol.

el que representa la diversidad topográfica de California mediante siete grandes piezas escultóricas: una pirámide, unos montículos, un arroyo, una fuente y unas piedras. Equilibra estos elementos usando como contrapunto un arroyo sinuoso que fluye entre pequeñas piedras. Uno de los elementos del proyecto *The Spirit of the Lima Bean* (El espíritu del frijol) es un original artificio de tres metros y medio de altura compuesto de piedras trabadas que parece natural y que utilizará posteriormente en otros proyectos.

En 1966 Noguchi regresa a la isla japonesa de Shikoku, buscando un lugar donde esculpir *Black Sun*. No se trataba solamente de regresar a la isla sino también de la oportunidad de concentrarse más en la piedra y volver a encontrar el espíritu del material. En ese viaje conoce a Masatoshi Izumi, que más adelante se convertirá en su ayudante. Tardó más de tres años en terminar *Black Sun* y una vez concluida decidió establecer su segundo lugar de trabajo en esta isla, en la aldea de Mure. Izumi ayudó a Noguchi a construir su estudio y a recoger piedras y tallarlas, restauró una alquería japonesa como lugar de residencia y trabajo para el artista siguiendo los métodos constructivos tradicionales. Noguchi, en este estudio, que consideraba «su refugio» retornó a lo arcaico, a la piedra, al símbolo originario de la humanidad. En el convencimiento de que el significado más profundo de la escultura tenía que buscarse trabajando la dura piedra, talló sus «piedras dramáticas» en los materiales más duros, granito y basalto. A partir de este momento otorgó un nuevo protagonismo a la piedra incorporándola a todos sus proyectos.

Su último trabajo, el inmenso parque de *Moere Numa* en la isla de Hokkaido (Japón), inaugurado en 1988, resume muy bien su filosofía de vida en la que siempre intentó establecer un vínculo entre el arte y la vida cotidiana acercándolo a la participación y deleite del público. Diseñó ese inmenso solar

Parque de *Moere Numa*, 1988. Isla de Hokkaido, Japón.Parque de *Moere Numa*, 1988. Isla de Hokkaido, Japón.

ISAMU NOGUCHI



Techo para el edificio de *American Stove*, Missouri, 1948. Escayola y electricidad.



Isamu Noguchi, *Paisaje lunar*.

como una escultura monumental por la que se podía andar, que incluía un río, un bosque de cerezos, siete áreas de juego, un campo de béisbol, un anfiteatro al aire libre, dos montes y un centro cívico de forma piramidal. En este parque reunió la idea de la sorpresa, el componente didáctico y los colores y formas de sus aparatos de juego de los años treinta y cuarenta. Ideó un lugar de encuentro en el que se produjeran actos sociales, fiel a su creencia de que el disfrute público de la escultura es más importante que la posesión individual de la misma. En este espacio se invita a los visitantes a que paseen, a que suban por la escultura y la exploren.

Noguchi introduce una nueva dimensión en su obra en sus espacios interiores, en los que establece un interesante diálogo entre la luz natural y la artificial. *“Pienso en la escultura sobre todo como el arte del orden y el armonizador y humanizador de los espacios”*.⁷² Sus experimentos con la luz y el espacio escultórico, dieron como resultado lecturas diferentes a la relación que existía tradicionalmente entre la luz y la arquitectura.



Noguchi junto a *Vacío energético*. Museo Isamu Noguchi en Mure, Kagawa, Japón.



Isamu Noguchi, *Sol negro*, 1969. Granito negro de la isla de Shikoku, Japón.

⁷² *Isamu Noguchi: Essays and Conversations*, Nueva York, 1994. Citado en: TORRES, Ana María, *op. cit.*, p. 272.



Isamu Noguchi, *Sol de medianoche*, 1973. Granito negro.

El techo era para Noguchi una gran escultura lunar que definía el espacio. Sus *esculturas lunares* para espacios interiores, que comparten las formas de sus parques infantiles, se basaban en la idea de que el hombre pasa más tiempo dentro de edificios que al exterior. Utilizó las superficies ondulantes de estos relieves en techos y paredes para proyectar luz indirecta y dirigir la atención hacia determinadas zonas.

Sus esculturas exentas poseen la misma relevancia simbólica y social que el resto de su obra. Su lenguaje formal, cubos, pirámides, círculos, declaran la misma idea de intemporalidad de los monumentos megalíticos, las aspiraciones cósmicas de la humanidad.

El simbolismo del cubo representa la condición humana y su relación con la tecnología. La pirámide es el mito de la montaña, el eje del mundo. Su cúspide simboliza el punto más alto de la realización espiritual. Los anillos circulares que recogen la energía del sol se complementan *El sol blanco* pertenece al Este, donde sale el sol, y *El sol negro* al Oeste, donde el sol se pone. Con ellos expresa la atracción que sentía por los conceptos de energía y del infinito.

El círculo era un elemento importante en el léxico formal de Noguchi, entre sus esculturas circulares se encontraban: *Variation on a Millstone* (Variación sobre una piedra de molino, 1962); *The Ring* (Anillo, 1945-48); *The sun at Midnight* (Sol de medianoche, 1973); *The Sun at Noon* (Sol de mediodía, 1969). Con sus círculos introdujo en el mundo occidental la idea china del cosmos.

Noguchi fue un artista valiente, completo y versátil, adelantado a su tiempo, que no puso límites a su creatividad, emprendiendo todo tipo de proyectos. Además de realizar esculturas para diferentes espacios, parques, jardines o arquitecturas, diseño fuentes como símbolos del futuro, con las que creaba complicados juegos de luz y agua mediante sofisticados sistemas computerizados. Equiparando la tecnología con el arte, manipulando la luz, el movimiento y el sonido. Sus esculturas de agua constituyen un reto a la idea generalizada de que las fuentes lanzan agua solamente hacia arriba, pues chorreaban hacia abajo, pulverizaban el agua o la hacían girar formando remolinos.



Fuente Dodge, Plaza de Philip A. Hart en Detroit.



Fuente de la EXPO'70, Osaka, Japón. 9 fuentes de acero inoxidable.

SCOTT BURTON

Noguchi intentó crear una visión nueva de la naturaleza en un esfuerzo por alcanzar su origen para así renacer. Las relaciones de escala, los materiales, la textura o el simbolismo, son aspectos integrantes y característicos de los espacios escultóricos que creaba. Sus obras escultóricas y proyectos de paisaje tienen características metamórficas; no sólo en relación al material pétreo, sino también por el protagonismo que cobra la luz en su interior, determinando la forma, masa y volumen de los objetos allí inscritos.

Noguchi, por su manera de pensar y de concebir es indudablemente el gran pionero del paisajismo y del *Land Art*. Sus obras no tienen razón de ser sin la intervención del espectador. En cada proyecto se centró en estimular la imaginación de éste con un amplio espectro de símbolos y elementos.

Hemos visto como los sentimientos más profundos de este artista en relación a la humanidad y al arte, son reflejo de sus sueños, imaginación y percepción instintiva, pero sobre todo, de su amor a la naturaleza y al hombre.

SCOTT BURTON (1939 - 1989)

Artista estadounidense de Alabama que relacionaba sus trabajos con la estructura de la figura humana. Diseñaba sillas y bancos por la forma en que interaccionan con el individuo. Sus obras requieren la presencia humana para completar su función, están creadas para ser usadas. Su inspiración nace de diversas fuentes: La arquitectura moderna, la estética de la Bauhaus, el Pop Art, el minimalismo y sobre todo la herencia de artistas como Brancusi e Isamu Noguchi.

Scott Burton, parte de un concepto utilitario de lo funcional del arte, creando obras que pertenecen a una doble categoría, tanto al espacio artístico como al mobiliario.

Sus obras pueden ser presentadas como objetos minimalistas, como esculturas, y utilizadas a la vez como muebles donde se afirman las características funcionales y la belleza de los distintos materiales empleados: mármol, granito, piedra volcánica, madera, bronce, acero, plástico, hormigón ...etc. Utilizando el mismo vocabulario plástico de Brancusi reducía los muebles a su esencia, transformando un canto rodado o un cubo pulido de granito en una silla. Insistía en que *“una silla no sólo podía ser una escultura, sino que una escultura también podía ser una silla”*⁷³. Sus proyectos sugieren varias posibilidades a la hora de redefinir no solo la escultura y los muebles sino también el papel del arte público. Su obra refleja su idea de que el arte puede justificarse con el elemento funcional.

Siguiendo la tradición de Brancusi y de Isamu Noguchi, de que las obras de arte están supeditadas a la particularidad del lugar, trataba el diseño de los espacios públicos como el diseño de un entorno, no como el de una serie de esculturas. Iniciaba sus proyectos situando los objetos, colocando sillas, mesas y bancos, que le llevarían a la aprehensión del espacio. En sus plazas y parques, así como en el diseño de los muebles, utilizó los resultados de sus estudios de “proxémica”, que también empleaba en las *performances*, la relación de un cuerpo con



Scott Burton, *Sofá y dos sillas de piedra*, 1982-84. Esquisto verdoso.

⁷³ PERREAULT, John, *Scott Burton* (cat. exp.), Valencia, IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, 2004, p. 43.



Scott Burton, *Silla de piedra*, 1987. Granito.



Tony Gallardo, *Ayagaure IV*, 1977. Toba volcánica pulida.

otro en su interacción, en las posturas adoptadas y en la existencia o ausencia de contacto físico. Adaptaba los diseños a las condiciones propias del lugar, logrando su integración en los ambientes arquitectónicos.



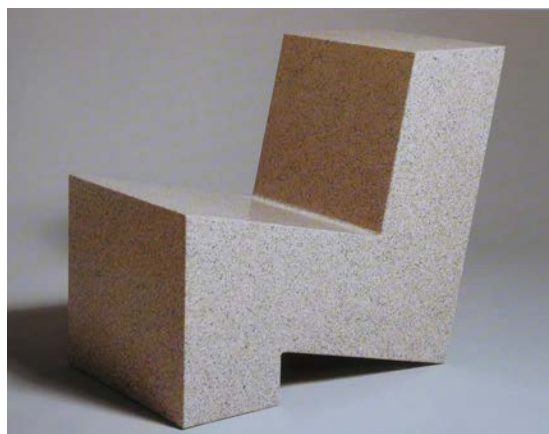
Scott Burton, *Pareja*. *Silla de dos granitos*, 1985. Granito imperial negro y rojo.

En la década de los ochenta, comienza su serie de *Rock Chairs (Sillas de Piedra)* realizadas con cantos rodados extraídos de ríos y laderas de montañas, a las que cortaba una sección para poder sentarse, originando un contraste entre la superficie lisa cortada y la rugosidad de la piedra. Utilizando el mismo concepto plástico, pero sin atribuirle un uso funcional como silla o banco, el escultor canario Tony Gallardo, a finales de los setenta, recogía tobas volcánicas y callaos en la Isla de Gran Canaria, a las que practicaba dos cortes en ángulo de 90°, generando las series escultóricas *Ayagaure*, *Timagada* o *Tamadaba*.



Scott Burton, *Tumbona de dos piezas*, 1986. Granito.

SCOTT BURTON

Scott Burton, *Silla de dos piezas*, 1986. Granito gris.Scott Burton, *Silla de una pieza*, 1986. Granito rosa.

En 1982 comienza a diseñar sillas y sofás con un rigor geométrico que le lleva a interesantes estudios de patrones modulares, como su primera *Chaise Longue* (1983) en granito rosa. Otra pieza de la misma época es la *Asymetrical Settee* (*Sofá Asimétrico*), compuesto de seis piezas perfectamente trabadas y ajustadas sin necesidad de adhesivos. Otros trabajos interesantes son su pieza *Banco tres cuartos de cubo*, realizada en granito en 1985 y la pareja de *Sillas de dos granitos*, del mismo año. Asimismo destacan la *Tumbona de dos piezas* y sus *Sillas de una pieza y dos piezas* (1986), realizadas también en granito. En 1983 diseñó una terraza-mirador sobre un lago, en Seattle, delante del edificio del National Oceanic and Atmospheric Administration (NOAA). Para ello tomó en consideración, como hacía Noguchi, el ritual social y las necesidades de soledad y contemplación del entorno, y trabajando a partir del lugar amplió la plataforma rectangular sobre el lago. Rescataron vegetación autóctona de la orilla y la trasplantaron alrededor de la terraza, situando además esbeltos árboles con flores. En la terraza instaló un gran banco de granito pulido como sofá y una serie de *rock chairs*, colocadas de modo que pudiera contemplarse serenamente el paisaje.⁷⁴

Scott Burton, *Mesa y bancos de picnic del Artpark de Lewiston, NY.*, 1983.

Asiento de seis módulos, 1985. Granito rojo, Mellon Bank Center, Pittsburgh.

Un trabajo muy logrado es su *Mesa y bancos de picnic* que fue instalada en Artpark de Lewiston, Nueva York en 1983. En la que cinco pirámides invertidas, una grande y central que sirve de mesa y cuatro secundarias que hacen de asientos, fueron enterradas hasta la mitad de su volumen sin ningún tipo de cimiento o soporte. Esta obra curiosamente, debido a su carácter funcional, está situada en la zona de picnic del parque y no en la de escultura.

⁷⁴ Esta instalación en palabras del artista fue "la culminación de la idea de las rock chair". Véase op. cit.: AA.VV., *Scott Burton*, IVAM..., p. 23.



Equitable Center, NY, 1986. Equipamiento del atrio en mármol griego verde larisa, suelo en granito y mármol.



Plaza norte y sur del Equitable Center, NY, 1988.

Cuando *Asiento de seis módulos*, se instaló en la Plaza One Mellon Bank Center, en 1985, alteró la topografía del centro de Pittsburgh. Las unidades de granito, llamativas como esculturas minimalistas, constituían un moderno mobiliario urbano. En la misma plaza colocó *Asiento para ocho*, compuesto de ocho módulos en granito rojo, que en claro contraste con la rectitud de los *Asientos de seis módulos*, tienen redondeadas sus caras anterior y posterior.

Para el Museo de Arte Joslyn, en Omaha, Nebraska, 1983-84 creó sus famosos *Sofás de dos lados*, en Granito rojo Imperial, que han sido muy imitados en espacios públicos.

En 1986 realizó el encargo del Equitable Life Assurance Society of the United States de Nueva York, consistente en el equipamiento del atrio, en mármol griego verde Larisa. En su realización adoptó de la cultura japonesa el concepto de la ausencia de una marcada línea entre lo interior y lo exterior. Diseñó un espacio como jardín interior con la finalidad de proporcionar un lugar de meditación sobre la naturaleza. Frente a diez árboles de hoja perenne, hay un gran sofá semicircular en mármol verde, que rodea en parte, un gran parterre circular, que contiene en su interior un estanque de papiros y juncos. Todo el conjunto parece haber sido inspirado por Noguchi.



Plaza BCE, Toronto, Ontario, Canadá, 1989.

En un segundo encargo en 1988, la misma institución, la Equitable Life Assurance Society of the United States, le encomendó el plan general para las Plazas Norte y Sur. El diseño de la Plaza Norte consiste en dos jardineras triangulares y dos filas de originales mesas y bancos de granito Mergozzo verde, diseñados como conos invertidos, colocados encima de cilindros. Para la Plaza Sur ideó sólidas sillas y sofás pulidos en granito azul Koessinger. El diseño también incorporaba árboles ornamentales. Los muebles establecen una correspondencia entre sí que invita al público a interactuar. Burton declaraba: *"No siento la necesidad de establecerlo como arte, tanto como*

*siento la necesidad de establecerlo como mobiliario. Las cuestiones sociales me interesan mucho más que las artísticas. Espero que a la gente le encante almorzar aquí"*⁷⁵.

⁷⁵ *Ibíd*em, p. 266.

SCOTT BURTON

Para la Plaza BCE de Toronto, Ontario, Canadá, diseñó en 1989, inspirándose en el Rockefeller Center de Nueva York, una terraza exterior, *Garden Court*, en la que incluyó un gran número de bancos modulares de granito rojo en forma de L, y algunos asientos alrededor del jardín central. Un asiento circular corrido de granito, que contiene una agrupación de árboles y arbustos que rodean una pequeña fuente. Este proyecto, como otros que realizó, recuerda algunos de los espacios diseñados por Noguchi.



Scott Burton, *Banco tres cuartos de cubo*, 1985. Granito.

Uno de sus últimos proyectos, antes de su fallecimiento en 1989, fue la colaboración con Kirk Varnedoe, comisario jefe de pintura y escultura del MOMA de Nueva York, en la exposición titulada *My Brancusi*. En contra de lo que manifestaron en relación a Brancusi, Wiliam Tucker o Sidney Geist en 1974, de que sus bases o pedestales no eran obras de arte, Burton entiende que estas son obras de arte independientes, las denomina “mesas pedestal” y las considera en el contexto tanto de la obra escultórica como de los muebles. El entusiasmo de Burton por Brancusi no se centra tanto en sus obras como en los elementos arquitectónicos y los muebles que creó. Los asientos y mesas que realizó le resultaban fascinantes. Aunque no fue el primero en celebrar las famosas bases de Brancusi, las veía desde una perspectiva distinta a la que marcaron anteriores análisis. Muchas de sus mesas pedestal tienen el mismo valor conceptual que sus esculturas.

En el clima artístico actual el gusto de Brancusi por los objetos funcionales es absolutamente contemporáneo pues, sus cuestionamientos sobre los límites del arte continúan vigentes y son de una modernidad incuestionable. En palabras de Burton: “*Brancusi es incluso más importante de lo que pensamos y, definitivamente, ha ejercido una gran influencia sobre mí*”⁷⁶. Es evidente que el concepto ascético de la utilidad en la obra de Brancusi desempeñó un papel muy importante en el desarrollo artístico de Burton.

La línea artística que abrió Brancusi, siguió Isamu Noguchi y desarrolla Burton sigue hoy día teniendo continuadores. Señalaré tres diseñadores actuales⁷⁷.



Kairo, diseño de Karim Rashid.



Patchwork Oval Hemisphere de Raphael Navot.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 23.

⁷⁷ Anatxu Zabalbeascoa. “Llega el nuevo primitivismo. Asientos de madera desdibujan sus contornos mezclando naturaleza y diseño”. Barcelona. EL PAÍS, 10 de julio de 2011.

Karim Rashid, un neoyorquino de origen egipcio que ha creado unos asientos inspirándose en los asientos rígidos y con patas en forma de garra propios de la cultura antigua egipcia, que tienen un fuerte carácter escultórico. En 2010 lanzó al mercado su asiento *Kairo*, de aspecto orgánico y pétreo, construido con madera maciza.

Raphael Navot, de origen filipino, diseñó una bancada que recuerda una vieja canoa, que define como una "escultura de uso libre". La ha bautizado, *Patchwork Oval Hemisphere* y utiliza el ordenador para ensamblar las piezas. Tanto Navot como Rashid se inspiran en formas primitivas sólidas que diseñan para su producción industrial pero que parecen proponer una vuelta a lo artesanal.

Giulio Capellini, arquitecto y empresario italiano, justifica la utilización industrial más avanzada para obtener una apariencia artesanal y primitiva: *"Buscamos un reencuentro con lo esencial, con lo ancestral, con lo que entendemos como auténtico, y estos muebles, de libre interpretación y uso, pueden acercarnos a ello"*. Se busca una perfección de fabricación que sólo la industria sofisticada es capaz de lograr. *"Estos muebles responden a la vista, pero también al tacto. Son suaves, apetece tocarlos. Están reforzados con todos los sentidos"*, concluye Capellini.

La tercera es la diseñadora italo-bosnia, **Karmelina Martina**, autora de la bancada *Buba*, inspirada en las alforjas, en las cinchas de apoyo de las sillas de montar, que ha producido la firma Moroso.

En los tres casos estos diseñadores continúan el trabajo de los escultores que hemos revisado, que no eluden el aspecto utilitario de sus creaciones escultóricas.



Buba de Karmelina Martina.

Conclusiones:

Del amplio e importante conjunto de escultores que hemos analizado en este capítulo se pueden extraer unas conclusiones generales que destaquen los aspectos compartidos, las soluciones que encontraron a los problemas que en su momento les planteaba hacer escultura y unas enseñanzas para nuestro momento.

1. La piedra. Todos estos artistas contemporáneos encontraron en la piedra, y en la gran variedad de calidades y texturas que ofrece, el material idóneo para desarrollar su propuesta artística personal.

2. La talla directa. Su encuentro con la piedra no era meramente funcional, sino que suponía para ellos un material lleno de sugerencias, susceptible de tratamientos muy diversos, y un desafío personal en el que encontraban la razón de ser de su arte.

3. Ante la crisis de las propuestas figurativas y realistas decimonónicas de principios del siglo XX tuvieron que reinventar nuevos lenguajes escultóricos que respondieran a la sensibilidad de su tiempo y encontraron en la piedra su fuente de inspiración.

4. Partiendo de la revalorización de la piedra como material escultórico estuvieron atentos a sus condiciones naturales, bien puliéndola para descubrir sus cualidades más íntimas o bien manteniendo la rudeza de sus calidades externas, dejando que se expresaran por sí mismas. La riqueza de color, dureza y texturas de la gran variedad de piedras a su disposición fue una invitación constante para que estos artistas desarrollaran su propio lenguaje.

5. En estos artistas encontramos un mismo interés por llegar a propuestas artísticas que revelen la esencia de la escultura que crean, tuviera ésta un referente figurativo de carácter humano, animal o de otro tipo, o uno puramente abstracto. Comparten un objetivo común de convertir la piedra que trabajan en una nueva realidad que no representa el mundo tal cual es, sino que lo recrea cargado de expresión.

6. Para ello indagan en las innumerables tradiciones artísticas de la humanidad desde que existe, recuperando la esencia expresiva de culturas muy distintas: prehistóricas, americanas, africanas y otras, creadoras de un extraordinario patrimonio escultórico.

7. Enriquecen la escultura en piedra con una fuerte experimentación que superando el tradicional concepto de masa cerrada, incluya el espacio, para lo que horadan la piedra y la abren para que entre el espacio, la luz y acoja nuevos horizontes.

8. Recuperan el espacio público y el campo abierto para sus esculturas devolviendo las piedras esculpidas a la naturaleza convertidas en símbolos sociales, en recreaciones de la naturaleza de la que proceden, precedente inmediato del Land Art y otras manifestaciones artísticas similares, o como elementos utilitarios que enriquecen el entorno social y urbano.

2.3. RESURGIMIENTO DE LOS FORMALISMOS EN EUROPA.

Aunque no entre en nuestro tema de investigación, considero ahora necesario hacer una pequeña introducción a un nuevo material, el hierro y su aleación el acero, que en la década de 1930 tomó protagonismo en los dominios escultóricos rotulando la obra de algunos artistas de los que vamos a hablar en este capítulo. Estos dos materiales se colocarán al frente del arte progresista, convirtiéndose en los preferidos de una parte significativa de la vanguardia, de artistas como: González, Calder, Smith, Anthony Caro o Chillida.

La escultura cubista se había desarrollado en 1910 partiendo del *collage* que ejecutaba Picasso y alcanzado su plenitud en 1920 con la obra de Julio González. La construcción en metal había supuesto el uso de chapas arqueadas y alambres para alcanzar la apertura visual de lo que González llamaba “*dibujo en el espacio*”.

En 1928 Picasso experimentó con pequeñas figuras de alambre. Para realizar versiones más grandes recurrió a su amigo Julio González. Él enseñó a Picasso la soldadura con oxígeno, al tiempo que aprendía del pintor una nueva libertad y decisión para sus ambiciones artísticas. Picasso hizo de catalizador de González, que se convertiría en doce meses en el padre fundador de la escultura de hierro moderna.

Alentado por González, Picasso realizó una segunda contribución a la historia de la escultura, sus construcciones de hierro de 1929-30, concibieron una serie de curiosas figuras y cabezas, obras como *Mujer en un jardín* y *Cabeza de Mujer*, que se aproximan al art brut y al surrealismo.



Picasso, *Mujer en un jardín*, 1930-32.

De Julio González podríamos destacar sus treinta *Cabezas de dolor*, la mayoría realizadas en piedra, pero la principal ofensiva de su obra estuvo dirigida contra el problema del espacio circundante, comenzó en 1930 con el *Arlequín*, que es una esquematización de piezas de hierro soldadas y abiertas en todas direcciones. A estas obras se incorporaban objetos metálicos de uso cotidiano, como en *Cabeza de mujer* (1929-1930) de Picasso, donde un colador de cocina hace de cabeza de la figura.



Julio González, *Arlequín*, ca. 1930.

Si la base cubista de la escultura ponía el acento en la construcción, preparando el terreno para un modelo tecnológico e industrializado de interpretación del “*dibujo en el espacio*”, su aceptación surrealista descifró la construcción como una forma de fabricar de modo asociativo casi irracional.

Calder, cuya principal contribución a la escultura moderna fue el móvil, hizo de la movilidad y la mutabilidad el hilo conductor de su estética. Sus *Stables* o estables (como los denominaba Hans Arp), se han considerado totalmente opuestos a sus *móviles* o móviles (palabra de Duchamp).¹ Mientras que los móviles se recortan suavemente en el espacio, los estables se elevan en él con ímpetu, arrogancia y monumentalidad, por lo que se cuentan entre los pocos ejemplos de Calder de arte urbano.

¹ AA.VV., *Arte desde 1900: Modernidad, Antimodernidad y Posmodernidad*, Madrid, Akal, traducción: Fabián Chueca, Francisco López Martín y Alfredo Brotons Muñoz, (1ª ed. inglés 2004), ed. castellano 2006, pp. 333- 335.

David Smith, *Tank Totems*, ca. 1956.

Por otro lado, la escultura en metal que realizaba David Smith (1906-1965) se ejecutaba de modo industrial, sin abandonar del todo el lado artesanal. Su obra *Pillar of Sunday (Pilar Dominical)* de 1945, expresa la ambivalencia formal y técnica de la escultura ejecutada en la década de 1940. Organizada a la manera de un tótem, es un conjunto de recuerdos de la educación del escultor estadounidense (el coro de la iglesia o la comida del domingo en familia) rematada en su cima con la imagen de un ave liberadora. Esta pieza realizada en hierro soldado y pintado evidencia la lealtad técnica al lenguaje escultórico en el que se había iniciado en torno a 1935.

El tótem se impuso en la obra de Smith en los años cuarenta, así como su deseo de plasmar los recuerdos de su juventud y su voluntad de incorporar formas figurativas de carácter volumétrico. En su imaginación lo artesanal y figurativo, lucharían con lo industrial y abstracto como se evidencia en la serie *Tank Totems* (1940-1960), el tótem que compone la mitad de este título, indica la permanencia de contenido emotivo, mientras que la mitad *tank*, recuerda los materiales industriales que utiliza, en este caso tapas de calderas. Su obra se debatió en la lucha entre estos modelos logrando finalmente su propia alianza entre la abstracción y el totemismo.

El escultor inglés Anthony Caro es el heredero formal de David Smith. En otoño de 1959, Caro, antiguo ayudante de Moore, visitó a Smith. Su descubrimiento de las obras de Smith y de Kenneth Noland, iba a convertirse en el fermento de su escultura. A partir de 1960 su obra dio un giro radical para unirse a la escultura abstracta en metal. Soldó estructuras abiertas con planchas y barras de acero evitando caer en la regularidad y construcción en serie americana. Adoptó de Smith la estrategia de la discontinuidad y su maestría de los diferentes puntos de vista. Su trabajo se distingue del de Smith en su afinidad con el minimalismo, el recurso del contacto con el suelo y el sentido horizontal de sus piezas. Lo más interesante de su producción es la alternancia de desarrollos espaciales abiertos y cerrados, de planos y líneas, a este respecto el crítico Clement Greenberg lo define como "*El fundador de una escultura basada puramente en relaciones, planos, líneas, intervalos y correspondencias*"².

John Chamberlain, *Velvet White*, 1962.

En la obra de John Chamberlain, artista norteamericano, se observa una tercera opción que relaciona construcción y producción y aporta la conclusión de la obsolescencia planificada y el desecho. Chamberlain utilizó las superficies de la carrocería de un automóvil, recuperado del desguace, en una obra llena de ironía como *Velvet White*.

² SCHNECKENBURGER, Manfred, "Escultura", en: *Arte del siglo XX (Segunda Parte)*, Köln, Taschen, Traducción: Carlos Chacón Zabalza, Gemma Deza Guil, Ángeles Leiva Morales y Ramón Monton i Lara, (1ª ed. inglés 2000), ed. castellano 2001, p. 532.

Entre los españoles debemos destacar a Martín Chirino y Eduardo Chillida, artistas que revelaron de otra forma el dinamismo y el carácter maleable del hierro. Recordemos las diecisiete versiones del *Yunque de sueños* que realizó Chillida entre 1954 y 1966, o las estelas que dedicó a partir de 1960 a Pablo Neruda, Manuel Millares y Salvador Allende, que se movían en torno al motivo del yunque.

Otros artistas en la misma época, como Bernhard Luginbühl, ensamblaban elementos de producción industrial y piezas mecánicas como tuercas, tornillos, hélices o trozos de turbinas en construcciones metálicas gigantescas que tomarían formas de gran expresividad.

MANUFACTURA INDUSTRIAL: ANTHONY CARO (1924 - 2013)

Hemos elegido al londinense Anthony Caro porque en su obra podemos apreciar muy bien la evolución del formalismo de vanguardia a la posmodernidad escultórica, de la primera a la segunda mitad del siglo XX.

Puesta en cuestión la escultura figurativa, Caro la abandona para dedicarse a la escultura abstracta elaborada con acero. Entre los problemas que tendrá que resolver estaba el descubrir una manera de fabricar objetos con articulación expresiva al margen de la representación. Eligió el ensamblaje y la construcción, que practicaron antes Picasso, los constructivistas rusos, González y Smith. Con la diferencia de que la nueva escultura de Caro no representa ni simboliza nada; sus formas eran exactamente formas, perspectivas abstractas, que invadían directamente el espacio sobre el suelo sin necesidad de plinto o pedestal.

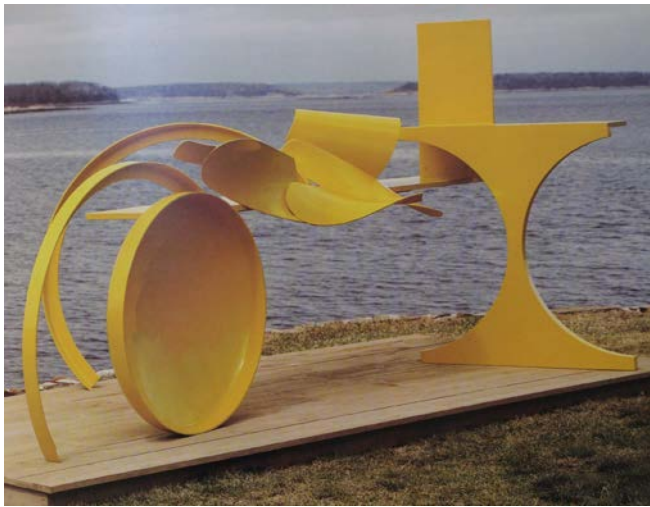
Sus obras de finales de los cincuenta y principios de los sesenta desempeñaron un papel clave en la creación de un nuevo concepto escultórico, rompiendo con la identificación clásica de esculturas o estatuas como artefactos estáticos posados sobre un pedestal. Sus obras no necesitan pedestal ni lo toleran, ellas constituyen su propia plataforma y crean su propio espacio escultórico. Caro había conseguido abandonar el puritanismo del formalismo.

Entre 1951 y 1953 fue ayudante de Henry Moore, y tras su muerte se convertiría en el referente principal de la escultura británica, marcando a varias generaciones de artistas. Fue el primero en asimilar las ideas de Smith, su influencia lo indujo a utilizar materiales ya elaborados, con los que tenía la posibilidad de lograr efectos "libres". Sus esculturas irrumpen en el espacio de forma diferente, distinta de la de Smith, son íntegramente abstractas, está más interesado por vectores, dirección y líneas de fuerza que por contornos y perfiles. La fuerza de su trabajo está en lo que Michael Fried llama la "sintaxis". Fried escribía: "*Todo lo que vale la pena ver en el arte de Caro -excepto el color- está en su sintaxis*"³. Este énfasis sobre la sintaxis es también un énfasis sobre la abstracción, sobre la radical desigualdad con la naturaleza.



Anthony Caro, *Pieza de mesa CCCLXXXVIII*, 1977. Acero.

³ AA.VV., *Anthony Caro, obra 1971-1985* (cat. exp.), Madrid, Galería Soledad Lorenzo, 1987, p. 7.



Anthony Caro, *Fiesta del sol*, 1969-1970, Acero lacado.

En la escultura de Caro no hay volúmenes sólidamente cercados. Rara vez hay formas envolventes o motivos internos con ejes y centros de interés fácilmente identificables; cuando estos surgen lo hacen de forma tangencial. Su trabajo parece rechazar substancialmente la escultura monolítica. Sus superficies y bordes son rectilíneos y frecuentemente sus cambios de dirección son siempre rectangulares. El juego entre lo pesado y lo liviano se entrelaza con el juego de lo abierto y lo cerrado, el de lo regular e irregular. Michael Fried habla acertadamente de la "lograda ingravidez" de Caro⁴. Esta ingravidez pertenece a la nueva práctica de escultura

no monolítica que ha surgido del Cubismo. Su singularidad consiste en negar peso abriendo la escultura al espacio. Para lograr esa ingravidez también se sirve del color aplicado, despojando las superficies metálicas de sus connotaciones táctiles y haciéndolas más ópticas.

Al analizar los trabajos abstractos se pueden establecer concordancias entre el arte y la música. Caro decía que "*para que una escultura estuviera viva, debía parecer que estuviera danzando*"⁵. Eso explica el estado de equilibrio en que parecen estar muchas de sus obras que encuentran su expresividad al tratar de resolver tensiones rítmicas y espaciales. Decía Caro "*Cuando hacemos escultura no figurativa, resulta de suma importancia revestir la materia de un propósito si queremos que sea algo más que un montón de metal o madera*" "*En la escultura el significado y la forma han de estar bien engarzados*".⁶

Sus esculturas ocupan el espacio de manera dinámica, voluble y caprichosa. "*La lucha contra la gravedad, el movimiento, la lógica estructural, se convierten en temas plenamente escultóricos, presentados con una inmediatez de la que no era capaz la escultura representativa tradicional, referida normalmente a la verticalidad de la figura humana*"⁷. La escultura al no estar restringida a lo figurativo, al no tener que representar a nada ni a nadie enriquece la expresión de los sentimientos.

El estudio-taller del escultor recobra un gran valor para estimular la creación de obras nuevas. Comenta Caro:

"Un taller de trabajo es el mejor caldo de cultivo para el crecimiento, un ámbito donde exista la voluntad de ayudarse entre sí y aprender unos de otros. Un estudio colectivo es un excelente medio para la interacción. Funciona mientras pervive la confianza. Un estudio grande tiene ventajas. Si tienes una escultura grande que se te muere en las manos, puedes apartarla a un lado. O una obra a medio hacer puede dar lugar a una escultura nueva. En mi estudio actual puede haber en cualquier momento hasta 40 obras en marcha. Están las esculturas de mesa, ya empezadas y esperando fabricación y a las que no he vuelto aún".⁸

⁴ *Ibidem*, p. 9.

⁵ AA.VV., *Anthony Caro: Dibujando en el espacio. Esculturas de 1963 a 1988 y El Juicio Final 1995-1999* (cat. exp.), Barcelona, Fundació Caixa Catalunya, 2002, p. 20.

⁶ TUCHMAN, Phillis, "Entrevista con Anthony Caro", citado en: AA.VV., *op. cit.*, *Anthony Caro, obra 1971-1985...*, p. 12.

⁷ AA.VV., *op. cit.*: *Anthony Caro, Dibujando en el Espacio...*, p. 21.

⁸ TUCHMAN, Phillis, *op. cit.*, p. 13.

El trabajo de soldadura llega a ser para Anthony Caro un trabajo innecesario, que ocupa demasiado tiempo y que es más productivo destinar a la creación, en contacto directo con el material:

“Solía pasar mucho tiempo haciendo trabajo manual. Ahora solo quiero hacer el trabajo del escultor. Necesito usar bien mi tiempo y mis energías. Cuando entro en la cadena de realización escultórica, veo tantas posibilidades que resulta hasta emocionante. Se me ocurren tantas ideas que podría mantener el ritmo de varios ayudantes. Mi invención escultórica es con frecuencia más rápida que el ritmo que puede mantener mi ayudante. Podría ensayar todo tipo de cambios, de ocurrencias, de sueños... En la escultura hay mucho trabajo mecánico. Si se guardan las energías para la parte creativa del trabajo escultórico, se hacen más cosas y se puede explorar y lograr un mayor abanico de posibilidades”.

Pero ello no significa desprecio del trabajo directo con el material, muy al contrario, continúa el escultor:

“Hoy en día muchos escultores dibujan antes de trabajar en tres dimensiones. Yo no dibujo, prefiero trabajar directamente con el metal. A veces hago dibujos abstractos y collages. No considero que ninguna de estas formas sea preparatoria para la realización de esculturas. Para mí son materias subordinadas. Para hacer una escultura empiezo por levantar una pieza de metal y la apunto; a continuación decido como acoplarla a la siguiente pieza. La fisonomía del material constituye en sí parte del proceso de realización de una obra y la manipulación de la materia me da la escala y el tacto de la escultura. También puede ser válido hacer modelos o trabajar sobre un material y luego trasladarse a otro, lo que cuenta es el resultado, no hay reglas”.



Anthony Caro, *Odalisca*, 1983-1984, Acero oxidado.

La producción americana de Caro de 1960 y principios de los setenta es más simple y directa que la que había realizado en Inglaterra. En Norteamérica comenzó a trabajar con ayudantes. Tanto, estudiantes de arte como soldadores o escultores en prácticas, fueron partícipes del proceso escultórico. Prefiere trabajar en equipo y acepta las contribuciones de ayudantes que se identifiquen con su manera de trabajar.

A partir de 1960 las curvas comenzaron a afirmarse en su escultura. Estas curvas no solo establecen posiciones, sino que involucran movimiento. Sus esculturas con curvas se despliegan, se expanden y describen sinuosidades y ondulaciones. Es una escultura abierta y lineal, y además está pintada. También amplió el material de sus trabajos, aparte del hierro y el acero comenzó a utilizar plomo, madera, papel, plata, bronce y arcilla.

También colaboró con obras arquitectónicas de Frank Ghery y Norman Foster, con unos trabajos en los que traslada al espectador al interior, a entrar en ellos, para experimentar directamente el espacio, la forma y la escala.

Caro ha realizado simultáneamente esculturas grandes y pequeñas, trasladando sus ideas de unas a otras. Las esculturas de pequeño formato pueden servir de base para la obtención de nuevas ideas. Este pequeño formato ha aportado gran maleabilidad a su método de trabajo.

En sus obras de los años 80 cambia las formas cóncavas por las convexas y comienza a explorar con un nuevo tipo de verticalidad. Las cavidades esféricas acaparan y absorben el espacio proporcionando a estas piezas una especie de resonancia musical. En este sentido sus obras *Variación doble*, *Odalisca*, *Océano*, *Jardín soñado* y *El cuento del soldado*, son insuperables.

CONSTRUCTIVISMO VASCO:

JORGE OTEIZA (1908 - 2003)

Natural de Orio, Guipúzcoa, vivió una vida polémica y llena de acción, actividades y proyectos, que sustentaba con la energía incombustible de su personalidad mesiánica y arrolladora. Además de su señera actividad como escultor desarrolló una intensa e influyente actividad como ensayista y poeta y como agitador artístico y político en el mundo vasco, allí donde su escultura y pensamiento tenían origen y arraigo, convirtiéndose en mentor de un arte vanguardista derivado del informalismo y del espacialismo que tomaría cartas de reivindicación nacional y revolucionaria.⁹

Tras su paso por América, donde permaneció 13 años realizando una renovada actividad de creación y docencia en Argentina, Chile, Ecuador, Colombia y Perú, y donde desarrollaría en sus clases de cerámica y escultura un interés por la plástica primitiva, regresa a Guipúzcoa en 1948 donde se dedica plenamente a su trabajo de escultor.

Entre los setenta años de incansable actividad creadora de Oteiza hemos de destacar la década de 1950, que fue extraordinaria desde el punto de vista plástico. Se inició en 1951 cuando obtuvo el Diploma de Honor de la IX Trienal de Milán, y después de recibir otros galardones, terminó con el Premio Internacional de Escultura de la IV Bienal de Sao Paulo en 1957. En 1959 anunció la decisión de dejar la escultura, entonces multiplicó su actividad en otros frentes, sobre

⁹ VIAR, Javier, «El último profeta airado», en EL PAIS, jueves 10 de abril de 2003, secc. Cultura, p. 43.

todo en sus escritos, que no se limitan solo a cuestiones de carácter estético, antropológico o moral, sino que muchos de ellos tienen carácter poético. En sus dos principales libros: *Quosque tandem...! / Ensayo de interpretación estética del alma vasca* (1963), y *Ejercicios espirituales en un túnel. En busca y encuentro de nuestra identidad perdida* (1965-66), trata de definir una estética existencial basada en el reencuentro por parte del arte contemporáneo de la originaria alma vasca en contraste con la europea que, en términos artísticos, se puede traducir como la lucha o pulso mantenido entre el clasicismo y la turbulenta vanguardia de nuestra época.¹⁰ A partir de 1960 desplegaría una gran actividad en la fundación de centros pedagógicos de arte y fundamentalmente en la labor de cohesionar el arte vasco de vanguardia, representando un papel de guía o mentor que durante los últimos años del franquismo nadie le discutiría.

Casi veinte años antes, en 1944, escribió otros textos sobre su posición artística como la *Carta a los artistas de América. Sobre el arte nuevo en la postguerra*, seguido en 1947 de *Informe sobre mi escultura*. En España entre 1956-1957 redactó *Propósito experimental*, para la presentación de su escultura en la IV Bienal de Sao Paulo. En estos textos se refería al “hueco” y al “vacío” como elementos claves de su idea escultórica.

“El vacío ha de tener objeto de un nuevo razonar plástico” o “El hueco deberá constituir el tránsito de una estatua-masa tradicional a la estatua-energía del futuro. De la estatua pesada y cerrada a la estatua liviana y abierta”¹¹.

Jorge Oteiza no solamente se había inspirado en las ideas de Kandinsky, Mondrian y Malevich, sino en las de Joaquín Torres García, artista que ejerció una gran influencia en la vanguardia española y con quien se reencontró durante su estancia en Latinoamérica. El artista uruguayo regresó en 1934 a su país e instaló en Montevideo una escuela de arte que alcanzó gran proyección durante las décadas de los treinta y cuarenta, en ella se formó entre otros el escultor uruguayo Gonzalo Fonseca.

La escultura a mediados del siglo XX había dejado de ser la sólida masa compacta proveniente de una antigua tradición y se movía alrededor de conceptos como el espacio, el hueco y el vacío. Oteiza acierta a expresar su criterio sobre esta cuestión fundamental de la escultura del siglo XX:

“Mi pensamiento es este: Espacio es lugar, sitio, y este sitio en el que nos desenvolvemos y en el que tratamos de realizar nuestra escultura puede estar ocupado o sin ocupar. Pero este sitio sin ocupar no es el vacío. El vacío es la respuesta más difícil y última en el tratamiento y transformación del espacio. El vacío se obtiene, es el resultado de una desocupación espacial, ésta es su energía creada por el escultor, es la presencia de una ausencia formal (...). En física el vacío se hace, no está. Estéticamente ocurre igual, el vacío es un resultado, resultado de un tratamiento, de una definición del espacio al que ha traspasado su energía una desocupación formal. Un espacio no ocupado no puede confundirse con un espacio vacío...”¹².

¹⁰ CALVO SERRALLER, Francisco, «Artista del alma», en EL PAIS, jueves 10 de abril de 2003, secc. Cultura, p. 40.

¹¹ OTEIZA, Jorge, “Informe sobre mi escultura”, en la revista *Cabalgata* (Buenos Aires, 1947). Auto cita de Jorge Oteiza en *Propósito experimental*, reproducido en: *Oteiza 1956-1959*, Galería Antonio Machón, Madrid, febrero de 2002, p. 59.

¹² FULLAONDO, Juan Daniel, “Oteiza y Chillida en la moderna historiografía del arte”, La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1976, pp. 21-22, citado en: AA.VV., *Oteiza Mito y Modernidad* (cat. exp.), Bilbao- FMGB, Madrid-MNCARS y Nueva York-Solomon R. Guggenheim Museum, ed. Argitaipena, 2005, p. 25.



Jorge Oteiza, *Apertura por conjunción de dos cuboides vacíos*, 1958.

El objetivo propuesto por Oteiza es la creación de espacios desocupados, llenos de una energía diferente, visibles por contener aire y luz. Para Oteiza, la idea de un vacío metafísico es igual de trascendental que la de vacío físico. La palabra *vacío* que utilizaba el escultor en sus escritos, podía tener distintas interpretaciones: el vacío y la nada. Tanto en la cultura vasca como en religiones arcaicas orientales, la nada equivale a la plenitud espiritual. Oteiza incluía dos significados en su idea del vacío: *La presencia de una ausencia formal y la presencia de una plenitud espiritual*. Vacío y liviandad, eran sus principales objetivos.¹³

Las fuentes de las que se nutrió Oteiza en su redefinición de la escultura son varias: principalmente sus raíces vascas, su educación religiosa, sus estudios de las culturas prehistóricas, su interés por la física, las matemáticas y las ciencias de la naturaleza y su gran conocimiento del arte del siglo XX.

Su estancia en Latinoamérica entre 1935 y 1947 fue fundamental para el desarrollo de su ideología artística y su interés por el arte precolombino una de las razones de ese exilio temporal. Fue muy importante su investigación de los asentamientos megalíticos de San Andrés y San Agustín, en Colombia, cuyo exhaustivo estudio orientaría su actividad escultórica y dejaría expuesto en un libro fundamental: *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*, publicado por ediciones Cultura Hispánica en 1952.



Jorge Oteiza, *Figura comprendiendo políticamente*, 1935.

Le interesaban especialmente estas sociedades arcaicas debido a que sus habitantes vivían en armonía con la naturaleza: la naturaleza como paisaje y el paisaje como reflejo de un orden cósmico. Descubrió estatuas en Colombia que como escultor le impactaron pues seguían los mismos modelos estructurales que los encontrados en la naturaleza. Sus indefinidas formas geométricas evocaban las geometrías naturales propias del paisaje, mientras que los detalles decorativos, rudamente tallados tenían mucha fuerza y vitalidad. Estas esculturas que descubrió en San Agustín fueron un arquetipo para su producción artística. Al regresar de Latinoamérica continuó estudiando los asentamientos neolíticos y los crómlech vascos.

Para Oteiza la obra artística del siglo XX debería poseer unas proposiciones formales y espirituales similares. Debía de manifestar un orden universal, enunciar una dimensión espiritual y encarnar mitos nuevos y apropiados. Según sus palabras:

¹³ Aunque estos objetivos parezcan paradójicos al mundo escultórico, tal paradoja no existe, pues desde las primeras construcciones cubistas de Picasso la escultura ha evolucionado siempre en esa dirección.

“Que el arte consiste, en toda época y en cualquier lugar, en un proceso integrador, religador, del hombre y su realidad, que parte siempre de una nada que es nada y concluye en una Nada que es Todo, un Absoluto, como respuesta límite y solución espiritual de la existencia... . Todo el arte contemporáneo está entrando en una disciplina de silencios y eliminaciones, para desembocar en un nuevo vacío”¹⁴.



Jorge Oteiza, *Coreano*, 1950. Latón.



Jorge Oteiza, *Figura para el regreso de la muerte*, 1950. Bronce.

En sus primeras esculturas de 1920 y 1930 se advierte una sensibilidad religiosa en sus representaciones y motivos. *Figura comprendiendo políticamente* (1935), está relacionada con las proposiciones formales del arte precolombino, mientras que *Maternidad* (1929) se relaciona con la escultura primitiva cristiana. Estas formas, inscritas en el bloque, revelan una comprensión de elementos enlazados por un núcleo espiritual interno. Las esculturas en metal de la misma época como *Coreano* o *Figura para el regreso de la muerte*, ambas de

1950, integran un experimento primordial. Sus siluetas humanas muestran una pérdida esencial de la masa y cada figura se ve reducida a un monograma activo en el espacio.



Jorge Oteiza, *Ensayo sobre lo simultáneo*, 1951.

A principios de los años cincuenta realizó un grupo de esculturas de cemento y piedra que revelan una estética más arcaica. Los contornos de estas voluminosas formas antropomórficas como las de *Ensayo sobre lo simultáneo* (1951) y *San Jorge* (1951), son aplastados, romos y perforados, dejando que el aire circule a través de sus cuerpos o miembros de indefinidas formas geométricas. Las esbeltas formas orgánicas y perforaciones de *Mujer con niño mirando con temor al cielo* (realizada en aluminio de 1949), recuerdan algunas esculturas de Henry Moore, cuya obra influyó en Oteiza durante un corto período.

En la década de 1950 Oteiza desarrolló la filosofía y el vocabulario formal de su *Laboratorio experimental*, creando para este proyecto un grupo de maquetas de madera, yeso y metal. Este laboratorio será decisivo para comprender toda su obra posterior. Además daría lugar a grandes familias de motivos que tomaría posteriormente para ampliarlas, para convertirlas en esculturas de piedra o metal. Acudió durante toda su vida a su *Laboratorio experimental* a fin de encontrar soluciones plásticas.

¹⁴ OTEIZA, Jorge, *Quousque tandem....! 1963*, citado en: AA.VV., *op. cit.*, *Oteiza, Mito y Modernidad...*, p. 67.



Jorge Oteiza, *Unidad triple y liviana*, 1950. Zinc.

Las matemáticas, la geometría y la física estuvieron cada vez más presentes en su proceso conceptual, durante la década de 1950. Asimismo fue renunciando al tema antropomórfico, centrándose en la creación de una serie de figuras geométricas singulares. Una de ellas *Unidad triple y liviana* (1950) fue realizada partiendo de un cilindro, su idea era afinar la masa sólida de la silueta circular del cilindro y transformarlo en una serie de unidades o hiperboloides separados y sobrepuestos, como los que se aprecian en una manzana comida de la que sólo se conserva el corazón. Aunque la carne de la fruta haya desaparecido, guardamos una idea de su volumen original por el espacio desocupado, con el que consigue la levedad e inmaterialidad buscada.

Hay un grupo de esculturas *La tierra y la luna* o *La vía láctea*, ambas de 1955, que Oteiza consideró sus *condensadores de luz*, ideadas como hiperboloides superpuestos y enlazados. Alguna de estas siluetas abstractas, en su estilo geométrico, su verticalidad, sus superficies pálidas y la luz que desprenden, parecen metáforas del espíritu humano. La nueva escultura, según el programa estético que desarrollaba, debía ser realizada a partir de unidades espaciales convexas/cóncavas o positivas/negativas que expresaran la permanencia o el cambio. Él conocía que otros artistas habían investigado el uso de unidades modulares para establecer un lenguaje formal o metafísico, Cézanne y los cubistas, Mondrian, Theo van Doesburg y Malevich, a los que admiraba.



Jorge Oteiza, *La tierra y la luna*, 1955. Piedra caliza.



Jorge Oteiza, *alabastro con módulos de luz*, 1956.

El polígono trapezoidal de Malevich es una figura geométrica de cuatro lados en la que dos lados no son paralelos lo que produce una figura inestable que sugiere permanencia y cambio. Oteiza adoptó a partir de 1957 esta unidad dinámica o *Unidad Malevich*, como él la denominó, como el módulo básico de su vocabulario formal.



Jorge Oteiza, *De la apertura de poliedros*, 1957. Mármol.

En 1957 comenzó a realizar poliedros de piedra que señalan el comienzo de su madurez artística. Los volúmenes geométricos atenuados, las curvas y las aberturas cóncavas, bordes redondeados y esquinas cercenadas, estaban ideados para borrar los límites entre las masas sólidas y las formas vacías que debían ser consideradas como parte integrante de las piezas escultóricas. De esta época son *De la apertura de poliedros* y *Construcción vacía*, ambas realizadas en mármol negro.

De la serie *Apertura de poliedros* pasará a realizar «familias de piedras» y «estelas funerarias» que presentan como característica cortes horizontales y verticales realizados con



Jorge Oteiza, *Tú eres Pedro*, 1956-57. Mármol.



Jorge Oteiza, *Conclusión experimental A para Mondrian*, 1958. Alabastro.

disco, teniendo en cuenta la sección áurea. *Tú eres Pedro* (1956-57) es un ejemplo de estas nuevas formas que adopta Oteiza para el tratamiento del vacío. En ella recrea con los cortes del disco la cruz invertida de San Pedro. Otra obra de la misma familia realizada un año más tarde es *Conclusión experimental A para Mondrian* (1958), en la que parte de un hexaedro regular de alabastro al que practica una serie de cortes de estética mondrianesca que confieren a la obra un carácter dinámico. Los cortes cruzados generan una simbología funeraria que recuerda a la pieza anterior, no obstante este alabastro se lo dedicó a su gran amigo el pintor Nicolás Lekuona muerto en el frente de Frúniz el 11 de junio de 1937. En esta pieza puso especial énfasis en la belleza natural del material, haciendo resaltar el veteado del alabastro que según sus propias palabras le añade «*un espléndido fuego de fascinación*».¹⁵



Oteiza trabajando con una bujarda en la *Estela para el camino de Santiago*, ca. 1975.

El interés fundamental de Oteiza en estas obras o “estatuas funerarias-capilla”, como él las llamaba, era que ofrecieran un servicio metafísico para el hombre, actuando de refugio espiritual para el alma del espectador. Él decía que su escultura abstracta era arte religioso, que en ella buscaba no lo que sabemos y tenemos, sino lo que nos falta.

En la obra de Oteiza no podemos dejar de mencionar por su especial importancia, el conjunto de estatuas que diseñó para el principal santuario mariano de Guipúzcoa. En 1950 gana un concurso en el que propone una renovación de la tradicional imagería religiosa de las figuras de los Apóstoles y la Piedad. En

ese momento Oteiza está interesado tanto por la figura humana como por el arte abstracto pues opina que “*la abstracción es la arquitectura interna de lo figurativo*”¹⁶ y concibe catorce

¹⁵ CATALÁN, Carlos, *Oteiza* (cat. exp.), Zaragoza, Ibercaja, 2001, p. 38.

¹⁶ KORTADI, Edorta, *Oteiza, un genio proteico, un artista poliédrico*, Donostia/San Sebastián, Editorial Erein, 2005, p. 27.

figuras para representar a los doce apóstoles. Son figuras ahuecadas de arriba a abajo, vaciadas en sus entrañas, con cabezas de un enérgico modelado que acentúan las cuencas de los ojos y los pómulos, máscaras expresionistas, y como tales, imágenes sin tiempo, eternas, porque han superado la muerte, que parecen dialogar entre ellas, en actitudes que sugieren una sobria danza. Son seres abiertos, en actitud de entrega total al espectador.



Jorge Oteiza, *Los Apóstoles Aranzazu*.

Dice Oteiza en el informe técnico del concurso: *"Hay como un solo retrato teológico del Apóstol en 14 piedras, en 14 posiciones complementarias, que se unen sólidamente entre sí..."*¹⁷. Esta propuesta creó una gran polémica entre los estamentos más retrógrados de la sociedad vasca y en principio fue rechazada por la autoridad eclesiástica dada su ruptura con la estética tradicional y su vanguardismo. Tardó dieciséis años en ser aprobada. En este tiempo, Oteiza evolucionó en su estética, y costó convencerle para que retomara la ejecución de la obra porque decía que *"hacía años que la obra estaba concluida y no se podía empezar a hacer lo que ya estaba concluido"*¹⁸.

El resultado final ha quedado como un hito de la escultura vasca contemporánea por la que es reconocida internacionalmente. Es una obra expresionista con reminiscencias de Henry Moore, que pertenece a una etapa anterior a la final en la que Oteiza experimenta la desocupación total, que termina dejándole sin estatua entre las manos.

¹⁷ *Ibidem*, p. 29.

¹⁸ PELAY OROZCO, Miguel, *Oteiza. Su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*, Bilbao, Editorial la Gran Enciclopedia Vasca, 1978, p. 243.

En 1958 inicia unos desarrollos escultóricos relacionados con una metafísica del frontón del juego vasco de pelota. *Apertura espacial* de 1970 realizada en mármol rosa de Deba (Guipúzcoa), donde trabaja el concepto de la desocupación espacial.

Oteiza siempre eligió para sus esculturas un material definitivo y tradicional como la piedra, alabastro, mármol negro de Marquina y piedra de Calatorao. Con ellos desarrollará su magnífica familia de maclas¹⁹ que se emparentan con la desocupación espacial de los poliedros y con las cajas de piedra. En su construcción ensaya un lenguaje escultórico consistente en el ensamblaje de volúmenes geométricos simples a partir de un polígono cuadrangular regular, “el cuboide Malevitch”. En una de sus primeras maclas, *Las Meninas. Lo convexo y lo cóncavo, el perro y el espejo. Versión A* (1959)²⁰, se sirve de esta figura básica para establecer en una de sus caras un espacio cóncavo que recrea la escenografía que esbozó Velázquez en *Las Meninas*.

En esta macla desarrolla un juego de opuestos, de formas cóncavas y convexas, delante y detrás, que se expanden y repliegan activando y desactivando el espacio. Otras maclas de abertura recta que definen el espacio por desocupación son *Apertura lenta A* (1957) y *Apertura lenta B* (1974), que como su nombre indica expresan el concepto de quietud oteiziano, de creación de un espacio vacío receptivo y metafísico al servicio espiritual del hombre. El concepto de “concurrancia lenta” fue uno de los principios medulares de las investigaciones de Oteiza, que consideraba que el objetivo espiritual del escultor no es el movimiento sino la quietud.²¹

En *Macla ternaria con la matriz Malevitch*, de 1974, obtendrá con la fusión de tres unidades volumétricas o matrices Malevitch una macla ternaria, demostrando como las diversas combinaciones de un módulo primario producen diferentes efectos espaciales. Las irregularidades dinámicas reunidas en estas formas, su tensión contenida y su carácter hierático, provoca un misterioso sentimiento religioso que evoca los monumentos de piedra de la cultura olmeca que conoció en Machu Pichu (Perú), y el vacío circular de los crómlech vascos.



Jorge Oteiza, *Apertura espacial*, 1970. Mármol rosa de Deba.



Jorge Oteiza, *Las Meninas. Lo convexo y lo cóncavo, el perro y el espejo, Versión A* Piedra 1959.

¹⁹ En cristalografía una macla es un cristal compuesto en el que una o varias de las porciones de su estructura cristalina son la imagen reflejada de otras partes del cristal. Entre 1956 y 1958 comenzará su serie de Maclas en el taller que su amigo el arquitecto Juan Huarte le proporcionó en la obra de los Nuevos Ministerios de Madrid. Véase: CATALÁN, Carlos, *op. cit.*, p. 40.

²⁰ Oteiza realizó una variante más evolucionada y compleja de esta pieza en 1974, con el mismo título sólo que como versión B.

²¹ CATALÁN, Carlos, *op. cit.*, p. 86.



Jorge Oteiza, *Macla de dos cuboides abiertos*, 1973. Mármol.



Jorge Oteiza, obra de la *Serie de la desocupación de la esfera*, ca. 1957-58.

Esta primera serie de esculturas a las que Oteiza da nombres propios de las ciencias físicas (como *macla* o *fusión*), que fueron ideadas para crear vacíos espaciales dentro y fuera de sus contornos, pueden considerarse un sumario de principios científicos con una visión metafísica.

Oteiza fue vaciando la masa escultórica para crear vacíos espaciales, para ello se alejó de la realidad tendiendo hacia unas formas cada vez más abstractas. Con este enfoque realizó una serie dedicada a la esfera, elegida por su inestabilidad. Tras algún experimento con semiesferas como *Piedra movediza* (1956), realizada en mármol, sus investigaciones se dirigieron a la espiral. Eligió hierro y acero para crear delgados planos y dibujar en el espacio. En estos materiales exploró distintas variantes del tema de la esfera. Algunas fueron concebidas como círculos o espirales, como sus obras de la *serie de la desocupación de la esfera* (1957). Todas ellas muestran su afán por conquistar el gran vacío central, el espacio que ocupa y al mismo tiempo desocupa la escultura.



Jorge Oteiza, *Formas lentas A*, 1957.

Oteiza tendrá en cuenta que desde la Prehistoria el círculo es símbolo del mundo individual trascendente, de la perfección y equilibrio. En algunas obras como en *Conjunción dinámica de dos pares de elementos curvos y livianos* (1975) el círculo aparece dividido de forma parcial en su intento de alcanzar los límites de la perfección. Otras esculturas volverán a mostrar la "Unidad Malevich" plana o curva, vertical o diagonal en inestables combinaciones creando distintas configuraciones de espacio vacío, curvas, elípticas o casi planas, como *Concurrencia vacía* (1956-57) y *Homenaje a Malevich* (1957).

Otras piezas con componentes planos, recortes de finas chapas de acero unidas en un diálogo dinámico, evocan la obra de los constructivistas rusos que Oteiza admiraba, como *Suspensión vacía (Homenaje a Couzinet)*, de 1958. El dinamismo y complejidad de estas figuras abiertas será la culminación de su *Propósito experimental* en 1958-59, en el que investigará el proceso de desocupación del cubo en virtud de su espacio vacío y sigiloso.

Las primeras obras de esta época son sus “cajas vacías”²², que se fundamentan en una geometría rectilínea que despliega formas enlazadas en horizontal o en vertical, entre ellas se encuentran *Formas lentas (A) y (B)* de 1957, *Convergencia para un vacío* (1958) o *Desocupación no cúbica del espacio* (1958-59). Varias de estas esculturas parecen haber salido de una única plancha metálica, cortada y plegada, en distintas combinaciones. Con esta serie de planos de hierro abiertos e interrumpidos en el espacio persigue la obtención de un espacio vacío silencioso y contenido que culminará con sus “cajas metafísicas”, que resuelven el problema de Oteiza de unir tiempo y espacio, lo real y lo ideal, logrando la incorporeidad que le obsesionó toda su vida. Como expone Carlos Catalán, “Una vez más el núcleo de la escultura es un vacío (“tarte”) circundado por un complejo juego de planos irregulares subarmónicos, casi siempre de traza áurea”.²³



Jorge Oteiza, *Convergencia para un vacío*, 1958.



Jorge Oteiza, *Caja vacía*, 1958. Hierro cobreado.



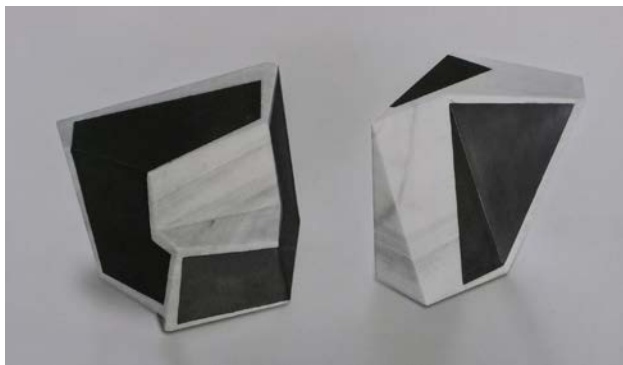
Caja metafísica, 1959. Acero cobreado y mármol.

Sus *Cajas vacías* y las *Cajas metafísicas* son las esculturas más sobrias y minimalistas de su producción. Mientras que las primeras son cuadradas, estables, abiertas y llenas de luz, determinando un espacio desocupado desnudo y libre, en las *Cajas metafísicas* tratará de mitigar y estabilizar ese carácter dinámico conteniéndolo en estructuras cuadrangulares casi cerradas. Ejemplos de ello son *Homenaje a Velázquez* y *Homenaje a Leonardo*, ambas de 1958. Dentro de esta serie también se podría incluir una curiosa caja realizada en mármol de dos tonalidades, blanco y negro, que parece querer simular en el contraste de las dos piedras el ahuecamiento o vaciamiento de materia.

Es oportuno para este trabajo destacar por qué Oteiza llega a la utilización de chapas metálicas soldadas y abandona la investigación con piedras fusionadas en maclas, incluso piedras en colores blancos y negros para subrayar el vacío interior. Hay una evolución en su investigación

²² Las cajas vacías derivan de los experimentos de 1956 sobre la “Pared-luz” y ponen de relieve la naturaleza metafísica de su espacio interior frente al espacio exterior de la realidad. Véase: CATALÁN, Carlos, *op. cit.*, p. 102.

²³ *Ibidem*, p. 92.



Jorge Oteiza, *Caja en piedra*, 1958. Mármol blanco y negro.

que le lleva de experimentar con la fusión de piedras en busca del vacío en la materia, a su propósito de construir el vacío, lo que podía realizar con chapas y para lo que la piedra no le servía.

Toda la investigación plástica de Jorge Oteiza se inscribió en el espacialismo. Es el espacio su principal elemento escultórico, donde observó que cuantas más formas contenía, más oprimido y pasivo resultaba, mientras que al liberarse formalmente más energía concentraba. Finalmente llegará a

la conclusión de que el vacío activo obtenido con la desocupación espacial es un vacío callado y trascendente como el del cromlech, "un lugar de protección, de refugio y salvación del hombre".²⁴

En su "laboratorio de tizas" ensayará la liberación de la energía espacial al agrupar unidades formales livianas, es decir, formas dinámicas o abiertas. Para ello utilizará la forma tetraédrica de las tizas para establecer enérgicas uniones de prismas que se caracterizan por la disposición divergente de sus elementos formales. Una anécdota divertida de esta serie de esculturas es la obra *Hau Madrilentzat* (Esto para Madrid), que iba a instalarse en el paseo de la Castellana, pero al frustrarse el proyecto y ser rechazada Oteiza la retituló "Corte de mangas", explicando su simbología como la "Respuesta Visual de Euskadi al centralismo de los políticos sordociegos de Madrid". Añadiendo que "Es un corte de mangas, con experiencia al mismo tiempo de ensayo de lo simultáneo, (...) en el gesto de los tres dedos con la mano"²⁵.



Jorge Oteiza, *Hau Madrilentzat*, Corte de mangas, 1975.



Jorge Oteiza, *Cubos abiertos*. Espacios interiores, 1972.



Jorge Oteiza, *Módulo T cerrándose*, 1973. Piedra de Calatorao.

Con la forma tetraédrica de las tizas también realizó una serie de construcciones en piedra que toman como base formal los estudios realizados sobre el cubo en el laboratorio. En estas piezas,

²⁴ *Ibidem*, p. 94.

²⁵ *Ibidem*, p. 66.

que tienen una clara vocación arquitectónica, se pueden destacar tres aspectos fundamentales, el vacío interior, la luz que activa los volúmenes y un moderado dinamismo logrado con los cortes biselados de los extremos. Algunos ejemplos son *Cubos abiertos. Espacios interiores. Retenciones de la luz. Versión A o Módulo T abriéndose y Módulo T cerrándose*, en piedra de Calatorao, y *Cubos abiertos. Espacios interiores*. En esta última Oteiza sustituye la piedra negra por la blancura del alabastro buscando seguramente el contraste entre la luminosidad exterior y ligereza de la piedra traslúcida, con la penumbra y pesadez que reflejan los espacios interiores. No obstante, también existe una versión de esta escultura en piedra de Calatorao.

Dos de sus herramientas para hacer escultura fueron las cajas y las tizas, “las cajas” para manifestar el vacío, para contener y expandir, y “las tizas” para escribir y construir, para escribir ensayo y poesía y para construir en su laboratorio pequeñas piezas a modo de signos.²⁶

La obra de Oteiza fue poco conocida fuera de su entorno, solo se expuso dos veces en Norteamérica en 1958 y 1960-62, y pocas veces fuera de España. En 1959 abandonó la escultura para dedicarse a promover la cultura vasca. Reinició su actividad escultórica en 1970, pero hizo pocos esfuerzos por exponer su obra en España y fuera de ella.

La escultura radicalmente abstracta de Oteiza de la década de 1950 tenía muy poco que ver con la que se producía en Europa en ese período. De existir alguna analogía sería con el arte norteamericano de posguerra, con artistas como el pintor Barnett Newman (1905-1970) y el escultor Tony Smith (1910-1980)²⁷ que pertenecieron a su generación y compartieron su deseo de conciliarse con las tragedias que marcaron su época. Asimismo desarrollaron formas elementales llenas de energía espiritual, que correspondían a la investigación de un nuevo principio y nuevos mitos que sirvieran de modelo a la nueva sociedad.



Tony Smith, *Instalación de escultura*.



Tony Smith, *Throwback*, 1976.

Merece la pena detenerse brevemente en Tony Smith porque desde una perspectiva diferente y al otro lado del Atlántico su obra comparte algunos de los aspectos propios de la obra de Oteiza. Smith con formación de arquitecto y pintor y tras su experiencia de trabajo con Frank Lloyd Wright, se sintió atraído por la escultura construida a partir de formas geométricas como el tetraedro tratado modularmente y con materiales industriales. En 1961 sufrió un grave accidente de automóvil que le obligó a realizar maquetas que posteriormente trasladaría a gran escala porque su criterio era que el aumento de escala proporcionaba otros valores a objetos cotidianos

²⁶ AGUILAR, Sergi, «La caja de las tizas», en EL PAIS, jueves 10 de abril de 2003, sección Cultura p. 43.

²⁷ Tony Smith fue un arquitecto y escultor norteamericano que comenzó trabajando con Frank Lloyd Wright, y tras interesarse en sus bloques modulares de hormigón comienza a realizar esculturas minimalistas en 1956, a la edad de 44 años. Además de en las artes visuales, también destacó como un importante teórico del arte.



Tony Smith.

y frecuentemente deliberadamente inexpresivos. Su obra se constituye en precedente inmediato del arte *minimal*. Smith fue partidario de un arte público de gran escala y cuya simplicidad y falta de detalles evitara la tentación de un arte sensual y privado para facilitar el autoconocimiento el espectador al compartir el espacio con la obra²⁸. Como Oteiza en su *laboratorio de tizas*, investigó en pequeñas maquetas a partir de modelos geométricos básicos para en un posterior cambio de escala ofrecer al espectador una posibilidad para conocerse mejor.

Oteiza nos deja como herencia una fecunda y visionaria trayectoria artística, fue un moderno, un inconformista y un polemista nato como sólo lo puede ser un genial creador; él se involucró a fondo en razonamientos plásticos que recreó a su manera. Sólo podemos decir que fue uno de los más grandes escultores de la segunda mitad del siglo XX, admirado por grandes figuras internacionales como Richard Serra o Frank Ghery, así como mentor para las nuevas generaciones de artistas que aún hoy en día lo tenemos muy presente. Fue un vasco que en la intimidad amó a su país profundamente, una figura que se erigió en símbolo de los conflictos de su tiempo y de su país, y que se impuso como misión refundar el mundo, ser un escultor del alma humana antes que de obras materiales.

EDUARDO CHILLIDA (1924 - 2002)

Eduardo Chillida es otro poeta de la escultura vasca que será el contrapunto a la huracanada y contradictoria personalidad de Oteiza, ofreciendo moderación en sus creaciones-lugares para la tolerancia. Ambos coincidieron en la basílica de Aranzazu y realizan una profunda investigación geométrica derivada del espacialismo, con la que convergerán en un discurso afín que unos años más tarde les enfrentará hasta casi el final de sus vidas. El 15 de diciembre de 1997, en el caserío Zabalaga, Chillida-leku, Jorge Oteiza, de 89 años y Eduardo Chillida de 73, protagonizaron una imagen excepcional, el abrazo de dos viejos rivales que con este gesto lleno de cariño y respeto mutuo muestran a su pueblo que la paz siempre es posible con el mundo por testigo.

En sus primeras esculturas mostrará su fascinación por la escultura griega arcaica, que visita en el Louvre, pero enseguida, junto a Oteiza²⁹ se acercará al tratamiento del espacio y del volumen de Henry Moore y de Ben Nicholson, primera pareja de Bárbara Hepworth.

Su obra cambia totalmente a su regreso de París, en 1951, cuando descubre en Hernani el trabajo del hierro modelado en la fragua y la creación del espacio forjado en el yunque. En esta evolución cobra una importancia fundamental, como en la obra de Oteiza, el arraigo de su escultura y de su

²⁸ cfr. MADERUELO, Javier. *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura*, Madrid, Editorial Mondadori, 1990, pp. 45-52.

²⁹ Oteiza también mostraría en su obra temprana su fascinación por la plástica primitiva, que arrancarí durante los casi tres lustros de periplo americano, de 1935 a 1938, residiendo sucesivamente en Chile, Argentina, Colombia y Perú.

EDUARDO CHILLIDA

pensamiento en el mundo vasco. Su interés por la cultura vasca, por los materiales y técnicas populares de trabajo artesano de la madera, el hierro y la piedra harán que desde entonces dé un importante protagonismo a la capacidad poética y expresiva de los materiales que utiliza y a la consideración sobre el espacio interior del que afloran las formas.

Durante un viaje a Grecia³⁰ descubre el efecto de transparencia del mármol en algunas esculturas clásicas que revelan lo que llamará la “luz blanca” del Mediterráneo, concluyendo que no es la suya, sino que él se debe a la “luz negra” del Atlántico. De este modo comienza su exploración sobre el papel de la luz en la escultura.



Cruz del baptisterio de Santa María, Eduardo Chillida.

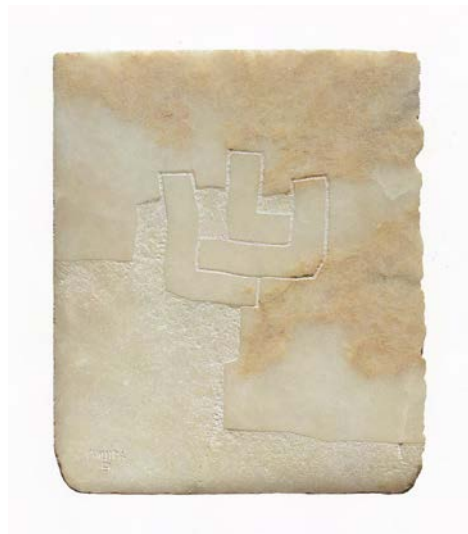
En su serie *Elogio de la luz* investiga el comportamiento de la luz en el alabastro, como es absorbida y engullida por el interior de esta materia traslúcida, transformándose en una luminosidad opaca e invariable que no refleja la luz sino que se transfigura en una masa densa y refulgente casi palpable.

A finales de los años cuarenta inicia la búsqueda de un camino personal para su escultura, que le permita crear un lenguaje propio al que será fiel y que aplicará en los diferentes materiales que utilizará según se lo vayan pidiendo las ideas que sobre el espacio quiere desarrollar.

Comienza investigando con unos personales relieves a los que llama *Gravitaciones*, ya que él entiende que es en el relieve donde la escultura pone a prueba sus armas específicas: “El relieve es el paradigma y la escuela del escultor. En esa cámara experimenta sus armas, los hilos y los nudos (las líneas y los ángulos, diría después L. B. Alberti) de su red”.³¹ La línea actúa en Chillida definiendo la materia señalando el límite en el que acaba la materia sólida y comienza el aire.



Eduardo Chillida. *Gravitación*.



Eduardo Chillida, *ST, bajo relieve*, 1965. Alabastro.

³⁰ Chillida viajó a Grecia en 1963, después recorrió Italia para admirar la obra de Medardo Rosso y de Piero Della Francesca.

³¹ LLORENS, Tomás, “Relieves: Gravitaciones” en: AA.VV., *Chillida 1948-1998* (cat. exp.), Madrid, MNCARS, 1998, p. 99.

Se propone materializar sus ideas espaciales en la búsqueda de la estructura que organiza la densidad de los espacios, sus relaciones y sus correspondencias. Crear un lugar significa para Chillida poner límites, sumar o restar introduciendo un espacio o vaciándolo; activar y desactivar el espacio en un juego de bipolaridades que confronta interiores y exterior, positivo y negativo, luz y oscuridad, superficies y volúmenes regulares e irregulares. Un juego en el que los contrarios no se repelen sino que se encuentran con su opuesto, de modo rítmico, desenvolviéndose en un espacio ilimitado.

Encontró un límite en la muy bella imagen que describe el límite de la tierra: el horizonte, la zona intermedia entre el cielo y la tierra, a la que dedicó un gran monumento en Gijón desde el que se puede divisar el horizonte con su cambiante luz, en una arquitectura que crea la propia luz. Si Rodin elevó el detalle del torso a la condición formal en la escultura, Chillida cuestiona la dificultad de delimitar una posición o de precisar un espacio a través del límite. Solo podemos valorar el significado de su obra plástica como un nuevo cuestionamiento del concepto del espacio, desde una perspectiva histórico-cultural más amplia.



Gijón, *Elogio del Horizonte*. Eduardo Chillida.

Con el *Elogio del Horizonte* (1990) en el Cerro de Santa Catalina en Gijón, creó un espacio natural para la contemplación. Un panorama visual que nos confronta con la naturaleza y pone a nuestros pies la inmensidad del firmamento. Esta obra sitúa al hombre en la confluencia entre el cielo y la tierra mientras observa el mar, en un silencio concentrado en los sonidos de la naturaleza, del viento y del mar. Parece cuestionar la línea que delimita el cielo y la tierra, que no es redonda ni recta, sino elíptica. Así construye Chillida, frente al mar y desde el cerro, una media elipse, pues sabe como Hesíodo, que "la mitad es más que

el todo", un microespacio que se enfrenta y abraza el horizonte.³²

En el arte contemporáneo no se han olvidado los modelos de la antigüedad y nuestra visión plástica no es muy distinta a la griega. En la escultura se pueden encontrar continuidades con las de Egipto y Grecia, no sólo en lo referente a la técnica sino también en el concepto de su situación en el espacio. El elemento decisivo de lo escultórico era, es, y se puede afirmar que será, un espacio considerado como volumen. Antes de Protágoras había surgido ya la sutil distinción entre el ser y el no ser, entre el espacio y el vacío. Esta es la distinción que Chillida ha tratado de hacer visible a lo largo de toda su labor plástica. Una labor que a su vez ha ido reflexionando al trabajar con los distintos materiales.

En la escultura de finales del XIX y principios del XX han entrado en crisis las nociones tradicionales del espacio con una nueva forma de cuestionarse e indagar su carácter, con la distinción de espacio y lugar. Cada lugar tiene su forma espacial dada, pero cada forma espacial es un no-lugar: así un cubo puede imaginarse en cada lugar de la tierra. Para Heidegger las esculturas hacen el lugar. El lugar no existe antes que las esculturas, éstas no se construyen en un lugar sino que de ellas procede el lugar.³³ Este modo de investigar el límite, tanto en el sentido musical como en el del horizonte, aparece en la mayoría de las obras públicas de Chillida.

Como Goethe, cree Chillida que las formas de la naturaleza están organizadas de acuerdo con protoformas y a partir de su observación, estudio y clasificación se puede lograr su conocimiento.

³² *Ibidem*, p. 31.

³³ *Ibidem*, p. 27.

EDUARDO CHILLIDA

Con una sola mirada se perciben las protoformas naturales pese a que en la naturaleza, como en un gran todo, se muestra en número infinito de formas en evolución, como las formas que Chillida lleva años creando en esa investigación gráfica y escultórica.



Eduardo Chillida, *Homenaje a Goethe*, 1975. Alabastro.



Elogio del agua, 1987. Parque de la Creueta, Barcelona.

Su obra engloba todos los elementos naturales: la tierra en sus *Lurra*; el aire y el agua en *El Peine del viento* de la Bahía de San Sebastián y el fuego en los hierros forjados. También los reconocerá en otras obras como: *Elogio de la luz*, *Elogio del agua*, *Homenaje a la mar*, *Lo profundo es el aire*. Con ello implica todos los elementos y todos los sentidos que se interrelacionan en un juego conjunto.

Chillida conoce que el espacio y el vacío son materiales escultóricos y que sólo con ambos se construyen lugares. Como hemos visto en *Elogio del Horizonte*, su obra escultórica se ha ido constituyendo como una labor dirigida al silencio, que exige la concentración del espacio alrededor. La correspondencia entre silencio-vacío, silencio en la música y vacío en la escultura actual no es una relación nueva, ya los griegos nos hablan de ello y los gnósticos escribieron sobre lo inexpresable del silencio del abismo. Para Chillida, la obra es el espacio del vacío, y el vacío la materia natural de la plástica. Su estilo se basa en la simplicidad, en la eliminación de excedentes retóricos o narrativos de la imagen; en su obra subraya la modulación de los espacios y la organización de lo no dicho; el vacío alcanza la categoría de signo, un vacío formado por espacios no creados. En Chillida, son el silencio y el vacío cargados de tensión los que originan el lugar de encuentros, el lugar donde se produce el prodigio del arte.



Eduardo Chillida, *Lo profundo es el aire*, 1996. Alabastro.

La experiencia de los límites, la idea del abismo de los gnósticos, del no-espacio seno materno de las formas, aparece en Tao Te Ching:

*"Unimos treinta radios y lo llamamos rueda;
pero es en el espacio vacío donde reside
la utilidad de la rueda.
Moldeamos arcilla para hacer un jarro;
pero es en el espacio vacío
donde reside la utilidad del jarro.
Abrimos puertas y ventanas al construir una casa
son estos espacios vacíos
los que dan utilidad a la casa.
Igual que nos aprovechamos de lo que es,
deberíamos reconocer la utilidad de lo que no es".³⁴*



Chillida Ieku. *Homenaje a la mar IV*, 1998 (homenaje a Pilar Belzunce). Alabastro.

La ciencia física no habla de estos espacios vacíos, pero los descubren los poetas y Chillida en su escultura. Como propone Kosme de Barañano, en su obra aparece una antigua revelación del espíritu clásico, es el concepto griego de *témenos*, que era un espacio delimitado, reservado, consagrado a un dios y por ello vaciado de cualquier uso profano. Sobre todo en su obra pública de los últimos años podemos encontrar este concepto en monumentos como *Elogio del Horizonte* de Gijón, *Monumento a la Tolerancia* en Sevilla, *Diálogo-Tolerancia* en Münster, y *La Casa de Goethe* en Francfort, obras creadas con el carácter de capillas cívicas abiertas. El *témenos* no se impone como edificio, se

muestra como un silencio. Es una porción de la naturaleza libre de usos cotidianos, sentida como la poesía mística, que no grita ni se impone sino que carga un espacio y lo hace recogerse.³⁵

Porque como continúa exponiendo Kosme de Barañano, para el escultor austriaco Fritz Wotruba *"la fuerza y poder de la piedra es su masa, su peso y su solidez"*³⁶ pero para Chillida la fuerza y solidez de su obra plástica se encuentran en su capacidad de *modular* y de *agrupar* espacios. Para ello indagará en la significación de los materiales.

Tras investigar con hierro, madera y acero se ve atraído por un material nuevo en sus esculturas: la tierra chamotada, en sus *Lurras*. «Lur» es «tierra» en lengua vasca. En estos bloques de tierra,

³⁴ *Ibidem*, p. 39.

³⁵ BARAÑANO, Kosme de, citado en: AA.VV., *op. cit.*, *Chillida 1948-1998...*, p. 41.

³⁶ *Ibidem*, p. 41.

romos, casi sin aristas, la espacialidad está trabajada como lo hacía el artista prehistórico en sus creaciones en arcilla blanda, en un doble lenguaje: el de la perforación, la talla que las abre y excava y el de lo grabado con óxido mineral, señalizando un espacio en negro. En estos grandes bloques se observan formas a veces contrapuestas, como la *Lurra G 41* imagen de una tumba o sarcófago en su pesada horizontalidad, la *Lurra G 179*, casi cúbica, como las casas-torre populares vascas o la *Lurra G 194*, especie de torre de castillo almenada.



Eduardo Chillida, *La Casa de Goethe*. Frankfort, 1986.

Toda la obra de Chillida es un lugar, un pacto entre el cuerpo humano y la tierra, desde donde divisar el cielo y el mar. Un pacto con el hormigón, el acero en el que el hombre conoce su escala, la de sus brazos y piernas. La escala es la relación existente entre una distancia medida en el mapa y la correspondiente medida en el terreno real, pero la escala no es solamente un problema de medidas matemáticas, se percibe con el sentido del cuerpo, con la vista y con la medida que nos da el tacto.

Cada escala tiene su norma y su filosofía. Son estrategias que prefiguran el resultado final y buscan la perfección del modelo, sin embargo, los griegos sabían que las reglas ideales al confrontarse con la imperfección de lo material se deben amoldar a las leyes de la realidad, de peso, gravedad, resistencia, etc. Por ello el arquitecto introduce correcciones ópticas para que el resultado muestre una perfección que le obliga a deformar y modificar la geometría ideal para que al contemplarla se admire la falsa perfección de la perfecta forma. El espíritu de la corrección dirige la obra de Chillida, desde sus trabajos tempranos. En su obra la elegancia de formas huye de lo geométrico y de lo ortogonal puro. Su obra posee una energía centrífuga, que reinterpreta la geometría con un concepto de relación hacia el espacio de las cosas que se corresponden, un espacio en el que vive el hombre cuya geometría no sólo es percibida sino sentida.



Chillida ha rebuscado con profundidad en las raíces que nos vinculan con la materia, exponiendo su obsesión por la

Eduardo Chillida, *Lurra G-179*. Terracota.



Chillida Leku, *Mendi Huts I* (Vacío en la montaña I), 1984. Alabastro.

gravedad como uno de los primeros fenómenos de nuestra experiencia corporal y realizando un trabajo en piedra que ocupará un lugar principal en su obra.³⁷ No en vano decía que «*el espacio es tan rápido que apenas se percibe y la materia tan lenta que hasta la podemos tocar*».

El tema fundamental de su obra, de crear un lugar sacando la materia e introduciendo espacio, es la idea base de un enorme proyecto para la montaña de Tindaya, en la isla de Fuerteventura, que como ya comentamos en el capítulo de Egipto, quedó sin realizar, y él concebía como la obra que culminaría su carrera y sus indagaciones plásticas. Su búsqueda del espacio, del vacío y de la luz le llevó a plantearse vaciar la montaña, introduciendo un enorme cubo en negativo de 50 metros cuadrados, en el que entrara la luz del sol y de la luna. Este tema, que no es nuevo en su obra, ha estado presente en sus piezas de alabastro y piedra.

Un antecedente indudable del proyecto *Tindaya* lo encontramos en los alabastros titulados *Mendi Hutz* (*Vacío en la Montaña*) de 1984, o en *Elogio de la luz XX* de 1990, en los que respetando al máximo la faz exterior de la piedra horada en su interior creando un espacio escultórico.



Eduardo Chillida, *Elogio de la luz XX*, 1990.

El proyecto de Tindaya despertó la oposición de dos grupos diferentes. Los ecologistas que trataban de preservar la montaña de la intervención humana, alegando su carácter mágico y sagrado por los restos arqueológicos guanches allí encontrados, y de otro lado, los que tenían intereses urbanísticos en la zona, que querían aprovechar el boom turístico que la intervención de Chillida iba a propiciar, y cuyo castillo de naipes se desmoronó cuando el artista exigió que no se construyera nada desde la montaña al mar.

No saben unos y otros que el concepto de naturaleza y paisaje es fruto de la intervención y de la mirada del hombre. Chillida comentaba: «*Hay mucha gente que trabaja en la montaña sacando la piedra sin darse cuenta de que al hacerlo, al sacar la piedra están metiendo el espacio dentro de la montaña. ¿Por qué no poder dirigirlos y llevar a cabo una empresa escultórica?*»³⁸.

A finales de la década de los 80 comienza a trabajar con granito rosa de la India, es cuando crea su serie *Lo profundo es el aire*, obras que poseen una abertura en su parte superior que permite la penetración de la luz en el interior. Chillida sabía que la piedra, con su impenetrabilidad, es difícil de ser transformada, pero también que su fuerza y poder residen en su capacidad de modular y congrega el espacio. Trabajando con piedra buscaba una geometría intrínseca al material, esperaba que la roca, al igual que una montaña, ofreciera una experiencia arquitectónica.

³⁷ LLORENS, Tomás, "Relieves: Gravitaciones" en: AA.VV., *op. cit.*, *Chillida 1948-1998...*, p. 99.

³⁸ BARAÑANO, Kosme de, "Última entrevista", citado en: BARAÑANO, Kosme de, *Homenaje a Chillida* (cat. exp.), Bilbao FMGB, Fundación del Museo Guggenheim, 2006, p. 115.

Un proyecto próximo al de Tindaya es el del caserío Zabalgana en Guipúzcoa, el *Chillida-Leku* (Casa de Chillida), donde consiguió materializar sus sueños vaciando el interior de un viejo caserón del siglo XVI hasta convertirlo en un espacio escultórico que albergara sus obras. Chillida adquiere este viejo caserío en ruinas y lo restaura para destinarlo a la Fundación para la Investigación Plástica. Allí albergará todos los archivos de su obra centrando su relación con el País Vasco, su tierra natal: “(...) este caserío no será un museo sino la señal de que soy de allí. No quiero una reconstrucción, sino dejarlo firme y seguro tal y como está para llenarlo de una estructura contemporánea: que se vea el hoy y el ayer”.³⁹



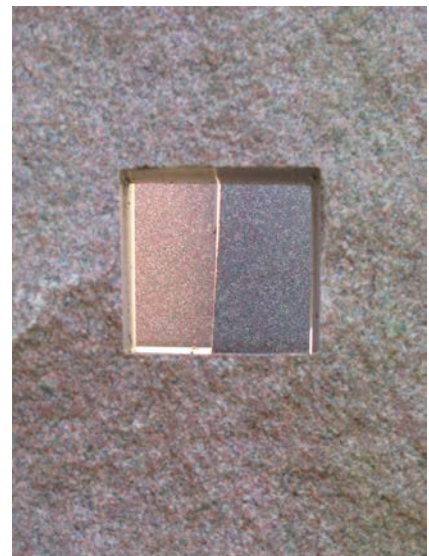
Chillida leku, Caserío Zabalgana, Hernani, País Vasco.

Toda la obra de Chillida es monumental, al margen de que sus piezas sean grandes o pequeñas, por su energía interior y su estructura formal. No obstante, la escala en la que trabajaba siempre era la escala humana:

“Hay que concebir el espacio en términos de volumen plástico, en lugar de fijarlo con ayuda de líneas en la superficie imaginaria del papel. Yo no puedo imaginármelo más que en tres dimensiones. De ahí recibe su estructura la forma. Ésta deriva espontáneamente de las necesidades de ese espacio, que se construye su morada como el animal que elige su caparazón. Al igual que ese animal, yo soy también el arquitecto del vacío”.⁴⁰



Chillida Leku, *Lo profundo es el aire XVIII*, 1998.



Detalle de *Lo profundo es el aire XVIII*.

³⁹ BARAÑANO, Kosme de, “Geometría y tacto: La escultura de Eduardo Chillida 1948-1998”, en: AA.VV., *op. cit.*, *Chillida 1948-1998...*, p. 55.

⁴⁰ CHILLIDA, Eduardo, Catálogo de la exposición “Eduardo Chillida” Hannover, 1981, p. 14, citado en: AA.VV., *op. cit.*, *Chillida 1948-1998...*, p. 63.

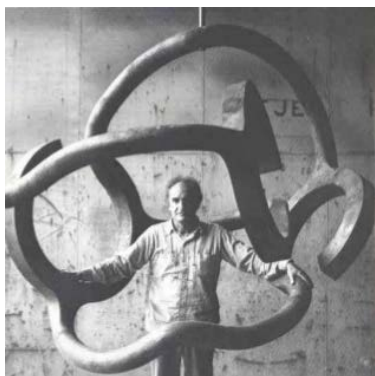
Muchos de los artistas y arquitectos de los años cuarenta compartían sentimientos parecidos a los de Chillida. Le Corbusier, Isamu Noguchi, Jean Arp, Paul Jeanneret, Max Bill y otros defendieron en el Congreso de Bérghamo una arquitectura basada en la unión de la pintura, la escultura y la arquitectura. Con esta preocupación conectaban con el debate teórico que habían mantenido durante los años veinte y treinta el grupo de artistas de Stijl, la Bauhaus, Malevich y Brancusi. Entre las artes, las tridimensionales, escultura y arquitectura, constituyen una unidad inseparable en el trabajo de Chillida. Él decía: "*Construir es edificar en el espacio. Esto es la escultura, y hablando en general, la escultura y la arquitectura*".⁴¹



Eduardo Chillida, *Ikaraundi*, 1957.

Su obra ha estado siempre ligada a la música, realizando homenaje a músicos como Vivaldi, en 1951, pero su preferido fue Juan Sebastián Bach, al que dedicó cinco esculturas y un libro de grabados. Sabía que lo mejor que podía hacer como reconocimiento a estos artistas no era escribir sobre ellos sino hacerles un homenaje con sus manos. Realizó también obras homenaje a escritores y poetas como Pablo Neruda y Octavio Paz, Goethe o Edgar Allan Poe. Asimismo homenajeó a artistas, como Picasso en 1975, Juan Gris en 1987 o Georges Braque en 1990, pero también realizó otros a Rembrandt en 1971, Kandinsky en 1965 y a sus escultores amigos Alberto Giacometti y Alexander Calder.

Su *Estudio para el Homenaje a Calder* es una pequeña pieza destinada a ser colgada, una conjunción de cuatro elementos curvos que componen una esfera que se mueve, como una esfera celeste suspendida. En 1979 realizará la forja de esta pieza en gran tamaño. Con Calder tuvo una relación personal muy afectuosa nacida en París así como con Braque y Pablo Palazuelo. También sentía cariño y admiración por artistas españoles como Antonio López, Eusebio Sempere y Lucio Muñoz.



Eduardo Chillida, *Homenaje a Calder*, 1979.

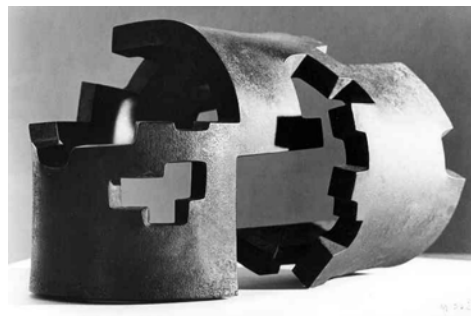
En 1981 realiza pequeñas obras en acero de gran dinamismo, como punto de partida para grandes obras en hormigón, son las llamadas casas como: la *Casa de Hokusai*, la *Casa de Goethe* y la *Casa de Juan Sebastián Bach*. Chillida y Bach comparten un sentido de infinitud, como si el tiempo se desvaneciese, creando esa sensación magnetizadora del espacio, ambos

⁴¹ TERÉS, Mario, "Eduardo Chillida en conversación con Mario Terés", *Eduardo Chillida und die Musik*, Colonia 1997, p. 73, citado en: AA.VV., *op. cit.*, *Chillida 1948-1998...*, p. 63.

EDUARDO CHILLIDA

crean una poesía intemporal. Chillida provoca el vacío en la escultura, sabe que el silencio envuelve como la música de Bach.

La luz y la limpidez del cielo griego llevo a Chillida a la utilización de un nuevo material translúcido, el alabastro, pero también hubiera podido ocurrir que el alabastro en su envolvente y no diáfana transparencia hubiera devuelto a Chillida la luz y la niebla del espacio de su tierra natal. Esta etapa en la que realizó catorce piezas de alabastro, comienza en 1965 y durará hasta 1969. Su primera obra en alabastro fue *Homenaje a Kandinsky* (1965) ejecutó cuatro piezas con el mismo título. Estos cuatro homenajes juegan con una composición de sentido arquitectónico como de dos pisos separados por una franja de espacio vacío, brotando de la pieza de abajo tres pilastras de sección cúbica que traspasan la pieza superior.



Eduardo Chillida, *La casa de Hokusai*, 1981.



Eduardo Chillida, *Homenaje a la arquitectura II*, 1973. Alabastro.

Elogio a la Arquitectura I es un sencillo cubo de alabastro, tallado en 1968, que constituye el principio de una serie de esculturas de homenaje a la arquitectura. En 1973 realiza *Homenaje a la Arquitectura II*, una escultura en forma de paralelepípedo, tallada en alabastro. El juego de la luz en los volúmenes negativos claramente definidos y las aristas de los bloques de material positivo, sugieren en la escultura espacios interiores semejantes a los que el arquitecto Louis Khan ideó en 1962 para la arquitectura de la sede del gobierno de Bangladesh.

Para Le Corbusier "La arquitectura es un juego exacto de volúmenes bajo la luz".⁴² Chillida conforme a esta idea realizará una serie de piezas en alabastro, elogio de la luz, que va firmemente unida a la de *Elogio de la Arquitectura*.



Eduardo Chillida, *Homenaje a la mar III*, 1988.



Manolo Valdés, *Horta de Ebro (Homenaje a Chillida)*, 2003. Alabastro.

Tras buscar el diálogo con el mar, entre los años 1997 y 2000, Chillida termina con sus últimas piezas tituladas *Buscando la luz*. Buscaba la luz y encuadrar el cielo. *Buscando la luz* es un lugar de reunión y encuentro entre el arte y la naturaleza, entre lo interno y lo externo, entre la escultura y la humanidad. Entrando en *Buscando la luz* no solo dirigimos nuestra mirada hacia lo alto, sino que a la vez comprendemos nuestra escala, nuestros límites.

Con su muerte en 2002 desaparece uno de los escultores principales del siglo XX. Él siempre hablaba de la importancia de ser de un sitio, de pertenecer a un sitio. Como un árbol adecuado a su terreno pero abierto al mundo realizó una obra universal con unos tintes particulares, con lo que él llamaba «la luz negra de mi País Vasco».⁴³

⁴² BARAÑANO, Kosme de, *op. cit.*, p. 79.

⁴³ ARAHUETES, Clara, «Chillida», revista Ciudad Nueva nº 391, octubre de 2002.

Manolo Valdés le hizo un homenaje en un bolo de alabastro recogido de la cantera de Horta de Ebro, la misma que aprovisionaba a Chillida, como tributo pétreo que dejara constancia de la importancia que el artista concedía en su obra a este material.

NESTOR BASTERRETxea (1924 - 2014)

"En el zaguán, unas estelas vascas te hacen sentir inmediatamente que entras en los lares de un enamorado de las costumbres ancestrales de su país".⁴⁴

Nace en Bermeo, Vizcaya en 1924. A los 13 años la guerra civil le obliga a abandonar su tierra y buscar refugio con su familia en el extranjero.⁴⁵ Francia es su primer destino, para finalmente embarcar rumbo a América. Le esperan 5 años de desplazamientos y aventuras antes de recalar en tierras argentinas; Dakar, Casablanca, Cuba, Colombia, Caracas y Brasil, hasta llegar a Buenos Aires a los 16 meses de haber salido de Marsella.

En 1942 se instala en Argentina donde vivirá 11 años y quedará impresionado por la visión de la Pampa. Aquella severa e inmensa naturaleza constituirá una de las raíces de su trabajo futuro. Se especializa en publicidad y estudia para aparejador. Gana la beca Altamira para pintores noveles y estudia bajo la dirección del pintor argentino Emilio Pettorutti.

En 1952 vuelve a España y conoce a Jorge Oteiza, al que le unirá una gran amistad. Gana por concurso el proyecto de pintura mural para la nueva basílica de Aránzazu (Guipúzcoa), pero su trabajo fue suspendido por la autoridad eclesiástica cuando surgieron protestas de los representantes del buen sentido.⁴⁶ En aquellos años en España se vivía al margen de la revolución estética que se había iniciado en todas las latitudes del mundo occidental.

En el origen de sus pinturas está el trauma sufrido por dos crueles guerras y un largo exilio. "Con amplias pinceladas oscuras aprisionaba las figuras y los objetos". Esta tremenda experiencia de su infancia, unida a su propio temperamento vasco da a su obra artística una gravedad que permanece hasta hoy. "Toda actividad cercana a la frivolidad queda para mi descartada para siempre", declara. Como pintor, Basterretxea ama la sobriedad, los tonos sordos, los colores grisáceos y retenidos que destacarán en cualquier exposición colectiva con la vociferante policromía de otros, Néstor se da a conocer por su discreción y reserva, por la continencia de sus modos expresivos. Es un clásico".⁴⁷

El trato con Jorge Oteiza será decisivo en su evolución posterior, ya que éste le induce a investigar por nuevos caminos, iniciando una aventura constructivista y espacialista a la que se entregará durante varios años.

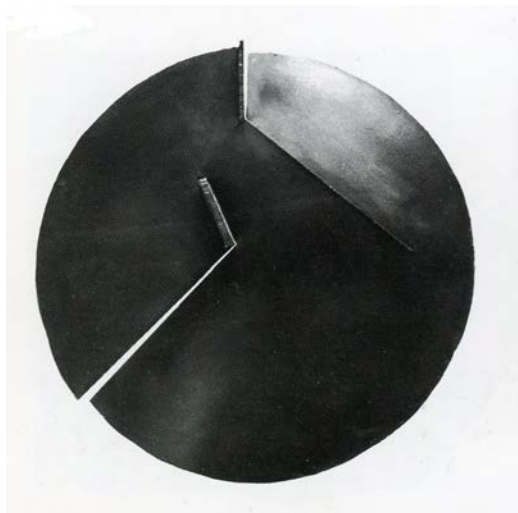
⁴⁴ DE GILES, Fernando, *Basterretxea, Antológica* (cat. exp.), Madrid, MEAC, 1987, p. 7.

⁴⁵ Estuvo exiliado desde el año 1936 por la actividad política de su padre, el político del PNV, Francisco Basterrechea Zaldívar, primero en Francia y su protectorado africano de Casablanca y finalmente en Argentina.

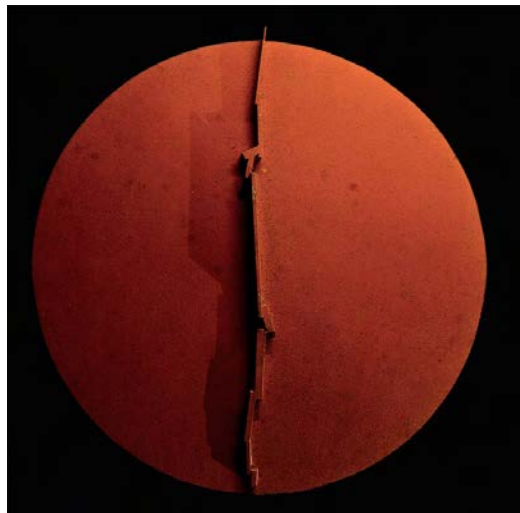
⁴⁶ Le encargan la decoración mural de la cripta (640 m. cuadrados); Néstor se consagra con entusiasmo durante un año y medio, pero su trabajo queda suspendido por orden de la autoridad eclesiástica. La Comisión de Arte Diocesano mandó detener la obra y poco después la Comisión Pontificia de Arte Sacro condenó irremisiblemente los proyectos (junio de 1955) cuando surgieron protestas de los representantes del "buen sentido".

⁴⁷ DE GILES, Fernando, *op. cit.*, p. 63.

La creación del "Equipo 57" del que fue cofundador, supondrá un concluyente viraje en su carrera artística. En este grupo trataban de investigar las leyes de la interactividad del espacio plástico. Pensaban que el espacio existe no sólo como extensión, sino como energía. También participará en el Grupo "Gaur"(Hoy) en Guipúzcoa, que junto con el grupo "Emen"(Aquí) en Vizcaya, "Orain"(Ahora) en Álava y "Danok"(Todos) en Navarra constituyó la Escuela Vasca.



Néstor Basterrechea, *La noche*. Hierro.



Néstor Basterrechea, *Meridiano*. Hierro.

Hacia 1959 va perdiendo interés en la pintura en favor del bajo relieve. Sus primeros ensayos son formas circulares tituladas *La Noche*, *Meridiano*, o *Itinerario aéreo*. Leves hendiduras en el soporte y pequeños segmentos corpóreos que rompen la perfección del círculo, introduciendo un elemento dinámico en esa perfección aparentemente muda y estática, con un mínimo de elementos. Empezará realizando análisis espaciales con sus *planos estallados* y sus *itinerarios abiertos*, ejecutados en metal, en acero, plomo y latón.

Las pizarras grabadas, como las que el escultor belga Raoul Ubac esculpía en estriadas líneas, son también un ejemplo de la evolución que se estaba operando en su obra. Basterrechea trataba de encontrar una escultura en la que uniendo la máxima austeridad con el rigor y la solidez de la geometría, hiciera viable su integración en la arquitectura. A este respecto hay que decir que la geometría ha sido la más fecunda inspiradora y renovadora del arte en las grandes crisis de la historia del arte.

Su inagotable curiosidad le llevará continuamente de una técnica a otra, no habrá tendencia innovadora que no comparta. En su itinerario artístico se entremezclan otros ámbitos creativos que van desde el diseño gráfico, colaboración con arquitectos en ambientes interiores, pinturas murales, vidrieras, hasta la cinematografía, manifestando su gran capacidad creadora. Su incursión en el cine fue de la mano de Fernando Larruquert, con él realizó dos cortometrajes titulados "Pelotari" y "Alquézar", también la película "Ama Lur" o "Tierra madre" en 1966, un canto a la identidad vasca que tuvo que luchar con una fuerte censura pero que recorrió con éxito el País Vasco.⁴⁸



Néstor Basterrechea junto a *Akelarre*.

⁴⁸ Recogido de: http://es.wikipedia.org/wiki/Nestor_Basterrechea

En cuanto al carácter de su actividad estética, Néstor comentaba:

"Lo mío es trabajar por poseer una visión general del fenómeno estético, elaborando en las disciplinas interrelacionadas, como son el cine, la fotografía, la pintura, la escultura, la arquitectura y el diseño industrial. Poder elegir la herramienta adecuada en cada caso, para expresarme con la mayor eficiencia y claridad, identificado con las concretas posibilidades y servidumbres de cada disciplina. Identificado, también, con un mundo que se abre vertiginosamente a la pluralidad de los conocimientos y en el que me resisto a quedar limitado a un solo aspecto del variado y apasionado campo de la estética"⁴⁹.

En 1973 realiza su obra más ambiciosa llamada *Serie Cosmogónica Vasca*, atraído por las más profundas esencias de su pueblo.⁵⁰ Inmerso en el arte social, quiere que sus obras cumplan una finalidad educativa. Esta inserción en lo popular implica una renovación, que supone la superación del formalismo abstracto y el expresionismo figurativo. Su aspiración es la de la correlación de la pureza formal con la profundidad de la significación étnico social, es decir, la superación del constructivismo formal con una temática popular. Volviendo frecuentemente al análisis estructural, Néstor se inmunizará contra posibles intoxicaciones de la tendencia a lo fácil, a lo superficialmente descriptivo. Buscará en la naturaleza lo permanente y lo fundamental, no lo que es cambiante y fugitivo.



Néstor Basterrechea, *Máscara*, 1977. Madera de roble.



Néstor Basterrechea, *Estela*.

De la *Serie Cosmogónica Vasca*, Néstor dirá que es "la recopilación de su vida", quince figuras que conciernen a los mitos que han obsesionado durante milenios al pueblo vasco: las fuerzas cósmicas, las costumbres del pueblo y los personajes míticos. En ella el escultor ha querido expresar en imágenes plásticas la mitología de su pueblo, dar forma a creencias y supersticiones que preocuparon el alma del pueblo vasco en la época de su propia gestación como pueblo, "resolver, desde la estética, aquel universo mental y físico de nuestros primeros gestos de tribu". Para ejecutarlas se documentó en estudios de etnólogos y antropólogos del país, sobre

⁴⁹ PLAZAOLA, Juan, *Néstor Basterrechea*, Madrid, Servicio de publicaciones del MEC, 1975, p. 25.

⁵⁰ Su preocupación e interés por conocer y sentir hondamente las viejas raíces del humanismo vasco y sus símbolos más destacados viene de atrás. El contacto con la cultura y el arte de México precolombino fue un estímulo para el artista. Fue quizás en este momento cuando se dio cuenta de la importancia que tiene para un artista la conciencia de sus raíces étnicas.

todo en los del etnólogo José Miguel de Barandiarán. A su vez observó y reflexionó sobre los instrumentos, objetos, y modos de la vida popular; en sus composiciones aparecen las formas de esos instrumentos: el rastru, el lauburu, el tridente, la reja de arado etc.

Los originales fueron tallados en madera de roble, de algunos de ellos ha realizado varias versiones que han ido a formar parte de museos y colecciones privadas. Inspirado en las tradiciones funerarias del pueblo vasco realizó otra investigación que concluyó en la serie de *Estelas discoideas*, buscando lo que de profundo y arquetípico puede haber en el diseño de dichas formas. Todo su trabajo sobre temas vascos lo denominó en conjunto "Homenaje a mi pueblo".



Néstor Basterrechea, *Seigarren Hilarri*. Estela de piedra.

"Una galería de deidades mitológicas, estelas funerarias discoideas, mágicas flores de sol, máscaras de luna, bailes y deportes populares y marineros mascarones de proa, son los temas que hoy fundamentalmente me ocupan y que me nacen en maderas y piedras que mantienen su identidad en grupos familiares, como miembros de comunidades cuyo número varía según mi capacidad de respuesta a la riqueza sugerente de cada tema". Néstor Basterretxea, 1977



Presa de Arriarán en Beasain, obra de Néstor Basterretxea.



Paloma de la Paz de Néstor Basterretxea. San Sebastián.

Sus reflexiones se aproximan a las de la escultora inglesa Bárbara Hepworth cuya intención es extraer de la materia formas que remitan a los significados atávicos y mágicos de las antiguas piedras. Creando un territorio en el que sólo existe la presencia aislada y monumental de la piedra, poseedora de una carga simbólica a la vez que histórica. En su interés en la interrelación de masas, Bárbara Hepworth al igual que Néstor ideará grupos familiares que poseen una misma identidad formal y narrativa.

En la obra pública y monumentos conmemorativos de Basterretxea es donde se hace evidente que el espacio y su desocupación son los protagonistas, que las obras por su mera presencia física transforman el espacio, interactúan con el espacio que los envuelve. Su escultura nace con vocación de definir espacio y es éste y no la forma el verdadero protagonista.

Destacan entre su obra pública el *Monumento a Iztueta*, famoso coreógrafo, la *Fuente de Irún*, en la que el aire del espacio canta sobre el pentagrama de la piedra, el *Homenaje a Pío Baroja* en Pasaia, y en San Sebastián su escultura conciliadora *La Paloma de la paz*. Seguramente su obra más mediática y conocida es *Izaro* el relieve que preside el Salón de Sesiones del Parlamento Vasco desde 1984.

Néstor Basterretxea, *Forma y universo*. Alabastro.Néstor Basterretxea, *Izaro*. Parlamento Vasco.

En la obra de Néstor, hay que tener en cuenta tres constantes fundamentales: lo vasco, lo universal y la belleza. Lo vasco está presentado en su investigación sobre el alma vasca, su mitología y su cultura; por ello su obra es la obra de un artista esencial y manifiestamente vasco. Lo universal, porque crea con conceptos estéticos de nuestro tiempo, es un artista moderno que forma parte de la vanguardia española. Y la belleza, porque es una preocupación constante a lo largo de toda su trayectoria. Toda su obra carece de fealdad, aunque exprese la furia, la denuncia, la ironía, el sufrimiento, la tragedia, el miedo, la exaltación etc., nunca se ha evadido de contárnoslo con el lenguaje de la concordia. Esta cualidad se evidencia en la intimidad de las formas, los volúmenes o los espacios, y se hace más patente en este momento artístico en el que la belleza es un concepto secundario a veces despreciado.

ESPAÑOLES PERIFÉRICOS:

PABLO PALAZUELO (1916 - 2007)

Pintor, escultor y grabador, natural de Madrid, considerado una de las figuras clave del arte español de la segunda mitad del siglo XX. Aunque no trabajó piedra, no podemos dejar de mencionarlo en este capítulo, por su proximidad formal y conceptual a los autores de la escuela vasca, pero sobre todo, por su valiosa contribución a la plástica de vanguardia en nuestro país. Su caso es revelador en el arte español, dadas las escasas relaciones que tiene en sus primeras obras su lenguaje con el de los artistas de su generación, en un momento en que el surrealismo daba sus últimos coletazos, cohabitando junto a las propuestas informalistas, él se inclinó por una línea geométrica y constructiva. Definía su obra y su vínculo con la geometría como "la medida de la materia" y "un lenguaje para soñar"⁵¹.

Comienza estudiando arquitectura en Madrid y continua después en Oxford. En 1948 marcha a París con una beca del Gobierno francés, donde se establece hasta 1968. Allí inicia su relación con la prestigiosa Galería Maeght, que durará hasta la década de los 80, y comienza una entrañable amistad con Eduardo Chillida, con el que compartirá vivencias parisinas y trabajará en un taller contiguo.

⁵¹ http://cultura.elpais.com/cultura/2007/10/03/actualidad/1191362402_850215.html

PABLO PALAZUELO

Pablo Palazuelo junto con Jorge Oteiza, Chillida, Néstor Basterretxea y Andreu Alfaro constituirá el grupo de escultores superviviente de la postguerra, que conseguirá reconstruir el espíritu vanguardista confinado por decreto político. Actuaron como revitalizadores de la sensibilidad moderna, en su vertiente tanto expresionista como constructivista, siendo capaces de gestionar un profundo cambio en la escultura contemporánea.

Su primera incursión en el mundo de la escultura se produce en 1954, con la obra *Ascendente*, que se incluyó en la exposición *Tendances actuelles de l'École de Paris*, en la Kunsthalle de Berna.

Hasta casi una década después, en 1962, no retoma los trabajos tridimensionales al realizar cuatro maquetas para unas esculturas destinadas a los edificios del grupo Hisa, que no se materializarán en escala escultórica hasta diecisiete años más tarde. Sus esculturas ocuparán cada vez mayor espacio dentro de su obra.

En 1974 se instala en un castillo en Monroy, cerca de Cáceres, que restaura con ayuda de su hermano. Desde entonces sus exposiciones e intervenciones en España serán más frecuentes.⁵² En 1982 se le concede la medalla de Oro de Bellas Artes, en 2004 el Premio Velázquez de Artes Plásticas, y entre 2006 y 2007 se realizan retrospectivas de su obra en los Museos más importantes de nuestro país: Reina Sofía, M. de Arte Contemporáneo de Barcelona y Guggenheim de Bilbao.

A pesar de ello su obra no ha recibido el reconocimiento internacional esperado, creemos que debido a su concepción de una abstracción excesivamente lineal y formalista, próxima al minimalismo, que se adelantó a las investigaciones de sus coetáneos y a la valoración de los promotores y electos del arte en nuestro país.



Pablo Palazuelo, *Floración II*, 1979. Acero inoxidable.



Pablo Palazuelo, *ST*. Óleo sobre lienzo.



Pablo Palazuelo, *Paisaje IV*. Aluminio, 1996.

⁵² Al año siguiente comienza a participar en Arco Madrid, con la galería Maeght-Lelong; en 1979 su obra *Proyecto para un monumento IV*, en acero cortén, se instala en el Museo al Aire Libre del Paseo de la Castellana de Madrid; en 1981 *Lauda II*, de la serie del mismo nombre, se emplaza en el Aeropuerto de Barajas de Madrid.

Palazuelo fue un artista intimista y reservado que concebía el arte como "un camino para dar salida a los problemas humanos".⁵³ En su obra hace continuas referencias a la historia de la pintura, la noción de la línea derivada de la obra de Paul Klee, sería para él un gran descubrimiento, ejerciendo una considerable influencia en su trabajo, además, también es destacable su interés por la obra de los constructivistas Rusos Naum Gabo y Pevsner, que se manifiesta en la linealidad de su obra. Esta ha sido clasificada por la crítica como una abstracción de tipo idealista enlazada a corrientes de espiritualidad y filosofías de pensamiento oriental. No obstante, el desarrollo de la abstracción en su obra también está relacionado con el pensamiento científico, con las matemáticas, la física y, sobre todo, con la música. Su uso de la geometría, es como una partitura musical, está estrechamente ligado a un proceso racional basado en la repetición, modulación y descubrimiento de variaciones formales.

La energía, la coherencia, el misterio, el sentido del orden y el rigor definen su vida y obra, en la que fue notorio el carácter selectivo de sus apariciones públicas. Ello unido a sus ausencias, le han otorgado el perfil de artista solitario. A ello responde con ironía: "*Tal vez sea un objeto raro, un objeto de curiosidad, cuya originalidad me hace ser una especie de islote, que queda fuera de las tendencias dominantes, en un momento de neos, estilos revisitados y retomas*".⁵⁴ Como comentaba a su muerte su amigo el pintor Luis Gordillo: "*Palazuelo fue un místico, un poeta, un artista solitario que se consagró exclusivamente a su trabajo*".⁵⁵

De este modo entendía y expresaba en que debe consistir el trabajo del artista:

"Debe buscar un mundo propio, hecho de múltiples elementos, pero traducido, transmutado en una obra nueva y original. No debe ser algo que se parece a, sino algo original. Al menos así lo veo y trato de practicarlo, cada uno debe hacer lo que le emociona, lo que le llama, lo que le apetece".⁵⁶

ANDREU ALFARO HERNÁNDEZ (1929 - 2012)

Andreu Alfaro es otro artífice de la regeneración de la escultura española tras la postguerra. Artista valenciano que realizó una obra de un humanismo profundo, reflexivo y socialmente comprometido con las características de renovación que en la segunda mitad del siglo XX vive el arte español. Su obra irá creciendo hacia formas cada vez más depuradas que se apoyan en el análisis y la búsqueda de lo real, amparado en su relación con otros artistas como Oteiza, Sempere y Julio González o, en su admiración por el pensamiento de autores como Goethe, además de en las enseñanzas del arte griego y del Barroco.

La exposición "50 años de Arte Moderno", que se celebra en Bruselas en 1959 será una experiencia fundamental para su evolución artística y formación autodidacta, allí descubre 350 obras que le harán replantearse el paso de la pintura a la escultura. Las obras que más le impresionaran serán las pinturas de Kandinsky, que reinterpretará a su vuelta a Valencia al tiempo que empieza a trabajar en sus primeras esculturas de hojalata y alambre.

⁵³ https://es.wikipedia.org/wiki/pablo_palazuelo

⁵⁴ AA.VV., *PASAJES. Actualidad del Arte Español* (cat. exp.), Exposición Universal de Sevilla, Expo'92, Electa España, 1992, p. 140.

⁵⁵ http://cultura.elpais.com/cultura/2007/10/03/actualidad/1191362402_850215.html

⁵⁶ AA.VV., *PASAJES...*, op. cit., p. 140.

Se incorpora a la segunda etapa del Grupo Parpalló con Doro Balaguer y Eusebio Sempere, un grupo valenciano de críticos y artistas con vocación renovadora,⁵⁷ que incluye una gran diversidad de tendencias y que comparten la misma actitud estética de artistas comprometidos como Jorge Oteiza, apostando por el informalismo y el arte concreto o constructivista. En 1959 organizan una exposición colectiva que denominan del “Arte Normativo Español”, que intenta hacer coherente un planteamiento estético que permita desarrollar la norma y la racionalidad en una integración de las artes plásticas y de éstas con la vida.

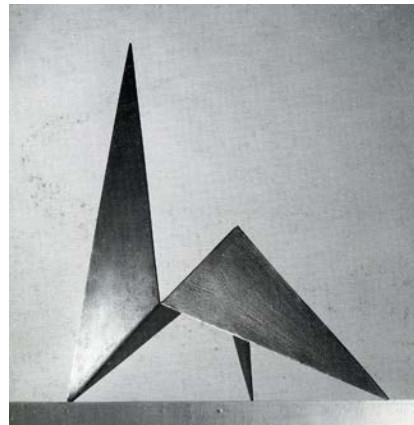


Andreu Alfaro, *La línea i la corba*, 1959. Acero inoxidable.

Tras su primera exposición individual en la sala Darro de Madrid, en 1961, recibe un amplio respaldo de los principales críticos del momento: Aguilera Cerni, José M^º Moreno Galván y Valeriano Bozal.⁵⁸



Andreu Alfaro, *Camins de Llibertat II b*, 1961. Acero inoxidable.



Andreu Alfaro, *Homenaje a Jorge Oteiza*, 1961. Hierro pintado.

En este momento realiza una interesante experimentación dentro del constructivismo. En una entrevista de 1959 contestaba: “Busco formas nuevas” y “El espacio ha dado lugar a las formas; yo quiero dar formas al espacio”⁵⁹. Al incorporarse a la vanguardia descubre en la escultura no el volumen sino el vacío, la negación de la masa, lo que muestran los expresivos títulos de sus obras: *Espai lliure* o *La línea amb la corba*, ambas de 1959. El material utilizado será el alambre, la varilla de acero y las planchas flexibles de latón, aluminio y acero inoxidable que trabaja con sencillos cortes y pliegues con los que crea formas limpias con pocos puntos de apoyo que las dotan de un logrado dinamismo, como *Forma en desenvolupament* (1960), *Camins de llibertat* (1961). También trabajará piezas soldadas con formas rectas y ángulos, como *Homenaje a Joan Fuster* (1961), *Homenaje a Jorge de Oteiza* (1961) o *Victoria de la Bahía de Cochinos* (1962).

Alfaro confesaba que su ideal era compartir el arte con la sociedad, como un mensaje en el que la forma desempeña un papel de envoltura, secundario frente al contenido y la intención de la obra, así como la elección de los materiales que hará con plena libertad en función de

⁵⁷ Con su adscripción al Grupo, encuentra la posibilidad de construir su propio lenguaje plástico en solidaridad con una generación renovadora que será para él espacio de libertad e impulso y no una etapa de anclaje en la seguridad al fin adquirida.

⁵⁸ Véase: AA.VV., *Alfaro* (cat. exp.), Valencia IVAM - Centre Julio González, Generalitat Valenciana, 1991, p. 201.

⁵⁹ J.G.R., «Andrés Alfaro y “El Parpalló”», *Levante*, 1959, citado en: AA.VV., *op. cit.*, *Alfaro* (cat. exp.), IVAM..., p. 201.



Andreu Alfaro, *Amor II*, 1966. Mármol rosa de Portugal.

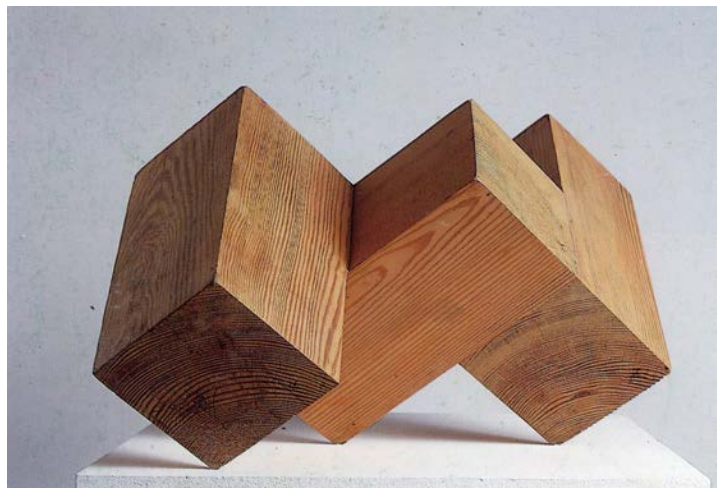
lo que se proponga comunicar. Quizás sean libertad y voluntad de sencillez las dos palabras que mejor describen su plástica y su inquietud intelectual. Su escultura, en este momento, se enmarcaba en una estética de reminiscencia industrial proponiendo un diálogo dinámico con su público, en el que someterá la expresión constructiva y su investigación espacial a la conexión con la realidad cultural y social, llegando a simplificar consecuentemente la expresión de su escultura hasta hacerla más austera.

A mediados de los 60 continúa creando su nuevo lenguaje plástico y da el salto definitivo al exterior en 1966, en la Bienal de Venecia y en el Salón de la *Jeune Sculpture de París*. En Madrid, al año siguiente, realiza una importante exposición en la Dirección General de Bellas Artes. En el catálogo de esta exposición se considera su obra ilustrativa de algunos de los problemas que planteaban la convivencia entre las teorías del diseño y las doctrinas estéticas, y se vinculan sus formas y contenidos con los planteamientos de la Bauhaus.⁶⁰

En la que se considera una segunda etapa de su escultura, se pueden identificar tres elementos. El primero de ellos es la búsqueda de un conceptualismo cada vez más esencial en su capacidad de concretar símbolos. Entre 1963 y 1964 reflexiona sobre lo inteligible y busca un lenguaje nuevo basado en compartir claves emotivas y éticas, que muestra en obras como *Monument a l'amor* (1963), *Amor II* (1966) o *La nostra victòria* (1966), en ellas reafirma su voluntad de comunicar apoyándose en la abstracción. El segundo elemento será un repertorio cada vez más ajustado y minimalista del lenguaje plástico con barras industriales como soporte estructural. Inicia un proceso de desmaterialización y de búsqueda del mayor orden con el menor número de elementos, que entronca con el arte europeo y mundial que vislumbra el futuro del arte como idea y como concepto.



Andreu Alfaro, *03A.5*. Acero inoxidable.



Andreu Alfaro, *Mòduls 3A*, 1967. Madera

Su minimalismo muestra dos tendencias, una consistente en la desmaterialización, reduciendo las piezas a simples barras metálicas como *Adam i Eva*, (1964), *My Black Brother* (1965) o

⁶⁰ «Trayectoria de la obra...», en cat. exp. *Alfaro*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1967 pp. 5-14. Citado en: AA.VV., *op. cit.*, *Alfaro* (cat. exp.), IVAM..., p. 201.

apoyándose en propuestas repetitivas como en *L'arbre de la vida* (1965) o *Un poble en marxa* (1967). Y otra, que se decanta por su trabajo con las masas, con formas geométricas que recortan un volumen en el espacio. Son piezas de madera simples o repetitivas como *Mòduls 3A* y *La fabrica del silenci*, las dos de 1967, con un estilo que recobrará en su serie *Kouroi*; en ellas la forma triunfa de nuevo sobre la materia.

El tercer elemento de esta segunda etapa de la escultura de Alfaro se apoya en la tradición de la Bauhaus y del diseño industrial y en la utilización de la máquina para efectuar los cortes en la madera o el acero. Su trabajo, que utiliza técnicas industriales y que se propone hacer del espectador un partícipe activo, concibe, influido por Vasarely, secuencias regidas por leyes formales: de ascensión, irradiación, penetración o generación..., que permiten al espectador que las contempla observar cómo se transforman ante sus ojos en secuencias de espacio y tiempo colmadas de transparencia y luminosidad, como en *Sua sua* (1974) o *La força de viure* (1979). Son obras dinámicas, creadas con unas pocas líneas dibujadas en el espacio, con las que propicia interesantes experiencias visuales, que niegan, como escribía Antonio Bonet Correa, la opacidad de la escultura tradicional.⁶¹



Andreu Alfaro, *El devenir*, 1981. Aluminio.



Andreu Alfaro, *Olas*, 2002. Puerto de Barcelona.



Puerta de la Ilustración. Avenida de la Ilustración, Madrid.

Alfaro investigó la manera en la que las grandes esculturas intervienen en el espacio, concibiéndolas como símbolos de aspiraciones colectivas que tienen que encajar con coherencia en el entorno en el que se sitúan. Compartía con Goethe que: *“el lugar de la escultura es la plaza, el jardín, la fachada: metida en la vida de la gente e irradiando sobre ella”*, lo que le obliga a estudiar detenidamente las características del lugar en el que se va a instalar la obra. En este sentido es magnífica su *Puerta de la Ilustración*, (1984-90) de Madrid, que propone un cruce de arcos diagonales que al atravesarlos en coche crean una fuerte sensación de tensión en espiral, como de introducirse en una red que al tiempo que protege, dinamiza un entorno urbano, vulgar y sin ningún interés. Esta escultura, que ha sugerido desde la imagen de un laberinto hasta el esqueleto de una ballena, representa principalmente la libertad de diseño en el espacio, sin ella ya no concebimos la Avenida de la Ilustración, es una puerta para la ciudad de Madrid de final del siglo XX, abierta al progreso y a la vanguardia artística. Andreu Alfaro comentó muy sugerentemente

⁶¹ «Razón e intuición en la escultura de Andreu Alfaro» en cat. exp. *Alfaro*, Madrid, Universidad Complutense, 1981, p. 11, citado en: AA.VV., *op. cit.*, *Alfaro* (cat. exp.), IVAM..., p. 202.



Andreu Alfaro, *Figura a punto de volar*, 1992. Mármol blanco de Yugoslavia.

que podía haberse inspirado en la columnata de Bernini de la Plaza de San Pedro de Roma.

En sus obras monumentales estudiaba a fondo los problemas de sujeción, mantenimiento y conservación, en diferentes materiales como el hormigón en *Creu de ciment* (1967), el aluminio, el hierro o el acero inoxidable, en obras como *Simetría asimétrica* (1980-82). Para él, el carácter monumental no es puro artificio escenográfico sino que es la expresión de valores sociales fundamentales para el público que acoge las obras. Los títulos que pone a sus obras muestran esta condición: *Bon dia llibertat* (1976) o *La Força de viure* (1977).

Alfaro se empeñó en la consecución de desarrollos formales concretos, primero lineales y más tarde a base geometrías simples orientadas entorno al plano, que actúan sobre el espacio a través de una búsqueda complicada con las variaciones lumínicas. Es muy significativo para este trabajo que en sus últimos años, lograda una rica madurez artística tras su larga experimentación en metal, descubra la piedra como un material escultórico lleno de posibilidades. Su última etapa se dirigió a lo que Yvars describe como las virtudes fundacionales de la escultura: coherencia y mesura en la articulación de la masa y el volumen, proporción y equidad entre el espacio vacío-desocupado y la presencia matérica, y jerarquización de planos y efectos visuales. En definitiva, todo aquello que Read recapitulaba con el término «*unidad de concepción*»⁶².



Andreu Alfaro, *Composició modular 7*, 2000. Mármol de Ulldecona.

El artista vuelve su mirada e interés a la historia de la escultura con una recuperación de la figuración, en una nueva demostración de libertad creadora, encuentra en la lejana Edad de Piedra y en el Egipto de los faraones inspiración para sus últimas obras, como hemos visto en los capítulos correspondientes. A finales de los 80 y principios de los 90 comienza a trabajar intensamente en piedra, incorpora esta a su obra porque le interesa conseguir de su masa sensaciones de ingravidez como en *Figura a punto de volar* o *Composició modular 7*, y expresar conceptos inmateriales como el amor o la muerte.

Alfaro trató de establecer una reflexión rigurosa sobre las raíces de nuestra tradición artística proponiéndonos, más allá de los derroteros e imperativos del mercado actual del arte, un retorno a «la mirada primera» de la que hablaba Miró, convencido de que debemos recuperar la mirada limpia del primer día, sin trucos ni ocurrencias maliciosas.

Alfaro observa que en la escultura arcaica «la materia es forma y la forma se convierte en la materia misma, configurando un todo inseparable, un mismo ser».⁶³ Estas palabras reflejan el motivo que le llevó al descubrimiento de la estatuaria griega temprana y a su utilización en su obra como modelo de ordenación volumétrica. Su intención de «*dar vida a la piedra*», es decir a la materia inerte arrancada de la cantera, es un valor que impulsó

⁶² YVARS, J. F., "La densidad del riesgo", en: *Alfaro* (cat. exp.), Valencia, IVAM- Centre Julio González, Generalitat Valenciana, 1991, p. 214.

⁶³ YVARS, J. F., "La densidad del riesgo", en: *Ibidem*, p. 214.

la primera escultura griega y que ha marcado el posterior desarrollo de la escultura figurativa occidental. El artista nos ha relatado su descubrimiento de la piedra y el valor fundacional de ésta para el arte:

“La piedra es básica en toda la estatuaria arcaica. Y lo es sobre todo por lo que significa (...). Una materia dura y resistente, testigo inmutable que acompañará al hombre a lo largo de su vida, parte básica de la naturaleza y memoria dura del devenir. Éste será el medio idóneo para representar la totalidad ordenada del cosmos y su relación con el hombre (...). El hombre creará dominar la naturaleza dándole forma, su misma forma, su única verdad, su existencia. La piedra desnuda y el hombre desnudo intentando escapar del tiempo”. *Por una escultura no pictórica*, 1990.⁶⁴

Alfaro es un escultor que tiene claro que su oficio es el resultado de milenios de civilización. Escuchar la vieja sabiduría de los comienzos del arte es su sencilla proposición, por ello rescata modelos del mundo antiguo. En los últimos tiempos retorna a los *Kouros* de la Grecia arcaica y descubre en ellos la vertical, intemporal y completa forma de figuras del pasado que caminan hacia el futuro, como columnas hechas a la medida del hombre. Al final de su vida comprendió que en el arte no hay tiempo, que el artista puede hacer lo arcaico vanguardia y que no tiene por qué renunciar a nada.

También se aproximó a la preocupación teórica y humanística del Barroco aprovechando para su obra las posibilidades dramáticas de la perspectiva y los escenarios al modo de Bernini. Establece un diálogo con este periodo que concreta en numerosas exposiciones, especialmente en la que realizó en Colonia (Alemania), *Andreu Alfaro im Dialog mit dem Barock* con 17 esculturas en el Palacio de Augustusburg.



Andreu Alfaro, *Kouros y Fémina II*. Mármol de Carrara.



Andreu Alfaro, *Insinuar*, 1988. Mármol negro de Bélgica.

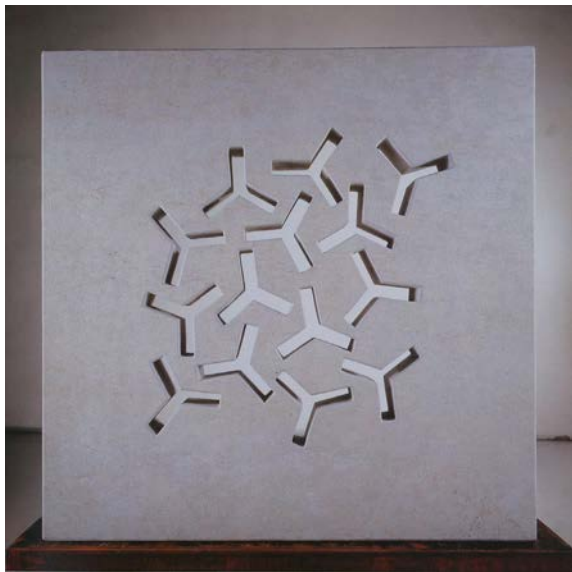


Andreu Alfaro, *Las tres Gracias I (a)*, 1988. Mármol blanco de Carrara.

⁶⁴ YVARS, J. F., “La densidad del riesgo”, en: *Ibidem*, p. 213.

El dibujo será su mejor instrumento para observar la forma humana y llegar a su esencia abstrayendo sus contornos para fijarlos en puras siluetas con las que después producirá volúmenes en mármol, como *Cuerpo* (1988), *Mujer tumbada* (1988), *Afrodita* de 1989 y *Torso* de 1990. También se interesaba por la dinámica de las formas vivas de toda condición, vegetal o animal y en su estilización, como en *L'abre nu* (1983) o *Una palmera, un ocell, el Misteri d'Elx* (1980).

Bajo la forma de tres columnas salomónicas que se transfiguran en *Las Tres Gracias* (1988) hará un homenaje al mármol de Carrara. El diálogo con las curvas o el dibujo que se materializa en sus contornos lo aplicara de modo rectilíneo a sus estelas con incisiones, como *De la vida y la muerte*, de las que hablamos en el capítulo dedicado a Egipto.



Andreu Alfaro, *Hablemos del viento*, 2000. Mármol de Ulldecona.



Andreu Alfaro, *Signos*, 2000. Mármol de Ulldecona.

En algunas obras que inician la centuria, realizadas en piedra o acero, observamos como traza dibujos en el aire, signos, letras siamesas que marcan equilibrados ritmos de un lado a otro. Imágenes, como las que han utilizado sus coetáneos Chillida u Oteiza, que son «palabra poética en el espacio», en las que parece buscar sin descanso la *“alianza perfecta entre el símbolo visible y la realidad por él expresada”*. No cabe duda de que una de las constantes que vigorizan la coherencia de su discurso es la significación del vacío, del aire, de lo ligero e invisible sobre lo duro y permanente.⁶⁵

A veces el propio Alfaro contemplando la geometría de la piedra y el dibujo de aire horadado en la materia, ha dudado sobre la naturaleza de esa realidad profunda que el símbolo de piedra nos ofrece, razonando que todo es verdadero para el que contempla y puede tocar esos cuadrángulos de mármol, pero al mismo tiempo es una ilusión que puede borrarse en un instante.⁶⁶

Hemos podido comprobar que el conjunto de su trabajo tiene una marcada tendencia a la expansión, en torres simétricas y asimétricas con vocación de verticalidad o en jeroglíficos trazados en piedra y acero con regularidad geométrica en los que adivinamos mensajes cifrados, palabras, que incrustadas en la materia no dejan de hablarnos. Efectivamente el signo, en el

⁶⁵ BARNATÁN, Marcos Ricardo, “El eco de una visita al taller de Andreu”, en: *Andreu Alfaro* (cat. exp.), Madrid, Galería Metta, diciembre de 2002, p. 11.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 10.



Andreu Alfaro, *Composición modular 4*, 2002. Mármol de Ulldecona.

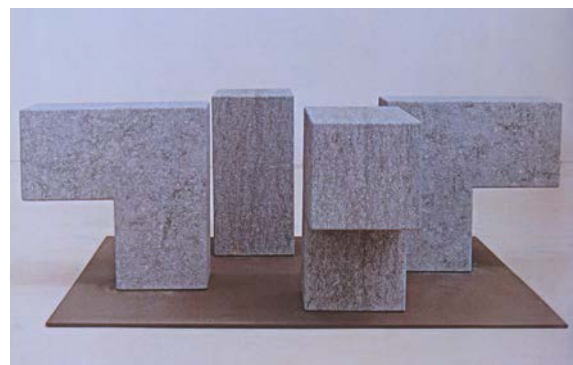


Andreu Alfaro, *La Cruz y los módulos*, 2002. Mármol de Ulldecona y Piedra de Osona.

giro de la escritura, es un tipo de palabra oculta de la que se alimenta la verdadera poesía, y necesariamente un lenguaje que se mantiene en el tiempo.⁶⁷

A inicios del siglo XXI no abandona su investigación puramente escultórica, desarrollando interesantes composiciones modulares en piedra que tanto deben a Brancusi, como *La cruz y los módulos*, *Los toros de Guisando*, o las *Composiciones modulares 4, 6, 7 y 10* realizadas en 2002. En algunos de estos trabajos consigue un perfecto equilibrio en la disposición de los patrones cálidos en mármol de Ulldecona con los grises en piedra de Osona. Es elocuente la rotundidad de sus *Toros de Guisando* que situados hacia los cuatro puntos cardinales parecen embestirnos señalándonos los posibles rumbos como una brújula inmóvil.

Una de sus esculturas más sorprendentes son las cuatro columnas monumentales, de 40 metros de altura, que realizó en 1999 para el Campus de la Universidad Autónoma de Barcelona. Estas columnas que surcan el cielo, cambiaron la fisonomía del Campus convirtiéndose en la imagen iconográfica de la Universidad. Ofrecen aspectos variados y contrastados a lo largo del día y la noche, y constituyen, como dijo Alfaro en la inauguración, un simple “anuncio”, que permite localizar el recinto universitario desde varios kilómetros, a lo que añadiría: “*Allá donde hay una piedra, continúa así después de mil años, así la contemplan diversas generaciones*”.⁶⁸



Andreu Alfaro, *Toros de Guisando*, 2002. Piedra de Osona.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 12.

⁶⁸ Véase: CARRERAS, Francesc de, «*Las columnas de la UAB*», EL PAÍS, 16/ 09/ 1999, y <http://www.uab.cat/web/conoce-la-uab/las-columnas-de-la-uab-1191393590036.html>

Investigando acerca de su significado, parece ser que las cuatro columnas son además un símbolo de la catalanidad pues representan las cuatro barras de su bandera. En la ciudad Condal hay varias referencias a ello, como el Templo romano de Augusto (donde se hallaron a finales del XIX cuatro columnas), los jardines del Palacio de Montjuïc (con 4 columnas que fueron derribadas por Primo de Rivera y con la ley de la memoria histórica restituidas en 2010), y la entrada al emblemático Hotel W del Puerto de Barcelona realizado por Ricardo Bofill.



Las columnas UAB del campus Bellaterra, Andreu Alfaro, 1995. Granito rosa Porriño.



Las Cuatro Columnas reconstruidas en 2010 MNAC, Barcelona.



Cuatro columnas romanas del Templo de Augusto halladas a finales del XIX en la ciudad de Barcelona.



Cuatro columnas de mármol que representan la bandera catalana Barcelona.

Alfaro camino a la inversa del itinerario plástico que orientó a su generación, que era decididamente anti-realista, racionalista e informal. Él resuelve volver a la escultura figurativa con el bagaje y la seguridad de treinta largos años de experimentación formal. Su trabajo resulta inquietante en estos días donde habitualmente se menosprecia cualquier tentativa de contextualización histórica o cultural.

Como hemos analizado, la escultura de sus últimos años estuvo guiada por una elección doblemente arriesgada: por un lado mantiene una atención renovada hacia un material tradicional de la escultura como es la piedra natural, y por otro, se sumerge en una reelaboración personal de las raíces de su escultura acudiendo a la historia. Estos aspectos destacan su valentía

y subrayan que ha sido uno de los pocos artistas actuales que han recuperado el viejo oficio del escultor realizando elaboradas construcciones en piedra en las que indaga en el significado humano de los referentes culturales explícitos en la obra.

Ciertamente comprendió que la historia ya está escrita pero que todo puede ser nuevo si el método para buscarlo es experimentar sobre la medida de lo clásico. Alfaro era un artista que se negó a dejar las puertas cerradas tras de sí, siempre las tuvo abiertas en aras de su futura creación y de la de los demás.

2.4. VALORES ASOCIADOS A LA TIERRA Y EL PAISAJE

Tras el impacto que la Segunda Guerra Mundial dejó en el mundo occidental los artistas más innovadores sienten la necesidad de superar las vanguardias surgidas en la primera mitad del siglo XX, que empiezan a ser denominadas “*vanguardias históricas*”, y alumbran nuevas tendencias artísticas, de caracteres muy diferentes, que componen un gran abanico que va desde la *performance* al *videoarte*, pasando por el *Body Art*, *Pop Art*, *Minimal*, *Land Art*, *Conceptualismo*, *Objetualismo* e *Instalaciones*, propuestas todas ellas hoy vigentes que, como señala Javier Maderuelo, “*han dotado de pleno sentido al término posmodernidad*”¹.

En escultura, es el *Minimal Art* la primera propuesta que plantea una nueva manera de ocupar el espacio, para lo que concibe la obra para un espacio concreto, como un suelo, pasillo o pared, con la intención de provocar que el espectador tome conciencia del espacio en el que se produce su encuentro con la obra. Estas nuevas relaciones entre la obra y el espectador conducirán a una nueva expresión artística, la *instalación*, en la que es imprescindible el espectador como parte esencial de la misma, convirtiéndose, de alguna manera, en el co-creador de esta experiencia junto al artista. Lo que caracteriza a los artistas minimalistas es que no establecen una distinción entre espacio real y espacio artístico sino que conciben sus obras como “*la configuración de un todo en el espacio*”².

La obra *Minimal* es todavía objetual y, “*a pesar de la importancia del receptor, ... éste sigue siendo básicamente un espectador*”³, el efecto que consigue en el espectador no es provocado mediante el lenguaje escultórico tradicional, que explota cualidades expresivas que permiten la dialéctica entre volumen y hueco, lleno y vacío, sino que utiliza materiales industriales como el aluminio, la formica o el plexiglás, que no son los habituales en escultura pero que poseen nuevas cualidades ópticas de color, brillo o textura, muy valiosas artísticamente.



Donald Judd, *ST*, 1968-69, Plexiglás y acero.



Carl Andre, *Plain*, 1969. Láminas de zinc y magnesio.

Las nuevas relaciones espaciales que propone el *minimalismo* se pueden observar en los trabajos de **CARL ANDRE (Quincy, Massachusetts, 1935)** que se plantea acabar con la verticalidad de la obra escultórica para lo que concibe instalaciones que consisten en unas simples losas de hierro, piedra o metal extendidas en el suelo, delimitando un espacio y obligando al espectador a mirar hacia abajo para tomar conciencia del suelo que está pisando. Andre dice utilizar en estas esculturas el material “*como corte en el espacio*”⁴. Recientemente se han podido ver en Madrid algunas de estas obras, en el Centro de Arte Contemporáneo Reina Sofía.

¹ MADERUELO, Javier, “Introducción”, en: AA.VV, *Medio siglo de arte. Últimas tendencias 1955-2005*, Madrid, Abada Editores S.L., 2006, p. 6.

² PERÉZ CARREÑO, Francisca, “Espacio y Cuerpo en el Arte Minimal: La experiencia del arte”, en *op. cit.*: AA.VV, *Medio siglo de arte. Últimas...*, p. 53.

³ *Ibidem*, p. 51.

⁴ MADERUELO, Javier, “El campo expandido de la escultura”, en *op. cit.*: AA.VV., *Medio siglo de arte. Últimas*, p. 93. Cita recogida por David Bourdon en la revista *Artforum*, Nueva York, octubre de 1966, p. 15.

TONY SMITH (Nueva Jersey, 1912-1980) es un artista clave en este movimiento, considerado junto a Agnes Martin uno de los padres del minimalismo, partiría de la arquitectura para definir una nueva ruta para la escultura, influyendo en los principales representantes del minimalismo y contribuyendo con sus reflexiones y experiencias a los inicios del *Land Art*, como veremos a continuación.⁵

En diciembre de 1966 publica en la revista *Artforum*, un relato sobre una experiencia que describió como "el fin del arte". Una noche salió en coche junto a tres estudiantes de la Cooper Union y decidió introducirse sin permiso en una autopista todavía en obras, desde algún lugar de Meadows hasta New Brunswick. La experiencia fue tan reveladora, que se cuestionaría sobre la naturaleza estética del recorrido:

"¿La carretera es una obra de arte o no?

Si lo es, ¿cómo? ¿Cómo readymade?

¿Cómo firma abstracta?

¿Cómo objeto o en tanto que experiencia?"⁶

Estos planteamientos provocaron preguntas esenciales acerca de la naturaleza del arte, la obra de arte y la experiencia artística, llevando a considerar el carácter no objetual de la obra de arte, que podría abarcar extensiones indefinidas como una carretera, un campo o un paseo, es decir, un acto sin objetualidad.

Las palabras de Smith fueron analizadas por los minimalistas y los artistas del *Land Art* desde dos puntos de vista diferentes: la calle como firma y objeto en el que se realiza la travesía, o la calle como actitud que se convierte en forma. Carl Andre y Richard Long personifican estos puntos de vista. Andre deseaba crear presencias cada vez más ausentes en el espacio real, "*para mí la escultura ideal es la calle*". En cambio Long reflexionará: "*mi arte es el propio acto de caminar*".⁷ A esta experiencia de Smith suceden una serie de obras de Long como *A Line Made by Walking* o *Walking Line in Perú*.

Uno de los impulsos que inspiraron y movieron a los artistas tras el fracaso histórico y social de la segunda Guerra Mundial fue redescubrir la naturaleza, lo natural como marco y material para el artista, reanimando el vínculo del individuo con su entorno natural, aunque éste, al menos en el mundo occidental, ha sido muy transformado por la mano humana y apenas queden espacios naturales completamente salvajes. Esta realidad ha llevado a muchos artistas a replantearse sus relaciones con el paisaje y a establecer actuaciones que lo señalicen o lo transformen. En realidad, «la naturaleza», que incluye al ser humano, ha sido el modelo fundamental para la creación artística desde sus orígenes.

Superado el Romanticismo, que sustituyó el concepto de belleza clásica por el de lo sublime, y la Modernidad que sustituyó el mito de la naturaleza por el de la máquina, actualmente arte y naturaleza han creado nuevas relaciones que han dado lugar a nuevas tendencias artísticas. Entre ellas el *Land Art*, tendencia que aporta una importante contribución a nuestro trabajo por

⁵ Smith, comenzó a finales de los años sesenta y principios de los setenta a interesarse por proyectos del Land Art, en su caso concebidos como site-specific. Entre estos proyectos señalaremos los realizados para la Universidad de Illinois (Chicago), titulado *Lunas Ammo Dump* (1968) y para la Universidad de Hawai, titulado *Haole Crater* (1969) y *Mountain Cut* (1969) proyectado para la ciudad de Valencia (California). Ninguno de ellos fue realizado debido a su complejidad arquitectónica.

⁶ <http://www.mixite.es/es/2012/01/29/land-walk-escultura-vs-paisaje/>

⁷ *Ibidem*

la profusión de obras desarrolladas en piedra, creaciones en las que la naturaleza se convierte en sujeto, proceso y destino del hecho artístico, y en las que conceptualmente se atestigua una significativa revalorización del material.

El *Minimal*, con su especial apreciación del «lugar», asimilando el espacio real como espacio artístico, y su estrategia de utilizar todo tipo de materiales tratando de alterarlos lo menos posible, fue un apoyo, a mediados de los años sesenta, para los artistas que se iniciaron en el desarrollo del *Land Art* y el *Earthwork*. Estos artistas trabajan en creaciones tridimensionales de marcado carácter escultórico, y como en el *Minimal Art*, conciben sus proyectos para lugares específicos, utilizando materiales autóctonos o efímeros y desarrollando acciones individuales en el espacio natural, ocasionalmente en entornos remotos o inhabitables.

Las obras del *Land Art* como las del *Minimal* han sido creadas para proporcionar una experiencia única de un lugar, tanto al artista como al espectador. Hay dos elementos imprescindibles: el «lugar», entorno o contexto en el que se interviene, y el «espectador» o receptor de esa experiencia sensorial del paisaje. En el *Land Art* «el lugar» es el que determina la experiencia estética y no «el objeto» artístico. La naturaleza no se concibe como modelo, sino como escenario donde sucede la experiencia artística.

Tonia Raquejo, que ha estudiado a fondo este movimiento artístico, aunque muchos autores no lo consideran un movimiento o estilo nuevo sino una actividad artística, propone dividir las obras de estos artistas, que como veremos son de una gran variedad y originalidad, en tres grupos: “*las que están conectadas a la acción y a la performance; las obras que provienen de un proyecto y un equipo instrumental; y las obras más íntimas que no utilizan instrumentos y se sitúan a la mitad de un camino entre preceptos y conceptos*”⁸.

Entre los primeros artistas del *Land Art*, además de los norteamericanos, encontramos principalmente creadores ingleses que le imprimieron un sello y una característica propia marcada por su respeto a la naturaleza que viene de la larga tradición del paisajismo inglés y de sus medidas intervenciones en el medio natural, a diferencia de algunas de las contundentes intervenciones de los americanos que, como veremos, en muchas ocasiones parecen querer “conquistar” el territorio. La diferencia entre los llamados *Earthworks* y *Land Art*, de los artistas americanos y de los ingleses, tiene una base cultural. Los artistas ingleses se proponen mejorar la naturaleza perturbándola lo menos posible, mientras los norteamericanos intentan dominarla enfrentándose a ella a gran escala, en desiertos y montañas, modificándola a veces substancialmente.



Andy Goldsworthy, *Cinco hombres, diecisiete días, quince bloques de piedra, un muro*. Bedford, 2010.



Andy Goldsworthy, *Jardín de muro seco*, 2012.

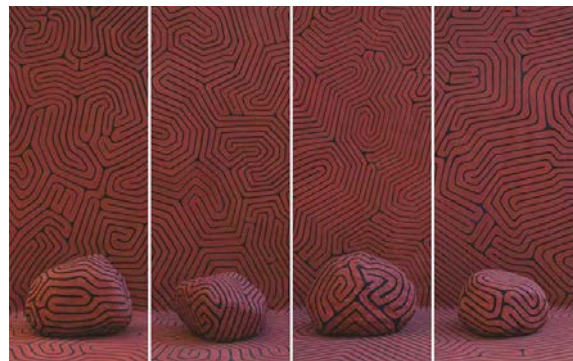
⁸ En: Taller experimental. <http://te1anal.blogspot.com.es/2010/01/land-art-por-tonia-raquejo.html>

La cultura británica ha estado siempre muy unida a su paisaje. Los monumentos megalíticos de Inglaterra y de la Bretaña francesa, serán una de las referencias de artistas como **Henry Moore** o **Bárbara Hepworth** que en los años treinta observan el paisaje con una nueva conciencia y un gran respeto, apoyándose en experiencias particulares, como harán los siguientes artistas británicos del *Land Art* que, a finales de los 60, practicarán esta manera de ver el paisaje. En su formación, además de los conjuntos de piedras neolíticas, influirán otros elementos como los cercados de los minifundios, los cantos rodados de la playa o del río y las ruinas de castillos o abadías. En cuanto a los cercados, es evidente la atracción de **Goldsworthy** por la forma de parcelar los terrenos y marcar las propiedades con mojones colindantes, que dinamizan el paisaje con líneas, señalando el relieve de las praderas como si se tratase de una escultura.

Como se ha dicho, en una época de crisis, como tantas otras en la Historia del Arte, los artistas más avanzados recurren al pasado para tratar de encontrar una salida y así los artistas del *Land Art* vuelven su mirada a la naturaleza y con ello, quizás sin ser muy conscientes, a la Prehistoria y épocas antiguas en las que el ser humano parecía estar más cerca y convivía más estrechamente con la naturaleza. Ya se ha recogido el parentesco entre el arte de estos dos momentos, tan distantes en el tiempo, en los capítulos correspondientes, y se ha destacado la sensibilidad que los artistas del *Land Art* sintieron por la magia de ciertos paisajes creados por los hombres primitivos, como las piedras de Stonehenge o los círculos prehistóricos de piedras de Brodgar en Escocia. Pero el *Land Art* no proponía un regreso a los orígenes de la humanidad sino una mirada crítica de nuestro mundo para mostrarnos la continuidad entre lo que somos y lo que fuimos.



Laberinto, Richard Long 1971. Connemara, Irlanda.



Peter Randall Page, *Rocks in my Bed*, 2005.

Esta continuidad se aprecia, por ejemplo, en la figura del laberinto, uno de los modelos culturales más antiguos que conocemos desde el Neolítico, grabados en piedra, formados generalmente por anillos concéntricos o por espirales, figuras que retoman artistas como **Peter Randall**, **Richard Long** o **Robert Smithson** en el Gran Lago Salado del desierto de Utah, el ya clásico, *Muelle en espiral*, *Spiral Jetty* de 1970, seguramente la obra más famosa del *Land Art*, que evoca el remolino que, según la leyenda, existió ocasionado por corrientes subterráneas. Su estructura traduce las huellas que dejaron los hombres primitivos en el Neolítico, pues como dice su autor desarrolla un itinerario temporal: "*Siguiendo los pasos de la Espiral, retornamos a nuestros orígenes*".⁹

Smithson en sus *earthworks*, señala un aspecto nuevo al establecer una correspondencia entre «*site*» y «*non-site*». Desarrolla su obra en parajes lejanos, donde recoge muestras del lugar como piedras o arena que, posteriormente, coloca en cajas de corte minimalista para su exposición en la galería. Estas cajas son el «*non-site*» (no lugar) que hace referencia al «*site*» (lugar) en el que se ha desarrollado la experiencia.

⁹ SMITHSON, Robert, *The Collected Writings*, Los Angeles, California, Jac Flam (ed), Berkeley University Press, 1996, p. 148.

Otro artista que desarrolla el mito del laberinto es **EVARISTO BELLOTI (Algeciras, 1955)**. Su vínculo con el legado de antiguas civilizaciones le llevó a viajar como Ulises por el Mediterráneo y a realizar en mármol de Carrara *Las Nereidas* o su *Fuente* en mármol y basalto. En 2003 sorprendió en Madrid con su obra *Sa Nitja*, efectuada con losas de mármol labradas en relieve y agua, dentro de la exposición colectiva *Extrañamientos*, que fue el precedente para la realización, cinco años más tarde, de su instalación escultórica en el suelo del Palacio de Cristal del Parque del Retiro de Madrid. En este caso cubrió el pavimento del Palacio con losas de mármol blanco de Macael trabajadas con una tenue entalladura geométrica que varía su trazado curvilíneo provocando un interesante juego escultórico de presencias y ausencias formales. El agua se desliza sobre las oquedades de las 1.668 losas labradas por el escultor, sujeta a los cambios lumínicos y ambientales, convertida en paisaje o espejo invitando al espectador a caminar descalzo sobre un ficticio oleaje en un ritual que implica a todos los sentidos. El movimiento oscilante del bajorrelieve cuya intensidad va en progresión a medida que el espectador se dirige hacia la bóveda central, junto a la presencia del agua, aporta sutiles connotaciones, es como un horizonte marino donde el perfil de las olas se va deshaciendo a medida que nos aproximamos a la orilla.



Evaristo Bellotti, *Sa Nitja*, 2008. Instalación en el Palacio de Cristal de Madrid.

Hay dos elementos fundamentales en este trabajo, el dibujo geométrico y el agua, que otorga posibilidades de transformación, cambiando su faz continuamente en función de la luz, el movimiento y la temperatura que conlleva la evaporación. No hay nada de caprichoso en este trabajo. Es como si el artista quisiera oponer el rigor y el cálculo al dominio de lo fortuito, demostrando que mediante la exactitud se puede alcanzar la indeterminación, se puede apuntar hacia lo indefinido o lo infinito.¹⁰

Bellotti no cree en la fijación estática de la forma, en su carácter permanente, sino en “la forma *en formación* o *preforma*”, como indica el filósofo rumano Mircea Eliade, para el que “*la inmersión en el agua significa la regresión a lo preformal... la inmersión equivale a una disolución de las formas. Por eso el simbolismo de las aguas implica tanto la muerte como el renacimiento*”¹¹. Para Bellotti, “*la posibilidad de pisar los charcos de agua y la propia superficie del mármol blanco de Macael hacen de esta escultura, más que un objeto visual, una experiencia*”¹², concluye declarando:

*“Solo quiero hacer una afirmación sobre la escultura: que esta obra es una reivindicación de la escultura. (...) Y porque la escultura tiene muchísimos matices, muchísimos adjetivos y casi infinitas lecturas, yo destacaría -para empezar y para terminar- que esta escultura es una exploración de los límites de la escultura”*¹³.

Esta obra, que descubre en el mármol un giro insospechado, propiciando cierta dimensión ritual, responde a la misma lógica serial de *La Columna Infinita* de Brancusi y de las obras horizontales de Carl Andre, utilizando el ensamblaje y la repetición de formas geométricas sencillas, idénticas

¹⁰ AA.VV., *Evaristo Bellotti Escultura* (cat. exp.), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Artes Gráficas Palermo S.L., 2008, pp. 13-22.

¹¹ ELIADE, Mircea, *Imágenes y Símbolos*, Madrid, Taurus, 1989, p. 165, citado en: AA.VV., *op. cit.*, Evaristo Bellotti..., p. 23.

¹² *Ibidem*, p. 27.

¹³ *Ibidem*, p. 9.

y regulares, para que el espectador se pueda mover y experimentar el espacio dentro de la propia escultura.

Otro artista, **ROBERT MORRIS (Kansas City, 1931)**, que venía del *Minimal Art*, experimentó en 1976, en sus *Observatorios*, las leyes físicas del universo cuántico que el historiador del arte Kubler había determinado, considerando que la obra de arte es un fenómeno que no puede definirse en términos causales ni objetuales, sino en términos experimentales, mediante la participación del investigador o del observador.

La segunda versión de *Observatory* (1977), se sitúa sobre un polder en Holanda, donde se levantan dos diques de tierra en forma de anillos concéntricos. Puede entrarse al círculo exterior por un pasadizo triangular que recuerda las tumbas micénicas, desde allí se ve la entrada al segundo círculo formado por un talud exterior y una empalizada interior de madera. El talud y los tres huecos de la empalizada dan a tres puntos de visión situados en el anillo central. Cuando amanece, el sol aparece entre las placas del punto central en el equinoccio y en los solsticios, aparece en los otros dos puntos de visión, convirtiendo este observatorio en un reloj cósmico. En el *Observatorio*, las formas minimalistas recuerdan un túmulo megalítico, en un lenguaje de arcaísmo y modernidad.



Observatorio de Robert Morris, 1970-77.

En ocasiones, la intervención de los espacios puede llegar a modificar la orografía del paisaje con formas que no son naturales, mediante la excavación o la incorporación de tierra, de lo que son ejemplos, *Replaced Mass* de **Michael Heizer** y *Broken Circle* de **Robert Smithson**. Como señala Javier Maderuelo, estos artistas "ocupan" los espacios, a veces en lugares de gran dificultad como volcanes y altas mesetas, como hace el norteamericano **James Turrell** con su obra, *Roden Crater* y Michael Heizer con *Double Negative*, practicando excavaciones que permiten nuevas lecturas de estos paisajes.

El protagonismo del territorio en estas nuevas manifestaciones del arte ha llevado a una reconsideración del tema clásico del paisaje, que como señala Javier Maderuelo "nos conduce a un entendimiento del paisaje como escultura"¹⁴.



Michael Heizer, *Túmulos efigies*, 1983-85. Parque de Buffalo Rocks, Illinois.

¹⁴ MADERUELO, Javier, "El campo expandido de la escultura", en *op. cit.*: AA.VV., *Medio siglo de arte "Últimas"*, p. 100.

Walter de María realizará grandes obras en el desierto utilizando máquinas excavadoras como si fuera el cincel del escultor, por lo que lógicamente “fueron entendidas como un gesto escultórico”¹⁵. **Richard Long**, dibujará de otra manera en el espacio, no con la potencia de la máquina sino con su propio cuerpo. Deja pequeños rastros en los lugares que visita, huellas humildes que construye con sus botas al andar o con sus manos recolocando piedras que encuentra en sus excursiones.

Estas intervenciones en el espacio natural no han estado libres de críticas y así, la obra de Smithson, *Island of Brojen Glass* de 1970, no se llegó a realizar porque los ecologistas alegaron que las toneladas de cristal que se habían previsto arrojar en un promontorio peñascoso podrían dañar a aves y focas de la zona y se denunció el gran traslado de tierra que provocó la construcción de obras como *Double Negative* de **Michael Heizer**, que desplazó 244.800 toneladas de riolita y arenisca, lo que favoreció que algún observador de los años setenta encontrara ecológicamente destructoras las obras del *Land Art*.

A pesar de ello hay que reconocer un valor ecológico en algunas de estas obras si consideramos la recuperación de lugares degradados industrialmente que desarrollan algunos artistas de *Land Art*. En los años ochenta varias compañías mineras encomendaron a **Smithson** que reciclara espacios obsoletos en obras que pueden considerarse *earthworks*. Destaca por su tamaño y originalidad la realizada entre 1983 y 1985 por **Michael Heizer** en Illinois, en una mina de carbón abandonada, *Túmulos efigies*.



Dennis Oppenheim, *Annual Rings*, 1968.

En el arte *Povera*, **GIUSEPPE PENONE (Garessio, Italia, 1947)**, ha sido uno de los artistas que más se han interesado por la naturaleza y sus formas de crecimiento, como en su serie *Alberi, Árboles*, en la que al examinar las secciones de una viga podemos encontrar los anillos de crecimiento del árbol que fue, y de un anillo, siguiendo los nudos, pueden reconstruirse las ramas. En *Annual rings*, anillos anuales de 1968, **DENNIS OPPENHEIM (Washington, 1938 - Nueva York, 2011)** observa los anillos de crecimiento de un árbol y realiza este dibujo sobre la nieve. Los anillos son trazados en las dos orillas del río que sirve de frontera a Canadá y Estados Unidos, perteneciendo a dos territorios y dos usos horarios diferentes.

Como relata Tonia Raquejo, no es casualidad que Oppenheim realizara su obra *Grand Mutations-Shoes Print* (1969) tan solo tres meses después de que el astronauta Amstrong dejara la huella de su zapato sobre la Luna, que permanecerá allí imborrable dada la falta de atmósfera en nuestro satélite, en contraste con lo efímero y cambiante de las huellas que sus zapatos dejaron en el territorio de nuestro planeta Tierra, poniendo en evidencia “que la naturaleza evanescente del presente continuo se evapora a cada paso que da el tiempo, dejándose tan sólo atraparse en la acción materializada de su huella”¹⁶.



Richard Long, *Una línea de piedra en el camino*, China, 2010.

¹⁵ *Ibidem*, p. 96.

¹⁶ RAQUEJO, Tonia, “El arte de la Tierra - Tiempo en el Land Art”, en *op. cit.: Medio siglo de arte...*, p. 110.

El carácter efímero planteado por los artistas del *Land Art* destaca en una obra bastante provocativa para su época, *A Line Made by Walking (Una línea hecha caminando)*, de **RICHARD LONG (Bristol, 1945)**, creada en 1967 por el artista caminando por un prado de un lado a otro en línea recta, hasta que en la hierba pisada ha quedado la señal de la acción que, a continuación, fue fotografiada. Para Long cada lugar requiere una única intervención, de forma que la escultura allí realizada no podría estar situada en ningún otro sitio. Otra estrategia de Long es la de modificar los lugares seleccionados utilizando elementos que encuentra en ese mismo entorno como *Road Stone line* (2010) para la cual recoge piedras que están a su alcance para marcar aspectos que caracterizan ese *site specific*. Como el artista encabeza en su página web:

"En la naturaleza de las cosas:
Arte sobre la movilidad, la ligereza y la libertad.

Actos creativos simples de pie y marcado
sobre el lugar, localidad, tiempo, distancia y medición.
Funciona utilizando materias primas y mi escala humana
en la realidad de los paisajes."¹⁷

HAMISH FULTON (Londres, 1946) compañero de caminatas de Richard Long, recorrió con él, dos veces, la Península Ibérica de costa a costa, en 1989 y 1990. Fulton, que concibe como expresión artística el hecho de caminar, contempla simplemente el paisaje, lo analiza y razona para después escribir, fotografiar o dibujarlo.

Paradójicamente, este nuevo concepto de escultura, de obras tridimensionales, ha derivado con frecuencia en un arte genuinamente bidimensional convirtiendo la fotografía en materia escultórica, como ocurre en la obra de Fulton, que detiene el tiempo en imágenes fotográficas de menhires, montículos de piedra, mojones, rocas y peñas, testimonios con los que reivindica la importancia del lugar, donde, como él escribirá: "Las rocas están vivas en su tierra natal".¹⁸

El artista búlgaro **CHRISTO** con su esposa **Jeanne-Claude**, ampliaron la idea de la delimitación de un lugar llevándola, tanto a edificios como a paisajes que tapa con grandes telas o cortinajes. Christo denominaba "monumentos efímeros" a sus obras, como el enorme *Curtain Valley*, cuya duración al ser rasgado por el viento, fue mas efímera de lo que hubiera deseado.



Andy Goldsworthy, *Cámaras*. Lascas de cuarcita.



Andy Goldsworthy, *Pasaje*. Cuarcita.

¹⁷ www.richardlong.org

¹⁸ AA.VV., *Hamish Fulton: Walking passed, Standing Stones, Cairns, Milestones, Rocks and Boulders*, (cat. exp.), Valencia- Madrid, IVAM, Instituto Valenciano de Arte Moderno, 1992, p. 96.

ANDY GOLDSWORTHY (Cheshire, Inglaterra, 1956), es un artista que presta una especial atención al paisaje, construye con objetos recogidos del entorno, creando metáforas visuales a partir de estructuras primarias y modelos arcaicos como el círculo, el huevo, la esfera, el arco o la espiral, con los que concibe espacios de observación y detenimiento en la naturaleza. En sus construcciones reflexiona sobre el tiempo en la piedra porque, aunque en su pensamiento tiene un papel crucial lo efímero y transitorio, ha realizado numerosos trabajos en piedra con una vocación de permanencia, como sus renovados *Mojones*, *Cámaras*, *Pasaje* o *Storm King Wall* (Muro de tormenta), de 1997-98, que construyó con la ayuda de su asistente y cinco canteros británicos especializados en la fabricación de muro seco para asegurarse de que la estructura pudiera soportar el tiempo y los envites de la naturaleza.



A. Goldsworthy, *Arcos*, 2005. Puerto de Kaipara Harbour, Nueva Zelanda.



Mar de piedra, 2012. Instalación de Andy Goldsworthy en el Museo de Arte de San Louis.

Otros trabajos, sin embargo, como los *Arcos* romanos construidos con piedra de Leadhill en Nueva Zelanda, actualizan un antiguo modelo arquitectónico con la contradicción de que al estar situados sobre el agua no solo carecen de un sentido funcional, sino que su valor estructural es transitorio, como pretende su autor, la piedra arenisca se ve seriamente amenazada por la erosión gradual del agua y otros agentes. En un futuro no muy lejano, como presiente Goldsworthy, se desmoronarán constituyendo un pequeño arrecife de piedra.



Andy Goldsworthy, *Círculo con hojas de liquidambar*.



Andy Golsworthy, *Reflection*. Museo Young de San Francisco.

Goldsworthy se propone llevar al límite su arte no limitándose a representar sino buscando sentir con todo su cuerpo el material que usa: su olor, su tacto, e incluso su sabor. Es un artesano de la naturaleza que realiza arquitecturas de cubitos de hielo soldadas con su saliva y trabaja durante la noche para ver al amanecer como se ilumina la obra antes de que los rayos de sol comiencen a derretirla. Su sensibilidad echa raíces en la tierra y propicia unas obras totalmente poéticas, como dice en el documental *Ríos y Mareas*: "*sentirse de la tierra, sentirse piedra, dar a las manos el triunfo de la sencillez... crear siempre*"¹⁹.

El proceso de selección y familiarización con los materiales naturales es un elemento clave en su obra, además de la fotografía que juega un papel crucial por el estado efímero y transitorio de muchos de sus trabajos. Según él: "*cada obra crece, se mantiene y decae. Es parte integrante de un ciclo que la fotografía muestra en su momento más álgido, marcando el instante en que el trabajo es más vivo e intenso*". Muestra su planteamiento en una obra que realizó para el Museo Young de San Francisco llamada *Piedra Dibujada*, que se hace eco de un fenómeno tan fuerte y circunstancial como los terremotos de San Francisco. La instalación incluye una grieta gigante en el suelo de la que se desprenden otras más pequeñas y piedras rotas.

Para sus obras efímeras utiliza sus propias manos y algunas pequeñas herramientas auxiliares para organizar los materiales. Sin embargo, para esculturas permanentes de mayor envergadura como: *Arcos*, *Techo*, *Río de piedra*, *Tres mojones*, *Cámaras*, *Pasaje* o *Piedras de tiza*, también ha empleado máquinas eléctricas.



Andy Goldsworthy, *Roof* (Techo) 2005. Instalación permanente en la National Gallery of Art, Washington D.C.



En las entrañas del árbol. Instalación de Goldsworthy en el Palacio de Cristal de Madrid.

Sus habitáculos de piedra, como *Techo* o *Cámaras* son estructuras tipo nido que imitan la sabia construcción en la naturaleza de animales e insectos, como pájaros, peces, hormigas, abejas o arañas. Son espacios reflexivos entorno a nuestro hábitat y fragilidad, donde es imperativa la necesidad de protección, como la instalación de *igloos* realizados con troncos de árbol que mostró no hace muchos años en el Palacio de Cristal del parque del Retiro madrileño.

¹⁹ <http://peqebe.blogspot.com.es/2013/01/reflexion-andy-goldsworthy.html>

En 2011 efectuó en Nueva York un interesante Jardín dedicado a la memoria de quienes perecieron en el Holocausto y, a la vez, un homenaje a los que sobrevivieron. El *Jardín de Piedras* (Garden of Stones) es un espacio destinado al recogimiento, que mantiene presente la metáfora de la lucha, de la tenacidad y fragilidad de la vida, en el que la piedra, la tierra y los árboles son los únicos protagonistas.



Andy Goldsworthy, *Garden Memorial*, 2011. Comunidad judía de Nueva York.

En una superficie de 385 metros cuadrados aloja 18 grandes bolos de granito de los que brota un retoño de roble enano, *Quercus pirinoides*, que se alimenta de la tierra contenida en el corazón de la roca. Goldsworthy eligió dieciocho piedras por la importancia simbólica del número: en hebreo el valor numérico 18 es «Chai», palabra que define «Vida».



Flameado de la piedra para realizar la abertura. *Cantera de Barre*, Vermont, EEUU.



Cantera de Barre, Vermont, EEUU.

Para realizar este trabajo viajó por los bosques y canteras del noreste de Estados Unidos en busca de piedras adecuadas y las encontró en Barre, Vermont. Las seleccionó en función de su forma y características físicas, y las horadó con un soplete utilizando la *técnica del flameado*, un procedimiento poco agresivo que sólo es posible sobre el granito, y consiste en ir desprendiendo pequeñas lascas mediante la aplicación de una llama de fuego directo sobre su superficie, proporcionando un acabado natural que evita tener que repercutir violenta y mecánicamente sobre el núcleo de la piedra.

Según Goldsworthy "*El Jardín de Piedras refleja la tensión inherente entre lo efímero y lo eterno, entre lo joven y lo viejo, entre lo flexible y lo inflexible*".²⁰ Más importante, demuestra cómo los elementos de la naturaleza pueden brotar y sobrevivir en lugares insospechados. En la tradición judía, las piedras se colocan encima de las tumbas como señal de recuerdo. Aquí, Goldsworthy al situar piedras y árboles juntos, "*lo eterno y lo efímero*", representa los dos ciclos de la vida entrelazados.

Este concepto parece ser el mismo que inspiró a Alberto Carneiro *Sobre a floresta*, una instalación de pilares de granito rematados en su cima con pequeños árboles de bronce o, a su amigo Fernando Casás, sus *Árboles como arqueología* y *Los 36 justos*, árboles



Alberto Carneiro, *Sobre a floresta*, 2012, granito y bronce. Parque de esculturas Vila Nova da Barquinha.

²⁰ <http://www.aryse.org/jardin-de-piedras-andy-goldsworthy/>



Fernando Casás, *Árboles como arqueología*. CDAN, Huesca.



Los 36 Justos, Fernando Casás. Instalación en piedra de Calatorao.

mutilados, tocones de granito y Calatorao, que conviven con naturaleza real emplazados allí donde la naturaleza ha perdido la memoria de su bosque, en un árido promontorio del desierto de Monegros o en un letal bosque de eucaliptos, denunciando la acción del hombre.

Otro artista que realiza instalaciones de carácter medioambiental es el británico **CHRIS DRURY (Colombo, Sri Lanka, 1948)**. Entre sus trabajos se incluyen montajes efímeros parecidos a los de Goldsworthy u obras de perfil paisajístico de mayor permanencia.

Siente verdadera fascinación por la ciencia y la tecnología, por lo que también trabaja en instalaciones interiores, con mapas, cartografía, video y medios digitales. Su obra interpreta las conexiones entre la naturaleza, la cultura y los fenómenos naturales, entre el microcosmos y el macrocosmos, y lo hace en cooperación con científicos y técnicos de distintas especialidades, usando las últimas tecnologías y medios audiovisuales.

Su quehacer es un ejemplo de la capacidad de las obras de arte para mover conciencias en favor de la naturaleza. Su dedicación al medioambiente y la ecología tiene un interés político, pero sobre todo un importante valor social y educativo, trata de concienciar al hombre llamando la atención sobre su frecuente relación destructiva con los entornos. Dos proyectos significativos que resumen su propósito medioambiental son la *Fundación Nirox*, en Sudáfrica, cuna de la humanidad, en la que ha trabajado en unión con geólogos, paleontólogos y antropólogos; y también una residencia en la Antártida, el *British Antarctic Survey*.



Chris Drury, *Cápsula del tiempo*, 2002. Cúpulas de varas de sauce y piedra.

Podemos encuadrar su obra en dos categorías: "Instalaciones en sitios específicos", tanto interiores como exteriores, que realiza en colaboración con instituciones y pequeñas comunidades de distintos lugares del mundo. Consistentes unas veces en elaboradas obras arquitectónicas y murales, y otras en delicadas acciones y dibujos en la tierra. En todo caso, instalaciones y esculturas compuestas por grandes troncos de árbol, varas, cañas, mallas vegetales, hierba, tierra o piedras, recogidas de cada localización para confeccionar cabañas, nidos suspendidos, laberintos o espirales que dibujan la fuerza centrífuga y centrípeta de las

aguas terrestres. La otra categoría que instaura en su trabajo es la "Cartografía", que comprende obras sobre papel, videos y foto-montajes para los que a menudo colabora con científicos y técnicos informáticos o audiovisuales.²¹

²¹ <http://chrisdrury.co.uk/about/artist-statement/>

La espiral, es una constante en su obra, un lugar o centro en el que fluye la energía, se concentra y proyecta hacia el exterior. La espiral recoge los dos flujos de energía principales que recibimos los seres vivos, la energía celeste y la terrestre. Puede atravesar al hombre de la cabeza a los pies en un circuito que recoge la energía celeste, el «Yang», que entra en nuestro cuerpo por la cabeza, y la energía terrestre, el «Ying», que entra por el sexo. Si la espiral sigue el sentido de las agujas del reloj, que es el mismo que recorre el movimiento orbicular de la tierra, es un captador de energía que fluye y crea un espacio armónico entre cuerpo y mente.



Chris Drury, *Carbon Sink* (Sumidero de carbón).



Chris Drury, *Rhine Mosel Slate Whirlpool* (Sumidero de pizarra).

Algunas de sus obras nos recuerdan en el aspecto formal y constructivo a los túmulos, cámaras funerarias circulares del Neolítico, son como oscuras “estancias de niebla” construidas de roca y césped. Cada cámara es como un refugio, tiene un agujero en el techo que actúa como una cámara oscura, y nos permite observar en su interior la imagen invertida del cielo y las nubes proyectadas sobre las paredes y el suelo. Estas construcciones, que despiertan la curiosidad del espectador, tienen el mismo valor comunicativo que las de la Prehistoria, recogen el misterio y los secretos que congregan cielo y tierra.



Chris Drury construyendo una *Cámara de niebla*.



Chris Drury, *Star Chamber* (Primer aposento), 2001-1015.

Drury considera la piedra un material apropiado para muchas de sus instalaciones. Su predisposición emocional por la piedra procede de ese aspecto emocional primitivo que se asocia con elementos de contenido simbólico y trascendental para la representación de lo duradero y eterno.

Entre sus exposiciones podemos destacar *Piedras y Lotes*, realizada en 1993 en la Galería Rebecca Hossack Art (Londres); las instalaciones *Corazón de Piedra*, de 2003, en la Galería Oriel Mostyn (Llandudno, Wales) y *Setas/Nubes*, de 2008, en el Museo de Arte Reno de Nevada. Otra

interesante instalación que trata sobre el lugar, la ecología y la política, fue realizada con 6.000 setas disecadas en forma de hongo atómico y presentada en el encuentro *Arte Sella* en Borgo (Valsugana, Italia).²²

Entre sus instalaciones exteriores destacamos: *Star Chamber* (Primer aposento) realizada en piedra, entre 2001 y 2015; *Piscina de carbono*, de 2014, realizada en el Centro de Arte y Naturaleza Domaine de Chaumont-sur-Loire; *El camino de los árboles, la Tierra y el Agua*, (2013) para Camberra, Australia; *Rin Mosel* (Pizarra de Hidromasaje), en 2010, para Koblenz, Alemania, en la que escenifica con 20 toneladas de lajas de pizarra las turbulencias y fuerza de un torbellino de agua en movimiento. En 1995 realizó *Recipiente de piedra* para el embalse Watergrove (Rochdale), y en 2004 *Ríos de Piedra y de Huella Digital* para el Hospital de Russell Hall (Dudley), representando el dibujo de huellas dactilares humanas.²³

En estos últimos diez años ha producido obras asociadas con el cuerpo como paisaje, para ello ha trabajado en hospitales, colaborando con médicos e incorporando datos de ecocardiogramas y circulación sanguínea a su obra, enlazando los sistemas vitales del cuerpo humano con el pulso del planeta.

Actualmente está buscando emplazamiento para dos obras, la primera, llamada *Estancia del horizonte*, financiada por la Fundación Paul Hamlyn, en alguna zona de la costa de Inglaterra. Es una habitación de piedra en la que con ayuda de una lente y una abertura en la pared, se proyecta una imagen circular dividida por la línea del mar u horizonte. El segundo proyecto, *Recinto de las olas de viento*, es parecido al anterior, y requiere la colaboración de un arquitecto que construya un pequeño edificio en el que situar espejos y lentes que proyecten imágenes del paisaje adyacente.²⁴

La reflexión artística y el respeto por la naturaleza, se unen en su obra como los materiales al paisaje.



Richard Serra, *The Tuhirangi Contour*, 1999-2001. Parque de esculturas Gibbs Farm, Nueva Zelanda.



Richard Serra, *La materia del tiempo*, 1994-2005. Acero autopatinable, Museo Guggenheim Bilbao.

Un escultor que realiza interesantes propuestas sobre el lugar de la escultura en relación con sus espectadores es **RICHARD SERRA (San Francisco, 1939)**. Una de sus primeras esculturas, *Shift* (Cambio), construida entre 1970 y 1972, que ocupa una distancia de casi 300 metros en un

²² Recogido en: <http://www.hechosdehoy.com/las-creaciones-de-chris-drury-espacios-de-silencio-y-reflexion-6787.htm>

²³ <http://chrisdrury.co.uk/about/biography/>

²⁴ En *op. cit.*: <http://www.hechosdehoy.com/las-creaciones-de-chris-drury...>

paraje rural de Canadá, responde a la máxima distancia que dos personas pueden abarcar sin perderse de vista. Lo que trataba “era establecer una dialéctica entre la percepción del paraje en su totalidad y la relación con el campo a medida que se andaba. El resultado era una forma de medición de uno mismo frente a la indeterminación del campo”.²⁵

En esta escultura los seis muros de hormigón funcionan como horizontes que se extienden hacia el horizonte real, remitiendo a un horizonte continuamente cambiante. Según nos movemos, los extremos de los muros de hormigón se transforman gradualmente, proporcionando una rica experiencia de percepción por la ondulación sucesiva del plano hacia dentro y hacia fuera. Lo mismo ocurre en *The Tuhirangi Contour*, realizada con 56 placas de acero, con una inclinación de 11 grados respecto a la vertical, que trazan una línea de contorno en el Parque escultórico de Gibbs Farm que recoge el volumen de la tierra.

El espectador de la obra de Serra, a diferencia del de una escultura constructivista, nunca se representa inmóvil frente a la escultura sino en movimiento. Una experiencia personal, fácilmente asequible, es disfrutar en el Museo Guggenheim de Bilbao de su instalación permanente titulada, *La materia del tiempo*, que al recorrerla hace tomar conciencia del lugar, del dinamismo de las grandes planchas de acero alabeadas y de la sentida relación, visual y sonora, que se establece con otros espectadores con los que compartes la experiencia.



No seio da terra as árvores florescem (En el seno de la tierra los árboles florecen), 2003-2004. Alberto Carneiro.

La escultura a partir de los sesenta y tras cierto distanciamiento del informalismo y el pop, puede considerarse como una búsqueda de estructuras primarias. **ALBERTO CARNEIRO (Coronado, Portugal, 1937)** fue como Richard Long y Jan Dibbets alumno de Anthony Caro y testigo del nacimiento del arte conceptual, pudiendo compartir la gran atracción que vivieron los jóvenes artistas ingleses por la naturaleza como arte. Realiza sus estudios artísticos entre Londres y Portugal, desarrollando a su regreso una gran labor conceptual en su país.²⁶ En su medio rural del Portugal de los años setenta comienza sus experimentos con las sensaciones que le producen

²⁵ Richard Serra, «Shift», *Arts Magazine*, abril de 1973.

²⁶ Carneiro nació en el medio rural, por lo que no le son extraños los materiales que utiliza. Se formó como tallista de imágenes, conociendo desde su infancia el oficio estatuario, lo que le ha servido para poder realizar personalmente la ejecución de sus obras, estableciendo con la materia un diálogo físico y conceptual.

las piedras, el agua, o los árboles sobre los que desarrollará sus "operaciones estéticas". Estas experiencias con el paisaje las refleja a través de fotografías fragmentadas con las que construye una panorámica.

Su trabajo se sustenta en la creencia de que la obra debe nacer de procesos vividos, más que de ideas conceptuales y que estos procesos deben estar enlazados con la energía de la materia más que con la forma. Sus obras nacen de un trabajo minucioso en el que toma contacto con la piedra, la tierra o la madera para infundirles poesía, en un proceso respetuoso que no pretende imitar su naturaleza ni modificar sustancialmente su forma. Utiliza troncos de madera, que apenas modifica, en los que podemos reconocer su naturaleza vegetal; en sus obras terminadas seguimos percibiendo la tersura de la madera, sus nudos y ramificación, haciendo ostensible la singularidad de cada fragmento. En estas formas leñosas trata de manifestar la maleabilidad de la madera, su cualidad para transformarse continuamente y generar bellas formas.

El sentido de su trabajo no es meramente formalista, no sólo trata de subrayar la apariencia de los árboles después de haber sido talados, sino también de recobrar la energía que contiene cada uno de ellos. Con sus obras trata de participar de la energía vital de la que son portadores los árboles en el ciclo de la naturaleza. Para él la función del escultor es evidenciar esta energía, dotar a los árboles de su propia esencia y devolverles su energía perdida. En un texto fechado entre 1968 y 1972, titulado "Notas para un manifiesto de un arte ecológico" expresaba: «No afirmamos que un árbol es una obra de arte. Sólo diremos que es posible tomarlo y transformarlo en una obra de arte», y continuaba: «cuanto más trabaja el artista buscando la esencia del árbol, tallando su cuerpo material, mas revela su propia esencia».²⁷ Como aclara Maderuelo, en las obras de arte ejecutadas con árboles, el artista se transforma en obra, y por tanto, se convierte en árbol; mediante la acción de sus músculos y la pasión de sus sentimientos es como si ambos se unieran en un solo cuerpo.

Su elección de materiales naturales frente a productos industriales le lleva a la creación de obras cálidas y sensuales que contrastan con las frías y geométricas de sus coetáneos, Sol Le Witt o Donald Judd, realizadas en acero o aluminio. Es evidente, que la variedad de matices que proporciona la naturaleza es mucho más excitante para los sentidos y la sensibilidad del espectador, no puede compararse con la frialdad de los productos industriales.



Esculturas de David Nash en el Jardín Botánico Kew de Londres.

²⁷ CARNEIRO, Alberto, "Notas para um manifesto de uma arte ecológica", *Revista de Artes Plásticas*, nº 1, Oporto, octubre de 1973, p. 6, citado por: MADERUELO, Javier, *Caminos de la Escultura Contemporánea*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2012, pp. 291-292.

A partir de los ochenta y hasta la actualidad los troncos de árboles se convierten en sus principales protagonistas, trabajará sobre ellos descifrando y recreando el significado de su naturaleza en un proceso sencillo y sensible. Su acción artística pretende prolongar la vida del árbol mediante la talla, no convertirlo en una imagen icónica o en un mueble, sino, seguir la forma estructural del propio árbol. Carneiro es un transformador de la materia, pero es a través de esos cambios como el mundo y la materia se manifiesta. Construye su trabajo desde el mundo de las ideas, desde la meditación y el ahondamiento en las raíces de las gentes. Su pensamiento estético es uno de los que más ha contribuido a la configuración de la nueva escultura.

Hay un cierto paralelismo entre la obra de Alberto Carneiro y la del británico **DAVID NASH (Surrey, 1947)** que radica en el trabajo con los árboles. Nash, que ha elegido el árbol como su único material de trabajo, trabaja con tocones quemados y con árboles vivos, añadiendo a las técnicas de tallar, cortar y ensamblar, las de podar o injertar. Planta los árboles según disposiciones geométricas, como filas o círculos, que doma mediante el injerto y la poda ornamental dirigiendo caprichosamente su crecimiento hasta conseguir las formas deseadas. Este trabajo con árboles vivos donde utiliza las técnicas de silvicultura lo denomina "going artwork", obra en progreso. Un ejemplo de ello es la obra que comenzó en 1977, que reúne un grupo de fresnos plantados en círculo en los que estuvo trabajando varios años con sus ramas para combarlas hacia el centro y crear, 30 años después, lo que hoy es una cúpula vegetal o refugio a modo de iglú. Esta gran sensibilidad hacia el proceso natural y respeto por el ciclo vital de los árboles ha originado que sea calificado como un artista que crea obras ecológicas o medioambientales.

Su otro campo de trabajo, cercano a Carneiro y a los siguientes escultores de los que vamos a hablar, es la talla de troncos de roble, haya, tejo, pino o cedro. En ellos explora la dureza, la laboriosidad y el color a través de distintas intervenciones como la talla, el corte y el ahuecado, y ensaya diferentes formas como horquillas, columnas y barcas que adoptan diferentes posturas y configuraciones, investigando nuevas posibilidades. También los somete a la acción de agentes como el aire, el viento, el agua o el fuego. Sus esculturas tienen una envergadura considerable, de 2 a 4 metros, y lo que domina en ellas son las calidades expresivas del material y las formas encontradas acentuadas por la mano del artista y la acción de la naturaleza.



Adolfo Schlosser, *Moby Dick*, 1990. Piedra, varilla de hierro y cuerda.

Otro autor que recurría a materiales modestos y los recreaba para realizar sus obras artísticas era **ADOLFO SCHLOSSER (Leitersdorf, 1939 – Madrid, 2004)**, artista austriaco considerado un «poeta de la naturaleza», que llegó a España en 1966 y fijó su residencia en Bustarviejo, sierra norte de Madrid. En su obra hay abundantes referencias al universo cultural nórdico (pueblo esquimal o inuit) y al mundo de la pesca en alta mar debido a su trabajo en un barco bacaladero islandés

durante cuatro años. Tras unas primeras incursiones en el lenguaje geométrico experimenta con materiales orgánicos, pieles, cera, algas, ramas y maderas que caracterizan su producción.

Realiza una obra sencilla, directa y frágil en la que la dicotomía naturaleza/cultura toma forma en un juego de tensiones. Su producción es diversa: obra sobre papel, tapices, instalaciones y material fotográfico de alguna de sus acciones, además de un legado literario de poemas. Su contribución al impulso de nuevos planteamientos escultóricos en España le valió el Premio Nacional de Artes Plásticas en 1991.



Franz Krajcberg.

Por su comprometida actitud vital y ecologista, tiene especial interés la obra de un escultor polaco establecido en Brasil, **FRANZ KRAJCBERG (Polonia, 1921 - Brasil 2014)**, que en 1948 huyó de Europa traumatizado después de ver tanta barbarie en la 2ª Guerra Mundial. Al terminar la guerra vivió una temporada en París e Ibiza antes de llegar a Río de Janeiro, donde produce sus primeras obras animado por su contacto directo con la naturaleza. Durante casi una década, en 1960, vivió en una caverna en el Pico da Cata Branca, en la región de Itabirito, en el interior de Minas Gerais. Lo llamaban "el barbudo de las piedras", vivía solo, como un anacoreta, sin elementos de confort, mientras producía incansable esculturas y grabados en piedra. En 1964, realiza una primera serie de

esculturas utilizando troncos de árboles y palmeras a modo de tótems. Sus viajes al Amazonas y al Pantanal del Mato Grosso eran constantes, fotografiando y documentando la deforestación y recogiendo materiales para sus obras tales como raíces y troncos calcinados. Una de sus primeras obras de activismo ecológico es el manifiesto del Río Negro en el que denuncia la destrucción sistemática y creciente del Amazonas.



Franz Krajcberg. Raíces de manglar.



Franz Krajcberg, Flor do mangue.

Sus obras reflejan el paisaje brasileño, en particular la flora amazónica, son el testimonio de las agresiones del hombre a la naturaleza, Krajcberg decía que sus obras eran "el grito de la violencia", y que su vida consistía en gritar cada vez más alto contra "el barbarismo que el hombre practica".²⁸

²⁸ www.espacekrajcberg.com

En la década de 1970 ganó proyección internacional con sus esculturas en madera carbonizada, troncos y raíces que recogía de la selva, del pantanal y de los manglares, y que trataba con pigmentos naturales minerales y vegetales. Su trabajo decía que consistía en “amasar restos de fuego y mostrar belleza”. Su obra se debate en una doble dialéctica: por un lado nos conforta con la exuberancia erótica de la selva, su sensualidad, su mística y su metafísica, y por otro, nos confronta con su deterioro, la destrucción de la selva, de sus habitantes y de su espíritu.

Con una historia parecida a la de Krajcberg y un trauma que ha marcado toda su vida, **ÚRSULA VON RYDINGSVARD (Deensen, Baja Sajonia, 1942)**, es una artista alemana de origen polaco que emigró a Estados Unidos huyendo de los campos de concentración nazis. Comienza su carrera artística a mediados de la década de los 70, y decepcionada por lo que denominó “el carácter antiséptico del minimalismo”, busca una manera de expresarse más elocuente, que establezca mayor contacto físico con el material y con el sentido de su drama personal en su obra. Si bien, sus creaciones aún conservan aspectos minimalistas como las unidades esenciales en madera de cedro y la repetición rítmica de elementos.



The Sorceress of Cedar, Úrsula von Rydingsvard.



Úrsula von Rydingsvard, *Pa pici berwici*, 2004.
Madera de cedro y grafito.

Sus obras, como las de Krajcberg, Schlosser, Nash o Carneiro están vinculadas con la tierra, construidas con retales de madera de cedro cuidadosamente escogida, que corta, ensambla, pega y finalmente recubre con grafito en polvo. Son piezas monolíticas que al evidenciar las cualidades físicas del material poseen una presencia majestuosa y poderosa, con ellas parece querer desentrañar el sentido profundo del material:

“La madera es mi forma de hablar. Puedo comunicarme a través de ella. Es buena conmigo cuando la utilizo bien. A veces me saca de quicio. Soy prudente y maliciosa en el modo de movilizarla, pero también he sido perezosa. (...) provengo de muchas generaciones de campesinos polacos cuyas vidas estaban rodeadas de madera: sus casas, los objetos domésticos dentro de estas casas y los aperos de labranza”.²⁹

²⁹ <http://elisomundodelarte.blogspot.com.es/2010/12/ursula-von-rydingsvard.html>

Sus formas son cercanas, primitivas y rudimentarias, sin ser utilitarias se asemejan a cuencos, grandes potes, cucharas de madera o a formas naturales y reales como troncos de árboles talados, paisajes de rocas o contenedores misteriosos que poseen un lenguaje muy sugerente, elocuente y expresivo. Es inquietante y gratificante sentir como en estas piezas llenas de volumen y vitalidad vacía su drama personal explotando todas las posibilidades metafóricas del material.

MAYA LIN (Athens, Ohio, EE.UU., 1959), es una joven artista y arquitecta estadounidense de origen chino, que aborda el paisaje desde una óptica medioambiental, como Krajcberg, Carneiro, Nash, Booth o Casás, provocando una reflexión acerca del rastro y las secuelas negativas que deja el ser humano en su paso por la tierra. Su obra, que aborda nuestra relación con el medio ambiente y propone nuevas formas de ver el mundo, comprende desde diseños de espacio público, paisajismo, arquitectónicos, memoriales o instalaciones a gran escala hasta pequeñas piezas de estudio más intimistas³⁰.

Su primer proyecto público fue el conocido *Memorial a los veteranos de Vietnam*, en Washington D.C. (1981-1982), que realizó con apenas veintidós años, un *site specific* en un parque de la ciudad que consiste en un enorme muro hundido en forma de V en el que están grabados, en una pared vertical de granito, los nombres de los 58.000 soldados muertos en el conflicto.



Maya Lin, *Waterline*, 2006.

Otro interesante trabajo es su monumento a los *Derechos Civiles*, en Montgomery, Alabama, 1989, en el que figuran inscritos los principales sucesos en la historia de los derechos civiles y los nombres de las personas que murieron por ellos en un gran disco de piedra negra, sobre el que discurre una fina capa de agua en movimiento que parece articular el devenir de estos hechos y su importante significado en la actualidad.

³⁰ www.mayalin.com

Realiza su investigación de aspectos del mundo natural mediante la escultura y el dibujo, basándose en la cartografía como modo de expresar el tamaño de un lugar a una escala razonable que podamos observar. Con estos elementos establece una ordenación bella y racional del paisaje vinculada a la historia, al tiempo y a la ciencia.

En sus composiciones construye interesantes topografías ensamblando pequeñas piezas de madera, agrupando cientos de miles de alfileres o tejiendo hilos de alambre, también modela el curso de los ríos con plata reciclada o el volumen del agua que desaparece de lagos y mares en mármol. Una de sus obras más representativas es *Silver River* (Río de la plata) en Las Vegas, en la que realizó el cauce del río Colorado con más de 1600 kilos de plata reciclada.

Su personal interpretación del paisaje y la orografía del terreno, se advierte en obras recientes, de su última exposición, como *Glaciers* (Glaciares) y *Pyrenees* (Pirineos), ambas de 2014, dos mesas ejecutadas una en madera y otra en mármol. Otro interesante trabajo, en el que denuncia la desertización y el deshielo del Ártico es su serie *Cuerpos de Agua*, en la que construye el negativo de grandes masas de agua en piedra o madera laminada.



Maya Lin, *Mar Caspio*, de la serie *Cuerpos de Agua*. Láminas de contrachapado.



Maya Lin, *Hielo Ártico*, *Masas de agua desapareciendo*, 2013. Mármol.

El tema del agua y la orografía terrestre son dos constantes en su obra con las que investiga la poética del espacio creando interesantes formas. El agua es evocada como el elemento universal que representa la vida, por lo que puede prestarse a infinitas interpretaciones, y, aunque carece de forma, Maya Lin la recoge mediante el relieve terrestre. Pero, lo que caracteriza fundamentalmente al agua es su capacidad de cambiar continuamente de un estado a otro, de pasar de una forma a otra. Esta cualidad de transformación incesante y la amenaza que representa para nuestro planeta es el argumento de sus oscilantes formas.

En 2013 realizó en Nueva York la instalación *Here and there* (Aquí y allá), una de sus últimas investigaciones acerca de temas ambientales, en la que trata sobre el cambio climático y el aumento de las corrientes oceánicas, ampliando su compromiso con las formas geográficas naturales.

Algunas de sus *site specific*s forman un relieve escultórico con el terreno, que se fusiona completamente con el paisaje, desdibujando los límites entre artefacto y naturaleza, como el de *Wavefield*, de la Universidad de Michigan, constituido por altas ondulaciones de tierra y hierba.

En estos momentos está desarrollando el proyecto multimedia *What is Missing?* (¿Qué falta?), en el que trata de crear conciencia sobre la crisis ambiental y la pérdida del hábitat, señalando los riesgos que ello conlleva para la biodiversidad. Sin embargo, su obra no es exclusivamente medioambiental, también refleja de modo metafórico en otro tipo de realizaciones su gran delicadeza y amor por el paisaje.

Trabajar con la piedra y sobre la piedra es una de las opciones escogidas por escultores que pueden ser incluidos en esta amplia actividad artística que hemos identificado como Arte de la Tierra o *Land Art*. Es la que más nos interesa en este trabajo pues con ella la escultura en piedra se hace protagonista de estos movimientos renovadores "posmodernos". A continuación se recogen algunos de los artistas que nos han parecido más relevantes.

ULRICH RÜCKRIEM (Düsseldorf, 1938), del que ya tratamos en el capítulo de la Prehistoria, es un escultor alemán que recoge el testigo de las estructuras primarias desarrolladas por Tony Smith, Barragán o Donald Judd, realizando obras de estilo minimalista que remiten al arte procesual, donde se acusa la secuenciación, repetición y ordenamiento de grupos de monolitos de piedra.

Comenzó su aprendizaje del trabajo en piedra en la cantera de la catedral de Colonia, y continuó durante una década, hasta los años 70, en las canteras de dolomita de Anröche, posteriormente concentró su interés en las canteras de granito de Vire, Normandía, para preparar su primera exposición individual en el Centro Pompidou de París.



Ulrich Rückriem, *8 Estelas*, 1988. Museo de arte moderno de Dublin.



Centro de *Arte y Naturaleza*, Huesca, Ulrich Rückriem.

Actualmente vive entre Colonia y Londres, y desde 1994 frecuenta asiduamente la cantera gallega de Blokdegal, en Porriño, donde ha realizado, entre otros, los grandes grupos escultóricos de las dos últimas décadas. En España ha realizado proyectos en Barcelona, Bilbao, Tenerife y La Palma.

Su obra más característica son las estelas, grandes bloques de piedra, que poseen una estructura interior que se hace visible por medio de fisuras que surcan su superficie. Una de sus últimas esculturas en nuestro país es *Siglo XX*, un grupo de 20 estelas de granito silvestre Porriño situadas ordenadamente sobre una cuadrícula de veinte casillas. Emplazada en la población de Abiego, forma parte del programa del CDAN (Centro de Arte y Naturaleza de Huesca). La instalación, que fue hecha para «ser ubicada en el paisaje» más que para «construir el paisaje», dialoga con el lugar estableciendo relaciones de escala con los elementos que le son próximos.

MANOLO PAZ (Cambados, Pontevedra, 1957), a principios de los 90 conoce en la cantera gallega de Blokdegal (Porriño) la obra del alemán Ulrich Rückriem, que influirá considerablemente en su trabajo. Al igual que él, establece un diálogo con la piedra de escala, volumen y repetición de formas que consiste en una instalación en el paisaje. Su talante artístico se define por el trabajo

con piedras autóctonas de Galicia, cuarcitas o pizarra y, sobre todo, granito de distintas variedades: rubio, rosa, negro, gris o silvestre. Su trabajo destaca por no trasfigurar apenas el material, por su respeto a la presencia suprema de la piedra y a su memoria, según él, hay que “tener fe en la piedra”, dejar “que hable por sí, por ella”, aceptando su estructura natural, en bruto, para hacer brotar la forma contenida en su interior.

Su obra nos remite a los usos primigenios de la escultura y al trabajo tradicional de los canteros gallegos que al tener las manos ocupadas, tenían la mente descansada para encumbrarse a los espacios más elevados del espíritu y poder encontrar la forma.³¹

No obstante, su trabajo no se limita a procedimientos manuales o tradicionales de cantería, también utiliza los avances tecnológicos, las últimas máquinas, para cortar, serrar y pulir la piedra.



Manolo Paz, *Catedrales*, 2001. Granito y cuarcita.



Manolo Paz, *Penúltima cena*. Espacio Atlántico de Arte Moderno, Vigo.

Su obra lleva inscrita una voluntad de unión de los opuestos, una exaltación antagónica entre la geometría y la pasión, el orden y la libertad, el artificio y la naturaleza. Sus *Trabajos Manuales* (1988) y *Catedrales* (2001) nos dan una idea de sus construcciones fragmentadas en cuarcita con trozos de piedra que conservan la piel, con los que compone diversas formas geométricas. En *Tierra y aire* (1995), *Reunión* (1996), *Árbol de piedra* (1999), o *Rosa del Desierto* (1998), en piedra de Benisalén y cuarcita, precursoras de *La penúltima cena*, en granito, dará rienda suelta a la pasión, convirtiendo los trozos de piedra en pétalos para constituir una flor equilibrada y flotante que consigue mitigar el efecto del peso de la piedra.

Su obra es el reflejo del espíritu que el hombre en las culturas tradicionales cree encontrar en la naturaleza, con la que establece «una alianza», en ella sabe integrar lo ancestral de las formas naturales con lo nuevo. Crea un bosque de menhires que nos trasladan al Neolítico, en los que inscribe un espacio vacío y secreto, enigmático, el signo constructivo de una ventana abierta, “hay que abrir las piedras, para que puedan ver, si no estarían a oscuras”³². Estas piezas monolíticas se identifican con los sueños de verticalidad de la humanidad desde su pasado más remoto. El sentido último de estos menhires sólo se percibe a través de su integración en el paisaje, en el verdor de la tierra gallega con el límite del mar en el horizonte. Su obra, en el siglo XXI, alienta un sentido de recuperación y reencuentro del ser humano con la memoria más vetusta de la humanidad.

³¹ JIMÉNEZ, José, *Manolo Paz, Adónde llega el mar* (cat. exp.), Mallorca, Fundació Pilar i Joan Miró, Ayuntamiento de Palma, 2002, pp. 33-34.

³² *Ibidem*, p. 33.



Cubos de La Memoria, dique norte del puerto de Llanes, Asturias.

AGUSTÍN IBAROLA GOICOECHEA (Basauri, Vizcaya, 1930), ha realizado intervenciones muy personales y espectaculares en la naturaleza con aplicaciones pictóricas en árboles y rocas. Su trabajo más conocido es el *Bosque de Oma*, cercano a Guernica. En Salamanca a orillas del Tormes realizó el *Bosque Encantado*, pintando con vivos colores olmos secos enfermos. Otra obra espectacular es *Cubos de la Memoria*, en el Puerto de Llanes (Asturias), unos enormes cubos de hormigón pintados de alegres colores que conforman la escollera de defensa del puerto.

En *Allariz* (Orense) en 1999 ha realizado una intervención para la que se han trasladado 600 toneladas de piedra de las canteras gallegas al Bosque de O Rexo. Decora las rocas convirtiéndolas, como él dice, en esculturas, haciendo alusión al cielo y al recorrido del sol y teniendo en cuenta el mundo cultural celta.³³ La pintura usada es biodegradable por lo que se irá deteriorando de forma natural con el paso del tiempo. En su intervención en *Arteaga* (Vizcaya) utiliza su pensamiento abstracto para inventar y transformar la realidad, decorando los afloramientos de roca de un bosque con vivos tonos azules, amarillos, verdes y violetas, creando paisajes de gran belleza.



Agustín Ibarola. *Intervención en el Bosque de O Rexo, 1999, Allariz (Orense).*

³³ <http://www.galiciaenteira.com/bosquederexoallariz/>



Agustín Ibarrola, *Intervención en Muñogalindo, Ávila, 2005-2009.*

Su último trabajo, en Ávila, en la dehesa de Garoza de Bracamonte, en el término de *Muñogalindo*, realizado entre 2005 y 2009, consiste en una intervención que ocupa una extensión de 15 hectáreas, donde se pueden encontrar más de un centenar de piedras silíceas pintadas, que transforman ese territorio de encinas en un lugar mágico para el arte y el espíritu.³⁴ Su obra convive con la de los artistas ancestrales que dejaron su huella en los grabados rupestres de la zona.

CHRIS BOOTH (Nueva Zelanda, 1949) a finales de la década de los 60, en 1968, trabajó como ayudante de Bárbara Hepworth, Denis Mitchell y John Milne en el Reino Unido y del escultor Quinto Ghermandi en Verona, Italia. El tiempo que pasó con Bárbara Hepworth fue muy provechoso, pues explica que ella le ayudó a reforzar su pasión por la naturaleza y por la humanidad. Fue en el entorno de St. Ives donde comenzó a descubrir los patrones de la naturaleza y a afianzar en la observación del paisaje su futuro *Land Art*.



Chris Booth durante la construcción de *Wurrungwuri*, 2008-2010.

³⁴ <http://www.turismoavila.com/es/piedras-ibarrola-fundacion-ibarrola.html>

Su trabajo en el paisaje lo define como la suma de naturaleza, espíritu y comunidad. Planteándolo con un enfoque holístico, en el sentido de que su fuente de inspiración es muy amplia, considera sus trabajos de modo corporativo donde lo más relevante son los habitantes locales, sin cuyo consentimiento y aprobación no aborda sus ideas. Su estrecha participación con la comunidad maorí le influenció para consultar sus grandes proyectos con la sabiduría de los ancianos, convirtiendo en una práctica habitual invitar a un anciano del lugar a compartir el proceso de creación.

El origen de sus esculturas está en la preservación de la naturaleza y el respeto a los pueblos indígenas de Australia y Nueva Zelanda. En 1999 realiza *Terre Ciel*, una singular escultura en piedra con carácter efímero como los *Arcos* de Goldsworthy, construida a partir de una estructura en forma de iglú confeccionada con ramas, que selló con una sólida cúpula de piedras estrechamente apiladas. A medida que las ramas se pudren, la cúpula de piedra se hundirá renovando su forma a una nueva forma.



Chris Booth, *Cueva*, 1994-97. Takahanga Marae, Kaikoura, Nueva Zelanda.



Chris Booth, *Wurrungwuri*, 2008-2010. Jardín Botánico de Sydney, Australia.

con un peso de 350 toneladas. Y otra parte, que es un túmulo tejido con 16.000 piedras de cuarzo blanco decorado con un patrón protector de color ocre que es el escudo aborígen *Eora* de Sydney. Para introducir este símbolo fue necesaria la autorización del anciano aborígen Allen Madden en nombre del pueblo Gadigal.

Una de las finalidades de esta escultura, situada en el Jardín Botánico de Sydney, es crear un hábitat para plantas, insectos y aves, estimulando a la flora y fauna autóctonas a establecer

Unos de sus trabajos más curiosos son los tapices que confecciona con guijarros de piedra, como su popular *Cueva* (1994-97), en Nueva Zelanda, puerta de entrada a la *Marae Kati Kuri* en Kaikoura construida con 5.000 guijarros de piedra caliza blanca, reunidos con la asistencia de la comunidad maorí de la costa y tejidos en forma de tubo. Esta obra ocupa un lugar emblemático donde han sucedido importantes acontecimientos como la firma final de los asentamientos de tierras indígenas entre los representantes de Ngai Tahu y el gobierno después de 200 años de agravios e injusticias desde la colonización.

Quizás su obra más completa, es *Wurrungwuri* (2008-10), que significa «a este lado del agua», pues abarca todos los niveles de su interés, habla de la historia local, del lugar donde los aborígenes y la colonia europea de convictos se encontraron por primera vez, y ofrece un hábitat a plantas y animales. Consta de dos partes, una hecha con 260 bloques de piedra arenisca ensamblados de modo tradicional diseñado como una ola en cascada hacia el puerto de Sydney,

su residencia. El monolito de cuarzo se tejió creando oquedades entre los cantos rodados para favorecer que en su interior puedan anidar pequeños murciélagos. Actualmente hay una pequeña colonia allí asentada. Es indudable que esta escultura contribuye a mejorar el entorno, respondiendo a las formas del paisaje, la cultura de los pueblos indígenas locales y la flora y fauna autóctona de Australia.

Actualmente Booth trabaja en el desarrollo del proyecto SLS (Escultura viviente subterránea) en asociación con el *Eden Project* de Cornwall, en Reino Unido, en el que a través de una escultura mostrará organismos vegetales subterráneos amenazados por la actividad humana. Con este proyecto pretende educar acerca de la importancia de las plantas y hongos inferiores para nuestra supervivencia y el cambio climático.³⁵

En la escultura comprometida con el arte ambiental se pueden considerar tres itinerarios u orientaciones: por un lado la obra de artistas conceptuales y del *Land Art* como los que acabamos de analizar, por otro, la de artistas cuya vena poética les lleva a una visión del arte sujeta a la composición arquitectónica del paisaje, como Isamu Noguchi o César Manrique. Y la tercera orientación, que concibe la escultura como una demarcación simbólica en el territorio, como la obra de Hannsjörg Voth, que nace de la instalación y de su derrumbamiento, frente al mar o el fuego, y que acaba ideando espacios simbólicos en el desierto.

HANNSJÖRG VOTH (Bad Harzburg, Alemania, 1940), puede considerarse el contrapunto europeo a la vertiente americana del *Land Art*. Su obra se sitúa en un contexto artístico e histórico marcado por el fenómeno de la desmaterialización en la obra de arte que tuvo su auge a finales de los años sesenta. En sus obras propone la construcción del objeto y su disolución. Su trabajo se resume en tres palabras y un sentido: *Construcción, Territorio, Estética*, y reflexión sobre «el sentido del paisaje». El “*Territorio*” determina su búsqueda de un espacio, la “*Estética*” su reciprocidad con el contexto y la “*Construcción*” un valor espiritual que viene determinado por su concepto de paisaje en el que siente «la naturaleza como objeto».³⁶

Su argumento es la creación, del ser humano y su soledad. Se ha interrogado constantemente por las relaciones elementales de la naturaleza y su vínculo con el hombre. Poco a poco se ha ido decantando hacia el tratamiento formal y espacial de sus construcciones en lugares alejados e inhóspitos que no han sufrido la explotación humana, que llamará “*paisaje cero*”.³⁷ Su terreno para la experimentación lo ha encontrado esencialmente en el mar y en el desierto.

Aunque en los capítulos dedicados a la Prehistoria y a Egipto hemos tratado algunas de sus obras emblemáticas, merece la pena, por su originalidad y variedad, considerar con detalle otras, que a partir de los años setenta se hacen más complejas, al incorporar elementos del paisaje y relaciones con la actividad humana.

Sus primeras acciones marcarán sus construcciones arquitectónicas posteriores. En 1975, con un grupo de colaboradores, clava troncos de treinta metros de altura en una colina cercana a Múnich. Estos *Estandartes* rememoraban los árboles de mayo pintados en los pueblos bávaros, aunque el grupo que sobresalía inspiraba algo tétrico, parecía una montaña medieval con horcas

³⁵ www.chrisbooth.co.nz

³⁶ Citado en: AA.VV., *Hannsjörg Voth 1973-2003*, (cat. exp.), Valencia, IVAM y Fundación Canal, Comunicación Gráfica, 2003, p. 29.

³⁷ *Ibidem*, p. 65.

o un antiguo emplazamiento de sacrificios. Para la *Platz der Macht (Plaza del Poder)*, en 1975-76, colocó en círculo trece troncos envueltos en negro, experimentando por primera vez el poder absoluto de la geometría en una instalación a cielo abierto. En el mismo período realizó *Schwarze Keil (Cuña negra)*, construida con treinta y tres troncos envueltos, que ascienden gradualmente, incitando la motivación de subida.



Hanns Jörg Voth, *Viaje al mar*, 1976-1978.

Son muy pocas las obras de *Land Art* en las que se ha construido una relación física con el elemento fuego. Para Voth el fuego forma parte de las materias elementales cuya fuerza y plasticidad aguardan el descubrimiento y la creación. Así el rito final del *Reise ins Meer (Viaje al mar)*, de 1978, la combustión del catafalco con la enorme figura, al aire libre frente a la costa neerlandesa, podría aludir a una fusión del culto de los cuatro elementos, fuego, aire, agua y tierra. En esta obra el proceso de la transición de un estado a otro ha sido expresado por Voth como un viaje. Los troncos se unen formando una balsa, las telas y las ataduras constituyen una figura yacente de veinte metros de largo, como una gran momia, que será incinerada en el mar al final del viaje de diez días por el Rin. Esta obra evocaba el viaje en la barca de Caronte a través de la laguna Estigia, una de las imágenes de la antigua mitología. El artista además toma el papel de barquero, durante el viaje vivió con sus ayudantes en el interior del catafalco y él mismo encendió el fuego al final del trayecto.

Voth utilizó el elemento agua de una forma duradera y autodestructiva en la acción *Boot aus Stein (Barca de Piedra)*, de 1981. En IJsselmeer, Países Bajos, en plena mar, a 3,50 metros sobre la superficie del agua, en una construcción de madera en forma piramidal, trabajó cerca de un año en solitario, sobre las olas, a veces peligrosas, esculpiendo con gran esfuerzo una barca de piedra a partir de un gran bloque de dolomita situado en el espacio central de la pirámide. Para



Hanns Jörg Voth, *Barca de piedra*, 1978-1981.

llegar allí solamente se podía acceder en barco, y subir por unas escaleras de hierro. Durante el primer invierno la pieza se hundió en el fondo del mar cuando la isla artificial se vino abajo por la aglomeración de témpanos de hielo.



Hanns Jörg Voth, *Posición vertical*, 1990-1992.

Posición vertical (1990-1992) es un dique colosal de granito que marca en ambos lados el canal que une el Rin, el Mena y el Danubio, la divisoria hidrográfica europea cerca de Hilpoltstein. La escultura va ascendiendo poco a poco en el lado sur del canal hasta alcanzar la orilla, tras un recorrido de 144,20 metros de longitud se corta en seco a una altura de 14 metros al llegar al talud. En el lado norte del canal, tiene una longitud menor, 43 metros, y termina a una altura de 2,80 metros en el talud de la orilla. Si nos acercamos desde el agua a la escultura, ésta se estrecha hasta conformar una delgada lámina triangular que sobresale sobre el borde superior del terraplén, el efecto debe ser parecido al de los grandes planos alabeados de Richard Serra.

Aunque no es habitual en su trabajo, ha concebido algunas obras para localizaciones urbanas, como *La curva de la vida* (1989) o *Entre la puerta del sol y la plaza de la luna* (1991-1993) realizada en la zona peatonal de la oficina europea de patentes de Múnich. Esta escultura sigue el ciclo del sol, proyectando a mediodía su luz a través de una ranura insertada en un ángulo de 70° en una puerta de granito negro. Detrás de la puerta del sol, a una altura de 0,55 metros



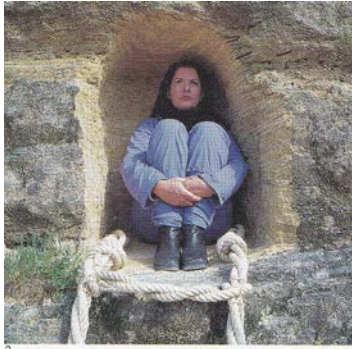
Hannsjörg Voth, *Entre la puerta del sol y la plaza de la luna*, 1991-1993.

comienza un tabique de granito de forma prismática que irá ganando altura en un recorrido de 76 metros hasta desembocar en un estanque. En él está situada la plaza de la luna, diseñada con 28 discos de granito blanco y negro de 80 centímetros de diámetro que representan las 28 fases lunares.

Voth es uno de los artistas que más ha profundizado en el tema del paisaje y en su poder para revelar mitologías personales y signos culturales. Como hemos visto, casi todos sus proyectos tienen como objeto el aire libre, la soledad y la amplitud de la naturaleza. Vive de acuerdo con la contradicción entre su utopía arcaica y una realidad industrial de la que no podemos huir.

En este capítulo, en el que estamos repasando la rica aportación de escultores contemporáneos en su relación con la naturaleza, merecen un comentario dos proyectos españoles que acogen trabajos de artistas en el medio natural, el primero, apadrinado por Javier Maderuelo, es el CDAN, Centro de Arte y Naturaleza de Huesca, que lleva más de quince años funcionando, y el segundo, inaugurado dos años más tarde, en 2001, es el NMAC, Centro de Arte y Naturaleza Dehesa de Montenmedio, en Cádiz. Situado en un extraordinario bosque autóctono de encina y alcornoque con una naturaleza rica en recursos que cuenta con una gran variedad de hábitats. El proyecto invita a participar a artistas internacionales de reconocido prestigio junto a jóvenes con una sólida carrera artística para que desarrollen un trabajo prospectivo sobre el terreno fruto de su experiencia directa con el entorno.

En este sentido, uno de los trabajos más interesantes que se han realizado y queremos destacar son los *Nidos Humanos* de **MARINA ABRAMOVIC (Belgrado, Yugoslavia, 1946)**, que centra su



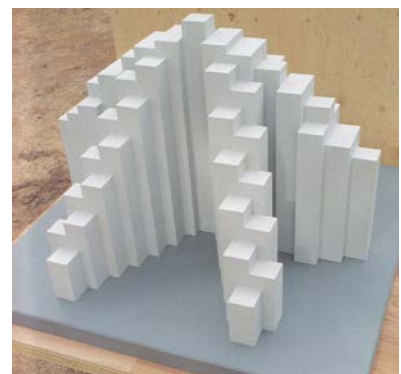
Marina Abramovic, *Nidos humanos*, 7 agujeros en el interior de la cantera, 2001. NMAC, Dehesa de Montenmedio, Cádiz.

campo de investigación en la búsqueda de los límites del cuerpo humano, tanto mentales como físicos. Una vez al año realiza la *Performance Biography* en la que resume sus experiencias como artista mostrando los diferentes impulsos e inspiraciones de los que surge su obra.

Nidos Humanos (2001) son siete agujeros o nichos excavados en la pared vertical de una antigua cantera con unas escaleras de esparto para su acceso. La idea nació contemplando las anidaciones temporales de las aves migratorias en esta zona de paso de África a Europa. Además, la obra, se enriquece con otras connotaciones como la observación del hecho de que hubo personas que hace años vivieron en cuevas de esta zona. Los agujeros son lo suficientemente grandes para que quepa un cuerpo humano, sintiéndose resguardado y protegido por un lado, pero inseguro y frágil por el otro. Los nidos están realizados a gran altura, por lo que la impresión de estar al borde, al límite, es muy importante, y significa que, para no caer, te debes encontrar en una concentración momentánea, consciente del “aquí y el ahora”. Este imperativo, que impide estar mentalmente en otra parte, proporciona a la obra gran intensidad.



Sol Lewitt, *Pirámide*, 1997. Parque de esculturas Gibbs Farm, Nueva Zelanda.



Sol Lewitt, *Bloque de ceniza*, 2001. Parque escultórico NMAC, Dehesa de Montenmedio, Cádiz.

Otro trabajo que es interesante reseñar es el de **SOLLEWIT (Connecticut, 1928)**, acreditado artista americano, autor de una obra que se circunscribe entre el minimalismo y el arte conceptual. Presenta en Montanmedio su obra *Bloque de ceniza* (2001), una pirámide realizada con bloques de hormigón, que formalmente es una nueva variación sobre su eterno cubo, aunque lo oculte bajo una pirámide escalonada. La forma piramidal, que lleva implícita una experiencia de tiempo y memoria, es recurrente en su obra de estos últimos años, como podemos comprobar en su trabajo ubicado en el Parque de esculturas Gibbs Farm de Nueva Zelanda.

Otra importante cartera de escultores, que tienen a la naturaleza como punto de partida visual y emocional, son los que han emplazado sus trabajos en el CDAN de Huesca, como: Richard Long, Ulrich Rückriem, Alberto Carneiro, Fernando Casás y David Nash. Artistas convencidos de que la obra debe nacer de procesos vividos más que de ideas conceptuales y, que estos procesos deben estar enlazados con la energía de la materia para que se trasmita a la forma, pues la forma es simple apariencia, mientras que la esencia es la energía.



Alberto Carneiro, *Los árboles florecen en Huesca*, 2006. CDAN.



Árbol de bronce, piedra negra de Calatorao y piedra de Ayerbe.

Alberto Carneiro en *As árvores florescem em Huesca* (2006) establece una reflexión entre el mundo rural y los espacios urbanos del arte con una poética arquitectura que, como indica Maderuelo, encierra en su interior "una metáfora del árbol, (...) un menhir contemporáneo".³⁸ Mientras que **Fernando Casás**, con un concepto similar, en sus *Árboles como arqueología* (2003), ocho monolitos de granito negro junto a dos olivos centenarios, que son testigos silenciosos de la acción humana, intenta llamar la atención y denunciar la pérdida de bosque en el desierto de Monegros (Huesca).

La iniciativa de elegir materiales como piedra o madera frente a productos industriales lleva a **David Nash** a crear siempre obras cálidas y sensuales con las que recrea los significados de la naturaleza a través de unas sencillas formas realizadas con un proceso creativo que la evidencian. Los tótems de *Tres barcos de roble y una rosa de los vientos* (2005) están realizados en madera, una materia sensitiva que aporta una rica variedad de matices que excitan la sensibilidad del espectador que los contempla.

³⁸ MADERUELO, Javier, *Alberto Carneiro*, Huesca, CDAN de la Fundación Beulas, 2006, pp. 89-90. Citado en: <http://www.cdan.es/es/arte-y-naturaleza/alberto-carneiro/>



David Nash, *Tres barcos de roble y una rosa de los vientos*, 2005. CDAN, Huesca.



Fernando Casás, *Árboles como arqueología*. CDAN, Huesca.

Unos interesantes proyectos de *Land Art*, que podemos decir que fueron pioneros en nuestro país, son los que realizaron los escultores canarios César Manrique y Tony Gallardo para el archipiélago de las islas, concretamente para Lanzarote y Gran Canaria.

CÉSAR MANRIQUE (Arrecife, Lanzarote, 1919 - 1992), que definía su ideario estético como *arte-naturaleza/naturaleza-arte*, alcanzó un compromiso artístico con su isla natal que jamás abandonó y que le llevó a construir y diseñar todos sus proyectos con un carácter reivindicativo, para preservar el medio y denunciar la salvaje explotación que hace el hombre de entornos privilegiados como la isla de Lanzarote.

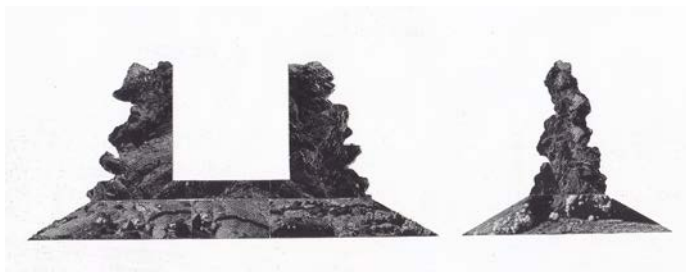
Sus obras más emblemáticas, como *Los Jameos del agua*, diseñados a partir de un antiguo tubo volcánico o, su residencia en Taro de Tahiche, actual *Fundación César Manrique*, edificada en torno a cinco burbujas volcánicas, conservan la fisonomía de las islas, recogiendo su naturaleza pétrea y volcánica, y su desértica vegetación. En ellos investigó acerca de la semiótica del paisaje incorporando los elementos que le son propios para crear misteriosos y atractivos ambientes subterráneos.



Fundación César Manrique, *Taro de Tahiche*, Tegüise, Lanzarote.

TONY GALLARDO (Las Palmas de Gran Canaria, 1929 - Madrid, 1996), centra su interés en proyectos para su isla, como *Fuente Magma* (1992), que consiguió realizar en Telde, su municipio natal, con grandes bloques de lava. Y otros del mismo año que no llegaron a ver la luz, como *Pórtico Sur*, una colosal puerta de entrada y salida a la ciudad por la autovía del Sur, o *Proyecto Telde*, que se situaba en un promontorio a las afueras del municipio. Este último lo diseñó en colaboración con Nacho Criado, Mitsuo Miura y Adolfo Schlosser.

Sus obras descubren la estética de las caprichosas formaciones volcánicas de la isla, combinando naturaleza y artefacto en bellos cuadros que enmarcan el paisaje. En la lava petrificada, vieja y rugosa encontró el material acorde con su expresividad e identidad cultural. Los cortes geométricos que efectuaba sobre el basalto conseguían activar el material, articulando una tradición secular con una visión moderna post-minimalista. En sus procesos lava-magma-escultura pretendía encontrar una nueva dimensión temporal y espacial. En relación a la piedra decía que se trata de «saber escucharla», de "adivinar su sentido y su palpito".³⁹



Tony Gallardo, *Proyecto Telde*, 1992 (no realizado).



Tony Gallardo, *Pórtico Sur*, 1992 (no realizado).
Autovía del Sur, G. Canaria.

Como hemos podido comprobar en este capítulo la relación con la piedra varía en cada artista, unos la recogen tal cual, sin apenas modificar su apariencia o estructura, y otros la trabajan de forma meticulosa con un cierto sentido ritual o minimal, añadiendo nuevos matices a este rico y variado campo del llamado *Land Art*. De lo que no hay duda, es que la piedra por su presencia es una entidad clave e imprescindible en la articulación de la poética de estos discursos, proporcionándoles un enorme atractivo, pero sobre todo un cuerpo e identidad.

³⁹ GALLARDO, José Luis y BONET, Juan Manuel, *Tony Gallardo*, Las Palmas de G. Canaria, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1992, p. 127.

TERCERA PARTE: “Laboratorio de ideas”

“Las ideas siempre se enganchan unas a otras como los objetos vivos o imaginados. Pueden tomarse entonces los objetos como las ideas o las ideas-objetos, en ese darse la mano de esto con lo otro y de aquello con lo de más allá..., Porque siempre hay un más allá”.¹

Ángel Ferrant

¹ MARRERO, V., *La escultura en movimiento de Ángel Ferrant*, Madrid, Rialp, 1954, p. 50.

3.1. ITINERARIOS ESCULTÓRICOS EN PIEDRA PARA UN NUEVO SIGLO

Podemos decir que actualmente el arte vive un momento de gran desconcierto parecido al que se esbozó al final de la Segunda Guerra Mundial cuando, entre las perturbadoras propuestas de vanguardia, se llega a admitir un urinario como obra de arte. Hoy parece que todo objeto o experiencia puede llamarse escultura: propuestas de lo más variopinto, en las que intervienen la luz, la atmósfera o el sonido, artilugios informáticos, monitores de televisión, espejos o experimentos fotográficos, reclaman, como indica Rosalind Krauss, la conversión de la categoría escultórica en algo más flexible² y plantean el interrogante acerca de lo que es o puede ser escultura.³ Así pues, con la intención de definir aunque sea parcialmente, qué es escultura y cuáles son sus valores, e intentando no alejarnos del objeto de nuestro estudio, hemos congregado en este capítulo final a un considerable número de escultores contemporáneos que han elegido la piedra como soporte de su creación, que serán los que nos ayuden a establecer en esta última etapa unas líneas de trabajo preferentes en relación a este material.

Atendiendo a las características formales, simbólicas, conceptuales o artísticas de cada uno de ellos, los hemos clasificado en distintos grupos, que iremos presentando a lo largo del capítulo.

El artista, se puede considerar como un eterno nómada, con los años va guardando documentación, la registra y abandona como un recurso útil, para retomarla posteriormente y profundizar en el objeto de su estudio.

3.1.1. COLECCIONISTAS DE ESPACIOS Y MEMORIAS

Louise Bourgeois, que se definía a sí misma «como una coleccionista de espacios y memorias», da pie al encabezado del primer grupo, en el que hemos incluido a un variado número de artistas en cuya obra encontramos signos que evidencian estas características.

Comenzamos con la obra de la escultora francesa, que asociada a los espacios íntimos y domésticos, tiene un doloroso contenido autobiográfico, marcado por su obsesiva confrontación con su infancia. Para escapar del pánico y de las secuelas que arrastra, regresa continuamente al pasado, reconstruyendo físicamente en unas celdas o jaulas los traumáticos recuerdos de su infancia. El tema de la mujer atrapada en una casa, como lo estuvo su madre enferma, y ella a cargo de su cuidado, le obsesionaba y lo vivió intensamente reflejándolo en muchas de sus obras.

El trabajo de otro artista, Gonzalo Fonseca, aunque está basado en una sensibilidad constructivista, es difícil de encasillar. En él se diluyen diversas culturas de la antigüedad con una mirada contemporánea, es una escultura histórica a la vez que abstracta y metafísica. Con sus juegos de escala proporciona a la geometría de sus ciudades una calidez y matices muy particulares.

Analizaremos también la obra de Antonio Santos, que como Gonzalo Fonseca incluye pequeñas esculturas u objetos-talismanes en sus montajes, que construye como islotes o centros, en los

² KRAUSS, Rosalind, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza Editorial, 1996, p. 289.

³ MADERUELO, Javier, "Introducción" en: AA.VV., *Medio siglo de arte: Últimas tendencias 1955-2005*, Madrid, Abada Editores, 2006, p. 8.

que se cobijan pequeños hombrecitos y se desarrollan ciudades de ambiente popular. Todo ello aderezado con una mirada tierna e irónica que revela su espíritu crítico.

La escultura del inglés Matthew Simmonds también recoge fragmentos a pequeña escala, concretamente cuerpos de arquitectura religiosa en piedra, que constituyen su principal tema de trabajo y realiza como si fueran dioramas. En estas recreaciones y espacios imaginados revela su admiración por la antigüedad, igual que Olga Rodríguez Pomares, escultora murciana, que además investiga con nuevas técnicas calcográficas aplicadas a los materiales pétreos obteniendo interesantes resultados.

La obra del británico, Gary Breeze, que actúa como etnógrafo a la vez que como tallador, se encuentra inmersa en las particularidades de las palabras, los mensajes cifrados, la voz y la cultura, restableciendo el lenguaje por medio de sus inscripciones.

Exploraremos también la obra realizada en piedra por Cristina Iglesias, desarrollos comprometidos con las dimensiones poéticas del espacio y de las imágenes, enraizados en el pensamiento contemporáneo. Sus formas evocan tradicionales estructuras protectoras: el laberinto cretense, la cueva hindú, la celosía oriental, los contrafuertes góticos o las cornisas del Nuevo Mundo.

Un trabajo muy sugestivo es el de Curro Urzurun, que se caracteriza por una poética narrativa, irónica y sensible, basada en su primitivismo y admiración por la naturaleza. En sus composiciones suele alterar los materiales escultóricos para que en ese cambio adquieran un talante metafórico. Así manipula la piedra de Calatorao para que parezca metal y la madera para que asemeje granito.

Otro escultor, el catalán Joan Mora, reproduce con absoluta fidelidad objetos cotidianos en piedra, consiguiendo revelar un interesante equilibrio entre detalles, texturas y colores. Al acercarnos a su escultura experimentamos la sensación de asistir a un espectáculo silencioso, a la memoria de un tiempo congelado, a la contemplación de la obra de un artista que ha puesto todo su talento en la reproducción de pequeños objetos, concediéndoles una nueva entidad que los transforma en algo enigmático.

Comentaremos asimismo el trabajo de Adolfo Barnatán, que ha utilizado su idea de renovar el concepto de ábaco para fragmentar en segmentos la escultura vertical e integrar en sus composiciones constructivistas la estética del antiguo Egipto.

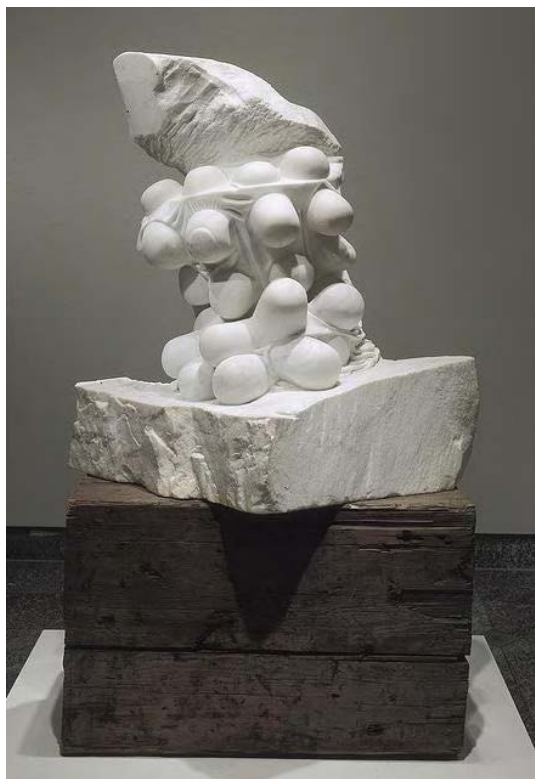
Y finalmente examinaremos la obra del catalán Jaume Plensa, que trabaja sobre todo en el terreno de las ideas, encontrándose a mitad de camino entre los coleccionistas de espacios y memorias y la materialización de las emociones del cuerpo humano. En su obra la poesía se instaura como una importante herramienta de trabajo, con el fin de comunicar ideas al espectador. En su tentativa de definir la estrecha relación del hombre con su entorno, ha sabido conferir alma a la piedra, concibiendo la idea del cuerpo humano como un todo, como una extensión de la representación del mundo y de la naturaleza.

LOUISE BOURGEOIS (París, 1911- Nueva York, 2010)

Su obra suele analizarse desde la perspectiva del contenido autobiográfico. Sus recuerdos se remontan al estallido de la Primera Guerra Mundial, cuando su padre se presenta voluntario y la pequeña Louise es llevada al frente repetidamente por su madre, que sigue ansiosamente al marido de campo en campo.

Tras la guerra, la familia se traslada cerca de París, a una casa de campo que incluía un taller de restauración de tapices. Su madre enferma gravemente y será su responsabilidad cuidar de ella

hasta su muerte. Louise sufrirá una dolorosa experiencia de abandono y caos, que se acentúa cuando su padre contrata a la joven institutriz Sadie Gordon para cuidar de ella y sus hermanos, convirtiéndola en su amante. Entonces, el hogar familiar se vuelve una celda “cell” que contiene una mezcla de pérdida y de temor, en la que convivían su madre enferma, el padre ausente y los hijos, compartiendo techo con la amante del padre, que permaneció durante diez años. Para Bourgeois en la casa habitaban dos intrusos: la institutriz que buscaba a su padre y la muerte que asediaba a su madre. En aquellos momentos, para la niña, las paredes comenzaban a oscilar y la casa a dar vueltas.



Louise Bourgeois, *Blind Man's Buff* (La gallina ciega), 1984. Mármol.

La motivación de su obra es una reacción negativa ante la institutriz y la traición del padre y, al mismo tiempo, un acto de reconciliación con el pasado.⁴ Para Bourgeois el shock está asociado a los espacios domésticos, precisamente los reconstruye para deshacerse de ellos.

A inicios de los años 50 realiza sus primeras esculturas, figuras verticales parecidas a tótems o rascacielos que producen una impresión monolítica. Su verticalidad sugiere autoafirmación, a la vez que la frágil base denota vulnerabilidad e inestabilidad. La artista consideraba este estado como “la fragilidad de la vertical”.⁵ Progresivamente irá sustituyendo estas figuras por esculturas compuestas de numerosos elementos individuales, segmentados o cortados, como *Spiral Woman (Mujer Espiral)* de 1951-52, convirtiendo la espiral en la figura dominante de su trabajo.

Hacia 1960 su obra fue modificándose, la temática de “la casa” aparece frecuentemente en diferentes variaciones. Idea casas, que como indica su nombre “*Lair*” (guardia), se refieren a madrigueras, refugios o nidos, que tienen el antecedente en sus dibujos de los años cuarenta.⁶

Bourgeois no puede separar su cuerpo de su escultura, un cuerpo que no se puede separar de la casa, que permanece atrapado por ella. La serie de dibujos *Femmes Maisons*, representan cuerpos femeninos con casas a cuestas, que hacen de cabeza y tronco; son autorretratos que años más tarde trasladará a piedra. La casa atrapa a la mujer, cobija y aprisiona, es retiro, pero a la vez fortaleza y cárcel: “*Siento mi casa como una trampa*”, escribía en su diario de 1980.⁷

La imagen del cuerpo de la mujer es uno de los vehículos que esgrime para expresar ideas y conectar con el mundo exterior, al tiempo que le sirve para fortalecer su propia identidad. Concibe el cuerpo de la mujer como un arma, sus trabajos desprenden un fuerte sentimiento

⁴ Su padre que en la mesa se jactaba de lo maravilloso que era, tenía mal carácter y era propenso a explotar a la hora de comer, lo hacía con tal frecuencia que la madre de Louise ponía un grupo de platos cerca de la mesa, para que rompiera la loza en vez de gritar a los niños. De hecho Louise romperá a menudo su propio arte.

⁵ “fragility of verticality”, cfr.: KIRILLI, *loc. Cit.*, p. 70, citado en: AA.VV., *Louise Bourgeois, Memoria y Arquitectura*, (cat. exp.) Madrid, Museo Nacional Reina Sofía, Ministerio de Educación y Cultura, 1999, p. 21.

⁶ Sus esculturas de esta época estaban relacionadas con la obra de sus compañeros neoyorkinos Eva Hesse y Bruce Nauman.

⁷ Apunte del diario, 23 de agosto de 1980, (archivo Louise Bourgeois), en *op. cit.*: AA.VV., *Louise Bourgeois, Memoria y...*, p. 42.

de dolor físico y psicológico, sufrimiento que acompañará su vida y obra de un modo obsesivo, que será inseparable de su creación artística.

También le gusta enfrentar al espectador, con imágenes que cuestionan su percepción de la naturaleza humana, como ocurre con *The She Fox* (1985), un estudio del natural que representa una figura hermafrodita entre humana y animal.

Construye figuras acéfalas y sin brazos, completamente vulnerables, con un gran número de protuberancias que evocan órganos sexuales. Las despoja de los elementos básicos de su humanidad, como la cabeza, principal signo de identidad de una persona, y los sustituye por una abundancia de órganos. Algunas esculturas son mutaciones de imágenes de otras culturas, como las Venus del Paleolítico, que contienen reseñas religiosas y dramas personales de la artista donde se fusionan el placer y el dolor.

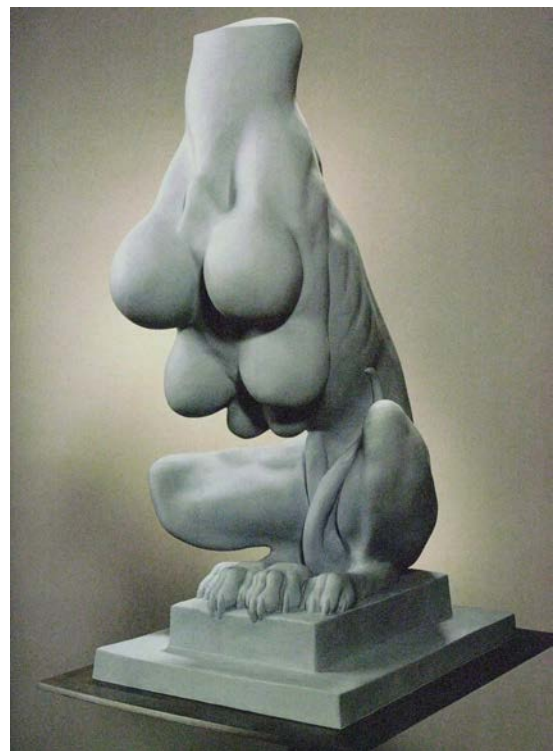
Entre 1967-68 realiza su primer viaje a Pietrasanta, Italia, para trabajar en mármol, donde regresará de forma habitual hasta el final de su vida. En este período surgen en su obra frecuentes alusiones al aspecto autobiográfico, siendo algunas de sus características más llamativas: la reducción formal, la carga emocional y la repetición. Esta última tuvo en su obra una importancia que trasciende a lo formal, retomando durante décadas, una y otra vez, los mismos temas y motivos, a este respecto afirmaba que "*sólo la repetición confiere a la vivencia realidad física*".⁸



Femme Maison de Louise Bourgeois.



Louise Bourgeois, *Topiary*. Mármol rosa.



Louise Bourgeois, *The She Fox*, 1985. Mármol.

⁸ *Ibidem*, p. 24.



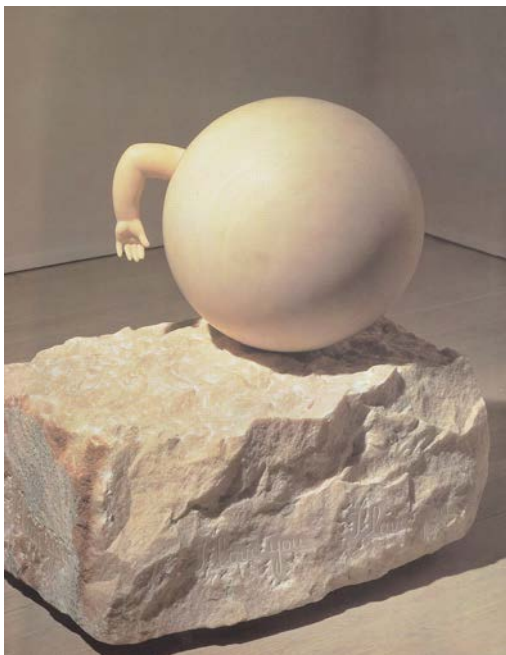
Louise Bourgeois, *Germinal*, 1967. Mármol de Carrara.

También comienza a utilizar el elemento de la fragmentación. El desmembramiento o fragmentación del cuerpo, no sólo como método destructivo, sino de análisis y ordenación, como etapa previa a una nueva síntesis. Combina este principio constructivo con esculturas que se deshacen horizontalmente, que expresan estados de disolución o solidificación, que llevados al plano de los fluidos corporales expresan estados psíquicos, como *Soft Landscape II (Paisaje Blando)* de 1967, en alabastro, o *Labyrinthine Tower (Torre Laberíntica)* de 1962, en mármol, en la que la forma geométrica se va convirtiendo paulatinamente en una forma orgánica.

En 1981 vuelve a Carrara donde creará más de 20 nuevos mármoles. Utiliza una camiseta de su asistente Jerry Gorovoy que pliega y fija con alfileres, creando una figura envuelta en un manto de arrugas que será escayolada para darle rigidez. En lo alto coloca una forma geométrica que representa una casa. Esta figura, que trasladará a mármol

blanco, se convertirá en el modelo de *Femme maison* de 1983. También concebirá una *Femme maison* en una columnata de mármol negro, en 1981, combinando la forma alargada y cilíndrica de su casa de Easton en Connecticut con otras de racimos de cúmulos bulbosos negros que recuerdan las protuberancias anatómicas masculinas de sus obras de la década de los sesenta.

En Pietrasanta visita a su amigo el escultor Gonzalo Fonseca, que había almacenado en su taller escayolas que Louise había dejado en Italia hacía 14 años. Al reencontrarse con estos antiguos modelos comienza a convertirlos en mármol. Durante 1988 y 1989 emprende con su ayudante Jerry Gorovoy una nueva serie de trabajos en mármol rosa que remiten al vientre materno y al origen, fragmentos de extremidades infantiles, brazos y pies, atrapados en indefensos cuerpos esféricos, con inscripciones como: "I love you", "We love you" o "Do you love me?" que envuelven las ásperas bases de mármol.



Louise Bourgeois, *ST (con mano) I love you*, 1989. Mármol rosa.



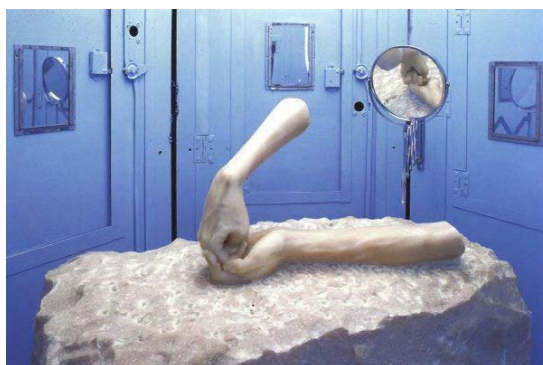
Louise Bourgeois, *ST (con pie) Do you love me*, 1989. Mármol rosa.

Una de las formas esenciales de su obra en la década de los 90 fueron las *Cell* (Celdas), jaulas o biombos compuestos con material procedente de derribos de casas o plantas industriales, dentro de las que representaba retales de su traumática infancia, "ensayos del recuerdo", a los que se puede acceder por pequeñas aberturas en forma de puertas o ventanas. Con ellas abre una importante dimensión en su producción, entrando en juego los sentimientos de los visitantes que serán un contenido sustancial de estas obras. Sus impresiones suelen oscilar entre la sensación de encontrarse en una trampa y sentirse sin morada, vulnerable y necesitado de protección.

Las Celdas son representaciones oníricas y opresivas de lo que significa habitar un lugar. El observador se ve forzado a entrar en el interior del pasado, en estancias cerradas con armazones metálicos de camas, sofás, mesas, sillas, vasos, piezas de ropa y otros objetos.



Louise Bourgeois, *interior de Celda III*, 1991.



Louise Bourgeois, *Celda (Manos y Espejos)*, 1995.

Cuando Bourgeois ordenaba los elementos domésticos de las *Celdas*, a pesar de su emocional aversión hacia su progenitor, no procedía de manera incontrolada, sino de modo riguroso y metódico. Es indudable que su propósito con estas instalaciones era conjurar el temor.

Una de sus primeras celdas, *Celda III* (1991), aunque no es más estremecedora que otras, refleja una desconcertante escena en la que un fragmento de pierna con un pie agarrotado, seguramente el de la artista, figura en el centro, aterrorizado y vulnerable, frente a la amenaza de una guillotina de acero. Se trata de una escena traumática que vuelve a representar el horror, diríase que escenifica una matanza con esas paredes blancas y asépticas que recuerdan a una carnicería o a un hospital.



Louise Bourgeois, *Celda IX. Acero, piedra y espejos*.



Interior de *Celda IX*.

En 1993, para la Bienal de Venecia construye una nueva serie de *Celdas* o jaulas con malla de alambre, que se distancian de las anteriores construidas con puertas de madera y cerradas. Esta nueva serie incluirá *Cell (Choisy)*, sobre la que cuelga una guillotina de acero, *Cell IX*, o *Cell (You Better Grow Up)*, realizadas entre 1990 y 1993, con fragmentos de anatomía humana, sobre todo de manos en mármol rosa, que se transforman en carne, que aunque tienen un significado acorde con su contexto, también guardan una relación formal con las famosas manos de Rodin. En estas celdas cobran mucha importancia los espejos que nos permiten observar y ampliar la escena desde el exterior, reflejando la muda elocuencia de unos espacios llenos de recelo y melancolía.

Bourgeois protege sus historias como una araña, insecto tejedor con el que se identificaba. Pretende que su obra sea como una casa, un entorno en el que el espectador esté inmerso completamente, quiere que sea como una arquitectura, como un escenario de la vida cotidiana. Está obsesionada con documentar su visión sobre la obra de un modo exacto: su obscenidad, su fragilidad e indefensión. Para ello acude frecuentemente al mármol, quizás por su carácter atemporal y porque consideraba que era el material más adecuado para revelar traumas y emociones que aún persisten.



Louise Bourgeois, *Aquí estoy, aquí me quedo*, 1990. Mármol, cristal y metal.

La técnica de cortar o fragmentar desempeñó un papel crucial a lo largo de su producción. Cortar significa amputar. Si la escultura es el cuerpo podríamos decir que la realiza a través de la amputación. El cuerpo resulta amputado siempre en su obra. Tomando como ejemplo *Femme Maison*, la mujer no solo está atrapada en la casa sino que resulta amputada por ella, una relación que se hace transparente en su trabajo *J'y suis, j'y reste (Aquí estoy, aquí me quedo)*, de 1990, en la que encierra dos pies de mármol rosa en el interior de una casa-urna de cristal. Si la obra se relaciona con el control, control arquitectónico, la amputación o fragmentación es la fuerza que la guía.

Ese mismo año realiza un interesante trabajo sobre un duro bloque de mármol negro, en el que inserta unas ventosas con luz, con las que parece querer expulsar todas las impurezas que la están oprimiendo.

Terminamos con una de sus obras más características, la instalación *Passage Dangereux (Pasaje peligroso)* de 1997. En la que se muestran seis pequeñas habitaciones a lo largo de un pasillo rodeado de espejos, que captan nuestra atención invitando a mirar y a "ver mucho más de lo que hay". En la última habitación, sobre el somier de una cama aparece una sección rectangular con las proporciones de un torso de la que



Louise Bourgeois, *Ventosa*, 1990. Mármol, cristal y luz eléctrica.

emergen cuatro varas de acero rematadas en los extremos con pies de bronce, colocados anatómicamente para que no dudemos de lo que está pasando: dos pares de piernas copulando en la cama. Muebles colgando del techo, aparecen como mudos testigos, suspendidos en cada

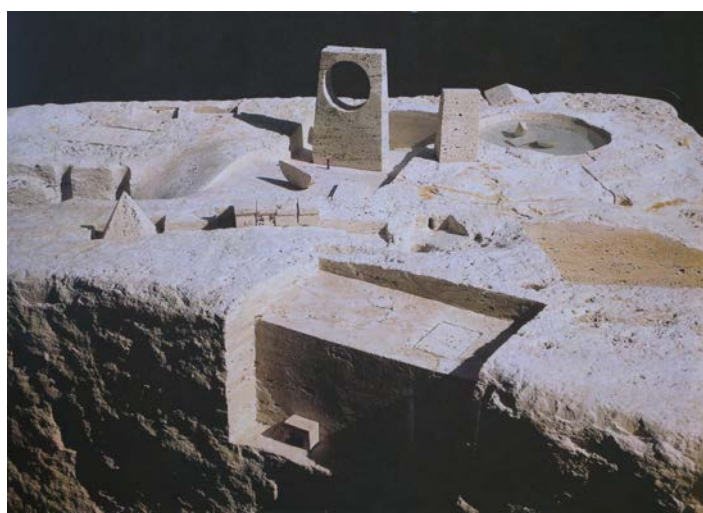
esquina... como las antiguas sillas y sillones colgados del techo en el desván de su casa. Como ella misma decía: "*Toda mi inspiración proviene de mi infancia, de mi educación en Francia, de un cierto momento de mi vida...*", en esta y otras obras evoca el trauma sufrido en su niñez con su padre y con la que fue su mayor ofensa, Sadie, a la que recuerda repetidamente.⁹

Louise Bourgeois es directa y terminante. Lo desconcertante en su obra es que una mujer de avanzada edad, que vivió hasta los 99 años, insista en revelar el secreto que una piel adulta puede envolver, el dolor y la ira de la infancia.

GONZALO FONSECA (Uruguay, 1922 – Pietrasanta, 1997)

Amigo de Louise Bourgeois, radicado en Seravezza (Pietrasanta), el uruguayo Gonzalo Fonseca se deja seducir por diversas culturas de la antigüedad, que se diluyen en su obra, ricos niveles de civilización sobre los que esculpirá un paisaje nuevo. En su obra no hay una guerra de culturas, sino que conviven sabiamente las huellas de los babilonios, hititas, asirios, persas, egipcios, mayas o romanos con la mirada contemporánea. Sus piedras reúnen visiones de estas civilizaciones y evocan el misterio de ciudades como Petra, Palmira, Alepo o Machu-Picchu, manifestando compartimentos secretos y aberturas que permanecen ocultos para el espectador, u objetos suspendidos y atados que proponen un tardío rescate de lejanos orígenes.

Fonseca sabe que el crecimiento urbano de nuestras ciudades ha llevado consigo la absorción de su historia. Por ello busca en sus trabajos en piedra restos fragmentados, lugares incompletos, ignorados y territorios del mito, como hacía Italo Calvino en sus *Ciudades invisibles*¹⁰, escritor que admiraba, y que con sus descripciones de fantásticas metrópolis alimentó muchas de las ficciones a las que el escultor uruguayo dará cuerpo. Ambos, Fonseca y Calvino, centran su empeño en recuperar una visión personal y poética de la ciudad y de su historia, del paisaje antiguo y la periferia, del documento arqueológico y formal.

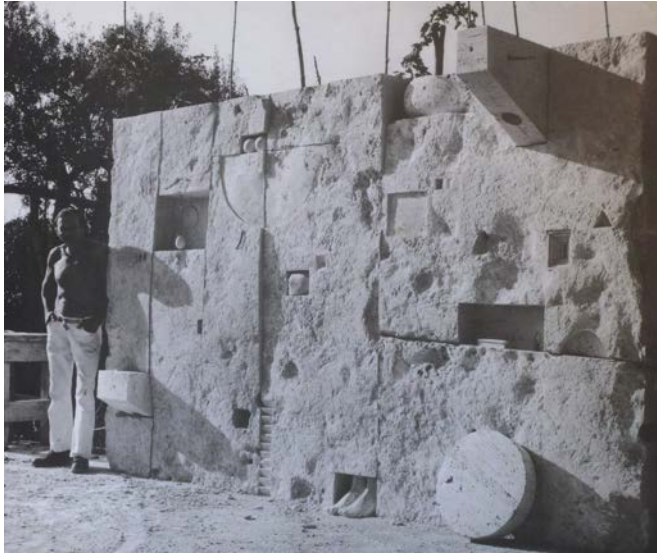


Gonzalo Fonseca, *Arethusa*, 1980. Travertino romano.

En su obra utiliza como modo narrativo la arqueología y arquitectura de antiguas civilizaciones que conoce en profundidad. El pasado es invocado constantemente por los títulos de sus esculturas: desde los *Columbarios* en madera hasta las distintas *Piazza* (Plaza) en mármol travertino rojo, que confieren una nostalgia engañosa, ya que sólo él sabe a qué rincón o parte de la memoria pertenecen las referencias exactas de las puertas, nichos, ventanas, cornisas u objetos con los que recrea las paredes de esas formas laberínticas.

⁹ "Había un Granier, un desván con vigas al aire. Era muy grande y muy hermoso. Mi padre tenía pasión por los buenos muebles. Todos los sièges de bois estaban colgando allí arriba. Era muy puro, sin tapices, sólo la madera. Levantabas la cabeza y veías estos sillones colgando en perfecto orden. El suelo estaba desnudo. Era bastante impresionante. Éste es el origen de muchas de mis piezas colgantes", Louise Bourgeois, Ammann Verlag, Zúrich, 1992, p. 185. Citado en: AA.VV., *Louise Bourgeois, Memoria y...*, op. cit., p. 31.

¹⁰ CALVINO, Italo, *Las ciudades invisibles*, Madrid, traducción castellana de Aurora Bernárdez, Unidad Editorial, 1999.



Gonzalo Fonseca, *Madre Cava*, 1978. Mármol travertino romano.

En la antigua Roma los *Columbarios* eran los nichos donde se colocaban las urnas con las cenizas de los ciudadanos. Fonseca recoge ese sentido sagrado del nicho y de los objetos simbólicos. La puesta en escena de sus relieves, con formas hábilmente estacionadas, nos remite al paso de la vida y de la muerte. En palabras de Iris Peruga: “sus referencias arquitectónicas y los objetos de aspecto sagrado alojados en sus nichos o repisas, parecen aludir a antiquísimos cultos, retablos de una religión desconocida”.¹¹ Para la realización de sus primeros *Columbarios* (1966) utiliza material que recoge de la vida cotidiana, retales de madera reciclados o cajas que inserta en los relieves.

Las inscripciones aparecen en casi todas sus obras, en el mural de piedra que recuerda la calle en que vivía en Nueva York, en su obra de mármol travertino *Castalia* (1980), o en *Madre Cava* (1978). Para él las inscripciones ya sean de letras, alfabetos, imágenes a lápiz o grabadas en la piedra, cuentan su historia.

Madre Cava, evidencia la singularidad de su obra. En ella recoge elementos simbólicos y enigmáticos que nos llevan a un laberinto de significaciones. «Madre cava» era uno de sus materiales preferidos, una piedra local que se abre camino de manera natural en los cortes de las pendientes rocosas mediante la acción de la meteorología y del agua. A veces recogía fragmentos de la cantera abandonada que existía a pocos metros de su propiedad, pero habitualmente solía realizar incursiones dominicales a las canteras con jóvenes artistas que le ayudaban a recoger las rocas que se habían desprendido de las excavaciones; él sabía que lo que sobrevivía a la caída, si no presentaba fisuras, era buen material para la escultura. En Nueva York encontró un equivalente a la «madre cava» en los bloques de piedra caliza roja que rescataba de demoliciones.¹²



Gonzalo Fonseca, *Casa de la gran ventana*, 1976. Mármol de Siena.



¹¹ PERUGA, Iris, *Mundos de Gonzalo Fonseca*, Caracas, Museo de Bellas Artes, 1994. Citado en: AA.VV., *Gonzalo Fonseca* (cat. exp.), Valencia, IVAM Instituto Valenciano de Arte Moderno, 2003, p. 15.

¹² *Ibidem*, p. 83.

Sus ciudades de piedra aparecen con numeraciones que remiten tanto a excavaciones arqueológicas como a la numeración de casas y cartografía de Manhattan. Las escaleras de sus obras no son distintas de las bajadas al ferrocarril suburbano de las ciudades del siglo XX, o de las que se utilizan en las canteras de piedra y en los laberintos que conducen al hombre en los recovecos secretos de la pirámide. La iconografía de Fonseca era la iconografía de la ciudad actual, el flujo de la calle constituía su leitmotiv.

Construye la escultura como topografía, como lugar de encuentro de arqueologías dirigidas a la memoria, e invita al espectador a introducirse en su universo, a bajar al laberinto de su pensamiento visual permitiéndole entrever una realidad oculta y enigmática.¹³

Sus grandes muros han sido interpretados como estratos de la memoria escritos en planimetría, al modo egipcio. Sus objetos y formas comparten sus secretos, son manifestaciones de que toda civilización es una ruina. Fonseca suele practicar una larga meditación en la historia antes de comenzar a tallar y golpear la piedra. No es un arqueólogo, sino un constructor que se identifica con los motivos y ciudades que va habitando a medida que va haciendo.

Su obra basada en una sensibilidad constructivista, es una mezcla de escultura abstracta y metafísica. La geometría de sus ciudades es muy particular, en ella muestra ese afecto por el misterio. Los nichos o compartimentos son ocupados por objetos-talismanes que complementan el rigor constructivo que articula el corte de la piedra, dando al conjunto una dimensión metafísica.

Sus esculturas nos incitan a descubrir además de referencias arqueológicas reales, otros mundos, los de su vida e imaginación. Contemplándolas no podemos dejar de preguntarnos por las gentes que las habitaban. Las terrazas, columnas, anfiteatros y plataformas desenterran en sus rasgos arquitectónicos civilizaciones olvidadas al tiempo que contienen alusiones personales a la vida de su autor, a sus viajes y lecturas. Unas de sus esculturas más elaboradas son un grupo de rudimentarias embarcaciones funerarias, en mármol travertino rojo, de cascos levemente flexibles, que en un esquema puro evocan todo un mundo de referencias incitándonos a especular sobre nuestro destino. Recuerdan la importancia de nuestras ideas acerca de la muerte y de los ritos con que la celebramos.

Aunque no todos los temas tratados son solemnes, sus obras nunca intimidan, son más bien cercanas, pero pese a la franca materialidad que las caracteriza acaban siendo misteriosas e inaccesibles. No son obras estáticas que están hechas para ser vistas desde una sola perspectiva. Su trabajo pertenece a una tradición humanista principalmente europea, que oculta su significado y hace que sea difícil de descifrar. Cuanto más nos acercamos a sus obras más ocultan su significado, provocándonos una gran sensación de misterio que nos traslada a *Las ciudades invisibles* de Italo Calvino.

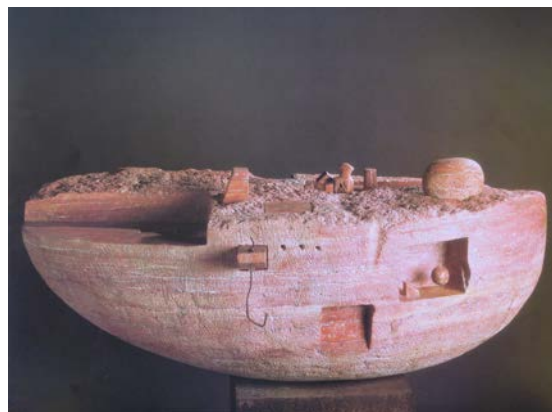
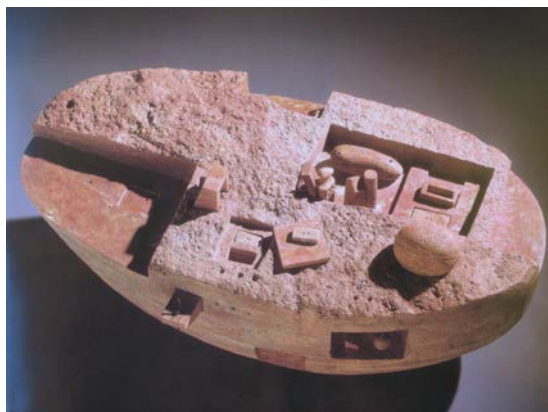
Su afición por lo enigmático y lo oculto está implícita en su escultura. Se manifiesta en los compartimentos secretos y aberturas de sus piedras que sugieren pasadizos laberínticos que conducen a refugios privados. Si tocamos sus obras, descubriremos puertas que pueden deslizarse para revelar habitaciones o pasajes ocultos, compartimentos que pueden abrirse para dejar al descubierto otros departamentos



Gonzalo Fonseca, *Grande Façade*, 1983. Travertino persa.

¹³ *Ibidem*, pp. 27-29.

secretos, y cómo algunos bloques pueden girarse para convertirse en escaleras; es como si con ello evocara los tesoros que ocultan las excavaciones arqueológicas. En sus últimas obras, talla puertas falsas y huecos escondidos con un enfoque más conspirador.



Gonzalo Fonseca, *Katábasis II*, 1975. Travertino persa.

Los extraños trozos de madera o piedra que habitan en algunas de sus esculturas, que suspendía y ataba mediante correas de cuero y llamaba “*mobiliario*”, traen a la memoria el antecedente del “*arte mobiliario*” de la Prehistoria, de esas figurillas y amuletos que los primeros hombres llevaban consigo a todo lugar. La disposición de estos objetos potencialmente móviles puede verse como algo que representa el control y la improvisación a la vez. Su disposición es algo meditado y casual.¹⁴

La ambigüedad en su obra es una constante, nada es lo que parece, su significado es difícil de precisar. En ella coexisten lo arcaico y lo moderno con la misma fuerza; él pensaba que las piedras más enérgicamente trabajadas poseen la capacidad de destruir la distancia que hay entre el pasado y el presente. El tiempo, ante sus significativos fragmentos de piedra, parece irrelevante, es como si estuviéramos descubriendo reliquias de civilizaciones olvidadas o de otras aún por llegar. Su lealtad con el arte moderno se evidencia en que sus obras expresan que las formas abstractas pueden tener profundos significados, en que las relaciones entre volúmenes pueden ser expresivas y sugestivas, y que el inconsciente es el manantial de la creatividad.

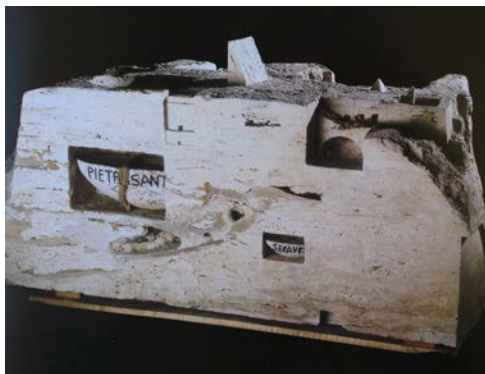
Un aspecto que es fundamental en sus esculturas es que todas ellas hablan sobre el proceso de su creación y sobre las cualidades específicas de los materiales que las conforman. No hay duda de que la materialidad está presente en su obra en forma de piedra, de retales y bloques de mármol que se transforman en embarcaciones, plazas, muros, edificios, fuentes o ciudadelas. Sus grandes construcciones nos recuerdan nuestros orígenes, la condición espiritual de permanencia que aún representa el trabajo en piedra, que siempre ha sido utilizado para expresar nuestras creencias más profundas.



Gonzalo Fonseca, *Ombrodario*, 1987. Travertino romano.

Fonseca siempre estaba atento a las irregularidades o signos superficiales que pudiera presentar el bloque de piedra, para incorporar cualquier detalle, huella o imperfección a su escultura, hasta el punto de permitir que estas establecieran

¹⁴ *Ibidem*, p. 73.



Gonzalo Fonseca, *La Nave Pietrasanta*, 1984. Mármol travertino romano.

la orientación y forma de sus piezas. En sus obras siempre insiste en desvelar la existencia anterior del bloque como parte de una formación rocosa, respetando algunas caras vivas de la piedra.¹⁵

Su atracción por los restos del pasado pudo haber empezado durante sus viajes en la infancia a Europa con su familia. Comenzó a esculpir en piedra en Montevideo a la edad de quince años. Pasados los veinte renuncia a sus estudios de arquitectura para dedicarse a otras artes, entonces emprende un largo periplo por América del Sur estudiando las ruinas precolombinas. Cercano a la treintena abandona Uruguay para establecerse en Roma, desde allí viajará por Egipto, Grecia, Sudán, Siria, Líbano, Jordania y Turquía, como visitante y miembro de excavaciones arqueológicas. Más adelante recalará en la India en busca de templos y, como hizo Noguchi, del renombrado observatorio astronómico de Jaipur cuyas formas escultóricas descomunales anticiparán su propia dirección artística.

Es indudable el poder evocador de las piedras de Fonseca, la simbología de sus imágenes que juguetean con la historia animadas por un universo mágico, el poder de transformar un bloque sin vida en algo misterioso, vivo y lleno de connotaciones. Los más cercanos al artista recuerdan haberle oído hablar de "vivir con la piedra" y en todas sus esculturas, la presencia de la piedra en estado puro, su masa, color, textura, marcas y roturas, son imposibles de ignorar.¹⁶

Su rasgo principal es la consideración de nociones puramente escultóricas, como la articulación, volumen, textura o escala. De entre ellas, la escala, es la que adquiere más protagonismo en su obra. Sus pequeños pueblos-escultura están hechos con fragmentos que se relacionan de forma irracional entre sí, adoptando diversos tamaños que desafían a la lógica y crean imágenes ilusionistas o metafóricas.



Gonzalo Fonseca, *Orbus*, ca. 1985. Travertino persa.

Fonseca decidió instalarse en Seravezza en un pueblo de la Toscana que dio nombre a su casa-estudio "Il Loghetto", a pocos kilómetros de Pietrasanta y de las legendarias canteras de Carrara. Subiendo la colina que hay detrás de su casa hay una cantera del Renacimiento abandonada, en cuyo mármol "fior di pesco" y bancales de piedra realizaría en el transcurso de años algunos trabajos, "esculturas de desarrollo lento" como él las llamaba. Esta zona continúa siendo un lugar de encuentro y trabajo de artistas internacionales interesados en trabajar con piedra.

Fonseca era un tallador consumado, su entusiasmo por la piedra era insaciable, se sentía orgulloso de hacerlo todo él mismo, incluso desplazaba y levantaba grandes bloques de piedra ayudándose sólo de un torno. Su mayor ambición era que la piedra "cobrara vida" sin perturbar su piel ni alterar excesivamente su forma. Emanuele de Reggi, un amigo escultor, decía que Fonseca ansiaba tener "el coraje para no hacer nada" a una pieza de mármol¹⁷.

¹⁵ "La roca viva" es algo muy presente en los pueblos de la Liguria y Toscana italiana, que se dedican a la extracción de mármol, donde Fonseca pasó muchos años.

¹⁶ AA.VV., *Gonzalo Fonseca, IVAM...*, op. cit., p. 81.

¹⁷ Conversación con Karen Wilkin (11 de septiembre de 2002), *Ibidem*, p. 83.

Su hijo, Ciao Fonseca, recuerda que *“le encantaba encontrar rastros de civilizaciones marcados en la piedra”*, que aprovechaba del mismo modo que las marcas de la extracción mecánica, encontrando asociaciones, como las marcas paralelas de taladros que podían convertirse en escaleras o en estrías de columnas de algunas esculturas. Continúa comentando, que empezaba sus obras con un lento proceso de contemplación, que a veces duraba años, y que sus trabajos se prestaban a una evolución constante, *“durante diez o quince años los elementos cambiaban. Algunas cosas se añadían, otras se quitaban. Llegaba incluso a robar piezas de otras esculturas”*.¹⁸

“Su manejo de la piedra demuestra”, como escribía el escultor Mark Mennin, *“la sabiduría de usar la naturaleza como lo cree conveniente, así como el coraje de esculpir directamente, dejando su propia marca junto a la perfección de la naturaleza”*¹⁹.

Alejado de las inquietudes y movimientos artísticos coetáneos, Fonseca comenzó a despuntar como un introvertido individualista pero también como un gran innovador imaginativo, adelantado a su época.

En la actualidad, su fusión de orden multicultural e intemporal de lo arqueológico y lo metropolitano encuentra resonancias en la obra de muchos artistas, como el que presentamos a continuación. Sus ideas escultóricas en cuanto a la percepción del lugar y el espacio son totalmente actuales.

ANTONIO SANTOS (Lupiñen, Huesca, 1955)

Antonio Santos es un artista que se mueve en numerosos registros. Muchos son los vínculos artísticos que se encuentran en sus obras y que van desde las referencias al lenguaje de las primeras vanguardias y el arte naif a los padres de la pintura metafísica o el gusto por lo popular, en alguna de sus tallas de madera que conservan un carácter contiguo al mundo del juguete o se acercan a la esencialidad de Torres García.



Antonio Santos, *El zigurat*, 2006. Piedra de Calatorao.

Su obra está determinada por sus escapadas al otro lado del Atlántico, es entusiasta de la moderna tradición latinoamericana. Argentina, Brasil, Cuba o México son su referente, allí se encuentran artistas figurativos con los que comparte sus analogías plásticas.

Escultor, pintor e ilustrador de cuentos infantiles, siente predilección por el arte primitivo y la artesanía en general: ingenuos juguetes, objetos populares latinoamericanos, máscaras e ídolos africanos son los que especifican y estimulan su trabajo. Lleva más de veinte años realizando “esculturas-juguete”, como él las considera, en todo tipo

de materiales, sobre todo en madera y piedra, pero sin dar preponderancia a ninguna de ellas en lo que se refiere al material. En este sentido, no es un escultor de piedra, pero hemos creído necesario incluir su trabajo por su cualidad de “primitivo” y por su capacidad de evocación de

¹⁸ Recuerdos de su hijo Ciao Fonseca, *Ibidem*, p. 83.

¹⁹ MENNIN, Mark, «Gonzalo Fonseca», *Arts Magazine*, número de octubre, Nueva York, 1986, p. 112.

territorios remotos, que lo hermanan con la tradición escultórica que estamos desarrollando en este capítulo. En un encuentro en la biblioteca del CEPLI en Cuenca, el 14 de Noviembre de 2014, el propio Santos contaba:

"Nací en Lupiñen, una pequeña isla del famoso mar de la Hoya de Huesca. Mi vida ha sido trashumante, no por querencia sino porque algo me impulsa a ello. En esas circunstancias sólo podía dedicarme a oficios de dudosa reputación. Elegí entre ellos el de pintor y escultor. Más tarde empecé a escribir textos para niños y los ilustré. En fin, como casi todos, hago lo que puedo, o lo que me dejan. A veces lo consigo y entonces, soy bastante feliz".²⁰

Examinando sus esculturas, recordamos la moderna tradición objetual y juguetera africana, distribuida en Europa en tiendas de artesanía que guardan pequeños tesoros, pero no es este aspecto el que nos interesa comentar, sino la tendencia a la esencialidad y depuración extrema que acompaña a la iconografía de sus esculturas en piedra, que generalmente presentan un carácter más abstracto y ascético que otras de sus producciones.

En sus piezas *Testa seduta I-IV*, *Gordo I-III*, *La coleta*, *La menina* y otras, construye cabezas exentas, que nos remiten inmediatamente a la escueta geometría de las pequeñas esculturas de las cicladas, efectivamente titula una de sus esculturas *Figura cicládica*. Al igual que algunos de los primitivos ídolos griegos, las independiza del cuerpo y las despoja de detalles faciales, la cabeza es como una simple mandorla en la que sólo cobra protagonismo la nariz. Mientras que otras cabezas de rostros ovalados nos acercan al arte precolombino de los mayas, como: *La muerte*, *Señora y moño* o *Señor con sombrero*.

Toda su obra está dotada de un refinado sentido de la ironía y del humor, además de una gran carga narrativa y poética que, junto a la diversidad temática y técnica delimita a un artista que se mueve libremente en los márgenes de la creación artística.

Además, hemos de señalar su peculiaridad de trasladar a piedra pequeños objetos de la vida cotidiana, como hacía el uruguayo Fonseca, que utiliza a modo de ofrendas para realizar montajes, construyendo islotes, centros y cercos en los que se refugian hombres, se desarrollan ciudades envueltas en un carácter popular, que nos hablan de su entorno, observándolo con una mezcla de ternura y sarcasmo con el que manifiesta su espíritu crítico. Hombres con sombrero, automovilistas inmovilizados en piedra, columnas brancusianas, peces, pequeñas arquitecturas con escalones, la habitual



Antonio Santos, *La cerca*, 2003. Piedra de Calatorao.



Antonio Santos, *Señora y moño*, 2006. Piedra de Calatorao.



Antonio Santos, *La isla del muerto*, 2003. Piedra de Calatorao.

²⁰ <http://www.cuencaon.com/encuentroantoniosantosvideo.html>

casa con ciprés y jardines con diversos objetos, personajes y referencias agrupados, son los protagonistas de su obra realizada en piedra de Calatorao.

Las piezas que componen sus jardines, islas o paisajes se ordenan en un singular equilibrio que rememora aspectos del jardín zen, logrando, en conjunto, no dar la sensación de opresión formal que la sobreabundancia suele producir, sino que por el contrario, nos sumergen en una especie de realidad onírica, en la que las cosas parecen cobrar vida, como en las fantasías infantiles.

Acerca de su personalidad, Juan Manuel Bonet comentaba que es “un artista de naturaleza ubicua e inasible, un creador de muchos registros que se mueve felizmente en todos ellos”²¹.

Como anécdota podemos comentar que en la dirección electrónica de Antonio Santos figura la palabra “pedrusco”. En ello hay algo ostensible, que no deja de ser una declaración de intenciones y una referencia a varias condiciones de su vida: la orografía de la sierra madrileña donde vive, el pueblo de Colmenarejo, zona en la que abundan “los bolos de granito”, y también parece hacer referencia a una de las actividades artísticas que desarrolla, entre otras muchas: la práctica de la talla en piedra.²²

MATTHEW SIMMONDS (Gran Bretaña, 1963)

El mármol ha sido el material elegido por los escultores desde los primeros maestros griegos. Sus cinceles se han utilizado habitualmente para tallar cuerpos humanos idealizados, pero también para la creación de elementos funcionales como columnas, pilares u otras formas arquitectónicas.



Matthew Simmonds, *Basílica III*, 2010. Mármol estatuario.

Cuando oímos hablar de esculturas de mármol casi siempre recordamos el clasicismo y le damos forma humana, de algún ejemplo atemporal Griego, Renacentista o de otro periodo. Simmonds a través de su obra nos muestra otra realidad, que no son necesariamente cuerpos humanos completos y definidos, sino sigilosos contenedores de espacio y luz: interiores arquitectónicos vacíos.

Adopta la arquitectura en piedra, especialmente la religiosa, como tema principal de su obra, concibiendo interesantes juegos de espacios arquitectónicos en pequeña escala. En su trabajo la roca viva revela insinuantes mundos internos tallados con esmerado detalle, en los que el punto de vista cambiante y la luz juegan un papel esencial en el descubrimiento de las formas.

Apoyándose en la semántica arquitectónica de la obra, investiga sobre temas y estilos en forma positiva y negativa, destacando la importancia de la luz como elemento modulador

²¹ AA.VV., *Antonio Santos: (El Margen)*, (cat. exp.), Huesca, Diputación provincial, 2007, p. 8.

²² *Ibidem*, p. 7.

y armonizador de cada uno de los espacios, y la relación íntima entre naturaleza, hombre y arquitectura. En su obra considera aspectos puramente escultóricos, entre ellos la escala es el que cobra más protagonismo, incitando al espectador a la observación de una nueva perspectiva de estos espacios.



Matthew Simmonds, *Pasaje*, 2003. Mármol de Carrara.



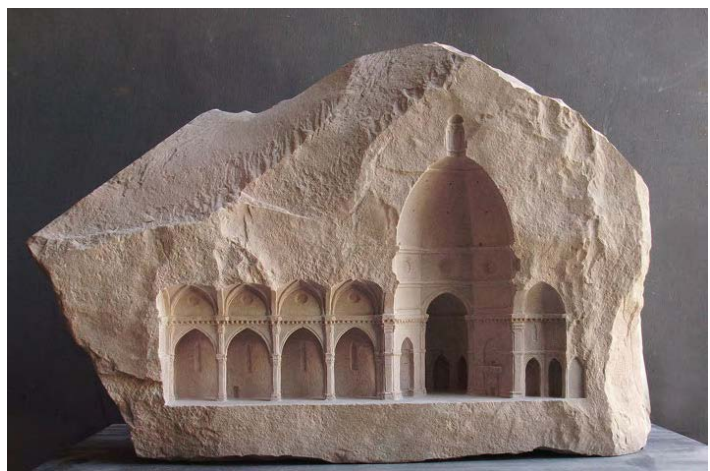
Matthew Simmonds, *Ensayo de forma y luz*, 2008. Piedra caliza.

Sus trabajos de cariz contemporáneo formulan una experiencia directa entre el presente y el amor por el pasado. Nacen de su admiración por los monumentos y construcciones de otras épocas, y a partir de los juegos volumétricos que plantea, generan en la mente del espectador un momento de quietud en el que puede recrear escenarios ideales.

Matthew Simmonds se graduó en 1984 en Historia del arte por la Universidad de East Anglia, especializándose en arte y arquitectura de la época medieval. Tras trabajar varios años como ilustrador, se formó en 1991 en la especialidad de talla en piedra en Weymouth. Durante más de dos décadas ha trabajado en la restauración de algunos de los principales monumentos nacionales ingleses, como la Abadía de Westminster o las catedrales de Salisbury y Ely, por lo que no sorprende que su obra se inspire esencialmente en edificios religiosos como basílicas barrocas, iglesias del Medievo o antiguos templos romanos.

En 1999 se desplaza a Pietrasanta (Italia), donde se especializa en ornamentación clásica del mármol y se reubica temporalmente desarrollando su propio estilo artístico. Desde allí participará en simposios de escultura por todo el mundo con lo que irá ganando reconocimiento internacional. En 2014 se trasladó a Copenhague, donde actualmente vive y trabaja.

Entre sus obras podemos citar: *Pasaje* (2003), *Elevación I* (2004) o *Ensayo en Forma y Luz* (2008), ambas en piedra caliza; y *Basílica III* o *Elevación V: Santa María del Fiore*,



Matthew Simmonds, *Elevación V: Santa María del Fiore, Florencia*, 2010. Piedra.

Florença, de 2010. Obras más recientes son: *Ensayo de un espacio Barroco*, *Estudio 34* y *Sala Capitular III*, de 2013, realizadas en mármol.



Matthew Simmonds, *Sala Capitular III*, 2013. Piedra caliza.



Matthew Simmonds, *Estudio 34*. Mármol.

En la arquitectura, especialmente en los interiores monumentales de los edificios religiosos, la piedra se transforma y desafía las leyes de la física a medida que se eleva y materializa en columnas y cúpulas solemnes, manifestando cómo toda obra de arquitectura es una victoria sobre la naturaleza y un logro del ingenio del hombre.

En la escultura de Simmonds sin embargo, este principio se altera: la naturaleza, el fragmento de piedra, es tan poderoso que no sólo encierra o envuelve a la arquitectura, sino que la domina. Es incuestionable que sus interiores, restos arqueológicos de edificios, continúan atrapados dentro de la roca madre en la que fueron imaginados. Elige sus piedras con la lógica de los grandes tallistas, como hacía Miguel Ángel, en razón del escenario o entidad que quiere representar: «El edificio está en la piedra y no a la inversa», lo que crea un cambio en la perspectiva, que se suma a unas creaciones cuidadosamente elaboradas.²³

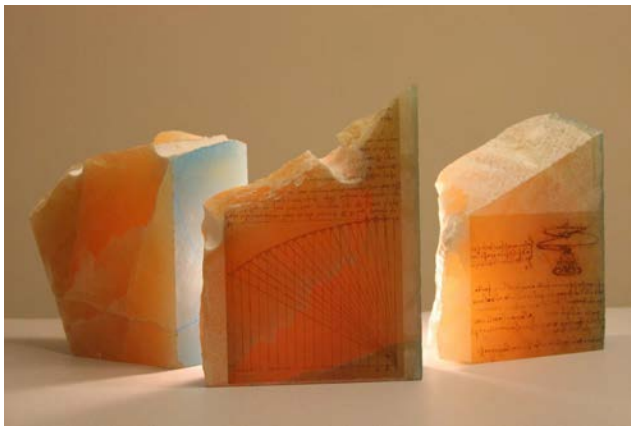
OLGA RODRÍGUEZ POMARES (Elche, Alicante, 1972)

Antes de continuar comentaremos el trabajo de la escultora ilicitana Olga Rodríguez Pomares²⁴, relacionado conceptualmente con el de Matthew Simmonds. Ambos seducidos por la historia, por el arte clásico pero también por las aportaciones y la capacidad experimental del arte contemporáneo, rescatan espacios de la memoria: reales, vividos y soñados.

²³ <http://www.yatzer.com/matthewsimmonds>

²⁴ Olga Rodríguez Pomares es profesora de *Procedimientos Escultóricos* y *Talla* en la Universidad de Murcia desde el año 2004 hasta la actualidad, donde como miembro del Grupo I+D+i *Arte, Espacio público y Paisaje* ha desarrollado, entre 2007 y 2011, una labor de investigación que le ha llevado a la colaboración y realización de varios proyectos con empresas del sector del mármol, como *Cuellar. Arquitectura del mármol* de Macael. Durante los últimos años, ha dedicado su investigación escultórica al estudio y ensayo de diversos tratamientos superficiales sobre el mármol y la piedra natural. Su trabajo está estrechamente vinculado a procesos pictóricos y fotográficos que se emplean en las técnicas calcográficas, como la serigrafía, la litografía o el fotograbado. También se encuentra influenciado por los estudios y trabajos realizados como Técnico Especialista en Edificios y Obras.

Sus primeros descubrimientos sobre la naturaleza de los materiales pétreos se desarrollan bajo la expresión "Ecología de la piedra"²⁵, continúa su investigación con el propósito de ampliar su capacidad creativa y familiarizarse con el material, mostrando sus recursos y posibilidades expresivas. En 2010 presenta en la Universidad de Murcia su tesis doctoral sobre Técnicas y acabados de superficie en la escultura en piedra²⁶, su objetivo será el estudio del comportamiento del mármol frente a diversos agentes, procesos y tratamientos superficiales. Desde entonces realiza grabados de tipo arquitectónico sobre piedra natural, empleando ácidos, emulsiones y productos permeables sobre impresiones en acetato o máscaras de vinilo que diseña por ordenador, y que actúan como reservas frente a la acción de los ácidos.



Escultura de Olga Rodríguez Pomares. Impresión digital UVI sobre calcita naranja.



Olga Rodríguez Pomares. Escultura de la serie *Viajar sobre la piedra*.

Otras veces utiliza sistemas de transferencia e impresión digital UVI. Para ello imprime la imagen sobre diferentes tipos de acetatos transparentes A4 Ink. A continuación aplica un producto de transferencia sobre el mármol: tricloroetileno o percloroetileno y, antes de que seque, superpone el acetato con la tinta o toner sobre la piedra presionando con un rodillo de caucho hasta que la imagen se trasfiere.



Instalación *Construcciones y Deconstrucciones* de Olga Rodríguez Pomares, 2012.

En alguna de sus obras utiliza también otra técnica que investigó en su tesis doctoral que es la incrustación de metal en la piedra natural, creando para ello huecos o incisiones en la piedra sobre las que vierte el metal fundido, que tomará la forma de aquellas hendiduras.

Dos de sus últimas series de esculturas son "Viajar sobre la piedra" y "Construcciones y Deconstrucciones". La primera de ellas es el resultado de su estancia temporal en la Academia de Bellas Artes de Carrara (Italia). Se trata de una propuesta en la que fusiona el mármol local con las imágenes

²⁵ MARTÍNEZ MESEGUER, José Luis, «Olga Rodríguez Pomares, Elche (Alicante), 1972», *Alicante actualidad* (diario online), 20 de junio de 2013, en: www.alicanteadualidad.com

²⁶ RODRÍGUEZ POMARES, Olga, *Técnicas y acabados de superficie sobre la escultura en piedra. Investigación práctica con tratamientos químicos y mecánicos en mármol*. Universidad de Murcia, 2010.

recogidas de la arquitectura popular de la Toscana, creando unos cuerpos de piedra capaces de retener las impresiones y memorias visuales del viaje.

Su otra serie, *Construcciones y Deconstrucciones*, se fabrica, en palabras de la propia autora, con piedras “hijas de un exilio”, que “Han sido arrancadas, transportadas y manufacturadas para servir a una sociedad industrial y de consumo”. Ella utiliza los “sobrantes, los deshechos de este viaje”, y con su intervención hace que recuperen sus propiedades, su identidad. “Ya no son revestimiento, cobertura o soporte”, sino bellas piezas de arte.²⁷

GARY BREEZE (Essex, Reino Unido, 1966)

Gary Breeze actúa como etnógrafo y como tallador, su obra se encuentra inmersa en las particularidades de las palabras, la voz y la cultura, restableciendo el lenguaje por medio de sus inscripciones.²⁸

Desarrolla su actividad en torno al grabado de caligrafías sobre diferentes superficies de piedra natural, realizando un fino tallado que requiere una especial habilidad y atención a los detalles; si bien, este trabajo hoy en día lo pueden realizar máquinas como el pantógrafo o robot.

Tras ocho años de estudios su obra ha ganado notoriedad por el diseño de letras y por el contenido innovador de su trabajo escultórico. Recibe sus primeros encargos a través de asociaciones de arte escocesas, incluido el Friso de la Sabiduría del Alto Tribunal de Justicia de Glasgow, que finalizó en 1995. Desde ese momento realizará importantes obras públicas en Escocia, como las letras en el suelo del pasaje de acceso al Parlamento de Edimburgo, situadas a la entrada a Queensberry House, que obligan a los políticos a caminar sin poder esquivar la inscripción, que es una traducción al dialecto escocés de la carta de San Pablo a los Corintios 13: 1., *La Preeminencia del amor*.



Gary Breeze, *Sea Shanties*, 2008. Pizarra.

Para conmemorar el 400 aniversario de la concesión de la Carta de Romsey, se le encargó una escultura, que terminó en 2007, *La Carta de Piedra de Romsey*. Se trata de una columna de piedra caliza sobre la que se grabaron nombres referentes al río que contienen la esencia de su historia. Las posiciones relativas a arroyos, meandros, puentes y molinos se han considerado cuidadosamente para crear un mapa escultórico.

Una particularidad de su trabajo es su orientación a la realización de Memoriales, en los que lleva trabajando varios años. Un ejemplo es la gran esfera tallada con 202 palomas que realizó en 2005, en Horse Guards Road (Londres), en colaboración con Martin Coolk, en recuerdo de las 202 víctimas del atentado de Bali del año 2002.²⁹

²⁷ «El Museo de Archena exhibe la ‘Obra en Piedra’ de la escultora ilicitana Olga Rodríguez Pomares», 15/03/2012, en: www.murcia.com/archena/noticias

²⁸ Estudió Diseño Gráfico en la Escuela de Arte de Norwich (Inglaterra), continuando su aprendizaje con el grabador de letras y escultor David Holgate. Más tarde, desde 1992, trabajó como asistente de Richard Kindersley hasta el establecimiento de su propio taller.

²⁹ Uno de los primeros que popularizó la simbología de la Paz en forma de paloma con una rama de olivo fue Picasso. También los partidos comunistas de Israel y Gran Bretaña usan una paloma y la hoz en su bandera para alinearse con movimientos pacifistas.

Otro trabajo significativo es el que efectuó en la fuente de la iglesia de Cristo en Oxford, en 2010. Ambos proyectos incluían un nuevo diseño paisajístico de dos lugares arquitectónicos de gran sensibilidad.

Su obra se encuentra distribuida por todo el Reino Unido, en la Universidad de Caledonia y en el Hospital Estatal de Glasgow, en el Museo Imperial de la Guerra y en la Abadía de Westminster de Londres, en el Lago de remo Eton Dorney, en los Jardines del Milenio de Greenwich y de Chatsworth, además de en el Museo Victoria y Alberto y en las ciudades de Romsey y Southampton.

Su obra *Los Amantes Arch* (2006), en la Universidad de Caledonia, está formada por trece bloques de piedra de varios tamaños, tallados con la *Oda por Horace*, una conversación entre dos amantes traducida al dialecto escocés de John Murray. En los jardines Chatsworth se encuentra el Reloj Woodkirk de arenisca, creado en 2010 a partir de un complicado ordenador del siglo XVIII. Es un reloj de sol que señala un punto en el jardín y dirige al espectador a los círculos de piedra en el paisaje de Derbyshire.

También, en 1997, decoró el balcón del Tribunal Supremo de Glasgow con un texto que refleja el compromiso del Servicio del Tribunal escocés, basado en un sistema compasivo y global de justicia, además de otros dos textos que representan la palabra del hombre y la palabra de Dios con respecto al tema de la Sabiduría. Los tres textos fueron tallados en piedra caliza portuguesa en diferentes estilos que reflejan las diversas fuentes de su contenido.

En el verano de 2007 participó en la exposición *Roche Adivinanzas*, que reunió a poetas y escultores para crear nuevas obras para el jardín amurallado en Roche Corte. Se compusieron una serie de textos enigmáticos que fueron inscritos en piedra por los mejores grabadores.

Dos de sus últimas exposiciones, entre octubre de 2010 y enero de 2012, con el título "El paisaje inscrito" fueron realizadas en el Museo del Castillo de Norwich y en el Museo Contemporáneo de Artes Aplicadas de Londres.



Gary Breeze, *Sólo las estrellas pueden ser alquimistas*, 2004. Caliza de Portland.

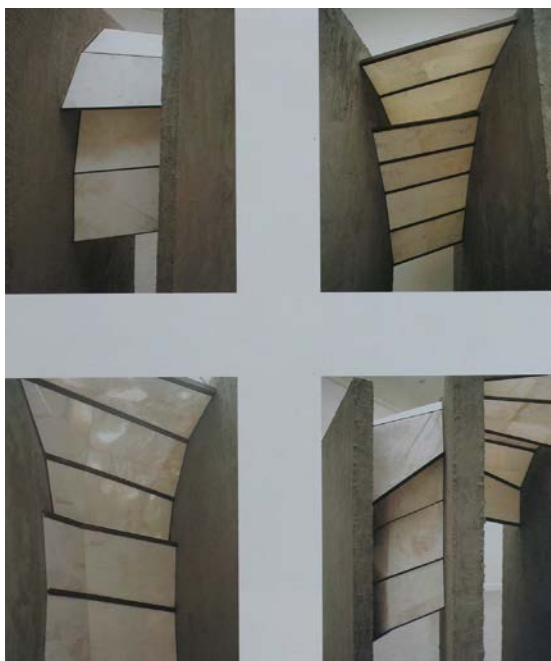
CRISTINA IGLESIAS (San Sebastián, 1956)

Pertenece a una generación de artistas que se dio a conocer en la década de los años 80, desde esta época realiza una obra personal que le ha brindado un lugar significativo en la escena artística española e internacional.³⁰ Desarrolla un trabajo comprometido con el pensamiento contemporáneo, en el que considera las dimensiones poéticas del espacio y de las imágenes.

El contenido y carácter espacial de sus trabajos exigen al espectador situarse en relación a ellos, para completar la obra a través del movimiento, del lugar y del tiempo.

Trabaja construyendo pequeñas maquetas con trozos de madera, papel de calco, alfileres, tiras de cartón y pequeños trozos de arcilla o escayola. Orienta las piezas de varias maneras, utilizando

³⁰ Lo avalan sus exposiciones en los Museos de Arte Contemporáneo más importantes del mundo: Burdeos, Kunsthalle de Berna, Salomon R. Guggenheim Museum de Nueva York o Stedelijk Van Abbemuseum de Eindhoven, y sus representaciones de España en las principales Ferias y Bienales.

Cristina Iglesias, *ST*, 1994. Fibrocemento, hierro y alabastro.Cristina Iglesias. Instalación *El vacío sublime (En la memoria de la imaginación)*, Amberes, 1993. Hierro y alabastro.

un espejo para duplicar y multiplicar la escena, agrandando el espacio visual que ha compuesto, y posteriormente fotografía lo construido en miniatura: columnas, marquesinas o planos, para utilizarlo en sus obras arquitectónicas o esculturas.

Sus imágenes son propuestas de objetos y lugares cotidianos que detallan los espacios arquitectónicos en que vivimos: la disposición de las paredes, de las marquesinas, verjas y celosías, su progresión vertical u horizontal o sus ángulos y espacios angostos. Suele generar espacios ambiguos, que se abren y cierran al espectador, en los que se alojan estructuras como recintos, callejones sin salida, corredores o esquinas, que hacen que su trabajo también se pueda percibir como una simple cuestión de formas y luz natural. Esta faceta se evidencia si nos colocamos bajo sus marquesinas de hierro y alabastro que sujetas a la pared de una habitación no tienen ningún fin aparente más que el embrujo de su envoltura y extensión. Debajo de ellas apreciamos como se filtra la traslúcida delicadeza de una luz diferente, transferida por la sustancia íntima del alabastro.

Aunque algunos materiales, como el metal, el cemento o el alabastro, son determinantes en la singularidad de su obra, tampoco está obsesionada por ellos y no tiene prejuicios contra la ornamentación o el uso de otros materiales, como la resina o el cristal, que a veces aparentan ser lo que no son.

Sus construcciones de 1993 y 1994, realizadas con láminas de vidrio o alabastro e insertadas en paneles verticales de fibrocemento, son, como casi todas sus obras, espacios diseñados para atraer al espectador, para adentrarse en ellos y examinarlos.

Otras obras, como *Sin título (Venecia I)*, de 1993, ejecutadas en fibrocemento, tapiz y vidrio, nos permiten observar apacibles escenas de antiguos tapices reflejadas en el cristal. Para ello selecciona escenas campestres en las que predominan los

motivos florales y vegetales concentrando su atención en ellos, en cómo penetra la vegetación a través de las paredes de piedra representadas en los tapices.

Su interés por las cubiertas vegetales y por la creación de entidades esencialmente orgánicas es privativa en su obra. Frecuentemente, como en el falso techo inclinado de 1997, construido con resina y polvo de piedra, recrea follajes vegetales en los que podemos apreciar la frondosidad de superficies elaboradas con infinidad de formas: vaciados de hongos, tallos y ramas que aportan las huellas de delicadas estructuras vegetales. Esta cubierta, que recuerda un risco de

la era cretácea poblado de fósiles, pretende trasladar a los visitantes una sensación familiar y desinhibidora, parecida a la que se puede experimentar bajo el agua.

Al acercarnos a otra de sus obras, construida en fibrocemento y aluminio fundido, *ST (Hojas de laurel)* de 1993, sus detalles nos parecen hipnotizadores, posiblemente por su impresión de hojas infinitamente repetida en la que podemos perdernos.

ST (Hojas de eucalipto II, III y IV), de 1994-96, y *ST (Bosque de bambú II, IV, V)* de 1995-97, son otras obras ejecutadas en aluminio fundido a partir de vaciados de enramados y tallos verticales de eucaliptos y bambú. Con ellos crea unas estancias en las que el espectador se siente como escondido en un bosque, como una figura mimetizada e invisible. En ellos son atractivos los llamativos juegos de texturas, que no se aprecian a distancia, sino en la cercanía a la obra, permitiendo observar todos sus detalles y complejidad. Son piezas en las que no solo se establece una correspondencia de forma e imagen, sino también, de imagen y decoración. Como ella misma describe: "llevar ornamentación a un espacio de representación".³¹



Cristina Iglesias, *ST*, 1992-93. Ocho claraboyas de hierro, alabastro y vidrio coloreado. Instalación permanente Katoennatie, Amberes.

Entre este tipo de obras hay que destacar el *Bosque de bambú oxidado*, de 1996, o la *Habitación de acero inoxidable*, de 1997, realizados en hierro, resina y acero, y compuestos por grandes paneles ornamentados con motivos vegetales que destacan por su gran realismo y talante descriptivo.

Su instalación *ST (Celosía)*, de 1997, realizada en madera, resina y polvo de bronce, es como su nombre indica, una habitación de paredes visualmente penetrables y de marcado acento oriental. La celosía permite la vigilancia oculta, ver sin ser visto, proporcionando intriga y exotismo, a la vez que amenaza y sospecha, asociaciones que podemos apreciar en esta habitación. En ella, además de jugar con la percepción actúa con igual fuerza sobre la memoria.

Casi todas sus obras se pueden definir como pantallas, al estar marcadas por la huella física de otros objetos anteriores. En su obra las pantallas y la memoria han sido utilizadas para la creación de paneles de metal fotoserigrafiado y serigrafías. Ha recurrido a este método de grabado para proyectar sobre grandes paneles fotografías de maquetas y de paisajes arbolados como *ST (Tríptico III)*, y *ST (Díptico IV)*, ambas serigrafías sobre seda realizadas en 1995.³²

En su producción no hay figuras, es el espectador la única figura que requieren sus obras, figura a la que está destinada la obra y figura siempre ausente. Su trabajo ha sido calificado

³¹ AA.VV., *Cristina Iglesias*, (cat. exp.) Palacio de Velázquez - Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Bilbao, Dpto. de Publicaciones Guggenheim Bilbao, 1998, p. 23.

³² *Ibidem*, p. 30.

repetidamente de laberíntico. Sus obras nos insinúan el placer del laberinto, el de perdernos y encontrar el camino. Es lo que nos interesa como espectadores en el recorrido de su obra, podemos ir donde queramos, el centro del laberinto nunca está dos veces en el mismo sitio.³³

La obra de Cristina Iglesias no sólo es un espacio o lugar, un territorio o recinto, sino que también hay que considerarla como una situación mental y física de imágenes, referencias y presencias. Es sensible a los cambios de luz, a las condiciones de su entorno, al sentido del tiempo y a la duración que este contiene. Las formas arcaicas que esgrime recuerdan tradicionales estructuras protectoras: el laberinto cretense, la cueva hindú, la celosía oriental, los contrafuertes góticos o las cornisas del Nuevo Mundo.

No obstante, aunque es seductora la idea de entrar en sus claros volúmenes, huecos y aberturas cuidadosamente pensadas, estas, sólo son refugios temporales que a pesar de su ordenación serena y coherente nos protegen únicamente por un instante, experimentando una seguridad transitoria e irreal.

Su trabajo cuestiona la existencia de estructuras absolutas o permanentes que cobijen al hombre y afiancen sus obras. *“Cualquiera que sea el refugio que se nos dé, estará en la propia estructura; no detrás, sino ante nuestros ojos”*.³⁴

CURRO ULZURRUN (Madrid, 1959)

Su trabajo se mueve en una corriente formal y conceptual de grafía primitivista, y se caracteriza por una elocuente poética, irónica y sensible, en la que se percibe un especial vínculo con la naturaleza. Se inicia en el mundo tridimensional, siguiendo los caminos del *Minimal Art*, en el Instituto de Arte de Chicago y posteriormente en la Fundación Mansaku de Japón.



Curro Ulzurrun, *Adosado I*, 1999. Piedra de Calatorao y raíz.



Curro Ulzurrun, *Tu casa es como un nido II*, 1998. Piedra de Calatorao.

Realiza algunas de sus primeras obras en piedra de Calatorao, material al que prestará exclusividad durante casi dos décadas, sobre todo en los ochenta y principios de los noventa. Casi todas sus esculturas de esta época guardan una estética con evidentes ecos del postminimalismo. No hay más que observar los recipientes cúbicos y paralelepípedos verticales u horizontales con los que construyó la serie de *Piedras de Calatorao* y *Pintura* de 1996, que completa con

³³ *Ibidem*, p. 60.

³⁴ *Ibidem*, p. 108.

piezas de plomo. Si bien, la pintura sobre estas esculturas hace que se diluya en parte el rigor minimalista de unas obras aparentemente formales. Javier Maderuelo, a principios de los noventa comentó sobre estas obras que *"si no fuera por su calidad pétrea, parecen fragmentos, pulcramente seleccionados, de mecanismos con una utilidad inconfesable, pero definida"*³⁵. Sin embargo, parece que su elección de la oscura piedra de Calatorao se debe a la admiración de sus propiedades y cualidades estéticas: su pureza, muda sobriedad y poder evocador para conformar grandes volúmenes en positivo y en negativo. Por ello no deja de chocarnos su idea de esconder los materiales, de que tomen otro cuerpo, de que *"la piedra no sea piedra"* sino que se pierda en la transcripción de un material industrial como el metal.

La imaginación, la memoria y el sarcasmo son los soportes principales de su obra, tres aspectos que le hermanan con el artista inglés Tony Cragg. El juego de presencias y de escala en su obra, en ocasiones pequeña o en ocasiones desmesurada, revela acontecimientos de su vida privada, bien para ser compartidos o bien para ser silenciados.

Las series de casas que se comunican con ramas, brazos y raíces realizadas en piedra de Calatorao como: *Tu casa es como un nido*, *Adosados* o *La casa de agua*, aunque son totalmente surrealistas y oníricas manifiestan una vez más semblantes autobiográficos vividos y experimentados.

Su obra de madurez presenta una cierta distancia de sus primeras piezas realizadas en piedra de Calatorao. Tras un primer ciclo dedicado a la piedra, pasa a la madera. Ahora aprovecha las cualidades de sencillos e insignificantes objetos cotidianos en una creciente humanización de su producción. Utiliza pesadas maderas como el roble o ligeros listones y tablas de derribo, maderas en su mayor parte recicladas, a las que da formas y significados oníricos inutilizables en el mundo real. Otros elementos que emplea en sus construcciones son ramitas, pequeños troncos, raíces y plumas.

En el camino que ha elegido, *"el del arte como juego y el del juego como contingencia"*³⁶, la metáfora e ironía impregnan su obra. Pero ese juego tiene sus reglas y una de las principales es tener en cuenta lo humano, tanto en su aspecto antropológico como en su aspecto biográfico.

En sus comienzos jugaba con un lenguaje chamanístico o mágico, tallaba tridentes, troncos, hachas, patas de animales, cabezas de lobo o ciervo y amuletos. En sus últimas obras ha recuperado algunos signos de este remoto y arcaico lenguaje, pero se desenvuelve de un modo más ágil, sutil y delicado. Confeccionará primitivos habitáculos, como nidos o cabañas y frágiles estructuras de puentes o escaleras, con materiales ligeros y etéreos como plumas y finas ramitas que sugieren el vuelo. Estas construcciones de ingeniería aérea están realizadas con los mismos materiales de los que se sirven los pájaros e insectos para edificar en la naturaleza, y además organizadas de modo que la mano del escultor apenas se percibe. Uno de estos trabajos, que destacamos porque tiene como uno de sus protagonistas al elemento piedra y, a su vez, puede resumir las imágenes que persigue y a las que nos invita su autor es *Doble montaña*, de 2002, formada como su título indica por dos partes gemelas aunque diferenciadas,



Curro Ulzurrun, *Doble montaña*, 2002. Piedra de Calatorao, madera, plumas y cordel.

³⁵ NAVARRO, Mariano, "Curro Ulzurrun. La llave de los sueños", en: AA.VV., *Curro Ulzurrun 1997-2002* (cat. exp.), Alicante, Fundación Eduardo Capa, Concejalía de Cultura Ayto. de Alicante, 2002, p. 31.

³⁶ *Ibidem*, p. 27.

una es un cuarto de óvalo de Calatorao y la otra es una estructura que refleja la misma forma semiovoidal, confeccionada con ramitas de madera atadas con pequeños cabos de cuerda. Con estos dos elementos establece un juego de contrarios y de correspondencias entre lo ligero y lo pesado, lo hueco y macizo, lo transparente y lo opaco³⁷. Una lógica en la que anida una poética de imágenes puras y primarias cargadas de emotividad.

Si algo hay de reconocible en su trabajo es una dialéctica humana complaciente, tierna e irónica, que se percibe en sus delicadas construcciones y se palpa en la simbología y mitología de sus objetos. Entre ellos, el agua es un elemento recurrente que ocasionalmente fluye por el interior de los recovecos de la piedra despertando corrientes de conciencia. Su voluntad de ambigüedad le hace crear obras en las que el nivel del agua es representado mediante una línea de grafito trazada en la pared o es real y está encerrado en un vaso de cristal. En *Los bordes del charco I-VII* (1998) hará crecer sugestivas raíces de piedra en la pared.



Curro Ulzurrun, *Los bordes del charco I*, 1998. Piedra de Calatorao y grafito.



Curro Ulzurrun, *Un experimento con el tiempo. La espera II*, 1997. Piedra de Calatorao, anzuelos, cristal y agua.

De las numerosas referencias que encontramos en sus obras, se desprende cierta indiferencia y despreocupación por el estilo o la originalidad, que manifiesta con una interpretación desordenada y subversiva de sus influencias.

Aunque su relación con la naturaleza se ha ido estrechando con el paso del tiempo su trabajo no es comparable con el de artistas del *Land Art*, no es un trabajo de campo ni de bosque, está inmerso en otras categorías, en una poética especial que busca otros espacios para expresarse, quizás los del mito y el símbolo.

Un sello inconfundible de su trabajo es el de cambiar y alterar los materiales escultóricos, para que en ese cambio o mudanza encuentren su semejanza o metáfora. Así manipula la piedra de Calatorao para que parezca metal o el metal para que parezca lienzo pintado, y la madera para que se asemeje al granito. Su interés por el camuflaje le lleva a realizar obras muy logradas como

³⁷ *Ibidem*, p. 32.

ramas y raíces en piedra de Calatorao, hojas de árbol cinceladas en pizarra como las que caen en otoño de los plátanos o nubes de piedra que pesan infinitamente pero aún así navegan por el cielo con la ayuda de una cuerda.

La ternura rebosa también en la creación de sus muebles, que quizás son los que exponen de una manera más clara aspectos biográficos. Son formas que nacen de actitudes humorísticas y evocan situaciones vividas, como las sillas que cuelgan del *Tendedero* o la mesa de comedor convertida en *Campo de batalla*, escenificando los entresijos de la convivencia. Otras como *Lo sabían los tres* o *Elogio del Horizonte*, son alusiones a encuentros y desencuentros, a la compañía o la soledad. Sin duda, expresa a través de estas formas con cuerpo, actitudes, pensamientos y comportamientos humanos.

Anuelos de blanco mármol como los clavados en la cruz de *El espacio privado. Confía* (1997), espinas de piedra como las del columpio de *Homenaje a Wateau* (1997) o *Un experimento con el tiempo. La espera I, II y III* (1997), son trabajos realizados en piedra que se prestan, como muchas de sus obras, a un juego de mordacidad y de humor visual.



Curro Ulzurrun, *Un experimento con el tiempo. La espera I*, 1997. Piedra de Calatorao.

JOAN MORA Y SOLER (San Andrés de Palomar, Barcelona, 1944)

Lo mejor para comenzar a ilustrar el trabajo de Joan Mora es su respuesta en mayo de 2014 a la pregunta: ¿Cómo se hace uno escultor?

«Nací en una casa-taller en la que trabajaban mi padre y mi hermano, que eran marmolistas del cementerio de Sant Andreu. Mis juguetes eran todos de mármol. Luego me formé en un taller y continué en París, donde fui a los 20 años con una beca. Vi que lo mío tenía posibilidades ilimitadas. Allí vendí toda mi obra cuando en Barcelona no me facilitaban exponer en galerías porque el realismo no se llevaba. Lo hice en Madrid. Luego expuse hasta en la Fundació Miró por mediación de Brossa, que admiraba mi obra».³⁸

Joan Mora es un ejemplo de superación y un referente para muchos artistas que se dedican a la escultura y al realismo, su obra ha traspasado muchas fronteras. Hijo y hermano de marmolistas demuestra desde una temprana edad su interés por el arte. Se forma primero en la Escuela de la Llotja de Barcelona y en Bellas Artes de Sant Jordi; posteriormente



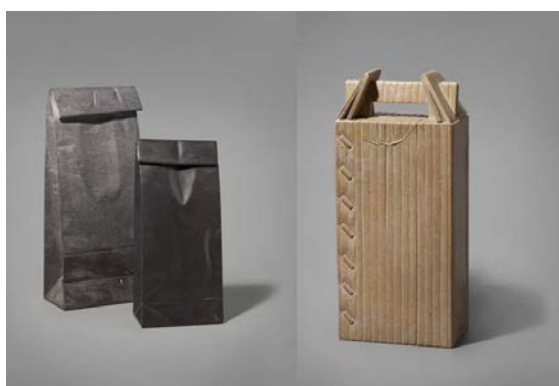
Joan Mora cincelando una pieza en su taller de Sant Andreu, Barcelona.

³⁸ «Joan Mora: Lo mío es más de oficio que de parida mental», *el Periódico*, Barcelona, Sant Andreu, miércoles 21 de mayo del 2014.



Corte con disco de espárrago. Ejecución de una Carpeta.

mármol y piedra en los que demuestra un diestro tecnicismo y una gran calidad. Reproduce con exactitud sencillos objetos cotidianos, consiguiendo transcribir con precisión su piel, sus delicados matices, texturas y colores, mediante el uso de diferentes tipos de piedra y acabados superficiales. Suele realizar los objetos a tamaño real, eligiéndolos celosamente para descontextualizarlos y transportarlos a los umbrales de nuestra percepción.⁴⁰ Entre sus trabajos predominan anónimos objetos de fabricación industrial como latas, bricks, bolsas, paquetes y cajas de plástico o cartón, que imita fielmente logrando infundirles una vida propia. Al respecto, comenta que la conquista de ese realismo es su reto, que le gusta realizar objetos simples *“porque tienen muchos detalles”* y un significado impreciso que *“tiene que poner el espectador”*. Y continúa: «Me considero un alquimista del objeto cotidiano, que lo paso a mármol o a piedra».⁴¹



Joan Mora, *Bolsas*, 2011. Piedra de Calatorao y piedra de Senia.

amplia estudios en L'École de Beaux Arts de París mediante una beca del Instituto Francés de Barcelona. En 1978, expondrá, gracias a la mediación de Joan Brossa, en la Fundación Joan Miró con un trabajo dedicado exclusivamente al mundo de los sombreros. Desde entonces ha realizado numerosas exposiciones y obtenido importantes reconocimientos tanto en España como en el extranjero.³⁹

Su escultura se caracteriza por el dominio del modelado pétreo, que hereda de la tradición familiar, en la ejecución de objetos reales en

Una de sus características más distintivas es su uso en exclusividad del mármol y la piedra para la realización de sus esculturas. Habitualmente trabaja con piedra caliza negra de Valdejalón (Aragón), muy valorada por los escultores actuales, que ya usaban los árabes y probablemente antes los romanos. También utiliza caliza Crema de Senia y piedra negra de Calatorao, que reciben su nombre de los términos municipales donde se extraen, además de mármol negro de Bélgica y blanco de Carrara.

Sus herramientas cotidianas de trabajo, son el instrumental de odontólogos y protésicos dentales, fresas, discos, coronas y pequeños

pivotes diamantados, que le permiten en la última fase de realización la precisión necesaria en los detalles y la transcripción fiel de los objetos escogidos.

El desarrollo de su trabajo es lento y meticuloso. Comenta que *La maleta* le ha llevado dos meses, *“siempre por las mañanas, con luz natural. Hace falta mucha paciencia que solo se consigue a base de paciencia. Para mí el reto es que la persona que ve la obra la vea real”*.⁴²

³⁹ Representa a España en 1978 en la 4ª Bienal Internacional de Escultura en Budapest y, a partir de ahí, expone en París, Basilea y Madrid, entre otras ciudades. En 1981 obtuvo el Gran Premio en la V Bienal Internacional de Valparaíso. En 1997, en la XII Bienal Internacional del Deporte en las Bellas Artes le es concedido el primer premio con la escultura *Polvo de fuerza* y en 1999, en el mismo certamen, por la obra *Boxeo*. Véase: <http://www.joanmoraescultor.com/biografía>

⁴⁰ *Ibidem*. www.joanmoraescultor.com

⁴¹ Entrevista de Oscar Fernández publicada en “El periódico” en Mayo de 2014. En: <http://elhurgador.blogspot.com.es/2015/03/joan-mora-escultura.html>

⁴² *Ibidem*, <http://elhurgador...>

El realismo y la perfección de sus esculturas, a la vista y al tacto: misteriosos paquetes, botellas, bolsos, carteras, radios, guantes, teléfonos o cajas registradoras, es tal que nos confunde y nos incita a tocarlas para comprobar si se trata de objetos reales. Con su veracidad consigue transformar su esencia y hacerlos hablar, estremecernos y plantearnos una incertidumbre respecto a nuestra percepción de los cuerpos de piedra. Como escribe Blanca Mo:

"La perfección de cada una de las piezas es tal, que tiene el atrevimiento de incitar a que abramos los paquetes, descorchemos las botellas, descolguemos el teléfono, tiremos de la cuerda que ata un envoltorio, () ¿qué contenía esa cartera? ¿qué había dentro de aquella bolsa? ¿y en ese paquete? () ¿hay aire contenido en el bloque de mármol que simula un balón de fútbol desinflado? () ¿qué voz nos lanzará qué mensaje desde el otro lado del teléfono de piedra?"⁴³



Joan Mora, *Paquete*, 2010. Piedra crema de Senia.

Entre su obra pública destacamos *Barcelona Olímpica* (1992), encargo del Comité Olímpico Internacional a raíz de la designación de la ciudad de Barcelona como sede de los XXV Juegos Olímpicos de Verano. Actualmente se encuentra en el vestíbulo de la Casa de la Ciudad de Barcelona. Otro trabajo similar, *Bandera Olímpica*, permanece en la sede del Comité Olímpico Internacional en Lausana.



Joan Mora, *Radio y Teléfono*, ca. 2010. Piedra de Calatorao.

Una de sus últimas esculturas, *Llibres (Libros)*, está formada por una pila de doce libros de gran tamaño, hechos con mármol de diferentes colores, un homenaje a la lectura y a la literatura ideado para el vestíbulo de la Biblioteca Pública Can Fabra del barrio de San Andrés de Barcelona, donde vive y trabaja.

Lo más gratificante de su labor y lo que sin duda consigue transmitir a sus obras es la humildad y sencillez de su carácter, su acento de trabajador artesano que ejerce su oficio con paciencia y perseverancia. Al acercarnos a su escultura experimentamos la sensación de asistir a un espectáculo silencioso, a la contemplación de una obra bien concebida, al quehacer de un artista

⁴³ «Joan Mora o la grandeza de lo sencillo», Blanca Mo, viernes, 27 de mayo de 2011. En: <http://codexmiscelaneus.blogspot.com.es/2011/05/joan-mora-o-la-grandeza-de-lo-sencillo.html>

que ha puesto todo su talento en la reproducción de las pequeñas cosas para transformarlas en algo enigmático que confiere poesía y alma a la piedra. Su trabajo nos muestra la elegancia de lo sencillo, como sabiamente expresó Miguel Ángel Buonarroti cuando dijo: “*La perfección no es cosa pequeña, pero está hecha de pequeñas cosas*”.⁴⁴



Joan Mora, *Guante de goma*. Mármol negro de Bélgica.

ADOLFO BARNATÁN (París, 1951)

Tras unos estudios de arte y arquitectura interior, comienza su carrera artística como pintor en 1970.⁴⁵ Sus primeros trabajos tridimensionales datan de 1974, eran esculto-pinturas, relieves realizados con la gasa de los pañales de su hija, telas endurecidas que representaban clásicas Venus, manos u otras partes del cuerpo, con los que realizará una de sus incipientes exposiciones en la galería Rayuela.

Pero debieron pasar casi veinte años para que realizara sus primeras esculturas en granito, mármol y bronce, a mediados de los noventa. En un principio eran pequeñas cabezas egipcias de formas simplificadas, después una clásica *Cabeza de Afrodita* (1996), en la que aparecen algunos rasgos de su hija. Desde 1991 decide un cambio de género y se pasa a la escultura.



Adolfo Barnatán, *Los veintiocho discos solares de Akenatón*, 2000. Granito negro y madera.



Adolfo Barnatán, *Obelisco de Akenatón*, 2000. Granito rosa.

⁴⁴ *Ibidem*, <http://codexmiscelaneus...>

⁴⁵ Descendiente de judíos, nace en París, en 1951, posteriormente se traslada con su familia a Buenos Aires, donde vivirá trece años. Más tarde, en 1965, se instalan definitivamente en Madrid.

Para las formas depuradas a las que se consagra encuentra la textura y los colores adecuados en la piedra y en el bronce que, suficientemente tratados y pulidos, como bien enseñaron Arp y Brancusi, parecen ligeros y estimulan el vuelo.

Junto a sus estilizadas figuras aparecen los primeros *ábacos* (1998-1999) en bronce o madera, instrumentos que los antiguos utilizaban para contar, no solo monedas sino también sueños e ideas. Los suyos son aparentemente abstractos y contienen una carga erótica: son elegantes formas mitológicas que se desplazan sobre la vertical susurrando el eterno poder de la historia.⁴⁶

Su idea de renovar el concepto de ábaco y fragmentar en piezas la escultura vertical, siguiendo el estilo de la columna Brancusiana, que se advierte en *Heptomades* (1998), *Mujer violín* (1999) o *Ábaco primitivo (Homenaje a Brancusi)*, de 1998, le servirá para complementar con estas abstracciones constructivistas el mundo más reconocible de los dioses griegos. En realidad sus ábacos son el resultado de la depuración, reducción y fragmentación de la redondez ovalada de las columnas de bronce de su serie *Afrodita, Hermafrodita* (1998), figuras andróginas derivadas del mestizaje de *Hérmes* y *Afrodita*.

Como mostramos en el capítulo de Egipto su mirada arqueológica se detiene en un momento clave de esta civilización, el del reinado de Akenatón y Nefertiti, una época de cambio en el pensamiento religioso de los egipcios, pues Akenatón se inclina por un monoteísmo solar que será definitivo para el desarrollo de las grandes religiones.

Una ojeada a sus esculturas de este periodo, demuestra que se maneja con soltura por el universo legendario y enigmático del antiguo Egipto. Entre sus trabajos de esta época destaca *Salvada del Nilo* (2000), en mármol blanco Carrara "Pi", el de mayor pureza y calidad, una cabeza femenina recostada que, por su lisura y forma ovoide, nos recuerda la *Musa Dormida* de Brancusi. Otro trabajo similar son el grupo de cabezas recostadas de *Quizás Nefertiti* (2000), en mármol negro y blanco de Carrara. Estas obras encuentran su contexto en la atención que prestaban los egipcios al pulimento de la piedra, que era su refinamiento más sensual, en el pasaje de esculturas que integradas o exentas de su pedestal crecen verticalmente o se depositan horizontalmente.



Detalle de la corona perforando una de las piezas.



Robot italiano de Lozano fresando una escultura de Adolfo Barnatán.

⁴⁶ AA.VV. *Adolfo Barnatán*, Madrid, tf. Editores, 2001.

Adolfo Barnatán, *El pequeño Atón*, 2001. Negro de Bélgica.Adolfo Barnatán, *Reverso del pequeño Atón*, 2001. Negro de Bélgica.

Otras obras como *El principio de Atón*, *Él y sus catorce discos solares*, o *Ella y sus siete discos solares*, realizadas en granito rosa y tocadas en el vértice superior de su cabeza por discos solares anticiparán obras como el *Obelisco de Akenatón* y *Los veintiocho discos solares de Akenatón*, dos columnas en granito rosa y negro respectivamente, inspiradas en la verticalidad y monumentalidad de los obeliscos y de la *Columna sin fin* de Brancusi. Entre sus obras más interesantes destacamos las dos mencionadas y *Siete por cuatro* (2000), en granito negro y madera de nogal, otra gran columna similar a las anteriores pero en distinta dimensión.

Adolfo Barnatán, *Constelación del 24 de noviembre*, 2007. Caliza negra.

En abril de 2009 en una visita al taller madrileño de Lozano tuve la oportunidad de ver cómo el robot italiano fresaba uno de estos trabajos, *Amor de Venus*, compuesto por 28 tazas o cuencos de granito negro que conformarían la fuente vertical cuyo destino estaba en la entrada principal a un famoso hotel de Shanghai, China.

También realiza un curioso repertorio de figuras en las que se mezclan evocaciones de piezas de uso habitual por los faraones como *La piedra de maquillaje* (2000), en mármol travertino rojo, o las denominadas *Cabezas de repuesto* (2000), situadas ordenadamente en la pared y talladas en piedra caliza negra, que servirán para completar una instalación de veinte piezas, iguales y a su vez distintas, con las que traza un juego en el que se cuestiona la propia identidad.

Otras de sus esculturas de tema egipcio son los *Discos de Atón y de Akenatón*, y *Sol y luna*, del año 2000, tres grandes discos de piedra caliza y mármol negro en los que jugara con el contraste entre dos facies, una radiante y pulida y otra apagada y opaca, para transcribir la simbología naciente de estos faraones, su poder, y el misterio de esa cara oculta y complementaria del sol que es la luna. De ellas emana un hálito poético que restaura la noche de los tiempos.

Sus esculturas de estos últimos años, en obsidiana, piedra caliza negra y granito de Zimbawe, las series de *Durmientes*, *Lunas y Constelaciones*, no han perdido la influencia egipcia, siguen conservando el despojamiento esencial de sus discos solares y la irradiación enigmática de una oscura luz. Sus *Constelaciones* son modulaciones anulares con una dimensión simbólica, que remiten a la vieja idea del laberinto y de la transformación constante.

JAUME PLENSA (Barcelona, 1955)

A mitad de camino entre los coleccionistas de espacios y memorias y la materialización de las emociones humanas podemos situar la obra del catalán Jaume Plensa⁴⁷. Para entender su mundo escultórico debemos remitirnos a los símbolos, en su obra la poesía se instaure como una importante herramienta de trabajo con el fin de comunicar ideas al espectador.

Piensa que la práctica artística es el mejor medio para plantear cuestiones, agitar conciencias o estimular el pensamiento, a sabiendas de que si el arte tiene algún valor es el de plantear preguntas en lugar de brindar respuestas:

"Si el arte es una forma magnífica de preguntar, también lo es su función de puente sobre el que otros puedan pasar... (...) La mentira se ha instaurado en nuestra sociedad como una forma de valor... (...) Siempre he creído que el arte y la vida son lo mismo, no me preocupa crecer como artista, me preocupa crecer como hombre, formarme como persona. El arte debe ser la consecuencia de la vida... (...) El arte es un reflejo de la sociedad en que vivimos. Aunque parezca una paradoja, soy muy positivo con el arte y muy negativo con el mundo del arte (con este mundo del arte réplica o clon del mundo político en el que se ha instaurado, también, la mentira)".⁴⁸

Es incuestionable que todo su trabajo está en sincronía con su búsqueda interior e investigación sobre la condición humana. Alguno de los aspectos centrales de este lo constituyen la luz, el sonido, el silencio o las palabras, pero principalmente su convencimiento de que la escultura es el mejor medio para plantear cuestiones.

Su obra tiene como eje central la dimensión del hombre y su relación con el entorno, tratando de definir la estrecha relación del cuerpo humano con el medio, la idea del cuerpo como extensión, como representación del mundo y la naturaleza.

Comprometido con una dimensión constructiva y poética delicada, con la pureza de líneas y formas, introduce aire fresco en el cuerpo del arte, que percibe como un organismo vivo, como el fruto o consecuencia de la vida.

⁴⁷ Jaume Plensa, creador multidisciplinar que disfruta de una gran proyección internacional, pertenece a la generación que revolucionó el panorama artístico español durante la década de los años ochenta.

⁴⁸ BADÍA, Montse, "Una conversación con Jaume Plensa", citado en: AA.VV., *Jaume Plensa*, (cat. exp.) Málaga, CAC, Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, 2005, pp. 17-18.

Su primera obra estuvo centrada en el uso de materiales opacos, como el hierro y el aluminio, mientras que en sus últimos trabajos se sirve de materiales transparentes o translúcidos como el vidrio, el alabastro o la resina de poliéster, así como de la luz, contribuyendo a lo que se ha llamado la desmaterialización del objeto.

Para él, el arte es una forma de pensamiento. Sobre ello comentaba en 1999:

“Como escultor, trabajo sobre todo en el terreno de las ideas, y no tanto con el material o las formas. Aunque obviamente cada idea requiera un material o una forma determinados, no es esto lo que más me preocupa”.⁴⁹



Jaume Plensa, *Cabeza de adolescente*, 2009. Alabastro.



Jaume Plensa, *Cabezas de adolescentes*, 2010. Alabastro.

Por lo tanto su trabajo no es formalista, sino que su herramienta es el lenguaje que modela y funde, en términos poéticos, como un material maleable en contenedores de memoria y pensamiento. Una de sus principales fuentes de inspiración es la literatura, como se puede apreciar en obras como *Sleep no More*, *Song of Songs*, *Twenty Nine Palms*, *The Three Graces*, *Wisperm* o *Wonderland*.

“Siempre me he sentido muy afín a Blake; él fue un puente como nosotros en un momento tan interesante como el nuestro, sin puntos de salida, de llegada o de referencia, en el que debemos desarrollar una ética propia (...) Al escribir la maravillosa frase «Un pensamiento llena la inmensidad» Blake definió la escultura no como una forma física de llenar el espacio, sino como una fuente de energía, de vibración, que emana de las cosas expandiéndolas en el espacio.”⁵⁰

En 1995 comienza una serie titulada *Proverbs of Hell (Proverbios del Infierno)* hecha con resina de poliéster, caucho, latón y diversos materiales, son las primeras apariciones de aforismos

⁴⁹ JEFFETT, William, “Jaume Plensa: La cuestión de la Escultura”, citado en: AA.VV., *Jaume Plensa*, (cat. exp.) Valencia, IVAM, Instituto Valenciano de Arte Moderno, Generalitat Valenciana, 2007, p. 27.

⁵⁰ AA.VV., *Jaume Plensa, Chaos-Saliva*, (cat. exp.) Madrid, MNCARS, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000, p. 56.

de Blake en su obra. *Twenty- Nine Palms* (2007) es una obra creada con veintinueve poemas de distintos poetas, entre los que figuran textos de Baudelaire, Blake, León Felipe, Goethe, Miguel Hernández, Allan Poe, Oscar Wilde y otros.

La luz asume un papel esencial en muchas de sus obras tanto públicas como interiores, en las que la forma se despersonaliza convirtiéndose en luz y sombra. Para la BBC de Londres inauguró en 2006 *Breathing* (Respirar), un proyecto de luz y vidrio. La función de esta pieza, situada en el techo del edificio, es la de un faro. Es un cono invertido de vidrio y acero inoxidable alrededor del que se puede leer un texto que escribió sobre el silencio. De noche se proyecta un haz de luz blanca vertical de dos kilómetros de altura, creando un simbólico puente entre la tierra y el cielo. La BBC es una fábrica de palabras que no conoce el silencio, por eso dedicó esa obra al silencio.

Ese mismo año participó en la Belief-Singapore-Biennale, con su instalación *Even Shetia* (*Foundation Stone*), realizada con piedra y luz, en la que igual que en la anterior utiliza un haz de luz blanca vertical que sale de una gran piedra.

Otro trabajo que viene de su voluntad de producir silencio es *Whisper* (*Susurros*), realizada con címbalos. Esta instalación es para Plensa la representación del metrónomo de la naturaleza, en el que regularmente cae una gota de agua sobre alguno de los platillos provocando un tenue sonido. Esta obra es un homenaje a Blake, utilizó sus *Proverbios del infierno*, para grabarlos en los címbalos. Como cada proverbio es distinto, al grabar en el metal se pierde materia, con lo que cambia el sonido de cada platillo.

Su primera obra con címbalos se remonta a 1997, cuando grabó sobre un único platillo el *Proverbio del Infierno* que mejor define lo que él mismo entiende por escultura "*One thought fills immensity*" (Un pensamiento llena la inmensidad). En 1999 el número de címbalos asciende a 7 en Hannover; en 2000 llegan a 21 en Madrid; dos años más tarde a 41 en la iglesia de Pollença (Mallorca), a la espera de la obra definitiva que contendrá 73 *Proverbios del Infierno*.



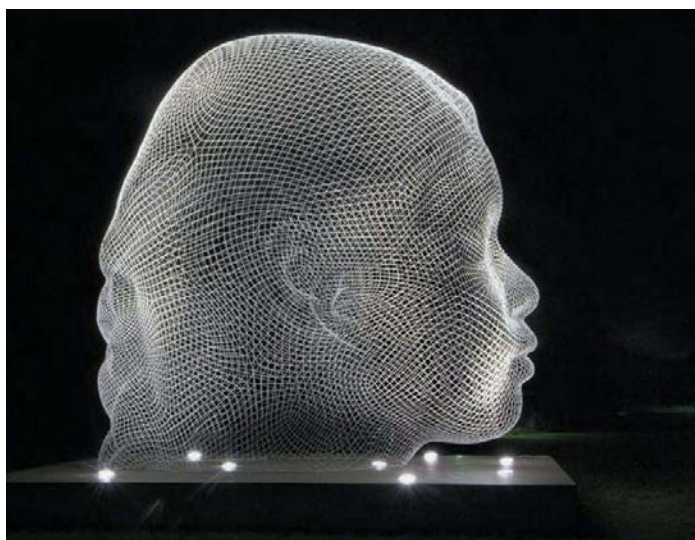
Jaume Plensa, *Love Sounds I, II, III, IV y V*, 1998. Alabastro, acero, hierro, piel sintética, luz y sonido.

En 1998 realizó otra instalación, *Love Sounds, I, II, III, IV y V*, relacionada con los sonidos, en este caso con el latido de su flujo sanguíneo. Se trata de unas cabinas realizadas con bloques de alabastro en las que podemos introducirnos y sentarnos para escuchar diversos sonidos, entre ellos una acústica vital, la resonancia de la sangre, que nos transporta a nuestros orígenes en el vientre materno. Es significativo que para construir estos habitáculos haya empleado alabastro, una piedra serena y placentera que con sus sedimentos de arcilla emula muy bien las ramificaciones del sistema circulatorio del cuerpo humano.

Con la misma intención consumó *Wanderers Nachtlied* (1998), constituida por dos cabinas de nilón blanco traslúcido enfrentadas que contienen en su interior un banco donde sentarse y escuchar el sonido de la sangre pasando por la femoral en un extremo y por la yugular en el otro. Otro trabajo de la misma temática es *Song of Songs III y IV*, dos cabinas de vidrio fundido iluminadas interiormente e instaladas en situación de diálogo, con sus puertas confrontadas, que invitan a penetrar en su interior para, gracias a la cadencia producida por el cambio de colores de la luz, entrar en un ritmo de respiración conjunto entre la cabina y el espectador. Solamente puede entrar una persona, para que cada uno pueda recuperar en silencio su sonido corporal. Sobre las puertas están grabados fragmentos de *El Cantar de los Cantares*.

En una entrevista realizada por César Rendueles, titulada “La poesía de la materia”, afirmaba Plensa: “*distintos elementos que se han ido incorporando a mi obra de forma progresiva y natural tienen su origen en este mundo familiar volcado en la palabra y la música*”.⁵¹

Cree que en la actualidad ha habido una gran pérdida de contenido en las palabras, por eso ha ideado la serie *Tattoos* (2004), figuras silenciosas que representan un hombre en actitud meditativa en las que escribe frases que considera importantes. Muy similares a las de esta serie, también en resina e iluminadas con luz fluorescente en su interior son *The Three Graces* (2005), así como las primeras piezas de vidrio grabado *Continents I and II* (2000). En estas piezas investiga la idea del cuerpo como geografía íntima, expresa el modo en que los pensamientos y emociones se graban en nuestra epidermis. Como explica: “*El cuerpo, en definitiva, también es una carta geográfica sobre la cual vamos escribiendo, tatuando permanentemente palabras con tinta transparente que guardarán sobre la piel toda la información de nuestras experiencias*”.⁵²



Jaume Plensa, *Sho*, 2007. Acero inoxidable y leds.

Al escenografiar estas figuras reconcentradas, a veces las pone en el suelo descansando sobre una gran piedra, en triángulo y mirándose unas a otras en conversación, u otras veces las sitúa en la pared, según comenta como gárgolas o ángeles que nos observan desde las alturas.

Overflow (Desbordamiento) de 2007, es una figura transparente compuesta de letras soldadas de acero que sugiere, como las anteriores, que el cuerpo humano es un contenedor de memorias y emociones. Se trata de un cuerpo virtual que del mismo modo que el lenguaje, goza de invisibilidad

⁵¹ CÍSCAR, Consuelo, “Cuerpos teatralizados”, en *op. cit.*: AA.VV., *Jaume Plensa*, (cat. exp.) IVAM, ..., p. 13.

⁵² “Conversación Jaume Plensa y Gilbert Perlein”, citada en: *Ibidem*, p. 77.

y transparencia. En esta obra enuncia las mismas inquietudes que en *Soul*, *Shadows* y *Conversation I, II y III* de 2006 o en *Nomade* de 2007, a escala monumental.

La palabra es un puente que une a Plensa con la realidad de los seres y las cosas, quizás sea esa la razón por la que le gusta escribir nombres de poetas, artistas, ríos etc. Le fascina el texto y da gran importancia a la letra, en su sentido más orgánico por su semejanza con el cuerpo del ser humano, en el modo en que crece y se expande, no en vano decía: "...las asociaciones de letras como células del cuerpo pueden formar palabras en organismos más complejos, las palabras entre ellas pueden formar un texto que junto con otros puede escribir una cultura"⁵³.



Montaje de *Dream*, escultura de Jaume Plensa en St Helens, 2009.

Su obra titulada con el enigmático nombre de *SHO* (2007), una cabeza de cuatro metros de altura, realizada en una malla cuadrangular de acero inoxidable es una estructura que posiblemente alude a los nuevos códigos virtuales de relaciones interpersonales. Su escala es importante, construye un espacio social, representando una metáfora sobre las conexiones que cruzan distancias y que implican cambios en el tiempo y el espacio.

Otra serie que edifica con letras son unas cortinas metálicas en hierro, cobre o latón que el espectador puede atravesar. En ellas reproduce textos de sus ocho poetas (en París), o la *Declaración Universal de los Derechos Humanos* (en Alemania) y *El Cantar de los Cantares* (en Londres).

Otra expresión es su interés por la dramaturgia, que lo ha convertido en uno de los hitos de la escenografía internacional, al reinterpretar cuatro operas clásicas y un montaje teatral contemporáneo en colaboración con la Fura dels Baus.

En 2009 para la Bienal de Liverpool instalará *Dream* (*Sueño*) en el pueblo minero de St. Helens. Representa la estilizada cabeza de una niña de nueve años, con los ojos cerrados. Tiene 20 metros de altura y está realizada con bloques de piedra artificial confeccionados con resina, marmolina y pigmento. Es un homenaje al trabajo de los antiguos pueblos mineros abierto al futuro en forma de la cabeza de una joven. Para Plensa la cabeza contiene una dimensión espiritual que da valor al ser humano lo que podríamos llamar «alma».

⁵³ JEFFETT, William, "Jaume Plensa: La cuestión de la Escultura", citado en: *Ibidem*, p. 41.



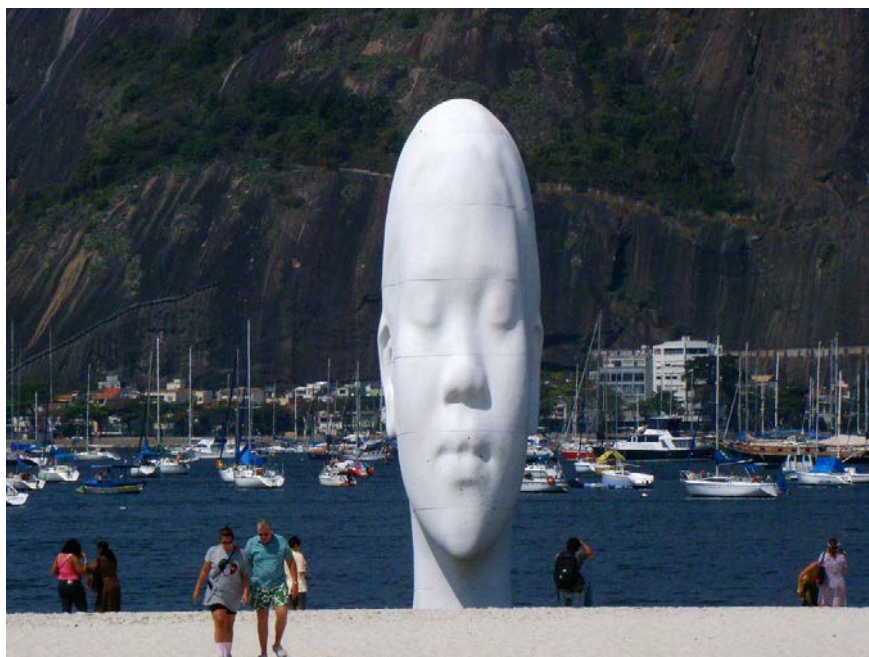
Montaje de los 39 bloques de *Look into my dreams*. Parque Millennium, Chicago.



Jaume Plensa, *Look into my dreams* (Awilda). Parque Millennium, Chicago.

Una de sus muestras más sorprendentes es “Género y Especie” (“*Genus and Species*”) celebrada en el *Centro Nasher Sculpture* de Dallas, USA, en 2010, donde instala una profusa serie de hermosas *Cabezas de niñas*, *Girls heads*. Semblantes capturados de un escaneado real de la cabeza de estas jóvenes, deliberadamente manipulados, alargándolos y aplanándolos con un programa de diseño informático para trasladados a piedra mediante robot. En ellos mantiene la presencia del bolo de alabastro en bruto, subrayando su exclusividad como fragmentos únicos y la delicadeza de sus detalles y rasgos personales. Llama la atención la opacidad de una de las figuras que en vez de alabastro es de mármol. Es también una hermosa escultura que refleja en piedra la vida interior de la adolescencia, aunque Plensa prefiere hablar «de alma» y «de expresión», algo que le ha preocupado en estos últimos años.

Esta serie de cabezas que comenzó en 2008 con *El Alma del Ebro*, presente en la Exposición Internacional de Zaragoza la continua en la actualidad con instalaciones temporales de grandes cabezas de jóvenes en sitios emblemáticos como la playa de *Botafogo* en Río de Janeiro (Brasil).



Look into my dreams (Awilda). Playa de Botafogo, Río de Janeiro (Brasil), septiembre de 2012.

Look in My Dreams, Awilda (Buscando en mis sueños, Awilda), de 12 metros de altura, se compone de quince piezas modulares desmontables en resina y ha sido expuesta también en 2014 el Parque Millennium de Chicago coincidiendo con la década de su instalación permanente *The Crown Fountain* (Fuente de la Corona). Este año regresó a Chicago para montar la exposición "1004 Portraits", un inventario de los mil retratos en tecnología LED que se proyectan en la *Crown Fountain*, que se completa con las cabezas de *Laura, Paula e Inés*, realizadas en hierro fundido y con su afable *Awilda*, la misma que instaló dos años antes en Río de Janeiro. Según Plensa, esta hermosa cabeza es la de una niña de la República Dominicana, "sus ojos están cerrados, porque guardamos la belleza dentro de nosotros mismos y un día todos tenemos que mirar dentro"⁵⁴.

Muchas de estas cabezas están realizadas en piedra natural como las de *Paula, Rui Rui* y *Awilda*, de 2014, en basalto, tres retratos de niñas que invitan a la calma y el sosiego, o *Anonymous* (2011), compuesta por diez segmentos fresados en bloques de mármol de idéntico grosor, seguramente para facilitar su transporte e instalación.



Jaume Plensa, *Anonymous*, 2011. Mármol, Galería Lelong, Nueva York.

Estos últimos años sólo ha hecho retratos de mujeres, mostrando un especial interés por la pubertad, por esa edad intermedia entre la niñez y la madurez. Si antes diseñaba cuerpos neutrales y asexuales ahora parece pensar que el futuro es femenino. Ha estudiado la expresión de más de 28 cabezas femeninas de entre 8 y 9 años de edad.

Otra cabeza emblemática que expuso temporalmente en Manhattan, entre mayo y junio de 2011, en el Madison Square Park de Nueva York, es *Echo*, de 13 metros de altura, que representa nuevamente a una niña con los ojos cerrados. Está inspirada en el mito griego de *Eco*, la ninfa que fue condenada a permanecer repitiendo las últimas palabras de los demás. Su intención con esta obra es introducir la tranquilidad en el parque, permitiendo a los espectadores disfrutar de un momento de serenidad y reflexión. Espera que su escultura sea como un espejo, haciéndose eco de las palabras y del alma de los visitantes.



Paula, Rui Rui y Awilda. Basalto, 2014.

⁵⁴ BORRELLI, Christopher, «Arquitectura, Millennium Park», *Chicago Tribune*, sección: Arte y Entretenimiento, 3 de agosto de 2015.

Jaume Plensa necesita estar en contacto físico con la realidad, palpando su emoción, dar un continente físico a los deseos del alma de la misma forma que ha dado materialidad a la palabra. Realiza una obra abierta para que el espectador la complete, una escultura paradójica de sonidos, de aire, de música y de silencio, en la que con unas gotas de agua consigue llenar la inmensidad.

3.1.2. NUEVOS REALISMOS EN TORNO AL CUERPO HUMANO Y SUS EMOCIONES

En nuestros días se desarrolla una importante corriente escultórica hiperrealista que entre algunos de sus principales representantes cuenta con el inglés Marc Quinn, que dedica esencialmente su obra a la investigación de aspectos emotivos del cuerpo humano. Quinn experimenta con materiales inusuales como sangre, hielo o carne animal para expresarnos la precariedad de la condición humana. Se involucra con temas de actualidad como la transexualidad, los ideales de belleza, las deformidades físicas y los excesos de la cirugía estética.

Mientras que las enigmáticas imágenes de dioses y héroes de Igor Mitoraj, otro representante del nuevo realismo, nos transportan al tiempo pasado de los mitos perdidos. Sus fragmentos conservan el aspecto de piezas arqueológicas, recordándonos la persistencia de los grandes temas que han preocupado siempre a la humanidad. Algunos de sus trabajos, con cierto porte surrealista y simbolista, cuerpos de los que nacen ventanas o en los que se alojan insinuantes figuras platónicas que buscan nuestra complicidad, se pueden asociar con la obra del escultor español José María Subirachs. Sus esculturas parciales pero acabadas, generan imágenes visuales dramáticas de las que trascienden fragmentos turbadores y surrealistas.

Por otro lado, la obra de Francisco Aparicio Sánchez, puede vincularse con el realismo mágico madrileño, que surgió a finales de los sesenta manifestando la realidad a partir de la realidad misma. El tema de la figura humana ha estado presente siempre en su obra, su modelado evoca el de grandes maestros italianos de la escultura como Manzú y Marino Marini.

Hablaremos también del insólito realismo de Gerard Mas, joven escultor catalán cuyas figuras de alabastro policromado reflejan personajes clásicos en actitudes extemporáneas y anacrónicas. Sus delicadas damas medievales, de aparatosos tocados, afloran con gestos irrespetuosos y displicentes. Combina elementos que pertenecen a distintas épocas permitiendo al espectador penetrar en un mundo fantástico en el que todo es posible.

Hakon Anton Fageras, es uno de los pocos escultores noruegos que trabaja el mármol, para él la belleza es un objetivo en sí misma. Su representación del cuerpo humano, en mármol blanco de Carrara, es plenamente clásica. Sus esculturas están dotadas de una delicada expresión y del mismo sentido armónico del clasicismo. En la misma línea están las obras de Roberto Manzano, escultor madrileño que trabaja generalmente en mármol de Macael o de Carrara, con una estética de finales del Renacimiento, el manierismo y el Barroco, con una concepción escultórica cercana a la de Bernini o Canova.

En este capítulo incluiremos también a otro representante del nuevo realismo, el mejicano Javier Marín, que aunque tiene poca obra en piedra nos interesa por la expresión artística de sus figuras y la calidad técnica en su realización, así como su equilibrada síntesis de influencias renacentistas y de arte prehispánico.

Incidiremos asimismo en los novedosos aspectos técnicos y procedimientos del escultor italiano Francesco Somaini, que ideó un "rastros" o "huella" en altorrelieve haciendo rodar una "matriz" circular de mármol sobre una cama de arcilla, produciendo una "impresión" en la evolución que revela una imagen críptica en negativo.

Novello Finotti es otro escultor italiano coetáneo a Somaini, que realizaba una obra onírica caracterizada por traducciones morfológicas y nocionales capaces de transformar el mármol en volúmenes que superan la realidad.

Y por último, comentaremos las obras de Pedro Txillida, reminiscencias de antiguos restos arqueológicos. Entre sus piezas destacan un grupo de cabezas humanas y animales que realiza ensamblando piedras, cantos rodados recogidos del mar y de los ríos. Recurre a la figura humana porque considera que es un tema inamovible en torno al que trabajar.

En las obras de estos artistas apreciamos diferentes lecturas del cuerpo humano, diversos modos de expresarlo y entenderlo. Entre ellos mostramos modelos novedosos y alternativos que nos trasladan hacia nuevos postulados.

MARC QUINN (Londres, 1964)

Marc Quinn es un artista británico, que en sus comienzos, alcanzó notoriedad como componente de los Young British Artists⁵⁵. Su obra transmite una inquietante cuestión: "somos vulnerables y nada de lo que hagamos evitará nuestra efímera condición". Para evidenciarla se sirve de gran variedad de técnicas y materiales hasta ahora inusuales, experimentando con hielo, sangre, vidrio, mármol, plomo, silicona y carne animal. Parece querer expresar, que sea cual sea, el material del que se compone el ser humano, la transformación del cuerpo es ineludible.

Sus esculturas reflejan antagonismos, exploran la relación entre el arte y la ciencia, el cuerpo humano y el concepto de belleza, la muerte y la vida. La fragilidad de la existencia es una de sus obsesiones, fragilidad que pone de manifiesto en su serie *Self*, compuesta por autorretratos ejecutados con su propia sangre congelada, que realiza cada cinco años y en los que podemos apreciar los cambios producidos y el deterioro originado por el paso del tiempo. Uno de sus *Self* ha sido adquirido por la *National Portrait Gallery* de Londres. Fue en 1991, cuando comenzó con esta serie, cuando tenía 27 años de edad. Durante un año estuvo extrayéndose sangre, unos 4.5 litros, hasta poder modelar la escultura de su cabeza.

Su alegato artístico puede considerarse como algo violentamente sostenible. "Violencia y serenidad" se titulaba la exposición que realizó a finales de 2014 en el Centro de Arte Contemporáneo de Málaga. El drástico mensaje implícito en su trabajo ha hecho que se le considere uno de los mayores representantes del movimiento conocido como *Brit Art*.⁵⁶

Durante 1999 comenzó una serie de esculturas en mármol de personas con minusvalías físicas, como modo de volver a replantearse las aspiraciones de la estatuaria griega y romana y de sus

⁵⁵ La expresión «Young British Artist» surge de una serie de exposiciones con este nombre, organizadas por la galería Saatchi en 1992, que lanzó a estos artistas a la fama. Se significaron por su «táctica de choque», utilización de materiales insólitos y de animales. Gozaron de amplia cobertura en los medios de comunicación, dominando el arte británico de los años 90. En esta época trabajaba como asistente del escultor Barry Flanagan.

⁵⁶ «*Brit artists*» o «*Brit art*» está constituido por un grupo de artistas contemporáneos del Reino Unido, procedentes la mayoría del Goldsmith College of Arts de Londres.

modelos idealizados. También pretendía llamar la atención sobre estos seres discapacitados tratando de que cobraran protagonismo.



Alison Lapper retratada durante su embarazo por Marc Quinn.



Tom Yendell, 2000. Marc Quinn.

En estas obras, el escultor insiste en sus representaciones punzantes, en imágenes visual y emocionalmente impactantes, pero se obstina al mismo tiempo en presentarlas bajo el hábito de la pureza de la estatuaria clásica. Sus personajes carentes de alguno de sus miembros destilan perfección, son un tributo a la negación de los cánones de belleza establecidos y heredados de la antigüedad. Piensa que en el ser humano se conjugan dos aspectos: la perfección e imperfección al mismo tiempo. Por ello, en la escultura que realizó de la artista Alison Lapper, sin brazos y con malformaciones en las piernas, cuando estaba embarazada de ocho meses, no ha querido ocultar nada.



Escultura de Alison Lapper durante su exposición en Venecia.



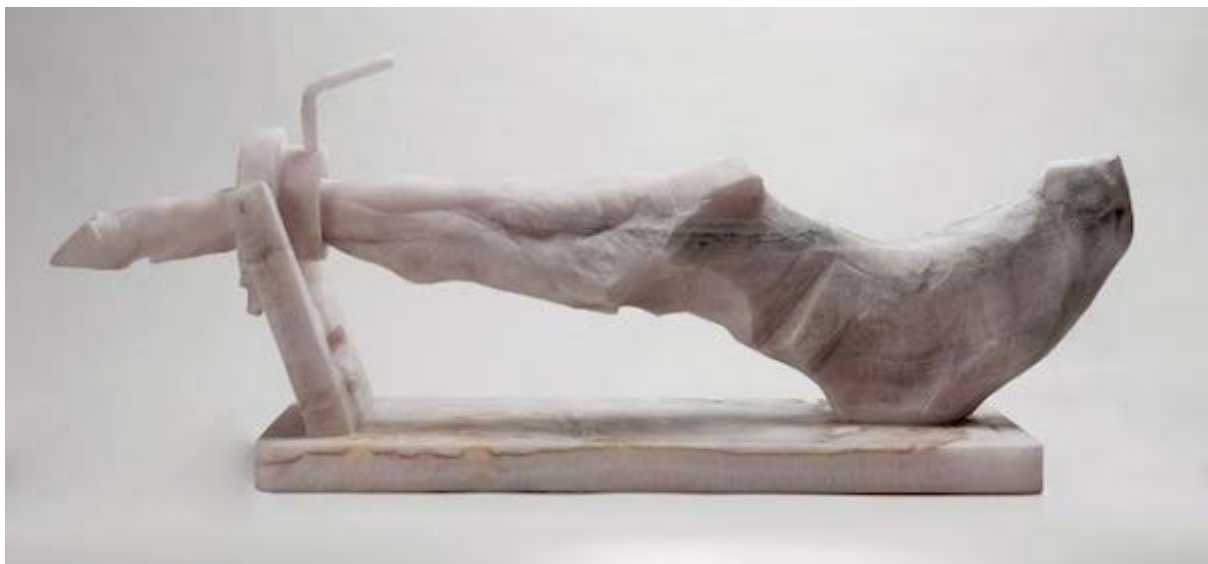
El beso, 2001. Marc Quinn.

Esta escultura, muy ampliada, a casi cuatro metros de altura, ha sido colocada en la cuarta pilastra de la plaza londinense Trafalgar Square. La obra celebra el triunfo de la fuerza de la vida sobre la adversidad e insinúa un nuevo modelo de heroísmo femenino. Para la ceremonia de apertura de los Juegos Paralímpicos de Londres, preparó una gran réplica de esta emblemática pieza, de cerca de 12 metros de altura, que estuvo ubicada en el centro del escenario y que participaría unos meses más tarde en una exposición en Venecia.

Una de sus obras más tiernas, es la escultura en mármol de Carrara, *El beso* (2001) conservada en la National Gallery de Londres, en la que una pareja de jóvenes con malformaciones en sus brazos se besa en la desnudez, en ella Quinn nos muestra la belleza de lo diferente y las otras caras de la pasión.

Con su escultura toca temas de actualidad como los ideales de belleza, la transexualidad, los excesos de la cirugía estética o el ADN, utilizándolos como reclamo e incidiendo en ellos para que no pasen desapercibidos.

Recientemente ha realizado una serie de esculturas entre las que se encuentran: *Zombie Boy (Chico Zombie)* de 2011, *Id (Identificación)* de 2012, y *The Beauty of Healing (La belleza de la sanación)* de 2014, que encarnan personajes antisistema, encapuchados, enmascarados o inmigrantes nómadas. Asimismo ha efectuado nuevas esculturas talladas con distintos tipos de piedra, en las que da continuidad a las ideas de mortalidad que le obsesionan.



The Invention of Carving, 2013. Marc Quinn.

El carácter crítico de su obra se refleja en *The Invention of Carving* (2013), escultura de un jamón serrano de tamaño mayor de lo normal, tallada en ónice rosa, que rememora las esculturas de carne de la dinastía Qing (1644-1912). El escultor relaciona en esta pieza la idea del apetito por los alimentos con nuestra apetencia por el arte, cuestionando tanto su evolución, como su adecuación.

Durante ese año expone en la Fundación Cini de Venecia, presentando entre otras una escultura insólita: un hombre embarazado, realizado en mármol de Carrara. Su protagonista es Thomas,

un británico que comenzó un proceso de transformación de sexo para dejar de ser mujer y volverse hombre, quedando embarazado durante el mismo, cuando el cambio ya iba muy adelantado.

Otras obras de Quinn exploran la relación entre el cuerpo humano y el contexto social, como las que abordan los excesos de la cirugía estética, que expuso en 2010, en el White Cube de Londres. Una de las esculturas expuestas, es la de *Chelsea Charms*, cuyos grandes implantes mamarios tienen la singularidad de retener líquidos y no parar de crecer, teniendo que realizarse drenajes para que no sigan aumentando. Junto a esta adicta a la cirugía, se encuentra representado, también en mármol, otro conocido adicto, el fallecido cantante norteamericano Michael Jackson.

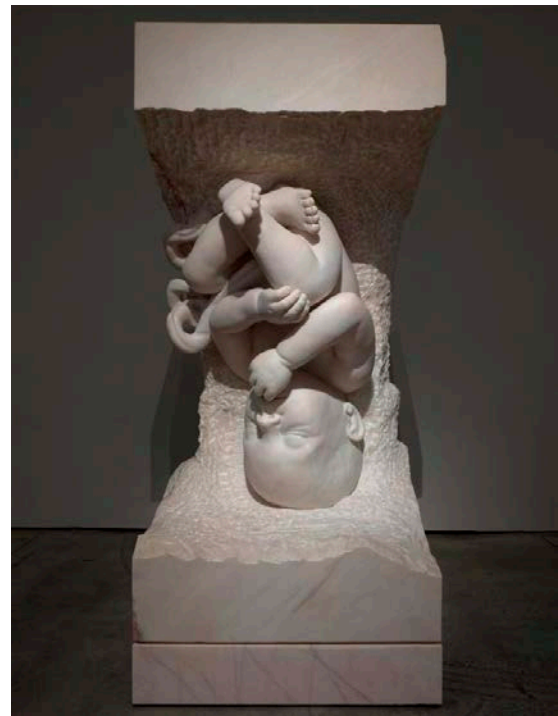
Evolution, es el nombre de una instalación de Marc Quinn, constituida por nueve esculturas en mármol rosa portugués, que muestran el desarrollo de un feto humano colocado en distintas posiciones en las que se manifiestan las transformaciones experimentadas desde que cumple 22 días hasta unas horas antes de nacer. Aunque parecen figuras alienígenas, según su autor, “*tienen significado universal porque todos los humanos procedemos de un feto*”.⁵⁷ Seguramente, la elección del mármol rosa en ellas no fue casual, sino que se debe a la apariencia carnosa que esta piedra es capaz de imitar.



Marc Quinn, *Thomas Beatie*, 2009. Mármol de Carrara.



Artesano del Estudio Cervietti trabajando en la serie *Evolución*. Pietrasanta, Italia, 2008.



Marc Quinn, *Evolution*, realizada entre 2005-2007. Mármol rosa de Portugal.

⁵⁷ <http://noticias.terra.es/2008/genteycultura/0124/actualidad/el-artista-marc-quinn-muestra-con-esculturas-el-desarrollo-de-un-feto.aspx>

En esta línea es muy llamativa su escultura *Planet*, de 2008 y de siete toneladas de peso, realizada en bronce lacado en blanco, que representa un enorme bebé gravitando en el espacio anclado al suelo por un solo punto. Esta pieza está basada en un retrato de su hijo con siete meses de edad.⁵⁸

En Septiembre de 2014 realiza una exposición en el *Irish Museum of Modern Art* en la que presenta quince esculturas ejecutadas a partir de carne animal. A pesar de que estos materiales no están relacionados con su propio cuerpo, Marc Quinn continúa aquí con su investigación sobre la vida y la muerte, el sufrimiento y el dolor. Para el crítico Fernando Francés, director del C.A.C. de Málaga:

"El curso natural de la vida y los avances científicos concebidos para evitar la destrucción y la muerte se enfrentan en la obra de Marc Quinn, su trabajo refleja precisamente aquello que la realidad no quiere mostrar. Los conflictos bélicos que se suceden en gran parte del mundo están muy presentes en sus últimas series (...) La belleza en la muerte y la violencia, las representaciones de cuerpos y seres vivos imposibles de encontrar en un estado natural, presentándose como nunca antes lo han hecho ante el ojo humano."⁵⁹



Marc Quinn, *Planet (Planeta)*, 2008.

En sus pinturas y esculturas de iris se puede ver un iris humano que se transforma en un mapa microscópico de la identidad del individuo y que se inscriben en lo que el artista ha descrito como una «visión mediática paranoica durante las 24 horas».⁶⁰

⁵⁸ Esta pieza, realizada en bronce y acero, curiosamente ha sido elaborada en España y trasladada por carretera a Inglaterra. Durante el año 2013 se instaló en Singapur.

⁵⁹ <http://cacmalaga.eu/2014/09/12/marcquinnexpo/>

⁶⁰ *Ibidem*.

También ha experimentado sobre los posibles usos artísticos de ADN, realizando un retrato de un modelo mediante la extracción de las cadenas de ADN y colocándolo en un tubo de ensayo. *ADN Jardín* (2001), contiene el ADN de más de 75 especies de plantas, así como de seres humanos. En esta obra recrea el *Jardín del Edén* a un nivel celular.

Su trabajo se encuadra dentro de una lectura nómada del cuerpo, presenta modelos alternativos que cuestionan nuestro punto de vista, enfrentándonos con antiguas concepciones inmovilistas sobre conductas poco éticas, cánones de belleza y maneras de mostrar el cuerpo humano. En su obra describe “un mundo real y virtual al mismo tiempo”, en palabras del artista.⁶¹

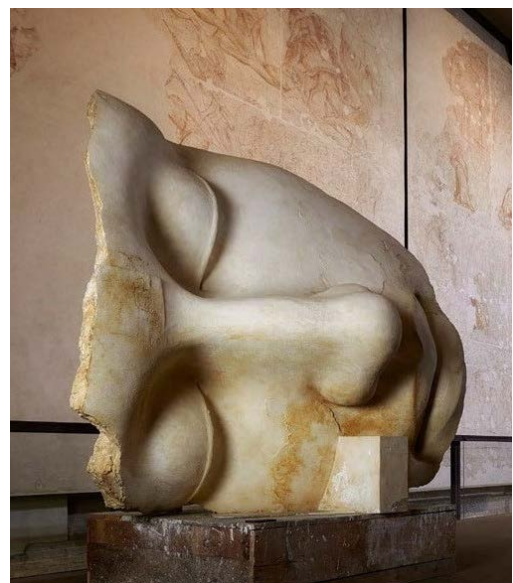
IGOR MITORAJ (Oederan, Alemania, 1944 - París, 2014)

Igor Mitoraj es el contrapunto de Marc Quinn, su obra destaca por la representación de una belleza clásica e idealizada del cuerpo humano que rescata el espíritu artístico de Grecia, Roma y de los grandes maestros de la escultura renacentista. Sus obras monumentales se inspiran en temas históricos y míticos, que reinterpreta desde una perspectiva contemporánea. Sus enigmáticas imágenes de dioses y héroes aparecen a pie de calle presentando interrogantes a los viandantes.

De este modo desacraliza la obra artística, brindándola a un espectador que no es precisamente el que acude a las exposiciones, rompiendo las barreras entre el ciudadano y el arte. Sus colosales obras están ideadas para espacios abiertos, sus formas humanas hacen que nos sintamos afines a ellas, estableciendo un diálogo entre pasado y presente. Cuando contemplamos su obra, como expresa Trinidad Nogales, palpamos los matices y entresijos de la escultura clásica, sus líneas maestras, manteniendo visible en la retina a Fidias, Lisipo o Policleto.⁶²

Sus esculturas nos transportan al tiempo de los mitos perdidos de la tradición clásica, parecen recordar nuestros orígenes e invocar nuestros valores. Evocan la persistencia y los grandes temas que preocupan a la humanidad: la espiritualidad, la razón, la violencia y la belleza.

Igor Mitoraj, hijo de madre polaca y padre francés, nace circunstancialmente en la ciudad Alemana de Oederan. Sus padres se conocieron en trágicos acontecimientos en la Alemania nazi. Su madre fue deportada desde Polonia a Alemania y condenada a trabajos forzados, y su padre, oficial de la legión extranjera francesa, fue internado como prisionero de guerra. Madre e hijo sobreviven, al finalizar la Segunda Guerra Mundial, al bombardeo de Dresden en 1945 y deciden volver a Polonia, a casa de sus abuelos, cercana a Cracovia. Mitoraj pasa su juventud en una Polonia gobernada por el régimen comunista y sometida a la “cultura oficial”.



Igor Mitoraj, *Osiride Addormentato*. Exposición Retrospectiva “*Angeli*” en 2015, Pisa.

⁶¹ <http://veniceartcapital.com/2013/08/05/es-real-esta-escultura-de-un-macho-embarazado/>

⁶² NOGALES, Trinidad, “Mitoraj o la evocación clásica”, citado en: AA.VV., *Mitoraj, Igor* (cat. exp.), Barcelona, Fundación la Caixa, Obra Social La Caixa, 2007, p. 47.



Centauro de Igor Mitoraj en Pietrasanta, Italia.

En 1963 estudia pintura en la Academia de Bellas Artes de Cracovia, en la que recibe enseñanzas de Tadeusz Kantor, célebre pintor y autor teatral vanguardista reconocido. Durante estos años se dedica únicamente a la pintura. Su profesor le aconseja que deje Polonia para ampliar su formación, así es como en 1968 llega a París y se inscribe en la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes.⁶³

Durante los años setenta, su interés por la cultura precolombina le lleva a México, donde permanece un año explorando y asimilando el arte azteca. En 1976, a su vuelta, realiza con éxito su primera exposición individual en la galería La Hune de París, donde muestra básicamente obra escultórica. Recibe varios reconocimientos y como consecuencia de ello, el ministro de Cultura Francés pone a su disposición un estudio en Montmartre. Tres años más tarde se traslada a Nueva York, ciudad en la que reside varios meses. Ese mismo año, en 1979, visita Pietrasanta (Italia), donde descubre el mármol como uno de sus materiales predilectos para la expresión artística, y donde finalmente decide instalarse.⁶⁴

El mundo antiguo que Mitoraj reclama aparece fraccionado por el tiempo: brazos, cabezas, torsos resquebrajados o manos misteriosas. El fragmento, la hendidura y la grieta constituyen la parte substancial de su obra, la imagen arcaica solo actúa de soporte, de forma que esa serenidad cercenada expresa la inquietud del presente.

Ha desarraigado de su memoria el mundo clásico, para introducir en él el dolor y al hombre desorientado en la contingencia de vivir. No se siente neoclásico porque no trata de reproducir ningún modelo a la perfección, el *retrato arqueológico de Michele* es ejemplo de ello. Sus esculturas se deslizan entre el academicismo y el carácter onírico del pasado, experimentado desde el surrealismo personal.



Igor Mitoraj, *Torso alado agrietado*, 2000. Bronce.

El transcurso del tiempo se refuerza a través de la utilización del fragmento escultórico, además de reproducir en las superficies los estragos del mismo en forma de grietas o fisuras y con la utilización de envejecidas pátinas. Hace un guiño al pasado arqueológico utilizando técnicas de acabado como el craquelado, que cubre toda la superficie de la obra simulando estar en período de descomposición, evocando metafóricamente las quebras personales que todos los seres arrastramos.

En la división de la escultura logra la máxima monumentalidad, aludiendo a una remota totalidad de la misma a gran escala. Tanto *Tsuki-no-Hikari (Luz de Luna)* como la colosal cabeza *Per Adriano*, realizada en mármol travertino y bronce, evocan fragmentos corporales sobrevivientes como la mano de Constantino del

⁶³ *Ibidem*, p. 161.

⁶⁴ Tras participar en la XLII Bienal Internacional de Arte de Venecia de 1986, adquirió un taller en Pietrasanta. A partir de entonces vivirá a caballo entre Pietrasanta y París. En 1989 se produce su consagración en Nueva York, lo que le abrirá las puertas a otras importantes ciudades como: Milán, Roma, París, Londres, Atlanta y Tokio, que solicitan esculturas para sus plazas. En 1991 recibe el encargo de la ciudad de Milán para la realización de la *Fontana del Centauro (Fuente del Centauro)* y en 1993 ejecuta la escultura en mármol *Homenaje a De Sabata*. En Roma realiza esculturas para dos plazas: *La Piazza Mignanelli* y *la Piazza Monte Grappa*. Su escultura monumental *Tsuki-no-Hikari (Luz de luna)* se incorpora en 1995 a la colección permanente del British Museum de Londres. Durante 1997 recibe el encargo para la realización de *Tindaro*, una gran cabeza, que se instalaría en la moderna zona de la Dèfense de París.

Capitolio de Roma y los colosos de la antigüedad. Se cree que su obra *Tsuki-no-Hikari* está inspirada en una ilustración del libro *Description d'Égypte, Antiquités* (París, 1823), que mostraba una cabeza de faraón seccionada hallada cerca de las ruinas de Heliópolis, en Egipto.

Sus esculturas despedazadas generan imágenes visuales dramáticas, fragmentos turbadores y surrealistas con un fuerte sentido de lo teatral que probablemente deba a la influencia de su profesor el dramaturgo Tadeusz Kantor.

En 2004 expuso sus obras en los Mercados de Trajano en Roma. En la entrada instaló una serie de obras llamadas *Città Perdute (Ciudades Perdidas)* que no solo evocan la caída de una antigua civilización, sino también la insignificancia de las aspiraciones del hombre, de modo que al contemplar las antiguas ruinas, observemos nuestro destino final.



Igor Mitoraj, *Ciudad perdida blanca III*, 2005. Mármol.

Su escultura ubicada en cualquier emplazamiento, histórico o moderno, establece un diálogo con el espectador que desencadena una sugestiva dimensión temporal. Aunque no trata de imitar los originales clásicos reconoce su deuda con ellos: *“He intentado transmitir una parte de lo que parece ser una comunión mística entre Egipto, Grecia y el Extremo Oriente”*⁶⁵. En su legado artístico también evidenciamos trazas de los rostros del colosalismo precolombino. Obviamente es deudor de estas fuentes clásicas y las ha sabido combinar con magistral perfección.

Los rasgos faciales de sus esculturas suelen responder a una fusión entre tradiciones culturales y distintos tipos raciales. Sus obras *Blue Benares* (1990) o *White Benares* (2002) derivan una serenidad que evoca la enigmática sonrisa de Buda.

Utilizaba mármol de Carrara, granito, mármol travertino, bronce y terracota. En 1994, experimentó con un material más moderno, el hierro fundido, como el que usó en *Iron Shadows (Sombras de hierro)*. Sabía imprimir al mármol su característica frialdad, especialmente cuando trabajaba el travertino, en el que dejaba visibles algunos elementos de las fases de elaboración del taller. No ocultaba estas fases sino que las destacaba, poniéndolas de relieve en las superficies. Obtenía las mejores calidades del mármol, en refinados relieves o confusos abocetamientos cuando trataba de manifestar lo inacabado.

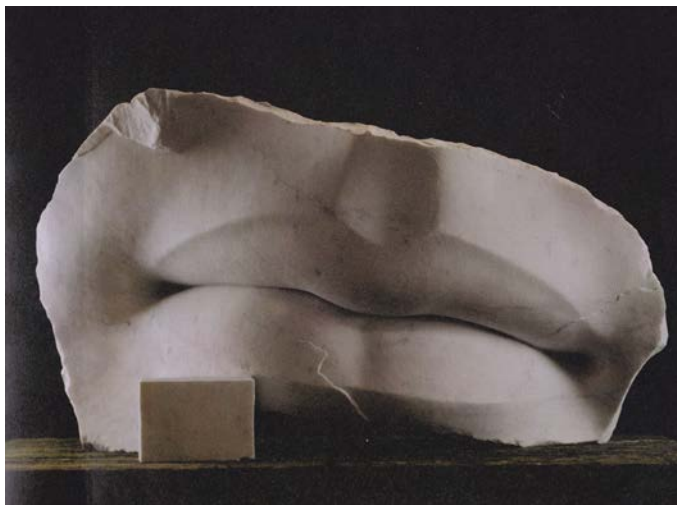
En los metales dejaba huellas de remaches, secciones y aristas sin pulir ni lijar; mateaba las superficies, patinándolas hasta conseguir un color verdoso y añejo o unas pátinas casi negras que parecen haber sufrido el acoso de agentes externos.

Las cabezas de jóvenes adolescentes, de hermosas facciones, labios cerrados y ojos sin iris ni pupila, cegados a veces por vendas que encarnan la muerte y la ruptura con lo externo, componen una de sus temáticas preferidas. La figura vendada, se presenta en múltiples versiones, desde el cuerpo entero



Igor Mitoraj, *Eclipse (Eclipse)*, 2000. Mármol.

⁶⁵ Citado por James Putnam en *op. cit.*: AA.VV., *Mitoraj, Igor...*, p. 33.



Igor Mitoraj, *Bocca bianca*, 2005. Mármol.

a rostros momificados, como el gran bronce *Eros Bendato* (*Eros Vendado*, 1999) o *Eros Bendato Scropolato* (*Eros Vendado Fragmentado*, 1999). Pero una de sus obras más enigmáticas es *Eclisse* (*Eclipse*, 2000) tallada en mármol blanco, una cabeza en la que la forma de entretejer los vendajes alrededor de la cara, apenas marca la fisonomía que debajo se esconde, como si de un hombre invisible se tratara.

En los tipos de jóvenes, completos o fragmentados, plasma algunos de los mitos que le conmueven: el de *Ícaro*, de alado cuerpo en reposo, el

de *Centauro* cabalgando sobre peanas, *Eros* con la tersa epidermis de su juventud...etc. Cada uno de ellos es un prototipo de la aproximación a la eternidad del mito, que congregando las pasiones humanas se ve sometido a un trágico final.

Sus bustos en pareja aparecen frecuentemente adormecidos por el vendaje que los aísla entre sí y los incomunica con el exterior. Parece que silencian su historia, inertes, sin vida propia, nombre e identidad. Cada una de sus obras nos suscita interrogaciones, como si se abrieran paso entre una nebulosa de sensaciones humanas intensas y contradictorias. Sus argumentos transitan por la clasicidad envueltos en nuevas formas.

Algunos historiadores de arte piensan que el reconocimiento del fragmento simboliza la modernidad, sin embargo el sentido del paso del tiempo expresado por Mitoraj se opone a toda modernidad. En cierto modo la escultura de Mitoraj intenta burlar lo contemporáneo aludiendo a su simple temporalidad. Su obra no depende de modas representadas en bienales y museos de arte moderno, goza de una existencia al margen de este mundo, aporta la continuidad histórica que nuestra cultura contemporánea quiere olvidar.

Ante la aparente frialdad de sus obras, gigantes exultantes de equilibrio y perfección, pero impasibles, laten inquietudes que insinúan una profunda vida interior. Todos los misterios que sus obras encierran son posiblemente los mismos que apasionaron a los antiguos escultores griegos y romanos. Mitoraj nos estimula, con su trabajo, para que conozcamos mejor el valor de lo clásico y a su vez denuncia el abandono que padecen las obras maestras de la antigüedad.

JOSE MARÍA SUBIRACHS SITJAR (Barcelona, 1927 - 2014)

Subirachs nace en un momento en el que en Cataluña regía el *Noucentismo*, y la escultura acorde con ese mundo era la que había configurado Maillol: un bloque de forma cerrada recogido en sí mismo. Por ello no es de extrañar que Subirachs en su juventud viviera absorto en la influencia del mediterraneísmo de Clará, de Casanova y de Maillol, "el catalán del norte".⁶⁶

⁶⁶ CORREDOR MATHEOS, José *Subirachs*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1975, p. 7.

Le hubiera gustado hacerse arquitecto, pero no fue posible por su origen humilde. Comienza en 1941 en el taller de un dorador, aunque por poco tiempo. Allí empezó a modelar figurillas de barro a las que era aficionado. Más tarde trabajó en un taller de imaginería religiosa, luego en distintos oficios, mientras asistía a clases nocturnas de dibujo, como alumno libre de Bellas Artes. Trabajó también en el taller del escultor Monjo, donde pudo adquirir conocimientos técnicos.

En 1947 tuvo oportunidad de entrar en el taller de Casanovas, genuino representante del *Noucentismo* y nacido como él en Pueblo Nuevo, al que consideró siempre su maestro, pero que falleció pocos meses después. A esta época pertenecen el relieve *Mediterránea* (1946), el grupo *Cadaqués* (1947), en el que destaca la que pudiera ser *La Ben Plantada* noucentista y *Pomona* (1948), con frutas en las manos, que recuerda las esculturas de Maillol. El año 1949 marcaría la plenitud de su etapa mediterraneanista, con obras como *Reposo*, realizada en piedra.

En 1951 obtiene una beca del Instituto Francés de Barcelona para una estancia en París de tres meses, donde pudo conocer en directo la obra de Rodin y de Maillol. A partir de entonces se desvía de su línea de trabajo y comienza a realizar obras expresionistas, que constan de cuerpos grávidos con formas redondeadas y puntiagudas de las que salen brazos y piernas. De esta época destacan por su gran patetismo *La Piedad*, *Familia negra*, *Europa*, *Moisés* y *Yerma*, de 1953, que manifiesta en el drama de la mujer estéril una gran tensión. En estas obras seguiría la estética del expresionismo alemán y de la obra de Henry Moore. Poco a poco, en su proceso hacia la abstracción, se irá apreciando en su trabajo un sentido constructivista.

Uno de los hechos primordiales para la evolución de su trabajo fue su encuentro con Gaudí, su influencia fue decisiva y consiguió despertar el arquitecto que Subirachs llevaba dentro. Algunos de sus dibujos, en su organicismo, parecen ensayos de arquitectura-ficción. En 1954, invitado por el artista Luc Peire, se traslada a Bélgica, donde vivirá durante dos años. Allí alterna un expresionismo como el de *Mujer recostada* con *La Mujer de Putifar*, que recuerda lo tectónico de Gaudí, en la que la forma biológica se convierte en arquitectura y *Ammón* (1955), que en su gallardía, recuerda a Wotruba, pero con algo más de ligereza.

Entre 1958 y 1960 realiza la fachada exterior del *Santuario de la Virgen del Camino de León* ganado en concurso. Se trataba de un gran grupo escultórico que dedicó a Pentecostés, con trece grandes figuras en bronce, la Virgen en el centro, elevándose y los doce apóstoles. Estas imágenes constituyen los ejemplos más caracterizados de su expresionismo. Son figuras tensas, hieráticas y monumentales. También realizó las puertas, la principal está dividida en cuatro hojas de bronce, la parte izquierda se refiere al Antiguo Testamento, mientras que la derecha se refiere al Nuevo Testamento. Las otras tres puertas, también en bronce, están dedicadas a San Pablo y otros santos. La disposición de las figuras y el diseño del grupo escultórico recuerda el friso de los catorce apóstoles que presentó a concurso en 1950 Jorge Oteiza para la nueva Basílica de Aranzazu, en Guipúzcoa, que seguramente conoció porque fue paralizado en 1955 por la Comisión Diocesana de Arte Sacro, provocando una gran polémica, al entender que las actuaciones artísticas no tenían en cuenta los preceptos de la Santa



José María Subirachs, 1957. Versión preparatoria de Forma 212. Terracota.



José María Subirachs, *Maternidad*, 1973.
Piedra.

Iglesia en materia de Arte Sagrado;⁶⁷ hasta que la apertura del Concilio Vaticano II permitió su continuación y la obra pudo inaugurarse en 1969.

La abstracción fue llegando gradualmente a su obra. En 1957 realiza *Forma 212* y *Sirena*, dos obras significativas de ese momento. También *Positivo-negativo*, de 1958, que anuncian un importante juego en su título y desarrollo posterior en su obra. De 1957 son sus primeras esculturas en hierro, cuyas agujas van adelgazándose cada vez más. En la exagerada esquematización de sus primeras esculturas en hierro comienza a introducir algo que sirve de contrapunto: "el huevo", como hacía Dalí. En dos obras de 1958 el huevo se establece en el centro, un *Huevo de Madera*, suspendido en el aire en el que se advierte la influencia del surrealismo daliniano.

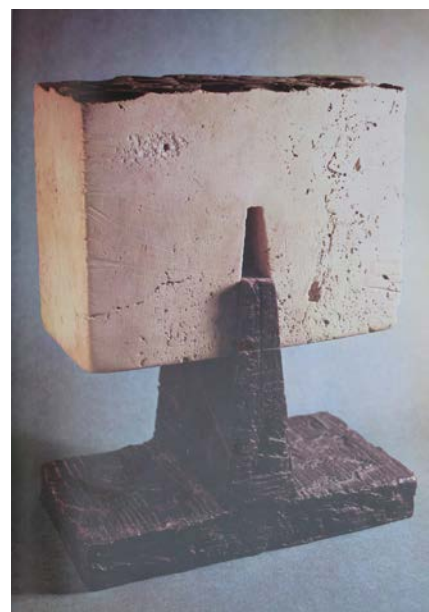
A partir de 1959 comienza una época de penetraciones y tensiones, de obras en las que está presente la arquitectura egipcia. Se enuncia la forma de cuña, tan privativa de su obra posterior. Son piezas de transición, de trabajadas texturas, realizadas en terracota y más tarde en madera, piedra o metal. Dos de las penetraciones iniciales de este año serían

Monumento funerario y *Hieron*. Una característica de esta época es la existencia de dos elementos, generalmente de materiales diferentes, que entran en conflicto al penetrar uno en otro. Pueden actuar en forma de cuña, por ensamblaje o tratarse de dos elementos en tensión, en el que uno comprime al otro, aunque presenta algunas variaciones.

Subirachs se planteaba el problema relativo al encuentro entre dos cuerpos, con la consecuencia de la penetración de uno de ellos en el otro. Le interesaba el dialogo entre los opuestos. En obras como *Penetración* (1961) la cuña de piedra que se introduce en el bronce deja ver ranuras y estrías que expresan la congregación de todas sus fuerzas hacia abajo, algo similar sucede en *Gravitación* de 1962. Entre estas penetraciones hay que señalar sus *Estelas* de bronce y piedra de 1965; *Colmenar*, de 1961, en piedra, como indica su nombre y *Cruz de San Miguel*, de 1962, en piedra, situada en Montserrat en Barcelona.

Otra clase de obras se determinan por la tensión a que está sujeto un cuerpo por la presión de otro, algunas presentan una pieza central prensada entre dos laterales. En la llamada *3/8*, comprime el bronce entre dos maderas a la altura del centro, sujeto por un cable. En *Ull* (1964), un gran ojo daliniano se abre paso por su esfuerzo entre las cuerdas y recuerda a *Polifemo* realizada dos años antes.

A partir de 1966 entra en la etapa de nueva realidad figurada. En ella aparecen algunos de los problemas formulados anteriormente como el hueco, la simetría y el juego positivo-negativo. Aparecen figuras de revolución, que a partir de un perfil, hace rotar 360 grados, como *El cap tornejat* (1964) y *Renacimiento* (1965) basada en



José María Subirachs, *Gravitación*, 1962. Piedra y bronce.

⁶⁷ https://es.wikipedia.org/wiki/Santuario_de_Ar%C3%A1nazu

la anterior y realizada en bronce y mármol. Surgen además otras piezas en las que realiza un desarrollo longitudinal del rostro o la figura humana, que se prolongan en sentido lateral, como *Cabeza Venus de Peñíscola* (1967-68) o *Torso* (1967). Lo interesante de estas piezas es cómo busca en la historia del arte notas de aire arqueológico, como hacía Igor Mitoraj o como veremos más adelante que hacen otros escultores, como en *Memoria* (1966), *Columna* (1967) o *Positivo-Negativo* (1964).

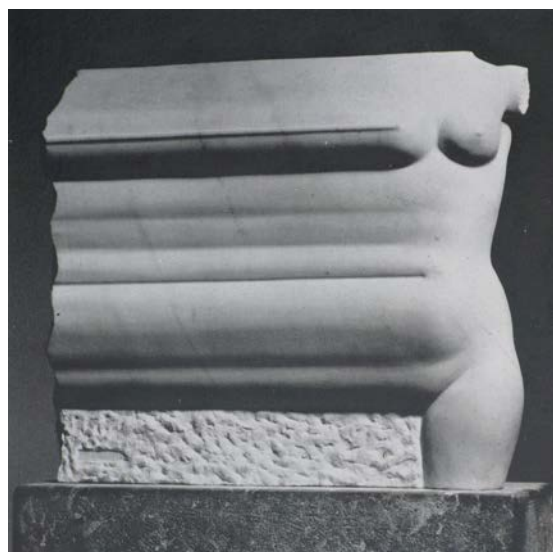
En 1986 y durante 22 años, emulando a Gaudí, al que admiraba, se instaló en un modesto habitáculo, en el interior del templo de la *Sagrada Familia* de Barcelona, para realizar más de un centenar de grandes esculturas en bronce, hieráticas y angulosas, destinadas a la Fachada de la Pasión, que representa la muerte y pasión de Cristo. También ejecutó cuatro puertas de bronce. Contra su intervención se promovió una manifestación en junio de 1990, pues muchos ciudadanos y expertos, no sin razón, consideraban que la obra de Subirachs no respetaba la estética de la *Sagrada Familia* y era un atentado contra la obra de Gaudí.⁶⁸

Los últimos años de su vida se vieron entristecidos por la paralización de un museo que había proyectado en Barcelona, para el que había cedido 300 esculturas de su propiedad. El proyecto fue archivado con la desaparición de la obra social de las cajas, lo que le causó una gran decepción.

GERARD MAS (Sant Feliu de Guíxols, Gerona, 1976)

Gerard Mas⁶⁹ es un joven escultor catalán que realiza una obra muy singular, caracterizada por el refinamiento formal, por la perfección y realismo en la ejecución de sus figuras parcialmente policromadas en alabastro, resina o mármol, que revelan solemnes personajes en actitudes incongruentes y anacrónicas.

Sus influencias, como él reconoce, proceden del Barroco, Manierismo, Renacimiento, antiguo Egipto y del arte contemporáneo. Disfruta provocando al espectador, presentando enfáticos personajes con caracterizaciones impropias que rompen las ideas establecidas, combinando en sus esculturas elementos que pertenecen a distintas épocas que nos hacen penetrar en un mundo onírico en el que todo es posible.



José María Subirachs, *Torso*, 1967. Mármol.



Gerard Mas, *Ornitólogo*, 2013. Resina policromada.

⁶⁸ http://cultura.elpais.com/cultura/2014/04/08/actualidad/1396949594_488835.html

⁶⁹ Gerard Mas se educó artísticamente primero como conservador y restaurador de escultura en la Escuela Superior de Bienes Culturales de Cataluña, y después se especializó en escultura y talla en piedra en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de La *Llotja*, en Barcelona.

Uno de sus materiales predilectos es el alabastro, pero también trabaja en madera, resina y mármol. Sus divertidos personajes parecen sacados del legado de los retratistas italianos, flamencos o nórdicos, de Leonardo al alemán Holbein⁷⁰, pero representados con suaves tonos cromáticos y con el aspecto sintético de las resinas.



Gerard Mas, *Sepulcro comestible II*, 2011. Resina policromada.

Casi todos sus protagonistas son rescatados de épocas pasadas, del Renacimiento o Edad Media, modernizándolos con ironía, donde sus cándidas damas, de aparatosos tocados, afloran en actitudes espontáneas, irrespetuosas y displicentes, hurgándose la nariz, sacando la lengua, haciendo un globo con chicle, luciendo una ortodoncia imposible, chupando un chupa-chup, tomándose la temperatura con un termómetro, despintadas con un pintalabios, quemadas por el sol de Benidorm, acariciando cual mascota una gran rata en su regazo o sosteniendo un bogavante, acciones que reemplazan lo que nuestra memoria tendería a esperar como algo puro e inocente.



Gerard Mas, *Dama del chupa-chup*, 2007. Alabastro parcialmente policromado.

⁷⁰ Hans Holbein el Joven fue un artista e impresor alemán enmarcado en el estilo llamado Renacimiento nórdico. Es conocido como uno de los maestros del retrato del siglo XVI.

Entre sus obras aparecen otros personajes cortesanos como un caballero con gola asediado por un enjambre de avispas, u otro desnudo y arrodillado en posición de escuchar, con la cabeza embutida en una gran piedra, *Escuchando la piedra* (2005), con el que mediante una parodia homenaja a Chillida.



Gerard Mas, *Antroporcino*, 2007. Mármol rosa portugués.



Gerard Mas, *La cerda Capitolina*, 2006. Mármol rosa portugués.

En otras obras, como su sensual torso, *Braghetone Sostenuto* (2006), realizado en mármol de Carrara, recrea la actualidad incorporando a la hoja de parra del clásico desnudo femenino un moderno piercing que la sujeta colocado en el ombligo. Parece que, fiel a Bernini, dota a sus modelos de una eficaz dimensión escenográfica y publicitaria.

Sus obras críticas, satíricas e inviadas, son como sus *Gafas observadoras de Esculturas Impúdicas* (2007), cuyos cristales aparecen ocultos con dos hojas de parra impidiendo toda visión.

Sus piezas de encantadores bebés a los que representa aferrándose a un enorme pecho femenino, como en *Peter Pan* (2006) o bien durmiendo y mamando con una camada de cerditos, como en *Antroporcino* (2007) y *La gran Dida* (2006) transmiten una gran ternura.

Llama la atención la solemnidad y dignidad de sus perros, colocados sobre un pedestal, como si de deidades egipcias se tratase y la gallardía de sus ovejas que representa con diversos motivos laberínticos tallados en la lana de su cuerpo, como el diseño de un jardín Versallesco, una cuadrícula del plano de Barcelona o un *Homenaje a Malevich* (2014).

La mezcla de humor y solemnidad que confiere a estas esculturas muestra su fascinación por la escultura animalística de todas las épocas y su observación de «científico aficionado» de pequeños hechos en la naturaleza. Su discurso cercano hace muy atractiva su obra, diríamos que a modo de juglar medieval es al mismo tiempo veraz y satírico, sabiendo dirigirse a su público para contentar a todos.



Gerard Mas, *Oveja pétrea II*, 2007. Piedra caliza de Ulldecona.



Gerard Mas, *Oveja Barcelona*, 2008. Mármol de Carrara.



Gerard Mas, *Oveja Versaillesca*, 2006. Mármol de Carrara.

Gerard Mas siempre trata de introducir en sus esculturas elementos irónicos que rasguen la belleza deliberada. Aunque representa la gracia y la hermosura, busca insistentemente que la cuestionemos señalando algún aspecto o defecto de su interior. Su pensamiento parece ser el de querer aproximarse al espectador mediante un trabajo escultórico realizado en unos materiales que él considera demasiado solemnes, aportando pinceladas irónicas desde la complicidad, para despojarlo así de esa solemnidad.

HÅKON ANTON FAGERÅS (Oslo, Noruega, 1975)

Es otro joven escultor que realiza un trabajo en el que la belleza es un objetivo en si misma. La representación que hace del cuerpo humano es íntegramente clásica, describiendo cada detalle en sus esculturas con una delicada expresión y un registro expresivo tenue. Los temas mitológicos, los gestos dramáticos y las poses dinámicas que han caracterizado gran parte de la tradición figurativa clásica en su obra se muestran en una esmerada, sobria y correcta ejecución.

Es uno de los pocos escultores noruegos que trabaja el mármol. Comenzó sus estudios artísticos en la Academia Nacional de Bellas Artes de Oslo. En 1997 continuó en la Academia de Arte de Florencia y desde allí se trasladó a Pietrasanta, donde estuvo perfeccionando su técnica de talla en piedra con el profesor Marco Giannoni, entre 1999 y 2001. Actualmente vive y trabaja entre las dos ciudades, Oslo y Pietrasanta. Como declara: "*Sono 12 anni che vengo a Pietrasanta: laboratori e fonderie mi hanno insegnato molto più che corsi e studi nel mio paese*".⁷¹



Hakon Anton Fageras, *Recién nacido*, 2006. Mármol de Carrara.

⁷¹ "*Hace doce años que vengo a Pietrasanta: laboratorios y fundiciones me han enseñado más que los cursos y estudios que he realizado en mi país*". http://www.holeartcenter.com/123_kunstnere/013_fageraas/013sider/01301.html



Hakon Anton Fageras, *Retrato*, 2004. Mármol.

Se dio a conocer en Noruega con el *Roald Amundsen Memorial* (2011), que es un importante grupo escultórico que realizó con ocasión del primer centenario de la gesta protagonizada por Amundsen y otros cuatro compañeros, que participaron en la primera expedición al Polo Sur. Esta obra está ubicada a la entrada del museo Fram en Oslo. Ha realizado otros monumentos como el del Hospital St. Olavs en Trondheim y varios retratos a personajes famosos entre los que señalaremos los del dramaturgo, poeta y renovador del teatro universal Henrik Ibsen, del explorador, científico y diplomático Fridtjof Nansen y del presidente estadounidense Barack Obama.

Sus retratos de ancianos y niños están tratados con mucha delicadeza y ternura, como el de las niñas *Madeleine* (2007), *Maren* (2010) y el *Recién nacido* (2006), realizados en mármol de Carrara.

Su obra *Equilibrio* (2010) tiene algunos paralelismos con la pintura de Picasso *Acrobacia en una bola*, de 1905, en la que una niña se mantiene acrobáticamente sobre una pelota. Realizará otra obra con el mismo título en la que el protagonista es una esbelta figura masculina. En otra obra, *Pasos* (2008), vuelve a expresar magníficamente el equilibrio contenido, en esta pieza se percibe una confluencia de volatilidad y de sólida presencia.



Hakon Anton Fageras, *Pasos*, 2008. Mármol.



Hakon Anton Fageras, *Poco hombre*, 2005. Mármol.

En algunos trabajos incluye pinceladas de humor o de tipo surrealista, como en *Pequeño hombre durmiendo*, mármol de 2010, en el que representa a un pequeño hombrecillo acurrucado con la cabeza apoyada sobre una enorme almohada o en *Poco hombre*, otro mármol de 2005, en el que un hombre de pequeño tamaño mira algo cohibido hacia abajo, sentado desde lo alto de una gran columna.

Su obra *Mujer que camina* (2009), título de clara evocación rodiniana, rememora en su tratamiento la delicadeza, forma y composición las clásicas estatuas greco-romanas que representaban diosas saliendo del baño.

ROBERTO MANZANO HERNÁNDEZ (Madrid, 1972)



Roberto Manzano, *Placer y castigo*. Mármol blanco, 140cm.

Es un joven escultor madrileño que realiza su trabajo generalmente en mármol de Macael o de Carrara, con una estética que evoca la de finales del Renacimiento y el manierismo, y una concepción escultórica semejante a la de Miguel Ángel, Bernini o Canova.

Se graduó en 1995 en Técnicas de Volumen en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Madrid, y desde 1996 reside en Urracal (Almería), elaborando su obra en torno a las canteras de mármol blanco de Macael. La delicadeza de su figuración y la corrección de sus retratos asombran por su fidelidad al original, y por la expresividad y humanidad que transmiten. Su filiación estética acusa un entusiasmo por la figuración y por un discreto realismo, que practica sin alejarse de la actualidad y sin dejar de escudriñar nuevas formas.

Sus figuras expresan sentimientos de todo tipo, estados de ánimo propios de la condición humana, desde la felicidad y la melancolía, al dolor o la locura. En su obra resaltan los contrastes: lo delicado y lo temperamental, la suavidad de las formas y la rugosidad en las texturas, lo sencillo y lo enrevesado.

Su espíritu creativo se recrea en los desafíos, en los grandes tamaños y complicados proyectos, sus obras en mármol así lo atestiguan: *Yerma*, *Monumento al poeta Cano Cervantes*, *Homenaje a la Inteligencia* o *Placer y Castigo*.

En *Yerma*, personaje lorquiano, lleno de sensualidad y delicadeza, el componente dramático del tema de la escultura queda oscurecido por su poderosa feminidad. En uno de los relieves del *Monumento al poeta Cano*, una barca sale hacia el mar, en la orilla quedan la mujer y el niño, que tristemente ven partir al hombre a su incierto destino. Tanto el tema como el tratamiento del mismo, transmiten gran emotividad.

Su grupo escultórico *Homenaje a la Inteligencia*, de concepción visiblemente barroca, es uno de sus trabajos más logrados, en él representa a dos voluminosos niños inmersos en un retorcido juego manierista, que desentieran las obras de Ciambologna y nos trasladan a los excesos de Bernini. Sus movimientos, junto a la gracia de sus figuras, están coordinados con gran equilibrio y armonía. Otro trabajo excelente es el de un infante parecido a los anteriores, pero aún más irreal y alado, que descansa sobre el cuerpo vencido y desbaratado de un anciano, que asemeja algo así como un globo desinflado, en su obra *Placer y castigo*.

Otra de sus figuras infantiles, es un niño, que en su obra *Papá y mamá*, juega con un videojuego o un mando de televisión. Como comenta el pintor Andrés García Ibañez: "tiene en su



Roberto Manzano, *Homenaje a la inteligencia*. Mármol blanco 210 cm.

*expresión, una mezcla de tedio y crueldad, tan propio de niños groseros y maleducados*⁷², a pesar de lo moderno del tema, impregna toda la obra, un halo neobarroco.

Una de sus últimas creaciones es *Homenaje al Pescador*, una escultura realizada en mármol blanco de Macael, ubicada en el paseo marítimo de Carboneras (Almería). La figura representa a un hercúleo hombre de mar, que porta sobre sus espaldas un enorme pez espada que ha capturado. La obra, concebida alegóricamente, no libre de grandiosidad, tiene cierto tono épico propio de la escultura social de Mestrovic. Su gran poder evocador, acusa asimismo influjos de la estética barroca del Bernini monumental, cercana a la de los personajes de sus fuentes italianas.

Recientemente, en colaboración con el pintor Andrés García Ibañez, ha realizado para Fines, Almazora (Almería) el monumento a *La Libertad*, homenaje a las mujeres que han vivido de cerca la violencia de género. Para su realización se ha utilizado un único bloque de mármol blanco Macael de seis metros de altura. Esta escultura, inspirada en el diseño de García Ibañez, representa a una mujer de pie con los brazos extendidos mostrando las manos abiertas.



Roberto Manzano, *Gravedad 0*, 2010. Simposio en Dubai, Emiratos Árabes.



Roberto Manzano, *Heroína*, Mármol, ca. 2013.

Entre sus obras más distintivas podemos citar *Equilibrio*, realizado en mármol de Carrara, a tamaño natural, que representa con maestría una joven tendida sobre una roca en el mar; *Heroína*, parecida a la anterior pero como su naturaleza indica exterioriza una actitud desafiante; o *Gosia*, una delicada joven tocada con un manto bordado, bellamente tallado. Estas esculturas, inspiradas en el Barroco y Renacimiento, muestran el cuerpo humano en todo su esplendor físico, transcribiendo perfectamente el talante de aquellas figuras. En su trabajo es admirable la maestría con que da vida al mármol y su capacidad para transformarlo a su antojo confiriéndole flexibilidad.

⁷² GARCÍA IBÁÑEZ, Andrés, "Renacer", citado en: AA.VV. *Roberto Manzano Esculturas*, (cat. exp.), Granada, Cosentino, 2002, p. 7.

En paralelo a su trabajo figurativo desarrolla una obra de carácter constructivista, muy elocuente e influenciada por el escultor italiano Giò Pomodoro, con la que no deja de expresar sentimientos y estados de ánimo.

Es autor de varias esculturas repartidas por distintas localizaciones de la geografía española, especialmente por Andalucía, entre ellas podemos destacar la joven *Paseante* ubicada en la Calle de La Palma de Madrid; *Monumento a la Caña de Azúcar*, en Salobreña (Granada); en Purchena *El Arquero*, símbolo de los juegos moriscos de Abén Humeya; en La Garrucha (Almería) *Alma*, cerca del Cementerio Municipal, y el *Monumento al poeta Antonio Cano Fernández*.

VÍCTOR JAVIER MARIN GUTIÉRREZ (Méjico, 1962)

Su obra versa sobre temas universales y mejicanos de corte prehispánico, que interpreta desde una visión muy personal y en representación siempre de la figura humana. Su trabajo está lleno de significados, en él nada se ha dejado al azar, cada uno de sus aspectos, desde el material, al desnudo, la expresión, postura y mutilación de sus figuras nos inundan de mensajes.



Javier Marin, *Chalchihuites*. Resina de poliéster y metal.



Javier Marin, *Grupo B88 X*. Resina y alambre.

Sus cuerpos hacinados y fragmentados parecen proceder de antiguas batallas, masacres o sacrificios precolombinos, emulando los belicosos murales del pintor mejicano Diego Rivera.

Realizó sus estudios artísticos en la Academia de San Carlos de la Universidad Nacional Autónoma de México (Escuela Nacional de Artes Plásticas). En sus inicios utilizaba exclusivamente el barro, posteriormente trabajó en bronce, y en los últimos años emplea resina de poliéster mezclada con materiales orgánicos, como tabaco, tierra, semillas de amaranto, pétalos de flores o fibras de carne seca, uniendo en sus obras lo artificial del plástico con lo natural y orgánico. También, en estos últimos años, ha desarrollado algunas obras en piedra.

Su concepción de la forma es tensa, como expresión de lo apoteósico y tremendo. Este aspecto es lo que más destaca en su producción, la expresión artística de sus figuras y la calidad técnica en su realización, así como la equilibrada síntesis de influencias renacentistas italianas y de arte prehispánico.

Su catálogo figurativo está constituido por cabezas, desnudos de hombres y mujeres en poses contraídas o arqueadas que recuerdan antiguos danzantes. Los personajes parecen nacidos

de un teatro de mudas emociones y actitudes extrañas secretamente desconcertantes y dislocadas. Su búsqueda deliberada de discordancias hechiza al observador atrayéndole a las profundidades de un misterio oculto.



Sacado de puntos de una escultura de Javier Marín, Cooperativa Bottego Versiliese, Pietrasanta, 2010.

Su trabajo creativo se basa en una exploración constante de las interacciones humanas y en la búsqueda de una sensación de equilibrio en la forma y en el concepto.

En 2008 participó en la Tercera Bienal Internacional de Beijing, China, con la pieza titulada *“Torso de mujer con cuatro cabezas intercambiables”*, realizada en tierra negra y resina, siendo galardonado con el Gran Premio.

Desde 2012 participa en intervenciones escultóricas urbanas, a partir de la exposición de cabezas monumentales, llevando su investigación a distintas experiencias y localizaciones.

Javier Marín es uno de los escultores que encontré trabajando en un laboratorio de Pietrasanta, en la Cooperativa Bottego Versiliese, durante mi viaje en julio de 2010. Me contó que había acudido allí para que le trasladaran a mármol algunos trabajos, entre ellos unas hermosas cabezas de mujer con una acusada impronta renacentista.

FRANCISCO APARICIO SÁNCHEZ (Yepes, Toledo, 1936 - Madrid, 2013)

«El hombre mira a su alrededor, a los demás hombres y se ve a sí mismo; y necesita transformar unas veces, otras “enseñar” esa realidad que él ve y siente, expresándolo en la vida actual, moderna, en lo industrial y en lo urbano. Lo dice a su manera, con sus formas y ambiente, con su carga emocional; unas veces nos enseña un detalle, otras un todo, otras el sentir del “modelo” con sus dudas y sufrimiento, su soledad, la incomprensión del entorno, su vivir rodeado de todo o sin nada: realismo crítico».⁷³

⁷³ <http://aparicioescultor.com/index.htm>

Son palabras de Francisco Aparicio que expresan como percibía y sentía la escultura que practicaba. Su obra, como la de Julio López Hernández y Antonio López, puede vincularse dentro de lo que se conoce como «realismo mágico madrileño», que surgió a finales de los sesenta del siglo XX y trata de trascender la realidad a partir de la realidad misma.



Francisco Aparicio, *Agua*, 1987. Alabastro policromado.

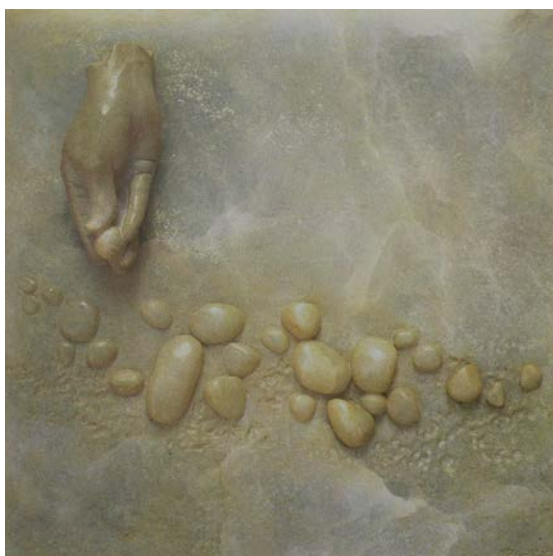


Francisco Aparicio, *Dominó*, 1987. Alabastro policromado.

Su minucioso trabajo, de cariz realista, se inclina en la elección de temas y orientaciones hacia visiones mágicas y oníricas de lo cotidiano.

Realizó sus estudios artísticos en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, obteniendo en 1981 la Licenciatura en Bellas Artes. Más adelante, trabajaría durante años como crítico del periódico ABC de Madrid.

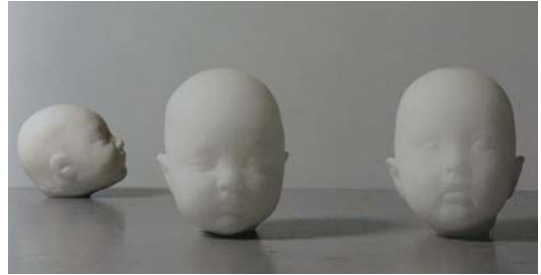
El tema de la figura humana siempre estuvo presente en su obra, su modelado recuerda al de grandes maestros de la escultura italiana como Giacomo Manzú y Marino Marini. También ha realizado obra pública, estatuas de personajes históricos, entre los que se cuentan la escultura de Isabel la Católica de Arévalo (Ávila) o la del monje trinitario Juan Gil, acreditado liberador de Miguel de Cervantes. Aparte de como escultor, es conocido como diseñador de medallas y monedas, con las que ha obtenido numerosos reconocimientos, entre ellos de la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre de Madrid, del Círculo de Bellas Artes y de diversas ciudades españolas como Valdepeñas, en Ciudad Real u otras de Castilla la Mancha.



Francisco Aparicio, *Piedras*, 1987. Alabastro.

Entre 1987 y 1988 realizó una interesante serie de relieves en alabastro que mostró en la sala municipal de exposiciones de Leganés (Madrid). Se trata de unas obras sinceras y sensibles donde afloran los sentimientos y calidez humana. Los

relieves brotan de lo vivido, unas veces, y otras del deseo de vivir aquello que nos muestran. Encierran dentro de sí la memoria del pasado, de la espera y del futuro. No son volúmenes enteros, sino fragmentos de manos humanas los que adquieren todo el protagonismo, con los que sortea poéticamente las tres dimensiones. Entre ellos se encuentran: *Agua*, *Dominó* y *Piedras*, tallados con entusiasmo y delicadeza. La elección del alabastro no es arbitraria pues, su transparencia, les confiere, junto a la sutil policromía que permite, un realismo singular.



Antonio López, *Carmen recién nacida, dormida y despierta*, 2009. Mármol de Azaila.

En sus esculturas aparece una temática romántica y universal: la soledad, la ausencia, la lucha por sobrevivir a pesar del fracaso y de la nada. Algunas de ellas manifiestan el desasosiego derivado de la pérdida de valores. Su obra no solo personifica al ser humano global, sino la percepción de su mundo particular y vivencias.

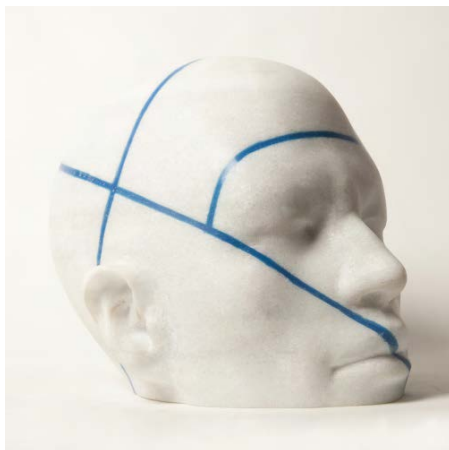
A este respecto son también representativas la serie de cabezas “El Día” y “La noche”, que realizó su coetáneo, el pintor Antonio López, de su nieta Carmen, en alabastro, que desde su expresividad, con los ojos cerrados u abiertos dirigen una mirada atenta y despierta al espectador, una reflexión acerca del transcurrir del día y del tiempo.



Jesús Curiá, *Marfil*, 2013. Piedra de Calatorao y resina.



Jesús Curiá, *Naranja*, 2013. Mármol de Macael y resina.



Jesús Curiá, *Azul*, 2013. Mármol de Macael y resina.



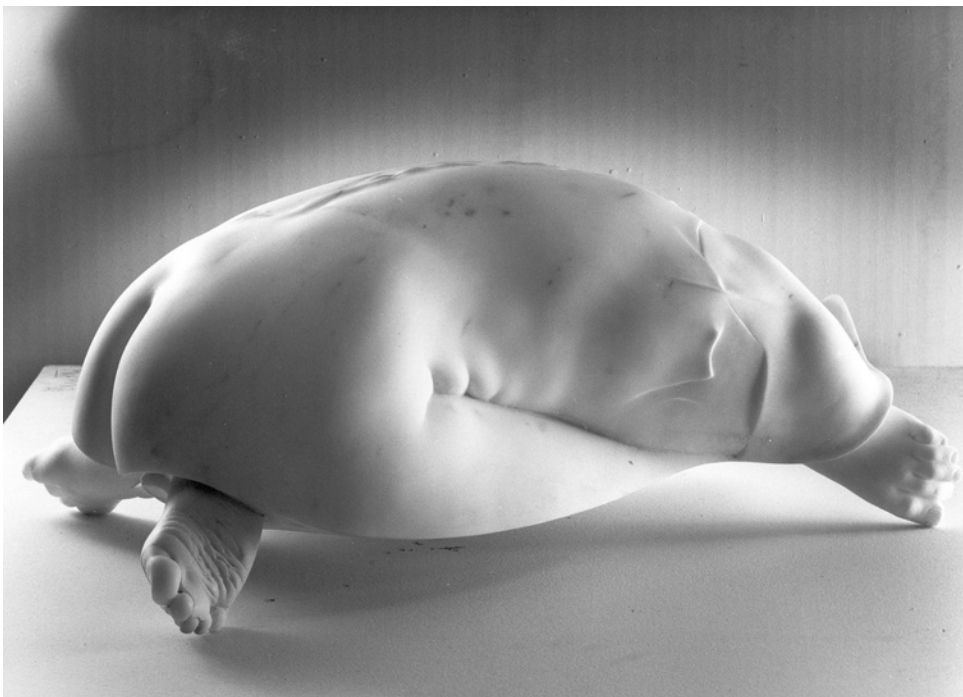
Jesús Curiá, *Oro*, 2014. Piedra de Calatorao, resina y pan de oro.

También queremos destacar los últimos trabajos del escultor Jesús Curiá, realizados entre 2013 y 2015, una numerosa serie de cabezas en mármol de Macael, piedra de Calatorao y alabastro, que descubren unos bellos semblantes africanos que parecen hacer referencia al poder de las redes sociales y a la generalización actual de complejos dispositivos de intercomunicación personal, suscitándonos además de una agradable experiencia contemplativa una profunda reflexión al respecto.

NOVELLO FINOTTI (Verona, Italia, 1939)

Novello Finotti⁷⁴ está reconocido como uno de los mejores artistas contemporáneos italianos, por sus hermosas esculturas surrealistas realizadas en mármol.

Su trabajo se organiza en torno a formas estilizadas, simplificadas y metafóricas del cuerpo humano. Suelen ser figuras híbridas y oníricas en las que une o relaciona fragmentos de cuerpos de animales o humanos con vegetales creando metáforas visuales. Algunos de sus trabajos más representativos son sus *anatomías vegetales*, que crecen con una evocadora sensualidad, o sus híbridos, como *Paloma* (1985), una especie de extraño animal con alas de col china, o su lograda *Mujer Tortuga* de 1983, cuyo original se encuentra actualmente por voluntad del artista en el Museo dei Bozzetti de Pietrasanta.



Novello Finotti, *Mujer tortuga*, 1983. Mármol de Carrara.

Otras obras que podemos destacar son: *Homenaje a Shakespeare* (1980-84), una serie de 22 piezas de viso surrealista desarrolladas en mármol de Carrara; *Reloj de arena* (1989) en la que subraya las elegantes curvas de un desnudo femenino y el *Monumento al poeta Biagio Marin Grado*, efectuado en 1990.

⁷⁴ Nace en Verona y se gradúa en 1958 en la *Academia de Arte Cignaroli*. Ha representado a Italia en la Bienal de Venecia en dos ocasiones, en el año 1966 y en 1984.

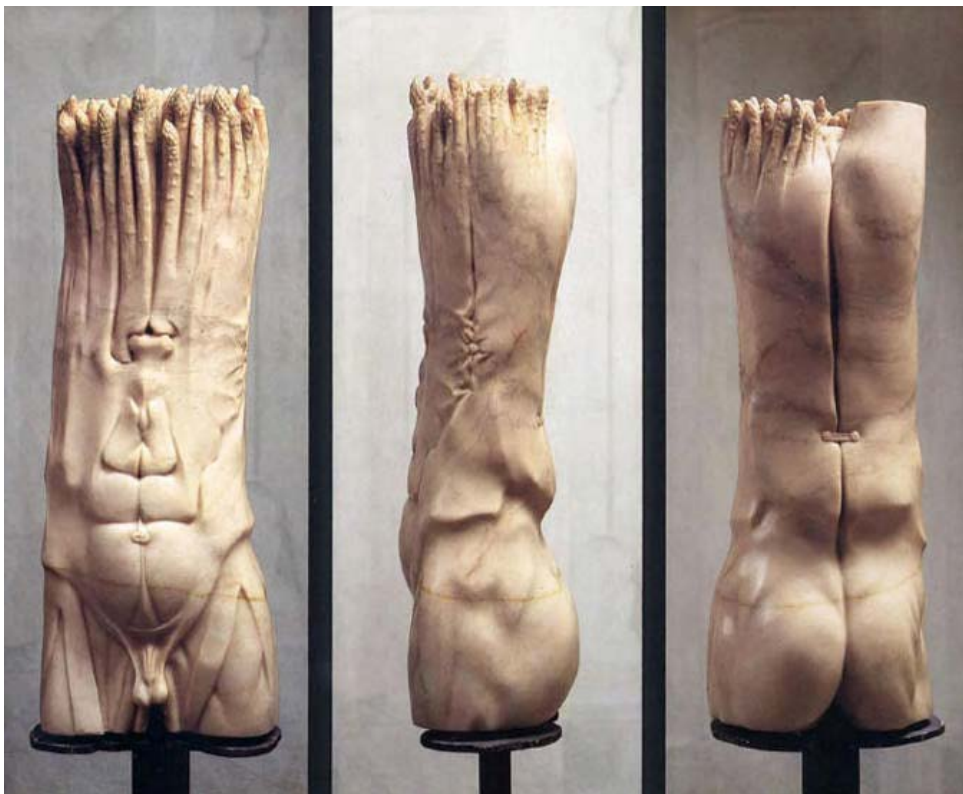
Entre 1998 y 2001 ha recibido importantes encargos de arte sacro. Le fue encomendada una intervención completa en la fachada de la Basílica de Santa Justina de Padua (Italia), en la que figuran los cuatro símbolos de los evangelistas en mármol. En 2001 recibió el encargo de la decoración del altar para el Papa Juan XXIII en la Basílica de San Pedro en Roma, y en 2002 creó una gran figura en mármol que representa a Santa María de la Soledad, que se colocó en una hornacina exterior de la Basílica de San Pedro en el Vaticano.

En 1995 cede a Pietrasanta su obra híbrida, *Mujer Tortuga*, que se coloca en una plaza de la ciudad y en 2010 dona a la misma ciudad, la escultura de *San Antonio*, que se sitúa en el mar, en el famoso muelle de Tonfano.

En el Palazzo Terzi de la ciudad de Sommacampagna (Italia), donde vive y trabaja, realizó en 2008, su exposición *Evocaciones Plásticas: entre Sueños y Realidad*, mostrando cuarenta esculturas que representaban sus cuarenta años dedicados a la escultura. El crítico Giorio Di Genova en el texto que acompaña a la exposición escribe: "*Finotti es maestro de traducciones morfológicas y nocionales*", capaces de transformar el mármol y el bronce en volúmenes que superan la realidad. "*Como sucede en los sueños...*".⁷⁵



Novello Finotti, *Paloma*, 1985. Mármol rosa portugués.



Novello Finotti, *Planta, Anatomía vegetal*, 1990. Mármol rosa portugués.

⁷⁵ http://es.artxworld.com/recensioni_arte.aspx?opera Portal Internacional de Arte y Cultura Contemporánea.

En la exposición se encontraba su último trabajo *Citación*, realizado en ónix, y otras piezas en mármol de Carrara, desde *Un ritual para la hija de Kamikaze* de 1984, a *Novia* de 1997, y los retratos: *Yo me sonrío con otras presencias* y *Autorretrato con otras presencias*, de 1973 y 1976 respectivamente. Entre sus últimas obras en piedra podemos citar las elocuentes: *Planta*, *Anatomía vegetal* (1990) en mármol rosa portugués; *Reflexiones* (1991) en mármol de Carrara; *Cobra Grande* (1991) en mármol negro de Bélgica; *Levitación* (1991-97) en mármol de Carrara; *El Tronco de mi amor* (1992) en mármol Candoglia o *Fósil* (1995), en el que aparecen trozos de piernas femeninas, y *Magia* (1997), que representa una vertiginosa paloma formada con ambas manos realizada en mármol de Carrara.

FRANCESCO SOMAINI (Lomazzo, 1926 – Como, 2005)

Escultor italiano que a mediados de los años 70 se centró en algunas de las cuestiones fundamentales de la escultura: su identidad, papel y función en el contexto urbano, desarrollando una novedosa práctica de talla en piedra.⁷⁶ Con ella consigue unas imágenes antropomorfas que producen en el espectador un cúmulo de intensos sentimientos y reflexiones acerca del existencialismo primario del hombre.

Su obra no solamente es sensible en cuestiones de interés social, con originales propuestas, sino que revela la conciencia de una moderna función de la escultura como incitadora de verdades poéticas universales.



Francesco Somaini, *Antropoammonite I*, 1975-77. Mármol estatuario.

En sus comienzos se interna en la abstracción, pero no logrará una autonomía de lenguaje hasta mediados de los cincuenta, con obras ejecutadas a base de conglomerado férrico. Su interés en la investigación de la estructura ósea y la forma se remonta a sus inicios, con la serie *Crani di cavallo* (1948), en los que manifiesta la influencia de Picasso y su inclinación por

⁷⁶ Se formó artísticamente en la Academia de Bellas Artes de Brera. Más adelante se licenció en derecho, en la Universidad de Pavía, en el año 1949, participando por primera vez en la Bienal de Venecia en 1950. En 1956 participó en la XXVIII Bienal de Venecia, después, en 1959, en la V Bienal de Brasil, donde se le concedió el Primer Premio Internacional de escultura. En 1960 tuvo su propia sala de exposiciones en la XXX Bienal de Venecia. Al año siguiente participó en la Bienal de Deuxième de París, siendo recompensado con el Primer Premio de la Crítica.

la obra de Henry Moore y la escultura biomórfica de Jean Arp, además de por la arquitectura orgánica de Rudolf Steiner.

Tras el postcubismo de los años cincuenta se adhiere, en los años sesenta, al lenguaje informal, *Canto abierto, fuerza del nacer*, será la obra que marque su adhesión al movimiento de *Arte Concreto* y el principio de su período informal.⁷⁷ Durante 1962-64 se dedicará a realizar trabajos en hierro, plomo o estaño con soplete, puliendo las partes cóncavas para subrayar la expresividad, lo que será un indicio de su trabajo posterior.

Pasado el período informal, sus esculturas recobran valores simbólicos y sus desarrollos orgánicos se ponen en relación dialéctica y constante con volúmenes geométricos arquitectónicos. Esta nueva fase le condujo a la creación de obras muy imaginativas como el ciclo de *la Carnificazioni di un'architettura* (1974-1976). A partir de entonces las estructuras geométricas se abren en un proceso de liberación, generando metamorfosis orgánicas, líneas fluidas y enroscados volúmenes que evocan lo antropomórfico.

Convencido de que la escultura debe tener un lugar en la remodelación de la trama arquitectónica urbana estableció sus ideas y teorías en una serie de proyectos.

Lo más interesante y característico de su escultura es que a partir de 1965 experimenta con una novedosa técnica de trabajo, tallando la piedra en el interior de una cabina de chorreado mediante la erosión de un chorro de arena propulsada con una manguera de aire comprimido. Primero lo hará sobre bloques de cera y más tarde sobre bloques de mármol, consiguiendo unos volúmenes antropomorfos que trasladan vitalidad y sufrimiento. A partir de entonces esta técnica se convierte en el sello reconocible de su trabajo y en el componente básico de su lenguaje plástico. A pesar de lo aparatoso del procedimiento, que le obligaba a cubrirse con una escafandra, utilizó esta técnica directa de labra y corte del mármol mediante la descarga de aire comprimido para realizar casi la totalidad de sus esculturas.

Una de sus primeras series, de 1975, fue *Antropoammonite I y II*. Sobre esta obra escribe:

“Antropoammonite, una historia del cuerpo que gira con un movimiento progresivo dejando una profunda evolución de la marca en el suelo húmedo: un relieve continuo, una memoria de impresión de un cuerpo que se hunde y se arraiga en el suelo, en el paisaje.”

La escultura, en este caso, “la matriz”, graba su impronta en la tierra húmeda chamotada.⁷⁸

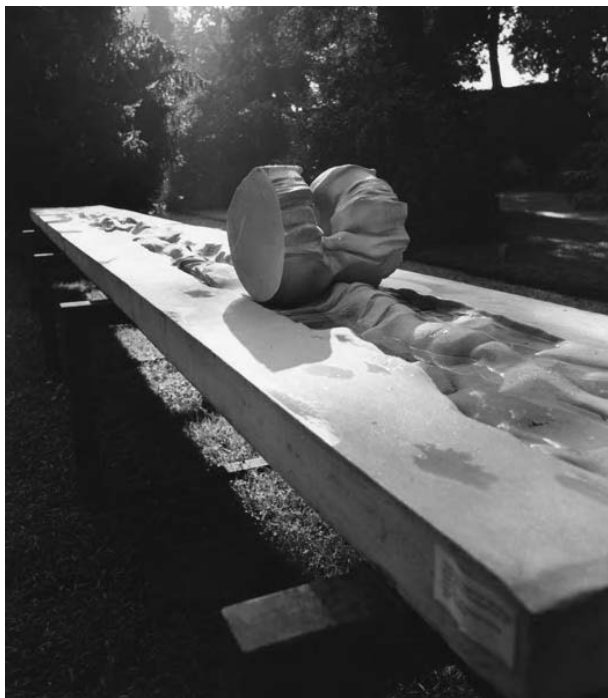
El análisis de argumentos conceptuales relacionados con los procedimientos escultóricos le llevará a idear un “rastros” en bajorrelieve, que se obtiene haciendo rodar una “matriz” tallada sobre una cama de barro, que dejando una huella en la evolución, desarrolla y revela una imagen críptica en negativo. “Matrices” y “rastros” introducen el elemento dinámico, la acción, la idea de un camino, de una intervención que implica a la arquitectura y al contexto urbano o paisajístico.⁷⁹

En estos movimientos de torsión dinámica de la materia y en la evolución de los expresivos huecos podemos encontrar algunas raíces. Su morfología aunque es enigmática y ambigua,

⁷⁷ La expresión *Arte Concreto* fue introducida por primera vez por Theo van Doesburg, en su “Manifiesto de arte concreto” (1930). El entiende que esta forma de abstracción debe liberarse de cualquier asociación simbólica con la realidad, argumentando que las líneas y los colores son concretos por sí mismos.

⁷⁸ POLI, Francesco, “Matrices y evolución de las Marcas”, en: RUJU, Ciro, *Somaini per Sorrento. Sculture 1967-1988*, Italia, Electa Napoli, 1989, p. 26.

⁷⁹ https://en.wikipedia.org/wiki/Francesco_Somaini



Francesco Somaini, *Grande traccia e matrice* (Gran rastro y matriz).



Somaini trabajando una matriz de mármol en la cabina de chorreado.

se asemeja a los sellos cilíndricos orientales en los que articula elementos torneados entre fósiles y orgánicos. El propio artista da la definición más clara de estas obras:

“Una matriz es una acumulación de posibles formas, desde el objeto viene el diseño, manteniendo intacta su identidad física, táctil y una belleza imposible de olvidar que es instrumental en la escultura. Una obra de arte, y el diseño de otras obras de arte es una simbiosis de significados, las marcas son complementarias a su propia matriz y es una amplificación de la narrativa del punto de partida inicial. El desenvolverse de una forma envuelta, y contraída traza progresiones de sí misma a lo largo de un espacio, a través del tiempo. Fósiles desgarrados que rascan un surco, graban un mensaje, una acción de integración donde anida la diferencia, la interpretación de otros. Cada uno representa una diferencia, abriendo posibilidades de desarrollo”.⁸⁰

Entre las obras monumentales más significativas de Somaini podemos citar: la *Escultura vertical* (1958-1960) situada en Baltimore, Annapolis y *La Venida del Espíritu Santo* (1968-1972), sobre la puerta principal de la Iglesia del Espíritu Santo de Bergamo, en la que expresó una gran fuerza dinámica.

La última fase de trabajo de Somaini en la evolución de las huellas o rastros comienza con las obras tituladas *Anamorfosi Bargellini* (1982-84) instaladas en Pieve di Cento, jardín de esculturas Bargellini. Para conseguir estos resultados trabajó en las matrices cilíndricas tallando en negativo los elementos figurativos que se muestran en positivo sobre la impresión. Este proceso, de estiramiento y deformación, puede ser encasillado como una anamorfosis, aunque su técnica no es ortodoxa, es diferente de las clásicas y habituales. Jurgis Baltrusaitis, historiador de arte, escribe:

⁸⁰ Citado por Francesco Poli en *op. cit.: Somaini per Sorrento. Sculture 1967-1988*.

“Anamorfosis es una evasión, pero que comporta un retorno. La destrucción de la figura precede a su representación. La imagen engullida en un torrente o torbellino confuso emerge asemejándose a sí misma. Resucitando del caos como el Fénix de sus cenizas, aparece transfigurada misteriosamente...”⁸¹

El desarrollo de estos organismos plásticos crea una secuencia de sensualidad en la que afloran flácidos cuerpos femeninos, cuya visión es distorsionada suavemente en varias formas según la presión o dirección que el artista ha transmitido a la matriz. A lo largo de las marcas o rastros la misma figura puede emerger más de una vez, pero siempre de forma diferente.



Francesco Somaini, *Fortunia III*, 1992.

La evolución de la marca como “grabado” tiene un potencial inagotable de desarrollo, es una superficie que encierra y genera formas escultóricas a través del espacio y del tiempo. A mediados de los ochenta y noventa realizó obras escultóricas en Italia y Japón, en las que la dialéctica de la impresión le conduce a la investigación de formas en positivo/negativo, como en *Porta d'Europa* (1995) ubicada en Como, su lugar de residencia. El mismo concepto lo desarrolla en obras posteriores como *Fortunia Winner* (2000), instalada en Montano Lucino (Como) y en la serie *Lotte con la serpiente (Lucha con la serpiente)*, que se distingue por una fuerza armónica y vital.

En 2001 realizó uno de sus últimos trabajos, cuatro mosaicos monumentales para la ciudad de Génova (Galería Mazzini). En el mismo año instaló en Montano Lucino (Como) una nueva versión de la *Escultura Vertical*.

PEDRO TXILLIDA BELZUNCE (San Sebastián, 1952)

Terminamos este capítulo con el hijo mayor del escultor Eduardo Chillida, que desarrolla desde hace veinte años una obra, favorecida y a la vez abrumada por el peso de la figura de su padre, que se desenvuelve entre la pintura y la escultura.⁸²

En cualquier caso, Txillida reconoce que en su creación hay influencias paternas, de su “maestro”, que aunque no son visibles, no son estéticas, sino que se encuentran en la “ética interna” de su obra. “*Tiene el silencio, el aspecto un poco sagrado de su trabajo. Eso lo he buscado siempre*”.⁸³

Comienza su labor escultórica con unos fragmentos y torsos de influencia greco romana que recuerdan los que realizara inicialmente su padre. Las cabezas, torsos, figuras de cuerpos, ropajes y estructuras antropomórficas parecen testimoniar una sensación de plenitud creativa. En sus obras hay una sensualidad innata, un tenue erotismo e indicios evidentes de ausencia, de conciencia de la caducidad y de nostalgia de otro tiempo que quebrantan el vigor y la fuerza que inicialmente podemos apreciar en su trabajo.

⁸¹ *Ibidem*, p. 27.

⁸² Pedro Chillida Belzunce estudió Filosofía y Letras en la Universidad Complutense de Madrid. Al acabar sus estudios empezó a pintar de forma autodidacta. Desde el año 1996 armoniza la pintura con la escultura.

⁸³ http://elpais.com/diario/2004/04/26/paisvasco/1083008409_850215.html



Pedro Txillida, *Cabeza de caballo*, 2008. Chapa de hierro.

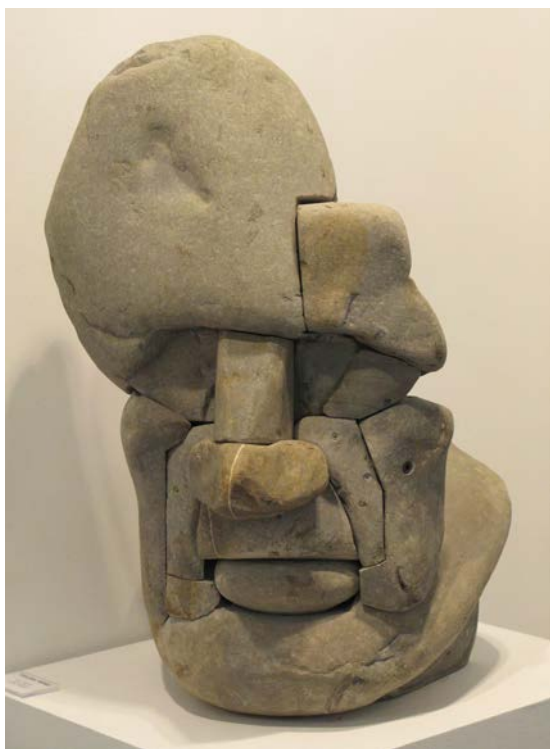


Pedro Txillida, *Itsasoko Zaldia*, 2006. Piedra.

No obstante, dentro de su contemporaneidad su obra está condicionada por el espíritu del clasicismo grecolatino, filtrado por la volubilidad y sentido de la escala humana que perfeccionaron los renacentistas.

Sus obras son reminiscencias de antiguos restos arqueológicos deteriorados por el tiempo. Entre ellas destacamos una serie de cabezas de caballo inspiradas en fragmentos de hace 440 o 520 años a.C., seguramente incitados por la hermosa *Cabeza de caballo de la cuadriga de Selene* del frontón Este del Partenón.

También nos interesan para nuestra investigación un grupo de cabezas humanas y animales que realiza ensamblando y articulando pequeñas piedras, cantos rodados que recoge de los ríos o del mar para conformar la anatomía de sus esculturas. Ejemplo de ello son *Itsasoko Zaldia*, de 2006, una cabeza de caballo, y un retrato de 2009 que casi diríase un autorretrato.



Pedro Txillida, *ST*, 2009. Cantos rodados.

En su escultura se evidencia el peso de la tradición académica, reflejado en la reincidencia de temas clásicos como el omnipresente cuerpo humano, tema decisivo en la historia del arte. Sus cuerpos inacabados, no parece que estén mutilados, son obras bellas, reales y accesibles, nos hablan de lo inacabado, de lo ilimitado, más allá del misterio. Es evidente que al escultor le fascinan los fragmentos, los torsos etruscos, griegos o egipcios.

Txillida considera que en el arte hay temas "en cierta medida inamovibles" en torno a los que trabajar: "qué es el hombre, sus ansiedades, sus miedos, su soledad, la muerte, el amor, el sexo..." añadiendo que por eso en sus obras recurre tanto a la figura humana, porque es el vehículo con mayor "capacidad de expresión para ese tipo de cosas"⁸⁴.

⁸⁴ *Ibidem*.

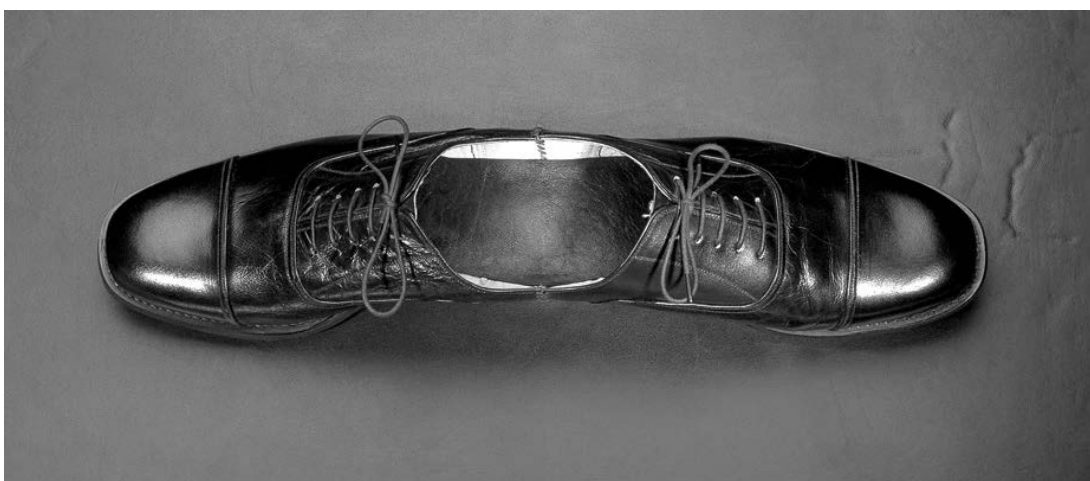
3.1.3 CONCEPTUALISTAS DENTRO DEL ÁMBITO POLÍTICO SOCIAL

Uno de los artistas conceptuales más conocidos internacionalmente por su discurso crítico, atrevido y osado, en el que denuncia el abuso de poder y reivindica los derechos humanos en su país es el chino Ai Weiwei, que se expresa a través de las redes sociales, la imagen, la fotografía, los documentales y el desarrollo de grandes intervenciones. En su obra aborda temas comprometidos y censurados por el régimen comunista como la identidad, la libertad y la resistencia individual. De él nos interesa, además del trasfondo de su discurso, el sentido y la intención de su escultura en piedra.

AI WEIWEI (Pekín, 1957)

Es el artista chino más influyente en la actualidad, su trabajo multidisciplinar como escultor, diseñador, poeta, escritor, editor o comisario está dirigido hacia el activismo político. Es conocido por su compromiso social, habiéndose erigido estos últimos años en líder de la libertad de expresión en su país. Su reputación y su discurso valiente sobrepasa los límites del mundo del arte. No obstante, sus performances y su escultura objetual lo han convertido en uno de los principales artistas del momento. Casi todos sus trabajos son concebidos para enseñar al mundo la otra cara de un país que aplica el mismo régimen represivo de los tiempos de la Revolución Cultural de Mao Zedong. Un sistema político que desprecia la libertad de expresión, que como dice Ai: *“sigue estando en una guerra constante, destruye la naturaleza de los individuos, la imaginación, la curiosidad, las motivaciones y los sueños de las personas”*.⁸⁵

Uno de los trabajos con los que se dio a conocer fue el diseño del Estadio Nacional de Pekín, *Nido de Pájaro*, construido para celebrar los Juegos Olímpicos de 2008, que recibió este nombre por el enramado de acero con que está configurada su estructura proyectada para sobrellevar los movimientos sísmicos.⁸⁶



Ai Weiwei, *The audacious (El audaz)*.

⁸⁵ http://www.revistaenie.clarin.com/arte/En-Venecia-Ai_Weiwei-recrea-su-detencion_0_937106807.arte13/06/13.

⁸⁶ Cuando le han preguntado sobre esta construcción confiesa que se avergüenza de haber participado en un proyecto para “lavar la imagen” del régimen, incluso se ha mostrado partidario de demolerlo. Recogido de <http://www.elmundo.es/elmundo/2010/11/08/cultura/1289204962.html> «Una piedra en el zapato para la China oficial».

Desde muy joven conoció la cara más amarga del maoísmo al pasar con su familia cinco años en un campo de trabajo en la región de Xinjiang. Su padre, Ai Qing, uno de los mejores poetas chinos del siglo XX, fue acusado de intelectual derechista por el régimen de Mao Zedong, siendo desterrado de China.

Con 22 años participa en la fundación del grupo artístico Xingxing, que duró solamente dos años. Tras su disolución, desencantado con la situación china, viaja en 1982 a Nueva York. Durante su estancia, que duró doce años, se sumerge en la escena artística local y se sensibiliza de que, como artista, puede utilizar toda clase de objetos y medios. "*Después de Duchamp me di cuenta de que ser artista era más una cuestión de estilo de vida y de actitud que de producir objetos*".⁸⁷ Comienza realizando *readymades* al estilo duchampiano, otros descubrimientos fueron el *movimiento Fluxus*⁸⁸, Jasper Johns, y Andy Warhol. Algunos trabajos de aquella época, sus primeras esculturas, serán una especie de percha con el perfil de Duchamp, *Hombre colgado* (1985), *Violín*, del mismo año, una combinación de este instrumento con un mango de pala de albañil, y *Sexo seguro* (1986), su gabardina militar forrada de condones, realizada en un momento de incertidumbre social por el desconocimiento del sida.

A su vuelta a China comprobó que algunas cosas habían cambiado, pero otras no. A este respecto comentaba: «*El país era un poco más permisivo en cuestiones económicas, lo que no había cambiado era el Partido Comunista, que todavía tenía muchos seguidores y aún hoy sigue matando. Todavía hay censura, no hay libertad de opinión*». ⁸⁹

En 2006 consciente de que internet es una importante herramienta "*para liberar a la humanidad de los viejos valores y sistemas*"⁹⁰ crea un blog en Internet, en el que refleja a diario y en directo sus pensamientos y vida cotidiana, lo que le traerá muchísimos problemas con el régimen provocando su detención, hasta que en 2009 el gobierno chino lo cierra.



Gran hermano observando, ciudadano Ai Weiwei, 2013-14. Resina policromada.

Una de las cuestiones que más le han preocupado son las tensiones que existían en China entre la cultura tradicional y la modernidad que evolucionaba rápidamente. Como no había instituciones ligadas al arte contemporáneo, participó intensamente en la construcción de la escena artística comisariando varias exposiciones y publicando varios libros: *El libro negro* (1994), que se centraba en la idea de que los artistas debían escribir lo que pensaban en lugar de pintar un cuadro o hacer una escultura. Es un libro sobre el pensamiento en el

⁸⁷ ULRICH OBRIST, Hans, *Ai Weiwei, conversaciones*, Londres, 1ª ed. 2011, traducción Carles Muro, Barcelona, 2014, p. 103.

⁸⁸ Fluxus fue un movimiento de las artes visuales, música y literatura, activo entre la década de los 60 y 70 del pasado siglo. Se declaraba contra el objeto artístico tradicional como mercancía, proclamándose a sí mismo como antiarte. Fue organizado por George Maciunas en 1962, extendiéndose por Estados Unidos, México, Europa y Japón.

⁸⁹ ULRICH OBRIST, Hans, *op. cit.*, p. 104.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 17.

que cada artista hizo una especie de texto o poema. Tras su éxito se publicó un segundo y un tercer volumen, *El libro blanco* (1995) y *El libro gris* (1997).

Una de sus críticas con más repercusión fue la relativa a la mala calidad de la construcción de las escuelas destruidas durante el terremoto de Sichuan en 2008. Dos años más tarde fue arrestado en su domicilio después de informar sobre la organización de una cena de camaradería, el 7 de noviembre de 2010 en Shanghai, con la que pretendía denunciar la demolición de su estudio en esa ciudad, ordenada por las autoridades chinas. Poco tiempo después el gobierno chino dio la orden de derribarlo.



Ai Weiwei, *Cámara de vigilancia*, 2010. Mármol.

Su detención de mayor duración, en 2011, durante 81 días acusado de “crímenes económicos”, le inspiró un grupo de seis dioramas, *S.A.C.R.E.D (SAGRADO)*, y un video musical. En ellos recrea su aislamiento en una serie de escenas de su vida cotidiana en la cárcel. Cada diorama está encerrado en una caja de hierro de 2,25 toneladas. Son esculturas en resina que le muestran durmiendo, comiendo, duchándose, siendo sometido a interrogatorios o sentado en el inodoro, todo bajo la vigilancia de dos guardias jóvenes vestidos con uniforme verde. Sobre ello dirá que los detalles fueron meticulosamente recreados de memoria. Uno de los dioramas «Gran hermano observando: ciudadano Ai Weiwei» reconstruye al artista durmiendo con la opresiva vigilancia de la policía. El vídeo musical se presentó con su declaración: «Sin libertad de expresión, no hay mundo moderno, únicamente bárbaros».⁹¹ Tras ser liberado comenzó a denunciar casos de tortura en las cárceles chinas a través de las redes sociales. Actualmente se encuentra en China bajo arresto domiciliario.

Después de la detención él mismo instaló webcams en su casa para transmitir todos los detalles de su vida cotidiana al mundo, para disgusto de sus guardianes de Seguridad Nacional, pero respondió que era para ayudarlos a mantener su vigilancia las 24 horas. Para denunciarlo reprodujo a escala real en mármol blanco una *Cámara de videovigilancia* (2010), en la que podemos asociar el material con ese sentido de permanencia e inamovilidad de su situación personal. Quizás sea esta la lógica con la que utiliza la piedra, atraído por ese sentido arcano y primitivo que entraña inmovilismo, peso y permanencia, tres cualidades acordes con la actuación del régimen político de su país.

El mármol con el que ha realizado casi todas sus esculturas procede del distrito de Fangshan, situado al sudoeste de Pekín, que antiguamente albergaba las canteras imperiales que proporcionaban mármol a los emperadores de las dinastías Ming y Qing para la construcción de sus templos y palacios.



Ai Weiwei, *Máscara*, 2013. Mármol de Fangshan.

⁹¹ http://www.revistaenie.clarin.com/arte/En-Venecia-Ai_Weiwei-recrea-su-detencion, ARTE 13/06/13.

Otra de sus esculturas que se refiere a su estancia en prisión es *Esposas*, de 2012, realizadas en jade, que denuncian su injusta detención, o *Máscara* de 2013, que revela su irrespirable situación. Muy llamativa es la instalación que presentó en Barcelona, en La Virreina Centre de la Imatge, titulada *Cao*, en 2014, formada por unas piezas modulares en mármol que representan brotes vegetales con los que nos traslada el juego de significados que le ha llevado a relacionar palabras con sus homónimos, como "fake" y "fuck". *Fake* significa falso en inglés, en este caso, falsa hierba que en su pronunciación china suena *fuck*. En chino *Cao* significa muchas cosas: hierba, esfuerzo, patio, caballo, por lo que sus connotaciones son muy amplias, aunque parece que su propósito en esta instalación es crear un gran campo de malas hierbas. Sobre ella comenta su autor:



Ai Weiwei, *Cao* (diseño de un módulo o unidad), 2014. Mármol.



Ai Weiwei, *Cao*, 2014. Mármol de Fangshan.

"Esta obra es muy difícil de llevar a cabo debido a sus particularidades: tallarla, pulirla y esculpirla a mano. Es muy frágil. En cada exposición procuramos que haya piezas nuevas y piezas inéditas, frescas, recién hechas. Es más interesante trabajar de esta manera"⁹².

En su trabajo recurre constantemente a la tradición y a la arqueología para realizar críticas a la sociedad china actual. Su *Vasija de la dinastía Han con el logotipo de Coca-Cola* (1995) es un ejemplo de ello, simbolizando el colonialismo actual de las potencias occidentales sobre la tradición milenaria china.

Realiza acciones irrespetuosas para contradecir la enorme veneración de las autoridades chinas por su tradición, como tirar una urna de terracota de la dinastía Han al suelo para que se haga añicos, expresando en este violento discurso sobre objetos valiosos y milenarios del Imperio un doble sentido: el apego a la tradición y la inmutabilidad del presente.

Hizo también una serie de obras, *Jarrones coloreados*, en las que cubría con vivos colores una serie de urnas o jarrones antiguos de entre tres y cinco mil años de antigüedad, difuminando la frontera entre lo nuevo y lo viejo, hasta el punto en que es imposible distinguir lo uno de lo otro. En otra instalación, *View of whitewash and still life* (Contemplación de naturaleza muerta blanqueada, 1993-2000) en la que combina piezas de terracota con herramientas de la Edad

⁹² Citado en: AA.VV., *On The Table Ai WeiWei*, (cat. exp.), Barcelona, (La Virreina) Centro de Imagen, Ayuntamiento de Barcelona, 2014, p. 24.

de Piedra (10.000 - 4.000 a.C.), vuelve a sumergir las urnas neolíticas en cubas de pintura industrial destruyendo su valor cultural como antigüedad y transformándolas en obras de arte contemporáneo. De estas obras, que se encuentran entre las primeras manifestaciones del hombre, selecciona un número de vasijas que cubre de blanco ocultando su simbología y su pasado artístico e histórico, robándoles su identidad. La otra parte de la instalación se compone de 3.600 herramientas de piedra del Neolítico: hachas, cinceles y cuchillos que ha recogido y catalogado individualmente durante más de diez años.



Ai Weiwei, Feet, 2003. Fragmentos de estatuas de Buddha del Periodo Qi Norte (550 - 577 a.C.).

Estos objetos abstractos colocados juntos a gran escala encarnan el estilo de vida y el creciente poder del hombre primitivo. Con su obra *White Stone Axes* (2006), realizada con herramientas de piedra de la dinastía Shang, trata de reflejar las características de la construcción en China, utilizando los mismos materiales para su escultura.

Un trabajo muy llamativo es su instalación *Feet* (2003) en la que rescata diez antiguos fragmentos de pies de buda con sus respectivos pedestales que pertenecen a figuras expoliadas de lugares sagrados, que al estar despojadas del cuerpo y la cabeza que las identifica permanecen en el anonimato.⁹³ Con ellos hace referencia a las injusticias del régimen y pretende que tomemos conciencia de los saqueos y vandalismo causado a las esculturas budistas que tantas veces se pasa por alto, más apreciadas por sus elegantes cuerpos y cabezas. Colectivamente, estos fragmentos exquisitamente tallados, personifican una reunión ecléctica e intrigante: no sólo se les ha privado de su función de soporte ritual sino que además han recobrado una nueva identidad tras su separación del cuerpo.

⁹³ MEREWETHER, Charles, *Ai Weiwei: Under Construction*, Sidney, Australia, University of New South Wales y Sherman Contemporary Art Foundation, 2008, p. 85.



Ai Weiwei, *Arma de mármol*, 2006.

Es muy conocida su obra *Marble Arm*, Brazo de Mármol (2006), en la que la mano aparece en postura controvertida, con el puño cerrado y el dedo corazón extendido. Es una escultura de rebelión que expresa su rechazo y disidencia al régimen instaurado. Con este gesto se ha fotografiado ante los símbolos de poder más destacados de las principales ciudades del mundo: ante la Plaza de Tiananmen China, la Casa Blanca en Washington, el Kremlin ruso, La parisina torre Eiffel, la berlinesa Puerta de Brandenburgo, el Coliseo Romano o la Catedral de San

Marcos en Venecia, en lo que es una escenificación de su total desprecio "como individuo y artista hacia las estructuras de poder, ya sean políticas o culturales".⁹⁴

En *Monumental Junkyard* (2006) presenta una agrupación de 60 puertas de mármol formando un sólido bloque, apiladas unas contra otras y tiradas en el suelo reproduciendo los restos de derribos que se encuentran en el suburbio de Beijing. Con ellas ha querido hacer una crítica al patriotismo mostrando que no hay nada de lo que enorgullecerse. Esta obra se relaciona con otras piezas que ha hecho de puertas como *Marble Door* (Puerta de mármol) o *6 Puertas de mármol* de 2007.

Su obra *Sofá en blanco* (2011), efectuado también en mármol, es una obra irónica que representa la comodidad, el inmovilismo y el apoltronamiento en el que vegetan los poderosos en las instituciones de su país. Con *Silla de mármol* (2006), de unos años antes, formula asimismo connotaciones sociales y tradicionales de su país, y es el modelo que utilizará en la XII Documenta de Kassel (Alemania, 2007), para su instalación *Fairytale* (Cuento de hadas), proyecto que congrega un número incontable de sillas tradicionales chinas de la dinastía Qing



Ai Weiwei, *Monumental Junkyard*, 2006. Instalación de 60 puertas de mármol.



Ai Weiwei, *Puerta de mármol*, 2007.

⁹⁴ Recogido en [http://www.ecbloguer.com/letrasanonimas/Ai WeiWei un artista contra la autoridad](http://www.ecbloguer.com/letrasanonimas/Ai%20WeiWei%20un%20artista%20contra%20la%20autoridad).

agrupadas primero en círculo y después en ordenadas filas, unas al lado de otras. En esta obra parece referirse al modo en el que China está organizada socialmente y a como ha creado su país su propia identidad. Con el mismo sentido en una instalación reciente, de 2014, ha hacinado en una gran sala un número incontable de taburetes de madera, *Stools*, sin dejar un resquicio.



Ai Weiwei, *Silla de mármol*, 2006.



Ai Weiwei, *Fairytale Chairs* (detalle), 2007.

Como hemos comprobado su trabajo es subversivo e irónico, recurriendo frecuentemente a la tradición para hacer una crítica social de la China actual. El Régimen chino le ha acusado reiteradamente, primero de evasión fiscal, pero después de otras acusaciones adicionales, como la de difundir pornografía en Internet, a raíz de su trabajo «Un tigre, ocho pechos», una fotografía de Ai con cuatro mujeres desnudas, tema que a nivel local se sobreentiende bajo otros estatutos.

Ai Qing, su padre, después de haber sido exiliado durante veinte años por el partido comunista, tras su muerte fue reconocido como figura importante de la cultura china. El Ayuntamiento de Jinhua contactó con él para pedir su colaboración en la construcción de un parque en su memoria. El solar era una franja de dos kilómetros a orillas del río Yiwú en el que distribuyeron salones de té, librerías y salas de exposiciones en pabellones a lo largo del río, encargando por mediación de Ai Weiwei su diseño y construcción a jóvenes arquitectos chinos y extranjeros. Aunque el proyecto aún no ha concluido por falta de presupuesto ha sido un experimento arquitectónico colectivo que ha atraído la atención nacional e internacional a la ciudad.



Ai Weiwei, *Sofás*, 2014. Mármol de Fangshan.

Recientemente, en 2014 de mano de la acreditada editorial Taschen, ha lanzado al mercado una monografía sobre su vida y obra, una edición limitada de 100 ejemplares que contienen una pieza diseñada por el artista, un atril de mármol sobre el que descansan dos volúmenes envueltos en tapas de seda Habotai estampada digitalmente que reproduce un detalle de *Straight* (Derecho), la obra que creó en 2008 en alusión al terremoto de Sichuan del mismo año.



A la pregunta ¿Qué hay del futuro? Respondió que «un día se derrumbará por completo», refiriéndose al sistema estatal de control de China, pero no se aventura a conjeturar cuándo exactamente.⁹⁵

Ai Weiwei, *Monografía publicada por Taschen*, 2014.

⁹⁵ http://www.revistaenie.clarin.com/arte/En-Venecia-Ai_Weiwei-recrea-su-detencion, ARTE 13/06/13.

3.1.4. ESCULTURA VINCULADA A UNA POÉTICA DE CORRIENTE MÍSTICA

Uno de los principales representantes de una escultura adscrita a una corriente mística o espiritualista es el escultor anglo-indio Anish Kapoor. A sus objetos oníricos pigmentados se les atribuye la sacralidad oriental y lo sublime occidental, que en su caso puede relacionarse con el budismo o el hinduismo. Relacionado con su origen hindú está su utilización de pigmentos puros como el color rojo o el azul asociado al dios Krishna. De cualquier modo en su obra todo proclama que el “Ser artístico y existencial eleva el espíritu”, que es trascendente.

Más allá del objeto o el material, al artista británico Tony Gragg, le preocupa la espiritualidad. Manifiesta como el alma puede emplear el material en su propio beneficio y como el artista, sujeto a esta desmaterialización, utiliza el material-objeto meramente como apoyo espiritual. En una línea similar se desarrolla la obra del británico Peter Randall y del japonés Tadanori Yamaguchi, que desenvuelven su trabajo de forma ritual, basándose en patrones de crecimiento en la naturaleza que exploran una dinámica entre el orden y el azar.

Hablaremos también de Gabriel Díaz cuya mirada relaciona los fenómenos humanos con los cósmicos, estableciendo la antigua complicidad entre las artes y la ciencia.

Comentaremos también la obra de la escultora brasileña María del Carmen Perlingueiro, que en una visita en los años noventa a Carrara se enamoró del mármol. Asimismo en Volterra (Toscana italiana) conoció la transparencia de las rocas de alabastro, que le inspiraron muchas de sus series como: *Lunáticas*, *Montañas* y *Piercings*.

Finalmente hablaremos del tratamiento de la espiritualidad en la obra de tres escultores japoneses, que han pasado años de formación en Pietrasanta (Carrara), donde viven y trabajan o a donde acuden con asiduidad: Joshin Ogata, Junkyu Muto y Kan Yasuda.

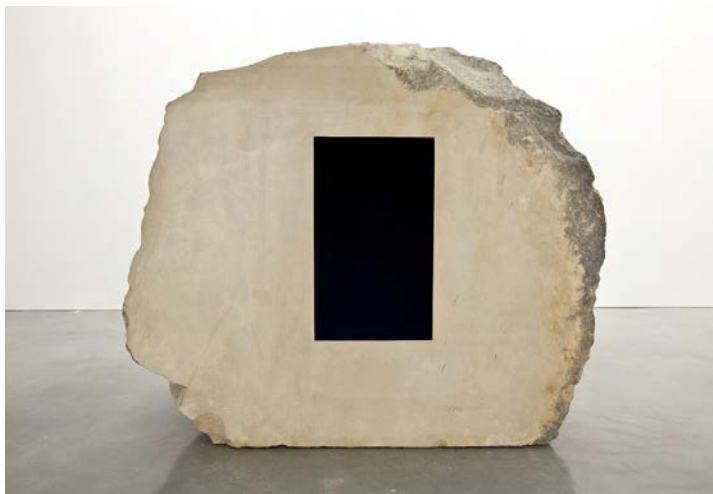
El motivo predominante en las esculturas de Joshin Ogata es una referencia simbólica a la vida, en ellas realza “una gota de agua” virtuosamente suspendida sobre una estela a modo de altar. La gota como “forma esencial” e idea de “perfección y génesis” representa el origen y el sentido de la vida, es decir el ciclo natural cielo-tierra-cielo.

Las esculturas en piedra de Junkyu Muto se pueden describir como “trazos al viento” que dibujan el espacio físico rescatando la idea de la caligrafía japonesa de que el trazo es el soplo, el encuentro armonioso del yin y el yang o del cielo-tierra que aúna la energía celeste que percibimos con el intelecto y la terrestre que nos invade en contacto con la naturaleza, creando un vínculo entre el hombre y lo sobrenatural.

Por otro lado y siguiendo el mismo orden, las obras de Kan Yasuda están expuestas a un estado anímico espiritual, cuando siguiendo inconscientemente los preceptos de la cultura oriental las instala en el espacio como presencias vivas y con un sentido sacro, que parece interrogarnos en la contemplación y el silencio, entablando un humilde diálogo que precisa de una mente clara y un corazón puro.

ANISH KAPOOR (Bombay, India, 1954)

Anish Kapoor es uno de los principales representantes de una generación surgida en la década de 1980, la denominada Nueva Escultura Británica, en la que también se incluye a Tony Cragg, Richard Deacon o Stephen Cox, que renuevan los presupuestos de la escultura sirviéndose de una poética postminimalista que presta una especial atención al medio y los materiales.



Anish Kapoor, *Oracle* (Oráculo). Mármol y pigmento.

Kapoor conocido por sus grandes instalaciones y objetos que ponen a prueba la fenomenología del espacio se define como un artista transcultural. Estudió en las escuelas de arte británicas, aunque su origen hindú hace que su obra integre aspectos de la cultura oriental de su infancia y de la occidental adoptada durante su formación como escultor. La influencia de ambos mundos está presente en su obra contenida en objetos llenos de reminiscencias mitológicas o sagradas y en el significado que concede al color. En sus trabajos acude indistintamente a

mitos sobre el origen del mundo del hombre hindú y occidental, ocupándose de la representación de ideas universales como la fertilidad, el nacimiento o la muerte. Además de esto, aborda en su obra importantes aspectos estéticos y conceptuales basados en el valor que confiere a los materiales, al vacío, al espacio y a la psicología de la percepción.

A partir de 1986 incorpora la piedra a su obra comenzando a realizar esculturas con bloques de granito, arenisca o mármol, en las que experimenta con pigmentos. De esta época es, *En el Centro de las cosas*, que se considera la culminación de sus conocidos vacíos y que dio paso a otra serie de esculturas que realizaría posteriormente en piedra, entre las que señalaremos *It is man* (Es hombre) y *Adán*, de 1988 en arenisca de Cumbria, consideradas dos de sus obras fundamentales, pues suponen la plasmación de sus ideas e investigaciones sobre el espacio, inquietud constante en su obra. Con ellas transmite una versión personificada de lo sublime creando su propia resonancia biomórfica. Otra obra análoga es *Oracle* (Oráculo), de 1990, un monolito de mármol al que vuelve a efectuar una perforación rectangular en forma de ventana cubriendo su interior con un intenso pigmento negro. Estas obras, que conservan el misterio de las antiguas construcciones funerarias, reclaman nuestra atención pidiendo que nos asomemos a su interior, a ese espacio sin luz o "no espacio" indicativo del "no tiempo" que nos traslada a otra dimensión.

Estas piedras aisladas, que se sitúan algún lugar entre el pasado y el presente, fueron su primer enunciado de la divinidad, con ellas alude a la soledad que ha afectado a la humanidad desde sus inicios, explorando el espacio cósmico para desvelarnos el vacío como oscuridad primigenia.



Anish Kapoor, *The Eye in Stone* (Ojo de piedra), 1998. Granito negro, Hustad, Noruega.



Anish Kapoor, *Dragón*, 1992-93. Piedra caliza y pigmento, once partes.



Anish Kapoor, *The Earth is an Angel*, 1987. Pizarra y pigmento.

En 1998 instaló *Eye in Stone* (Ojo de piedra), una escultura de 37 toneladas realizada en dos bloques de granito, en la orilla de un profundo y cristalino fiordo noruego en Hustad, a una hora de Lødingen, en un paisaje desnudo, remoto y arquetípico ligado a la historia local donde se encuentran enterramientos vikingos y petroglifos de 5.000 años de antigüedad. La sensación de atemporalidad de la escultura fluctúa con los ciclos de las mareas del golfo. Cuando el nivel del agua está en su punto más alto penetra calmadamente en la abertura rectangular excavada en el interior del monolito recreando en el reflejo de sus paredes pulidas un fantástico escenario, una ilusión óptica que da forma al paisaje. Ubicada en un espacio de suaves contornos, entre la tierra y el mar, ha conseguido capturar el alma del Ártico, desde la distancia podemos divisar una puerta al vasto panorama, pero cuando nos acercamos se abre finalmente al escenario, enmarcándolo con su fuerte presencia, proporcionando una perspectiva desafiante que invita a una experiencia física, mental y visual que va más allá de la realidad y que como observadores nos ayuda a definir nuestra existencia en el mundo.

En otras obras como *The Earth is an Angel* (1987) o *Dragón* (1992-93) cubre con pigmentos la piedra creando sobre su superficie un interesante efecto aterciopelado y un fuerte simbolismo que inmediatamente genera un polo de atracción interactuando con el público. En estas obras es significativo el valor espiritual que confiere a los materiales, a la piedra y al color, como si fueran divinidades. En su empleo del color bajo la forma de pigmento asume el concepto desarrollado por Yves Klein según el cual “*la expresión de la divinidad se concentra en el color, en el pigmento pulverizado, en tanto materia no sólida*”.⁹⁶

De la misma época, 1988, son *Blood stone* (Piedra de sangre) o *Wound* (Herida), escultura formada por dos piedras cuyas caras internas se abren para introducir un pigmento rojo que remite a un fluido orgánico. El corte continúa a lo largo de la parte frontal de la pared donde las piedras se apoyan y unen formando una V, mostrando una herida abierta.

Kapoor ha sugerido que el uso del color monocromático impone un poderoso efecto sobre el cuerpo y la psique, especialmente cuando se encierra la forma en un área. El artista cree

⁹⁶ <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/anish-kapoor>



Anish Kapoor, *Wound (Herida)*, 1988. Piedra caliza y pigmento.

que entonces el trabajo deja de ser una superficie, pierde su fisicidad y se convierte en una experiencia fenomenológica de lo sublime en la que se sumerge el espectador, manifestándose en respuestas físicas basadas en recuerdos y experiencias psicosociales individuales.⁹⁷

Campo Vacío (1990) es una instalación en la que vuelve a poner de manifiesto su consideración del espacio inherente a la obra, de su escala, identidad y del lugar que ocupa. Formada por grandes bloques de piedra arenisca perforados en su parte superior y rellenos de pigmento negro, su finalidad es crear una oposición entre lo pesado y ligero, lo sólido y etéreo,

entre presencias y ausencias, profundizando en la dualidad de estos significados del pensamiento universal. Con ellos articula el espacio como un concepto intrínsecamente asociado al vacío haciendo la siguiente reflexión:

«El vacío es en realidad un estado interior. (...) Estoy en la fase de volver a la idea de una narración sin historia que contar, con el fin de restablecer la psicología, el miedo, la muerte, el amor, por la vía más directa posible. El vacío no es algo sin expresión, sin voz, es un espacio potencial, no un no-espacio».⁹⁸

Como en otras de sus obras la disposición de las piedras tiene un carácter ritual, porque lo que importa es la contemplación de la obra y que ésta adquiera un valor autónomo más allá de la presencia del artista.

Es interesante evidenciar como la piedra es un material que no ha interferido en la exploración del espacio en su obra, sino que al contrario, ha supuesto un enriquecimiento y beneficio aprovechable para profundizar más sobre este concepto e insistir en el vacío como oscuridad primigenia.



Anish Kapoor, *Campo vacío*, 1989. Piedra arenisca de Cumbria y pigmento.

En sus últimos trabajos concede una especial atención a investigar sobre las peculiaridades de la percepción realizando obras de gran magnitud como las lentes *Puerta a las nubes o Espejo del cielo*, cuyos efectos ópticos se pudieron contemplar en 2007, en el Rockefeller Center de Nueva York y en el Kensington Gardens de Londres. Cuando observamos *Espejo en el cielo (Sky Mirror)* no sabemos si define su centro visual en el punto en el que el reflejo de la arquitectura urbana, que lo rodea, se agolpa dentro de él o si el mejor modo de interpretar la obra se halla en sus periferias, donde el espejo se diluye hasta no poder distinguirse del contexto urbano.

Para un escultor como Kapoor, cuyas obras de proporciones arquitectónicas entran a formar parte del paisaje urbano, el espacio de la ciudad, se convierte en un laboratorio esencial para el pensamiento, la fabricación y la construcción, en ella toman sentido algunos conceptos que forman parte de su vocabulario: los no-objetos, los objetos vacíos, los proto-objetos y los objetos negativos.

⁹⁷ RUSH, Kimberley, «Anish Kapoor: Mirror Stages», *CANADIANART*, 31/12/2013, en: <http://canadianart.ca/reviews/anish-kapoor-istanbul/>

⁹⁸ <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/void-field-campo-vacio>



Anish Kapoor, *Sky Mirror*, 2006. Rockefeller Center de Nueva York.



Lo que impulsa el ciclo vital de su escultura es lo que él denomina “no-objeto”, es decir, la aparición de un espacio nuevo, que es virtual o negativo, que se engendra mediante la división del objeto. A este respecto comenta:

“Durante muchos años yo decía que mi proyecto... en cuanto a sus intenciones, se orientaba en una especie de plenitud, a una plenitud estética. La idea de una forma o una figura completas... Ahora una de las cosas que crece en mi conciencia, algo con lo que lucho y que busco... es el intento de abrimme camino hacia el fragmento... de alcanzar la fragmentación... que en cierta manera es lo contrario... Hablo de crear una plenitud... y ahora estoy aquí diciendo que lo que me interesa realmente es la fragmentación... es muy difícil”.⁹⁹

Al analizar sus propuestas artísticas no dejamos de preguntarnos por los efectos no físicos que causan sus esculturas. La intención de *El gran árbol y el ojo* (2009), en el Guggenheim de Bilbao, realizada con grandes bolas de acero inoxidable cromado, es reflejar el momento inmediato de la deconstrucción de su entorno, que se refleja en sus superficies mediante los cambiantes colores del cielo. Para la persona que lo contempla la pieza proporciona una experiencia basada en la destrucción del presente, del tiempo, que se diluye ante sus ojos.

Lo mismo ocurre con otras piezas u objetos reflectantes, como Kapoor a menudo los llama, como *C-Curve* (2007) o *Turning the world upside down* (El mundo al revés), que mimetizadas con el entorno, sólo emergen como presencia cuando la imagen que recogen se invierte, duplica o en todo caso se deforma y despliega ante nuestros ojos. *El mundo al revés* corona el espacio abierto a la entrada del Museo de Israel, en Jerusalén, es una estructura con forma de reloj de arena que un cielo y tierra proyectándose como



Anish Kapoor, *Sky Mirror*, 2006. Lente de acero en Kensington Gardens, Londres.

⁹⁹ Grabación de una conversación sin editar entre el artista y el autor Homi K. Bhabha, Londres, 20 de julio de 2008, citado en: AA.VV. *Anish Kapoor*, (cat. exp.) Madrid, Turner, 2010, p. 34.

una metáfora del carácter espiritual y profano de esta ciudad, que sigue debatiéndose entre lo vetusto y lo moderno.

En estas obras reflectantes, aunque varíe la expresión de su geometría, juega con la imagen, distorsionándola, cambiando nuestra percepción, para trasladarnos la idea de la perspectiva que tenemos todos de la lejanía y cercanía, de la medida real de las cosas, como en una alusión a nuestras vidas empequeñece al espectador haciéndolo consciente del lugar físico que ocupa en ese espacio.



Anish Kapoor, *C-Curve*, 2007. Acero inoxidable, Brighton, Inglaterra.



Anish Kapoor, *Turning the world upside down* (El mundo al revés). Museo de Israel, Jerusalén.

Así como en su obra *El gran árbol* y *el ojo* se recrea en la luz, *Colmena* rinde homenaje a la semioscuridad y a la fecundidad fundamental de las fuerzas de la naturaleza. En sus últimas piezas en cemento, tituladas *Greyman grita*, *Shaman muere*, *Volutas de humo* o *Belleza evocada* (2008-09), se advierte que su interés en los procesos naturales ha ido incrementándose a lo largo de su producción. Estas extrañas piezas de cemento realizadas con una extrusora cerámica son difíciles de definir, parecen emanar de un proceso natural de origen orgánico como el que realizan algunos pájaros o insectos para construirse su nido. Cada elemento consiste en una



Anish Kapoor, *Amarillo* (Yellow), 1999. Fibra de vidrio y pigmento.

acumulación de restos de materia que, lisa o granulada, se enrolla o trenza según las combinaciones previstas por el artista. Quizá el efecto buscado por su autor sea la creación de un estado onírico e imaginativo que aligere el peso de las piezas como objetos.

Al contemplar sus obras *Mi cuerpo tu cuerpo* o *Amarillo* (1999), que giran en torno a una forma negativa a gran escala concentrada en un campo de color, nos impresionan tanto la intensidad de los colores como su vacío central. El espectador se enfrenta a una discrepancia entre lo que conoce, un espacio finito y lo que reconoce que ha sentido, un espacio misterioso. Esta discrepancia permite

a Kapoor llevar la intensidad de la escultura más allá de su superficie. De ahí viene su interés por los grandes espejos cóncavos, que permiten la fusión de los reflejos y la confluencia de los destellos de luz en un punto focal situado fuera del objeto, distorsionando también las ondas sonoras que se producen a su alrededor.

En *When I am Pregnant* (Cuando estoy gestando), observamos una pared de la que surge una protuberancia cuyo relieve desaparece en la vista frontal, haciéndose únicamente visible gracias al movimiento del espectador. Kapoor reproducirá esta forma en un gran fragmento de piedra de ónice iraní.

El volumen que tiene que hacerse visible en esta obra tiene que ver con la atención del artista en la continuidad entre la obra y su entorno, es la misma interpretación de su serie *No objetos*, compuesta entre otras obras por *Puerta*, *Polo* o *Vértigo*. Estas piezas de producción industrial, realizadas en acero cromado o bruñido se convierten en presencias ocultas cuando la sala está vacía, como si su realidad hubiera sido absorbida por la arquitectura de la sala en la que están expuestas, solo parecen reales cuando el visitante se refleja en su superficie. De esta manera Kapoor se separa de la escultura tradicional como hizo el constructivista ruso Alexander Rodchenko, que también utilizó superficies reflectantes en sus construcciones colgantes, o Robert Morris, uno de los promotores del *Land Art*, que presentó en 1965, en la Green Gallery de Nueva York, cuatro espejos cúbicos que instaló en el suelo donde prolongaron sus bordes y desaparecieron en el espejismo de su nexo con la realidad.

Kapoor no renuncia a ninguna vía, pasa de la piedra a la cera y de esta al acero o al plástico, creando obras de cualquier dimensión que traspasan barreras. Sólo un artista que no teme al espacio y a la percepción ha sido capaz de crear imponentes esculturas como *Dismemberment* (Desmembramiento, 2003-2009), para el Parque neozelandés de Gibbs Farm, o la escultura *Temenos*, en griego “terreno sagrado”, instalada en Teeside (nordeste de Inglaterra) en 2010, constituida por una enorme red cazamariposas de 110 metros de longitud y 55 de altura.

Sus grandes instalaciones de vivo cromatismo hacen que sus esculturas permanezcan en nuestros



Anish Kapoor, *Formas en cemento*.



Anish Kapoor, *When I am Pregnant* (Cuando estoy gestando). Ónice iraní.



De izquierda a derecha *Vértigo* y *No-objeto (Polo)* de 2008. Acero inoxidable.

ojos por mucho tiempo. El sentido de sus obras oscila entre lo lírico y lo perturbador, a la vez que influyen psicológicamente en el espectador. En sus esculturas, realizadas con materiales táctiles o reflectantes, construye un mundo de analogías y contrastes, en el que el vacío, el espacio, el color y la luz convierten la visión en una gran experiencia. En ellas trata de esconder las marcas de la manufactura industrial y del proceso de creación para que posean un nombre propio y resulten "autogeneradas".¹⁰⁰



Anish Kapoor, *Cave* (Cueva), 2012. Alabastro.



Anish Kapoor, *ST*, 2010. Alabastro.

Es incuestionable que con su investigación en la naturaleza del material y la psicología humana nos invita, con sus objetos, al misterio, la incertidumbre y la sorpresa, a sumergirnos en emocionantes territorios para vivir experiencias nuevas e impactantes.

Sus primeras esculturas en piedra, toscas rocas que se asemejan a antiguos enterramientos o monolitos emplazados en la naturaleza para la eternidad, contrastan crudamente con sus trabajos en PVC o acero inoxidable, con sus lentes u espejos cuya finalidad es la pura reflexión, sin embargo, en algunos trabajos en alabastro parece perseguir un propósito común. En estas



Anish Kapoor, *ST*, 2007. Alabastro.

obras horada y pule la piedra para crear huecos y espacios que combinan lo mate y lo pulido, definiendo y separando la carcasa exterior de la piedra de su mágico interior del que como un útero brotan formas de luz que parecen querer atrapar al espectador. Es asombroso el poder evocador de estas piezas, sus connotaciones religiosas y su referencia a procesos mentales de transformación, como son capaces de seducir al espectador con una asombrosa presencia física.

Mirror Stages (2013), *Blind* (Ciego, 2013) o *Cave* (Cueva, 2012) difuminan y filtran la luz en juegos volumétricos, son "contenedores de luz" que concentran las diversas variaciones y matices, con el objetivo de acentuar la sensación de misterio y recogimiento ante lo sagrado.

¹⁰⁰ <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/anish-kapoor>

Sus efectos de luz y penumbra propician espacios de meditación y ascensión en forma de escaleras de gradientes talladas en diferentes grosores sobre bolos de alabastro. En ellas observamos como el hueco o vacío es un tema permanente en Kapoor. Al despojar algunas piedras de su masa central busca un entendimiento de la relación entre el interior y el exterior, y en estas piezas parece querer destacar su organicidad, sus formas esféricas u ovals, simples o compuestas, que se despliegan a fin de captar la luz.

Sus esculturas en piedra poseen una acusada connotación simbólica, son imágenes icónicas apegadas a la tierra. Su masa, volumen, peso e incluso sus huecos tienen una fuerte presencia material, coexisten en un mundo tangible, sin ser un impedimento para disponer a través de ellas de experiencias esotéricas y trascendentales.

En 2013 realizó una exposición en Estambul donde trasladó enormes obras en piedra que nunca antes habían sido expuestas en el interior de una galería, que precisaron que se derribaran algunos muros del Museo Sakip Sabanci para poder acomodarlas.¹⁰¹ Fragmentos de pizarra, áspera arenisca, mármol y pulido ónice iraní ocuparon las galerías del museo. Obras que no se habían mostrado antes, por su dificultoso transporte, porque aún no había encontrado una institución que le facilitara un espacio interior adecuado para acogerlas, y porque quizás, como confiesa Kapoor, “necesitaban un tiempo de gestación”.



Anish Kapoor, *Mirror Stages*, 2013. Alabastro.



Form (Forma), mármol. Taller de Anish Kapoor en Londres.



Grace (Gracia), mármol. Escultura expuesta en el Museo Sakip Sabanci de Estambul, año 2013.

¹⁰¹ El comisario de la exposición, Norman Rosenthal, dijo en la apertura que el Sabanci, una antigua villa con un anexo cavernoso bajo tierra, en su ubicación en el Estrecho Bósforo, era el espacio adecuado para satisfacer las necesidades particulares de la exhibición, que incluía arrancar postes de luz y derribar muros. “A la mayoría de las instituciones les gusta decir que las cosas son imposibles. Una de las cosas más hermosas en este museo - y espero que sea un paradigma para el país - es que la gente trata de decir ‘sí’”. Véase: «El escultor Kapoor trae nuevas obras a la vieja Estambul», *Daily News*, 27/12/2013



Anish Kapoor, *Cloud Gate*, 2004, acero cromado. Parque Millenium de Chicago.

resonancia profunda en una ciudad histórica, de 8000 años de antigüedad, como Estambul, en la que abundan fantásticas ruinas arqueológicas y monumentos, como sus murallas bizantinas o sus mezquitas otomanas abovedadas. Los espejos se pueden invertir, distorsionar y registrar o revelar experiencias. Anish Kapoor situó en la terraza del Museo Sakip Sabanci un trabajo reflexivo, *no Object (Polo)*, una lente que refracta una vista espectacular de la parte asiática del Mar del Bósforo. El espejo, en este caso, funciona como una especie de indicativo cultural



Anish Kapoor, *ArcelorMittal Orbit*, 2012. Acero, Parque Olímpico de Londres.

La exposición incluía voluptuosas esculturas talladas en mármol italiano y ónice como *Lengua* (1998), *Mollis* (2000) y *Grace* (2004), que son homenajes a la anatomía humana, además de piezas reflectantes y pigmentadas.

Las 33 esculturas que se expusieron provienen de su recinto privado situado en los arcos del ferrocarril sur de Londres, donde, en los últimos años, él y su equipo han tallado y pulido cientos de toneladas de alabastro, piedra caliza, mármol y granito. Se ha sugerido que, de alguna manera, esta cantidad de obras en piedra tiene una resonancia profunda en una ciudad histórica, de 8000 años de antigüedad, como Estambul, en la que abundan fantásticas ruinas arqueológicas y monumentos, como sus murallas bizantinas o sus mezquitas otomanas abovedadas. Los espejos se pueden invertir, distorsionar y registrar o revelar experiencias. Anish Kapoor situó en la terraza del Museo Sakip Sabanci un trabajo reflexivo, *no Object (Polo)*, una lente que refracta una vista espectacular de la parte asiática del Mar del Bósforo. El espejo, en este caso, funciona como una especie de indicativo cultural y pictórico, grabando el transcurrir del día e imprimiendo imágenes del entorno que rodea al edificio, de la historia cobijada en el pueblo turco y los restos de sus imperios otomano y bizantino, con sus políticas, sistemas sociales y tradiciones culturales.

El trabajo en piedra de Kapoor tiene una intimidad que no podemos asociar con los colosales monumentos por los que es más conocido. Entre los que se incluyen *Cloud Gate* (2006), una forma orgánica de acero cromado que amorosamente han apodado el "Frijol", en el Millenium Park de Chicago, o la roja estructura acerada *ArcelorMittal Orbit* (2012), que es la torre mirador que domina el complejo olímpico de Londres.

A la pregunta: ¿podemos reinventar espacios y tradiciones para hacer un arte público significativo? Kapoor responde que sí, que hay una manera, sólo tenemos que crear formas dinámicas adaptadas a la actualidad. "*Todas las ortodoxias de cómo se hace el arte y de cómo se debe operar son poco significativas*", contesta el artista, "*Hoy es posible sumergirse en la llamada escultura tradicional y encontrar un nuevo espacio*".¹⁰²

¹⁰² «El escultor Kapoor trae nuevas obras a la vieja Estambul», *Daily News*, 27/12/2013, en: www.hurriyetdailynews.com

TONY CRAGG (Liverpool, 1949)

Las esculturas de Tony Cragg son producto de un proceso relacionado con variadas acciones: recolectar, juntar, componer, yuxtaponer, acumular, dispersar, perforar y proponer infinitos caminos de aprehender los objetos, las formas. Estableciendo una reflexión sobre el entorno inmediato y sus interacciones.

Su modo de trabajar es una mezcla de intuición, investigación e insistente afán creador. Sus obras invitan al espectador a preguntarse, qué es la escultura, al haber quedado en duda la materialidad de las formas no solo por su aspecto orgánico o industrial sino por la imprecisión entre la diversidad de objetos que las componen y el aspecto o forma de la imagen final.

Su padre, que diseñaba dispositivos de aviones le transmitió la fe en la tecnología y la ciencia como claves del futuro, aspectos que refleja en su trabajo. Además se doctoró en Ciencias y al terminar los estudios comenzó a trabajar en un laboratorio bioquímico, pero no convencido de este tipo de trabajo decidió dedicarse al arte.¹⁰³

Su inclinación por las ciencias revela su relación experimental con las ideas escultóricas. Su obra se caracteriza por un número de series que le llevan a una representación escultórica semejante a una sucesión de pruebas científicas realizadas partiendo de una idea inicial. Estas series afrontan aspectos variados, como masa, peso, proporción, características de los materiales, fragmentación, repetición y movimiento. Su extensa obra es muy rica y variada en la experimentación con materiales y tecnologías.



Tony Cragg, *Trembling Shore*, Terremoto, 1983. Sillas y cantos rodados de piedra.

¹⁰³ Entre 1969 y 1970 estudió en el Gloucestershire College of Art de Cheltenham. En 1970 pasó al Wimbledon School of Art, donde permaneció tres años. Entre 1973 y 1977 continuó su formación en el Royal College of Art de Londres. En 1976 fue nombrado catedrático en L'École des Beaux-Arts de Metz. Entre 1988 y 2001 trabajó como catedrático en la Kunstakademie de Düsseldorf y en 2001 fue catedrático en la Universität der Künste en Berlín.

Las personalidades que más le han influido han sido Newton, Einstein, además de artistas como Giotto, Leonardo da Vinci, Duchamp, Matisse o el escultor alemán Joseph Beuys.

El *Minimal Art*, *Performance*, *Land Art*, *Arte Povera* y *Conceptual* son los estilos que guiaron sus inicios, favoreciendo la introducción en la escultura de nuevos materiales y procesos de intervención. Sus primeras obras eran acciones efímeras de las cuales solo se conserva documentación fotográfica. Colocaba una hilera de piedras en círculo sobre su cuerpo, brazos y omóplatos, o se convertía en el lado de un triángulo, con ayuda de una tabla de madera.¹⁰⁴

Su fascinación por los materiales, que constituyó su punto de partida inicial, continúa hoy en día. No elige los materiales caprichosamente, sólo por su poder visual, sino por su capacidad simbólica para plasmar la energía creadora del mundo. Su mundo en 1970 estaba poblado de elementos naturales encontrados en las playas o en la montaña: piedras, conchas, papel y a veces bolsas de plástico. Más tarde añadió sillas, periódicos y latas: "*Quiero objetos que estén ahí como si tuvieran que estar ahí, como si se hubieran ganado su puesto*". En 1982 comentó: "*Me gustaría utilizar el máximo material posible, cualquier cosa que el hombre haya fabricado, movido o modificado*"¹⁰⁵, mientras que en 1986, en una entrevista con Lynne Cooke, declaraba algo trascendental:

"Están ahí y quieren un diálogo fundamentado en todas las demás cosas que hay en el mundo y no sólo en ese conjunto determinado de objetos que se llamó escultura en el pasado".¹⁰⁶



Tony Cragg, *Incubación*, 1990. Granito.

Para él, el material es un medio de subsistencia, un recurso fundamental, de ahí viene que los fragmentos y restos que encuentra sean tan genuinos como la materia prima. Si bien, más allá del objeto o el material, su preocupación se dirige hacia la espiritualidad. Revela como el alma puede emplear el material en su propio beneficio y como el artista, sujeto de esta desmaterialización, utiliza el material-objeto simplemente como apoyo espiritual.

Su escultura se caracteriza por la preferencia de lo visual, el tacto de los materiales queda en segundo lugar. En una entrevista con Demosthenes Davvetas comentaba: "*Quizá si prestamos más atención a la cultura visual, que se ignoró durante mucho tiempo, podremos descubrir una libertad de una naturaleza más intelectual*".¹⁰⁷

La forma de efectuar su trabajo es diferente a la artesanal de Brancusi, que realizaba él mismo

¹⁰⁴ Cragg ha representado la llamada Escuela de la Nueva Escultura Británica de la década de los ochenta, estrechamente ligada con el Royal College of Art, a la que se incorporó en 1973, ejerciendo una influencia palpable entre los nuevos escultores británicos de los años ochenta. En sus inicios tenía mucho en común con Richard Long y Roger Ackling (que dio clases en el Royal College of Art), cuyas esculturas habían establecido una nueva relación entre el hombre y la naturaleza.

¹⁰⁵ Citado por Lynne Cooke en "Modelos de Pensamiento", en: AA.VV., *Tony Cragg Signs of Life*, (cat. exp.) Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, Gestión Cultural y Comunicación, 2003, p. 250.

¹⁰⁶ SCHJELDAHL, Peter, "El Bing Bang de Cragg", citado en: *Ibidem*, p. 91.

¹⁰⁷ DAVVETAS, Demosthenes, "Entrevista con Tony Cragg", citado en: *Ibidem*, p. 81.

el tratamiento superficial de sus esculturas, su impecable pulido y lijado. Su preferencia por lo visual le permite delegar los procesos artesanales de su trabajo a una cadena industrial de carpinteros, modeladores, talladores, herreros, ceramistas y artesanos del vidrio, por lo que la rapidez y diversidad de sus creaciones son mayores que en la escultura tradicional.

Siempre le interesó la relación entre lo orgánico y su representación. La heterogeneidad de su obra depende de una serie de factores que van desde la utilización de los materiales encontrados, a su ordenación y distribución. No obstante su obra presenta una coherencia estética en la que todas las referencias se unen para crear una unidad orgánica e iconográfica a partir de la diversidad de coyunturas y materiales.

Muchas de sus creaciones se perciben, no como esculturas tradicionales, sino como formas compactas en el espacio desarrolladas a partir de una unidad, son obras en las que nuestra percepción óptica transforma las partes individuales en una única forma reconocible.

Su labor de deconstrucción y reconstrucción es una provocación por parte del artista que comporta algo positivo, una invitación al espectador para que participe con su imaginación. El público percibe y recrea las partes individuales de la obra relacionándolas con sus conocimientos sobre el tema, la forma, el lugar o el material fundando su propia representación.

En 1976 comenzó a trabajar con productos industriales, abandonando el uso de residuos naturales. Sus obras de esa época solían ser “acoplamientos” de productos manufacturados y materias primas, como las pilas de piezas de distintos materiales que modelaba en formas de cubos y paralelepípedos.

En su obra escultórica, la presencia humana se anuncia a través de las herramientas, el mobiliario y otros objetos cotidianos con los que da forma a su existencia. Herramientas como la cabeza de hacha, el mortero con su mano, junto a formas genéricas de mobiliario, como las sillas, se repiten constantemente en su obra. En cuanto a estos nuevos materiales comentaba Cragg:

“Debido a sus características físicas y a las emociones e ideas que conllevan, los materiales desempeñan un papel fundamental en la forma de la obra. Una condición previa para trabajar con materiales fabricados por el hombre es comprender que son dignos de comportar tantos significados y tan significativos, como los materiales naturales... (...).... Los materiales que utilizo los ha fabricado el hombre o, al menos, han sido modificados por el hombre. Como tales pertenecen a una inmensa categoría de materiales objetos que forman parte de la vida física, intelectual y emocional de los hombres”¹⁰⁸.



Tony Cragg, *Unit bluestone*, 1989. Granito azul.



Tony Cragg, *Minster*, 1990. Engranajes y rodamientos de hierro.

¹⁰⁸ CRAGG, Tony, “Condiciones Previas”, citado en: *Ibidem*, pp. 164-165.

En 1977, en el Fine Arts Building de Nueva York, efectuó una acción reveladora, en la que demolió la tradición de la escultura en la que se había formado a golpe de martillo, reduciendo a pedazos un grupo de ladrillos de distintos colores hasta formar en el suelo una tupida alfombra o tapiz. La pieza resultante, *Crushed Rubble*, de fragmentos triturados, era perturbadora, más industrial que natural, con ella proclama la orientación de su obra y declara su independencia artística de todas las normas de la práctica escultórica convencional. Reduce a lo absurdo los principios de talla directa de Hildebrand, Henry Moore o Bárbara Hepworth, a la vez que muestra su antagonismo con las esculturas de acero pintado de Anthony Caro.¹⁰⁹

Un año más tarde, en 1978, decide realizar figuras con un único material, el plástico encontrado en el mundo del desecho, que por su naturaleza química se resiste a la descomposición. Con él llegaría a la reflexión de que al ser la naturaleza receptora de imágenes que son universales éstas pueden imitarse en plástico. En la actualidad este es un aspecto muy destacado en su obra, en la que rivalizan naturaleza y tecnología.

Recoge del agua restos industriales urbanos, botellas, tapones, juguetes, que acumula para usarlos en sus pinturas y esculturas. Los objetos seleccionados se convierten en signos que pueden descifrarse como materia cromática que forma planos de color o pueden constituirse en volúmenes primarios que evocan la imaginería minimalista. El plástico reciclado, hasta entonces un material antiartístico, se convierte en instrumento de su imaginación. En su artículo *Condiciones previas* comentaba:

"Lo que me interesaba al principio en el proceso de crear imágenes y objetos era, y todavía lo sigue siendo, la creación de objetos que no existen en el mundo natural o funcional, que pueden reflejar y transmitir información y sentimientos sobre el mundo y sobre mi propia existencia. No pretenden ser declaraciones dogmáticas, sino propuestas. Para mí, esta es una distinción esencial. El impulso procede directamente de mis observaciones y experiencias con el mundo que me rodea".¹¹⁰



Tony Cragg, *Lithmus* (Tornasol), 1998. Piedra arenisca.

Los motivos de las formas de Cragg han supuesto una interesante aportación al vocabulario artístico de la modernidad. La repetición de su forma más típica, la que procede de la botella de tapón de rosca de plástico desechable, significa que suele pasar desapercibida en la vida cotidiana. También se ha especulado que al emplear dicha forma quiere mostrarnos el lado oscuro y decadente de la modernidad, las zonas marginadas, la basura y la contaminación que nos rodea.

Su obra recuerda la imaginería oscura del manierismo en la que las pinturas parecen una masa indeterminada de objetos y que cuando se miran a una distancia adecuada revelan figuras y acciones. En su obra

los fragmentos se concentran para crear: pájaros, lunas, barcos, y distintos personajes. Estas composiciones expresan irónicamente el artificio de la sociedad en que vivimos, presuntamente culta, señalando que está invadida de inmundicias e impurezas: *"La basura y lo artificial es*

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 29.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 164.

nuestra condición artificial y nuestro emblema cultural". Precisamente ha realizado una serie de banderas de diversos países, *European Tribes*, que tratan de este tema, compuestas por fragmentos de plástico, entre ellas se incluyen las banderas de Italia, Francia, Alemania, Inglaterra y España.¹¹¹

A mediados de los ochenta experimenta un cambio radical, en lugar de los fragmentos de plástico realiza creaciones de tipo casi arquitectónico. Estos complejos volúmenes como *Mittelschicht* (1984) y *Città* (1986), establecieron la transición de la representación bidimensional a la tridimensional, afirmando también la integridad frente a la fragmentación de anteriores obras.

Entre 1983-1984 comenzó a realizar esculturas en piedra, como *Trembling Shore* (Terremoto), realizada con sillas a las que ha ensamblado grandes cantos rodados; *Landscape* (Paisaje, 1983) y *Small Landscape* (Pequeño paisaje), del mismo año. De 1984 es *Realms and Neighbours* (Reinos y vecinos), realizada en granito, constituida por dos montículos de roca, en forma de mojones rematados por una casa en su cúspide, que se encuentra ubicada en el Merian Park de Basilea; similar a la anterior, pero con un solo montículo de piedra es *Jurassic Landscape* (Paisaje Jurásico, 1986) realizada en arenisca. En 1984 siguió realizando esculturas con apilamientos de piedra y casas, como *Earth Moon* (Madriguera de Luna) y *House on Stone* (Casa en piedra).

En 1984 crea unas composiciones simbólicas y oníricas de gran tamaño, al límite entre la abstracción y la figuración. Aunque el tema de la obra permanecía claro, las grandes composiciones espaciales de *George and the Dragon* (1984) introdujeron un elemento de complejidad en la obra que sólo podía interpretarse remitiéndose al título.



Tony Cragg, *Vecinos y Reinos*, 1984. Granito.



Tony Cragg, *Tools* (Herramientas), 1986. Piedra arenisca.

¹¹¹ CELANT, Germano, "Tony Cragg y el platonismo industrial", citado en: *Ibidem*, p. 27.

Poco a poco fue descubriendo los elementos propios de la escultura y los métodos originales en el tratamiento de los materiales. Creó un mundo arquetípico, respetando y jugando con el tamaño de los objetos, aplicando primitivos métodos de asociación y fusión, consiguiendo imbuirles realidad gracias a su imaginación.

Experimentó con nuevas superficies como láminas de cristal, placas de piedra, cerámica y pátinas de bronce, creando esculturas que se identifican más por su apariencia que por su forma, poniendo en relieve la primacía de lo visual sobre lo táctil. De esta época destacamos sus primeros trabajos realizados mediante el acoplamiento de placas de arenisca como *Tools* (Herramientas), de 1986, donde configura y actualiza en unas superficies de rotación la representación de unos objetos y figuras emblemáticas rescatadas de otro tiempo. Esta obra posiblemente le inspirará otras piezas basadas en efectos dinámicos de revolución.

En otras obras las superficies aparecen completamente perforadas, llenas de orificios, como es el caso de *Shields* (Escudos), de 1991, en granito, *Boulders* (Rocas) e *Invertebrated Friends* (amigos invertebrados) de 1992, o su serie de *Foraminíferos* (1988-1997), basada en microfósiles u organismos acuáticos muy abundantes en los sedimentos marinos que presentan una gran diversidad de especies y formas.



Tony Cragg, *Foraminíferos*, 1997. Escayola y hierro.

Las superficies perforadas en piedra o escayola tienen una abertura que no solo contrarresta la masa y el peso de la escultura, sino que también aviva los planos superficiales dejando que penetre la luz y permitiéndonos contemplar su interior. En estas piezas se vuelve a hacer notable la influencia de Medardo Rosso, que Cragg considera como uno de los fundadores de la escultura moderna, pionero en su tiempo. Lo que tiene una especial significación si asumimos que Rosso fue el primer escultor que "insiste en que se miren sus obras del mismo modo que se miran las superficies de las cosas y los seres del contexto cotidiano".¹¹²

¹¹² "Entrevista con Yoshihisa Otani y Masahiro Aoki", recogido de: AA.VV., *Anthony Cragg*, (cat. exp.), Toyota Municipal

Sus esculturas generan un mundo lúdico, crecen desorbitadamente imbuidas de una gran monumentalidad o se reducen en un proceso de normalización y miniaturización. Este juego de escalas, agrandando o disminuyendo perspectivas, se ha convertido en una de las características de su escultura, mediante la que manifiesta una relación orgánica más consciente entre el cuerpo, el objeto y el paisaje.

Ejemplos de este mundo visionario de Cragg pueden ser *Sediment* (1989) compuesta de una capa de mármol que irradia hacia el suelo una selección de objetos pequeños, como un cuenco, una rueda o una botella y *Mental picture* (Imagen mental, 1992) en piedra calcárea, instalación en el suelo de varios objetos, mezcla de antiguos y contemporáneos, embutidos en grandes rocas, como un cerebro, un mortero, una bombona de gas o lo que parece diverso instrumental médico o científico.

A finales de los ochenta nos sorprende con unas obras fraguadas en bronce, más vinculadas a la tradición escultórica, que parecen rechazar definitivamente los deshechos de plástico.

La primera fase de su obra, la de los trozos de plástico, expresa una cultura dividida y en retroceso al estado natural; en la segunda fase las formas urbanas presentan la civilización antes de su fragmentación y la tercera y última, la de las piezas de bronce, se relaciona con la ciudad y el proceso de sedimentación de sus desechos para plasmar el nivel de fango a partir del cual brotan las formas de vida primitiva. Los cefalópodos y trilobites se arrastran en el lodo y aparecen en la tierra bajo formas anfibias, como sucede en *Code Noah* (1989), *Generations* (1987), *Trilobites* (1989) y *Bodicea* (1989), que refleja seres primitivos incipientes en multiplicación. Estas esculturas extraen referencias tanto de la visión microscópica como del tiempo geológico.

En 1990 vuelve a retomar la piedra, creando obras como *Mineral Vein* (Mineral venoso), *Hollow Spear* (Lanza agujereada, 1990), *de granito; Beast of Burden* (Bestia de carga, 1992), piezas oníricas en las que vuelve a empotrar objetos en la piedra como *Walkman* y *For the Walking Man* (para el hombre que camina), de 1991, en mármol.



Tony Cragg, *Mental picture* (Imagen mental), 1992. Piedra caliza.



Tony Cragg, *Mineral Vein* (Mineral venoso), 1990. Mármol.



Tony Cragg, *Laibe*, 1991. Cerámica.

Museum of Art, 1997, p. 106 y de *op. cit.*: AA.VV., *Tony Cragg Signs of Life...*, p. 464.



Tony Cragg, *Blood sugar* (Glicemia), 1992. Cristal fundido y esmerilado.

Ese año realiza también unos interesantes estudios en cerámica en los que continúa con su propósito de dividir o fragmentar la forma, como certifican su serie *Laibe* de 1991.



Tony Cragg, *Flotsam* (Restos flotantes), 1997. Mármol.

Wirbelsäule (Columna vertebral), de 1996, o *Flotsam* (Restos flotantes), de 1997, en mármol, son en cierto modo, la evolución en el desarrollo del volumen en torno a un eje que comenzó intuitivamente a principios de los 90 con sus estudios en cristal fundido y esmerilado en los que experimenta con la fusión y acumulación de todo tipo de recipientes o contenedores en vidrio traslúcido o coloreado, como vasos, jarras, jarrones, probetas o botellas. En este caso modifica la dirección del eje, cambiando su orientación e inclinándolo de modo que oprime los volúmenes que lo rodean. La forma deja de ser arquitectónica y se vuelve dinámica. Las formas asociadas a esos tipos de ejes sugieren una corriente natural que se encuentra en los polos terrestres, en los remolinos de los tornados o en los torbellinos originados en un desagüe. En *Lithmus* (Tornasol), de 1998, o *Bearings* (Rodamientos), de 1999, realizadas con láminas de piedra arenisca de diferentes tonalidades, endereza el eje cambiando su orientación.

Otros ejemplos de estas piezas son: *Digitus*, en mármol travertino, de mayor dinamismo son *Friar* (Fraile) y *Messenger* (Mensajero) también en travertino, todas de 1998, que parecen dotadas de una fuerza que las hace girar sobre sí mismas. Similares a las anteriores, con la misma fuerza, son *Under Circumstances* (En Circunstancias, 1999) de granito negro belga, *First Light* (Primera luz, 2000), *Bulb* (Bulbo, 2000) y *Sitzende* (1999) de mármol, granito y travertino respectivamente.



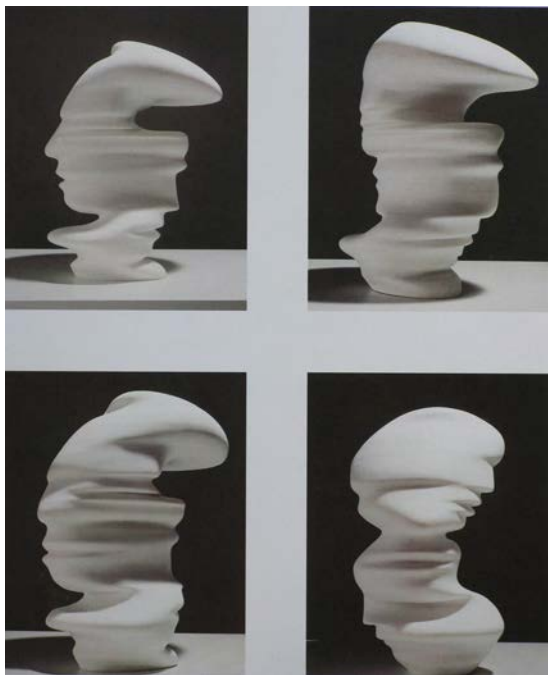
Tony Cragg, *Inside Out* (De dentro a fuera), mármol de Carrara, 2003. Museo de Bellas Artes de Bilbao.

De inicios del 2000 son otras piezas en las que continúa su investigación sobre las fuerzas centrípetas y centrífugas en formas huecas o agujereadas que parecen rodar, como *Hollow Stone Grey* (Piedra gris ahuecada), *Inside Out* (De dentro a fuera), realizadas en mármol o *Body Language* (Lenguaje corporal), en piedra caliza verde antigua. De 2001 son *Body Motions* (Movimientos del cuerpo) o *Column*, dinámica columna de piedra calcárea parecida a las anteriores. *Eine Wucht in Tüten* (2000) es una pieza también aligerada, comprimida en su parte central por efecto de una presión como *Dancing Columns* (Columnas danzantes), que como su título indica en su actividad parecen bailar. Otras obras como *One Way or Another* (De un modo u otro), en mármol Siena, *Mentes cambiantes*, *In Two Minds* (En dos mentes) y *Gran cabeza* de 2010, son turbulentas columnas de mármol blanco en las que podemos apreciar perfiles humanos.

El tema del recipiente está presente constantemente en su producción, especialmente durante los años ochenta, que es cuando se dedicaba a recoger y reciclar objetos de plástico, muestras significativas de ello son *Five Bottles on a Shelf* de 1982 y *Bestückung* de 1989. La botella de plástico desechable sólo representa un modelo dentro de la variedad de contenedores de líquidos utilizados por Cragg. Hay que destacar la belleza y el misterio que evocan sus obras en cristal esmerilado, con recipientes que parecen sacados de un naufragio, portando formas de vasos y copas clásicas griegas o romanas o modernas probetas de laboratorio; otros objetos, como el mortero y el almirez, también incluyen referencias históricas y culturales, aunque no se refieran a un pasado remoto, sino más bien al presente, tratan de expresar una naturaleza que se deteriora y comportan determinadas referencias a la investigación científica.



Tony Cragg, *Dancing columns*, 2000. Arenisca de Seeberg.



Tony Cragg, *In two minds* (En dos mentes), 2002. Mármol.



Tony Cragg, *Gran cabeza*, 2010. Mármol.

En relación a las conexiones históricas evidentes en algunas de sus obras, respondía en una entrevista realizada por Demosthenes Davvetes que *"la Historia del arte se ha convertido en una guía en la que los artistas encuentran siempre cualquier cosa que quieran buscar"*.¹¹³



Tony Cragg, *Mentes cambiantes*. Bronce.

Lo que nos interesa de Cragg son sus consideraciones generales acerca de los materiales, el simbólico valor que ejercen en su obra. Durante los últimos años estos han cambiado ágilmente, unos han tenido una vida más corta y otros más larga, ha utilizado indistintamente el hierro, el aluminio, el bronce, el polietileno, el yeso, la madera, el cristal o la piedra, sometiendo el proceso de creación de sus esculturas a conceptos derivados de sentimientos o emociones, a fin de cuentas, de estados de ánimo.¹¹⁴ Cada forma parece estar sujeta a algún medio de manipulación, dando la sensación de que el objeto original ha sido intervenido mediante la reducción, la ampliación, la deformación, la demolición, el grabado, la erosión o cualquier otro proceso. A este respecto el artista hace un interesante comentario con el que cerramos su exposición: comentaba:

"El trabajo del artista de este siglo ha infundido significado y poesía a las creaciones de los científicos y de la industria, enriqueciendo hasta los objetos y materiales más banales y otorgándoles un lugar en un lenguaje visual inmensamente complejo".¹¹⁵

¹¹³ DAVVETAS, Demosthenes, "Entrevista con Anthony Cragg", en *op. cit.*: AA.VV., *Tony Cragg Signs of Life...*, p. 82.

¹¹⁴ "Anthony Cragg, To Viersen Sculpture", en *op. cit.*: AA.VV., *Tony Cragg Signs of Life...*, p. 460.

¹¹⁵ CRAGG, Tony, Apuntes para conferencia en el Kröller-Müller Museum, Arnheim, 1995, en "Escultura-Extensiones, materiales", en *op. cit.*: AA.VV., *Tony Cragg Signs of Life...*, p. 373.

PETER RANDALL (Essex, Reino Unido, 1954)

Es un escultor británico del que hablamos en el capítulo de la Prehistoria, que basa su obra en la investigación de formas orgánicas y en el impacto que estas ejercen sobre nuestras emociones. Sus fuentes de trabajo e inspiración son la naturaleza y los principios matemáticos esenciales que determinan la vida y las formas. En unas ocasiones grava superficialmente enormes bolos de granito o piedra caliza, mudándoles la piel, con primitivos laberintos que evocan runas y petroglifos, y, en otras, transforma la roca en asombrosas formas sensuales y orgánicas que estimulan los sentidos.



Peter Randall Page, *Inner Compulsion* (Compulsión interna). Piedra caliza de Kilkenny.

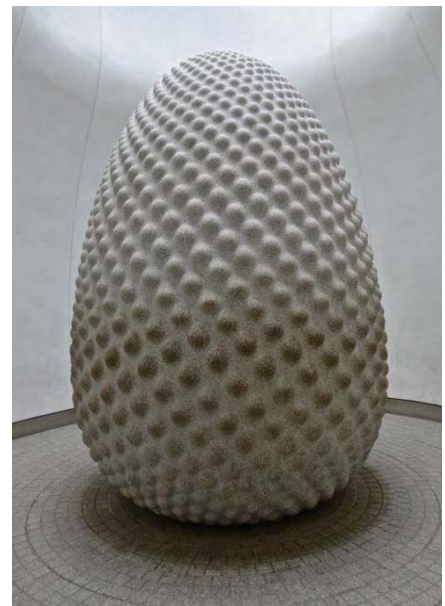
Obras monolíticas como *Give and Take (Dar y recibir)* o *Seed (Semilla)*, de más de tres metros de altura, muestran en palabras del artista como:

“la geometría es el tema sobre el que la naturaleza juega sus infinitas variaciones, los principios matemáticos fundamentales se convierten en una especie de muestrario con el que la naturaleza construye las estructuras más complejas y sofisticadas.”¹¹⁶

Randall, como miembro del equipo de diseño del Centro de Recursos Educativos “The Core” en el Eden Project en Cornwall, incorporó en su centro o corazón una enorme *Semilla* de granito.

En el año 2002 se involucra en la remodelación de una colina de un particular que consta de tres amplias terrazas o bancales. En ellos introducirá una secuencia de tres tallas en piedra caliza que se corresponden con las tres etapas de desarrollo de un patrón orgánico. La primera forma insinúa en bajorrelieve un ordenamiento geométrico, la segunda lo acentúa sin llegar del todo a definirlo y, la tercera es la que se encarga de completarlo. Lo más característico de sus esculturas es que se asientan de forma natural en el paisaje convirtiéndose en parte integradora del mismo.

Para la Bienal de Gwangju, en Corea del Sur, realiza en 2004 *Sung Woon*, que traducido del coreano significa constelación o más literalmente, nube de estrellas. En ella inscribe con pequeños discos de acero un patrón o



Peter Randall, *Semilla* ubicada en el Core del Proyecto Eden, Cornwall, UK.

¹¹⁶ <https://www.facebook.com/media/set/?set=a.546508342080125.1073741861.140832772647686&type=3>

secuencia del matemático italiano Fibonacci, que se refiere a los patrones de crecimiento de las plantas, consiguiendo acomodarlo a la forma aleatoria de la piedra. Su intención es revelar los procesos naturales desde el interior combinando el orden geométrico con la forma caótica de una roca erosionada en el transcurso de millones de años. Con este trabajo parece querer lograr el tipo de equilibrio, entre el orden y el caos, que se encuentra en las formas inmersas en la naturaleza.



Peter Randall, *IIMW*, 2004. Bolo de granito perforado.



Peter Randall, *Sung-Woon* (Nube de estrellas), 2004. Granito y acero inoxidable.

Otra escultura que también inscribe un patrón Fibonacci es *IIMW*, encargada en 2004 por el Condado de Devon. Se compone de las dos partes simétricas e idénticas de un bolo de granito que tienen grabado en la cara de corte mediante perforaciones un dibujo óptico o plantilla que celebra la visión de Joe Turner, el creador del camino *Dos Moor* en el Parque Nacional de Dartmoor. Una de las mitades se encuentra situada a la entrada del camino, y la otra, 30 millas al sur, a su finalización.



Peter Randall, *Formas en las nubes I, II, III, IV y V*, 2014.

En su última exposición, en Plymouth, presentó la serie titulada *Formas en las nubes*, que comenzó en 2005, y es la extensión, en otro tipo de mármol, de sus *Sólidos armónicos*, realizados en mármol blanco dos años antes. En estas obras continúa enfatizando cómo de una forma orgánica y sensual puede surgir un perfil o representación geométrica.

TADANORI YAMAGUCHI (Nagoya, Japón, 1970)

Es otro artista, que como Peter Randall trabaja la piedra de forma meticulosa y casi ritual, con un cierto sentido minimalista, añadiendo interesantes matices a la nueva escultura objetual.



Tadanori Yamaguchi, *Astrophytum*, 2014. Mármol de Carrara.



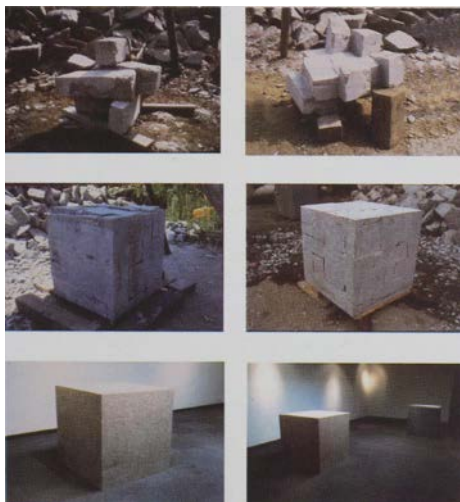
La Confrontación de la vida, exposición de Tadanori Yamaguchi en Madrid, 2014.

Llega a España en 1997 y se establece en Asturias, donde realiza intervenciones en la naturaleza, como el *Proyecto Candás*. Sus esculturas, aparentemente sencillas tienen un gran contenido conceptual. En sus esferas grabadas con motivos geométricos indaga acerca de la dinámica entre el orden y el azar mostrando una gran maestría técnica y sensibilidad. Poseedor de una fina cultura y espiritualidad oriental desarrolla tanto el tema de la célula y como el del Big Bang, en los que las formas estallan y se transforman a través del *Kizamu*, término japonés que se refiere al paso del tiempo, pero también a las acciones de rallar y grabar, con las que expresa esa gran explosión originaria de la vida y del universo.



Tadanori Yamaguchi. *Instalación mural de piedra de alabastro retroiluminada*, 2007.

Trabaja principalmente en granito, mármol y alabastro. En 2007 realizó una interesante instalación mural con piedras de alabastro retroiluminadas, en la que sobre una pared negra reflectante se realzan con la luz, el volumen y la transparencia de unas bellas formas aerodinámicas y sinuosas en alabastro. Debemos señalar la aproximación de estos trabajos a los que Maria Carmen Perlingeiro, artista brasileña que veremos a continuación, realiza entre 1996 y 2005, en sus series de *Lunáticas* y *Montañas* en alabastro iluminado.



Tadanori Yamaguchi, *Mierumonoto mienaimono*.
Granito negro y blanco.

Desde sus inicios utiliza un procedimiento ceremonioso que llama «*hatsuru*» en el que es más importante el lento y cuidadoso proceso de ejecución en contacto con la materia, que el resultado final. Aunque a esto hay que añadir que lógicamente el acabado de sus esculturas es impecable. Un interesante trabajo en esta línea es *Mierumonoto mienaimono* (1992), unos cubos minimalistas en granito negro y blanco que construye a partir del ensamblaje cruzado de retales cuadrangulares de piedra en bruto que tendrá que ir tallando concienzudamente. Lo asombroso de este trabajo, que realizó manualmente y que le llevó varios meses, es la precisión mecánica y exactitud que finalmente consigue en el acoplamiento de la piedra.

Otra de sus obras, *El Transcurrir de la vida*, formada por cuatro piezas, cada una de más de 100 kilos, muestra la evolución desde el cubo primitivo a las formas moleculares, colmadas de vida o de muerte asociada al color negro de la piedra de Calatorao. Su meticuloso trabajo transmite tanto peso como ligereza y está abierto a la utilización de todo tipo de materiales además de la piedra, como: las varillas de bambú y el papel, pasando por el ónice en la escala más pequeña hasta una intervención urbana con elementos mobiliarios, como mesas o lámparas, en la línea del gran escultor y paisajista Isamu Noguchi.



La confrontación de la vida, exposición de Tadanori Yamaguchi en Madrid.

GABRIEL DÍAZ (Pamplona, 1968)

Comienza su itinerario escultórico a principios de la década de los noventa, cuando realizaba, con rocas y hielo, sus primeras intervenciones de *Land Art* en España, Portugal, Inglaterra o Escocia. En su obra inicial además es muy acusada la influencia de Oteiza, sus propuestas escultóricas e ideario estético-ético, estableciendo también analogías con la poética del límite, el vacío e investigación formal y conceptual desarrollada por Eduardo Chillida y Anish Kapoor evidentes en algunas de sus obras como *Gravitaciones*, *Dragones* o *Una piedra para René*.¹¹⁷

¹¹⁷ Gabriel Díaz se licencia en 1992 en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. Desde entonces será colaborador honorífico del Departamento de Escultura ejerciendo como docente hasta el año 2012.

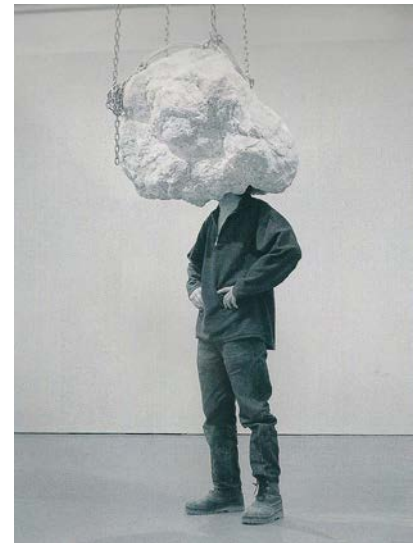
En sus trabajos recrea su atracción por los ámbitos científicos del conocimiento, por los misterios de la astrofísica, las matemáticas, la alquimia y la sabiduría oriental zen. Su dimensión estética se manifiesta con una apariencia mística en su afán de establecer un diálogo entre lo cosmológico, lo simbólico, lo intuitivo y lo histórico. La mayor parte de sus obras reflejan una fluctuación entre la simplificación propia del minimal y la densidad característica del arte conceptual y del Land art.

En obras como *Argonautas*, *Ta*, *La Pequeña Pirámide* y *Élqueve*, desarrolla su discurso objetual esculpiendo y construyendo con un material tradicional como la piedra. Sus *Argonautas* (1999), especie de escafandras realizadas con grandes piedras de alabastro ahuecadas y suspendidas en el aire, con las que inicia su camino en la exposición *La catedral de hielo*, gravitan sobre nuestras cabezas cuestionando las leyes de la física involucrando al espectador a la realización de un viaje metafórico y legendario. Este mismo concepto lo desarrolla en *Una piedra para René* (1998), en hierro, y *Tao* (1999), en mármol, en las que traslada a la pared el recorte de una forma o imagen primaria que concentra el orden impreciso de la tierra, el perpetuo fluir de la materia y la totalidad del universo. “*Esta roca grande se sostiene en nuestra percepción por la pura descomposición de los signos y las leyes*”. En estas imágenes desarrolla el mismo concepto que inició Anish Kapoor en su serie *El origen del Mundo*, creando la ilusión de una materia que se torna etérea, la inversión del peso del vacío.¹¹⁸

De la misma exposición es *La pequeña pirámide de Gabriel* (1998) dos grandes cajas vacías con tapadera realizadas en piedra de Calatorao, que parecen evocar milenarias urnas o sarcófagos funerarios, asociadas a conceptos de muerte y eternidad. *Élqueve* (1999) en alabastro, es una obra similar, realizada con la misma finalidad y significado, aunque quizás al tratarse de un solo objeto en la materia traslúcida y acuosa del alabastro concentra, si cabe, aún más misterio e intimidad.

En *Metaescultura* (1999) efectúa una síntesis constructiva en una superposición de láminas de vidrio a las que ha extraído una parte central para que en su apilamiento generen la orografía de una forma vacía a la que denomina “*piedra de antimateria*”. Esta “*roca de aire*” realizada en material vítreo acentúa los valores expresivos de transparencia y opacidad, recogiendo el interesante concepto desarrollado por Maya Lin en sus objetos en negativo y por Anish Kapoor en sus series *Resin*, *Air*, *Space* (1998) y *Space as an object* (2001).

Genética de Partículas (1998) constituida por quince paneles ploteados con los que consigue el efecto de un relieve pétreo



Gabriel Díaz, *Argonauta*, 1999. Alabastro y hierro.



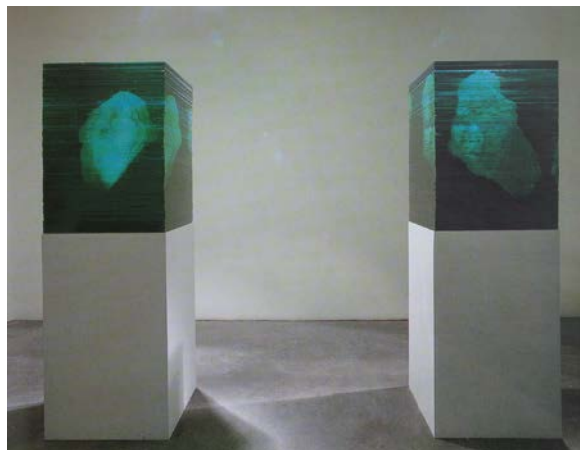
Gabriel Díaz, *Una piedra para René*, 1998. Hierro, 130 x 120 cm.



Gabriel Díaz, *Élqueve*, 1999. Alabastro.

¹¹⁸ AA.VV., *Gabriel Díaz, La Catedral de Hielo*, (cat. exp.), Galería Salvador Díaz, Madrid, Artes Gráficas Iris, 1999, p. 19.

es una de sus obras más originales. Su malla formada por el esquema cruzado de grandes círculos está elaborada con un programa informático, con este trabajo quiere expresar que "lo pétreo se desmiga". Conforme avanzamos, se aclara a nuestra mirada, descubrimos que la piedra, la materia, el peso han quedado atrás.¹¹⁹ Esta obra también demanda una percepción móvil para fijar nuestra atención en la ajedrezada trama de enredadas líneas y en su composición rítmica de vacíos dotada de una profunda vibración. Su economía de formas plantea una experiencia poética cercana a lo místico.



Gabriel Díaz, *Metaescultura*, 1999. Cristal.

Otras obras como *Tormentas* (1996-98), tres series de dieciséis serigrafías computerizadas de nubes que se transforman, son imágenes de la metamorfosis que no cesa y "de la idea que tenemos de un lugar que no conocemos" como expresa su autor¹²⁰. Esta obra puede considerarse como una representación de los pensamientos-nubes reseñados por Lyotard. No hay pensamientos estables, el tiempo hace que desaparezcan como las nubes.

Genética de Partículas y *Tormentas*, son dos obras en las que Gabriel reconoce su interés por las propuestas plásticas y teóricas de Palazuelo. Ambas están dotadas de la misma imaginación numérica y cabalística de este artista, que cuestionaba las relaciones entre materia, forma y número.

Las obras de Gabriel nos muestran su interés por el material pétreo de un modo cambiante e inestable, porque la energía que las sostiene es la metamorfosis. Su trabajo está vinculado al vacío del espacio universal, al espacio amorfo de su *Metaescultura* o al que puede auspiciar una misteriosa experiencia como *La pequeña Pirámide* o *Argonautas*. Como decía Anish Kapoor "El vacío es en realidad un estado interior"¹²¹, en los artistas, expresa un deseo de presencia, una "visibilidad de lo invisible".¹²²



Detalle de *Genética de partículas*. Panel plateado.



Exposición *La catedral de hielo* con *Genética de partículas* al fondo, 1999.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 54.

¹²⁰ *Ibidem*, p. 62.

¹²¹ <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/void-field-campo-vacio>

¹²² *Op. cit.*: AA.VV., *Gabriel Díaz, La Catedral de Hielo...*, p. 67.

MARÍA CARMEN PERLINGEIRO (Río de Janeiro, Brasil, 1952)

Durante un viaje a la Toscana Italiana, se enamora primero en Carrara del mármol y más tarde, en Volterra, del alabastro con el que comenzará a realizar piezas de formas aerodinámicas, llenas de recovecos y sinuosidades, que realzan su transparencia y diversas tonalidades, en series como *Montañas*, *Lunáticas* y *Piercings*.

El mármol, serio y viril, le conduce al alabastro, un material voluble y femenino, de sustancia espiritual, que diríase de naturaleza casi acuática o lunática como muy bien expresa en sus series. Aunque históricamente ha sido relegado a segunda categoría por estar más ligado a las artes aplicadas y decorativas, o a la construcción de lucernarios y vidrieras en la arquitectura popular y en las catedrales góticas, que a la estatuaria clásica, hoy en día esta es una cuestión irrelevante, siendo difícil escapar de su poder seductor para la escultura como nos demuestra esta artista brasileña.



María Carmen Perlingeiro, *Lunáticas*, 1995. Alabastro.

María Carmen Perlingeiro¹²³ ha encontrado en el alabastro su material, y sabe explorarlo en la irregularidad de sus venas, sacando partido de su nutrida textura, de su absorción de luz y de los depósitos de arcilla de sus onduladas capas que permiten ver la profundidad sugiriendo que la materia está viva bajo la epidermis.

En 1996 gracias a una beca del ICI (Instituto de Cooperación Iberoamericano) pude conocer su obra en la Bienal de Sao Paulo, por recomendación de mi tutor Fabrício Fernandino, profesor de la Escuela de Bellas Artes de la UFMG en Belo Horizonte. En una Galería de la ciudad, Gabinete de arte Raquel Arnaud, mostraba su exposición "*Aguas Vivas*" en la que presentaba interesantes piezas de alabastro que insinuaban objetos de uso cotidiano en negativo, evocando las distintas formas, ondulaciones y movimientos que adopta el agua en su incesante fluir.

Al año siguiente fue invitada a participar en la Madrasa Ibn Youssef en Marrakech, en la exposición "*Meditaciones*", donde cada artista exhibía su obra en una celda iluminada por luz natural, participó con una sutil instalación de *Cinco grandes lunas* de alabastro apiladas delicadamente en el suelo, unas sobre otras. Para realizarlas se inspiró



María Carmen Perlingeiro, *Agua-viva* (varias piezas), 1996. Alabastro.

¹²³ Aunque es natural de Brasil, vive y trabaja en Ginebra, Suiza. Estudia en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Río de Janeiro, graduándose en la École Supérieure d'Art Visuel, en la que después ejerce de profesora. En los años ochenta se traslada a Nueva York, donde se especializa en talla escultórica en la Liga de Arte Estudiantil.



María Carmen Perlingeiro, *Acuáticas*, N° 459, *Torso*, 2003. Alabastro y oro.

en las fases de la luna en cuarto creciente, porque, según su autora, la luna es un cuerpo celeste que parece estar hecho de alabastro.¹²⁴

Es muy sugerente el carácter biomórfico de sus obras, entre las que se encuentran: *Corpos* (Organismos), de 1990, realizada en mármol; *Pequeñas mentiras*, de 1994, un alabastro en forma de pétalo; *Corazón abierto*, 1996, en alabastro y resina, con una inserción en su centro de resina azul brillante. Otras obras posteriores son: *Tampão* (Tampón) 1999, antiguo sello de oficina, y *Oso* (Hueso), obtenidos asimismo de una pieza de alabastro.

A partir de dos interesantes instalaciones: *Monedas* (1997), unas formas circulares de alabastro agrupadas en diferentes tamaños, o *Puntos de rocío* (1999), pequeñas gotas de alabastro suspendidas de la pared, inicia en 2003 una larga serie de obras llamadas "*Acuáticas*", constituida por medallones circulares que gravitan en la pared, formas aéreas en sugerentes tonalidades de alabastro con incrustaciones de oro, que emulan en forma de astros o planetas mundos mágicos e individuales dentro de los que se esbozan signos que denotan su particularidad. Entre ellos señalaremos: *Torso* (2003), constituido por dos piezas de ropa pertenecientes a un cuerpo femenino; *Montañas* (2005) en las que se transparentan y perfilan en oro dorado y blanco algunas cordilleras y *Eclipses* (2006) inspiradas en movimientos planetarios.



María Carmen Perlingeiro, *Serie Acuáticas*, *Eclipses*, 2006. Alabastro y láminas de pan de oro.



María Carmen Perlingeiro, *Serie Acuáticas*, *Montañas*, 2005. Alabastro.

¹²⁴ FILHO, Paulo Venancio, *Agua Viva*, *esculturas*, María Carmen Perlingeiro, (cat. exp.) Sao Paulo, Gabinete de Arte Raquel Arnaud, del 12 de septiembre al 4 de octubre de 1996.

De esta época es la serie *Cuando las montañas se encuentran* (2006), de la que destacamos *Montañas iluminadas* (2005), que se presentó en el Palacio Imperial de Río de Janeiro, formada por bolos de alabastro troceados y separados a una distancia prudencial de forma que evocan pequeñas colinas. En ella observamos una orientación minimalista, en la disposición de los fragmentos de alabastro y en la sutil intervención sobre ellos de una luz indirecta, que crea un misterioso resplandor al iluminar sus bordes dentados que imitan crestas de cordilleras.

De este mismo año es su serie “*Piercings*”, hermosas piezas de alabastro que descansan en el suelo o cuelgan en la pared, similares a las anteriores, pero a las que en esta ocasión se les han practicado uno o dos agujeros, de tupido oro, por donde se filtra la luz creando interesantes campos de irradiación.

Posiblemente, una de sus series que despierta mas curiosidad es “*Secretos*”, en la que ha realizado originales obras con pelo de caballo, zorro, jabalí o cabra. Entre ellas destacamos *Drenaje* (1981-1995) un plato hexagonal de alabastro agujereado en el que asoman mechones de pelo de jabalí emulando formas en crecimiento. También es curiosa su pieza *Ziegenfell* (2008) constituida por pelo de cabra de dos tonalidades sujeto por dos anillos de alabastro y oro, que parece representar el vínculo y dependencia materna. *Secreto* (2010) es un cilindro con un corte oblicuo en oro bruñido del que brota un espeso mechón de pelo de zorro.



María Carmen Perlingeiro, *Ralo* (Drenaje), 1995. Alabastro y pelo de jabalí.



Maria Carmen Perlingeiro, *Ziegenfell* Nº 850, 2008. Alabastro, pelo de cabra y oro.

En 2007, en Río de Janeiro, realizó su exposición individual *O mundo maravilhoso dos objetos flutuantes* (El mundo maravilloso de los objetos flotantes) que ha exhibido además en Sao Paulo, París, Lisboa, Italia (Volterra) y Suiza (Ginebra). En septiembre del mismo año realiza con estos objetos la exposición *Topografía del Arte* en París, donde presenta una serie de obras e instalaciones cuyo carácter abstracto permiten al espectador centrarse en la investigación formal de la artista.¹²⁵ Entre ellas, la más espectacular es una sucesión de “objetos flotantes”, de múltiples formas y tamaños, torneados en alabastro, que como planetas, navegan en el espacio sujetos por finos cables de acero. También expondrá estos objetos flotantes de modo más sutil, reflejados sobre una lámina de agua, en Sao Paulo o en Volterra, en 2002, pequeña ciudadela

¹²⁵ www.topographiedelart.fr/maria-carmen-perlingeiro

etrusca de la Toscana italiana conocida históricamente por su legado en alabastro, donde se encuentra el famoso *Museo del Alabastro* y donde actualmente residen un nutrido grupo de artistas y artesanos que realizan mediante tornos eléctricos manuales todo tipo de objetos, envases y formas de uso funcional o decorativo en alabastro.



El mundo maravilloso de los objetos flotantes, 2007. Cable de acero y alabastro.

En la Pinacoteca Cívica de Volterra, estos restos, que como los de Tony Cragg, "parecen rescatados de un naufragio", ocuparon un espacio subterráneo, con una delicada iluminación en penumbra que realzaba y completaba la forma de los objetos pendulares, de dentro hacia fuera, produciéndose un resultado mágico e hipnotizador. También son muy interesantes sus objetos torneados dispuestos sobre un eje horizontal en el suelo, como rodamientos móviles que fueran a comenzar a girar. Es inevitable relacionar estas series de "jarras" y "objetos flotantes" con los trabajos de botellas y contenedores en piedra arenisca y cristal fundido del inglés Tony Cragg.



Maria Carmen Perlingeiro, *Jarras*, 2010. Alabastro y acero.

Posiblemente, antes que en Volterra, vislumbró sus primeros objetos flotantes en las ciudades históricas del Estado minero brasileño (Estado de Minas Gerais), especialmente en Santa Rita, en Ouro Preto (antigua capital en el siglo XVIII), o en Diamantina (Patrimonio Cultural de la Humanidad en 1999 por la Unesco), donde tradicionalmente se trabajan piezas torneadas en pedra sabão (piedra jabón), cuyo nombre científico es esteatita¹²⁶.

En la serie “Un fragmento, dos figuras” (1999-2001), continuación de sus primeros “objetos de uso cotidiano”, encontramos una visión tradicional y actual de la artista al trabajar la piedra, siguiendo la enseñanza de Miguel Ángel que afirmaba que era necesario extraer del bloque de piedra la figura que ya anidaba en él. Estos fragmentos de alabastro desvelan insinuantes formas atrapadas en negativo, una curiosa variedad de objetos domésticos como: un cáliz, un cepillo, unos guantes, unos prismáticos, una pala de jardín o un calzador de zapatos.

Entre sus “Cuadernos de alabastro”, bromistas o satíricos, está la pieza *Darnes de saumon* (Rodajas de salmón), de 2002, cuaderno en el que se encuentran dibujadas piezas de ropa con pan de oro. De la misma serie y año es *Tres Hermanas*, en la que utilizando el mismo recurso diseña tres ágiles botas femeninas, que en su interior dejan ver la tibia de sus ocupantes.



María Carmen Perlingeiro, *Conos París*, nº 950, 2010. Alabastro y oro.



María Carmen Perlingeiro, *Conos París*, nº 950, 2010. Alabastro, oro blanco y luz.

En marzo de 2009 en el Valle de los Reyes de Egipto, en Luxor, creó un nuevo grupo de esculturas en alabastro en colaboración con los artesanos locales, allí germinará su serie de “Prismas” (2010), compuesta por cuerpos poliédricos con impresiones en pan de oro, iluminados como cajas de luz desde su apoyo en el suelo, que podemos relacionar formalmente con los antiguos pilonos egipcios y con el remate dorado de sus pirámides y obeliscos. A esta serie pertenecen los *Conos* en alabastro, en los que ha destacado su cara frontal con una lámina de oro, otorgándoles una áurea especial.

Entre enero y marzo de 2015 en la Fundación Basilea, Suiza, presentó una exposición en la que sus esculturas en un pulso vibrante seducían al espectador requiriendo una experiencia táctil y visual simultánea, donde la luz y el espacio se fundían con la materia, acentuando la fragilidad del alabastro, que en su transparencia parecía flotar. Entre las obras expuestas se encontraban: *Hojas de Parra* (2001), *Trapezio* (2002), *Poliedros* (2009) y *Pequeños secretos* (2010) en alabastro y oro, o *Guante y hoja*



María Carmen Perlingeiro, *Palabras cruzadas*, 2013. Alabastro.

¹²⁶ Roca metamórfica compuesta en gran parte por mineral de talco, muy rica en magnesio.

(2010), *Palabras cruzadas* (2013) y *Libros* (2014) en alabastro. Entre ellas destacamos *Cartas de amor* (2014), unos paralelepípedos con unas huellas en pan de oro que difunden sus enigmáticos reflejos sobre un radiante zócalo negro que parece querer atravesar el subsuelo, alusivos a los antiguos pilonos o puertas que flanquean la entrada a los templos egipcios, con el concepto asociado de verticalidad, inmortalidad y devenir desarrollado en su cultura faraónica.

Antes de terminar conviene destacar que María Carmen Perlingeiro entra en el espacio de la creación como Brancusi, implicándose en la ejecución personal de sus trabajos, en un estudio con esculturas cubiertas de un fino polvo blanco que como atentos observadores comentan la importancia de la simplicidad absoluta, tan difícil de conseguir. En el trabajo de ambos se impone una reflexión sobre la cuestión de la luz. El objeto del arte es percibir el triunfo de la forma sobre la materia, pero sólo en apariencia, ya que el material utilizado es el alabastro que por su fragilidad atenúa la idea de la perfección y la eternidad. En sus piezas el cuerpo y la forma escultórica pura se funden en un conjunto dinámico ensalzado por la luz.¹²⁷



María Carmen Perlingeiro, *Cartas de amor*, nº 869, 2008. Alabastro y láminas de pan de oro.

La calidez y sensibilidad de sus trabajos le ha llevado a diseñar proyectos de jardín para espacios públicos en Ginebra, ciudad donde reside en la actualidad, como los de la sede de la OMS en 1998 y en el año 2000, obteniendo el primer premio por el proyecto *Como Lancas de Ucello*, instalado en los Jardines de Lausanne en el año 2000. En este trabajo utilizó un vegetal africano llamado planta de serpiente.



María Carmen Perlingeiro, *Flores*, 2005. Alabastro. Exposición Topografía del Arte.

Esta artista afirma que esculpir no es sólo crear un objeto de tres dimensiones, lleno de sentido y belleza, sino lograr una irradiación, un alma o espiritualidad, a partir de este objeto o de su multiplicación que modifique la luz del espacio circundante.

Sus creaciones nos introducen en un doble diálogo: el de las esculturas propiamente dichas con los matices de sus formas, unas veces categóricas y otras aterciopeladas o informes, y en la sorpresa de su policromía a través de sus inserciones doradas y perforaciones en el alabastro o mármol que

¹²⁷ DAIX, Pierre, «Sculpture et Rayonnement» recogido en: <http://www.maria-carmenperlingeiro.com/fr/textos/daix.html>

provocan diálogos inesperados con la luz, pero también en la retórica que establece en la multiplicación de sus objetos y en la consideración de su valor individual como unidad, que le ayudan a crear un campo visual renovado y emocionante, donde hace brotar lo imprevisto, atrapando la mirada del espectador.¹²⁸

Durante dos décadas de trabajo ha conseguido producir una escultura volátil y diáfana: *“veinte años de choques diarios contra la materia acaban por hacerla inmaterial”*. Todo llega después de que la artista, bajo la presión de la cultura experimentalista de los años setenta, tratara de escapar de una vocación de la cual, ciertamente, no se escapa una creadora compulsiva que piensa también con sus manos y que domina una disciplina artística y artesanal.¹²⁹



María Carmen Perlingeiro, *Serie Piercings, N° 793*, 2006. Alabastro y oro.

En el desarrollo de sus cuerpos o entidades podemos observar que su obsesión por la continuidad de los orígenes está en la elección del alabastro, material que se ha esculpido desde la Prehistoria. *“Es posible que la memoria esté hecha de alabastro, pues el Tiempo está en la piedra y las cosas también, como el agua, tomando todas las formas...”*¹³⁰.

YOSHIN OGATA (Miyazaki, Japón, 1948)

Es un artista japonés nacido en 1948, que vive y trabaja durante largos períodos en la Toscana, en los laboratorios de mármol de Carrara-Massa y Pietrasanta.

En sus esculturas busca arquetipos en las formas naturales: el hueso que el tiempo aquilató, la piedra que la corriente aplanó y pulió, es decir, objetos presentes en la naturaleza que en el transcurso del tiempo modifican esencialmente su forma inicial.

La materia tiene su historia, y es ésta quien la plasma y la constituye en forma poniéndole fecha de caducidad y restándole la cualidad de inmutable; Según Ogata la materia no solamente se limita a ser imitada o representada, sino que al ser una “forma” que los hombres perciben con los sentidos, se interpreta con el intelecto transformándola en esta acción.

Una referencia simbólica a la vida es el motivo preponderante en sus esculturas, en las que distingue “una gota de agua” virtuosamente suspendida y colgada sobre una estela a modo de altar que representa el concepto de “perfección y génesis”, formalizando el ciclo orgánico y espiritual que en la naturaleza armoniza cielo-tierra-cielo. Sus obras actúan de un modo ritual recogiendo la imagen vital de la “celebración del agua”, de un repetido acontecimiento fundacional.

La estela o “huella”, como vertical predominante, es un registro que le añade una especie de sagrada función a la escultura, formalizando igual que para los egipcios el devenir de la vida como la continua renovación de la naturaleza en sí misma.

¹²⁸ *Ibidem*.

¹²⁹ BRITO, Ronaldo, «Sculpture Fluide» recogido en <http://www.maria-carmenperlingeiro.com/fr/textos/fluida.html>.

¹³⁰ *Op. cit.*: FILHO, Paulo Venancio, *Aguas Vivas*, (cat. exp.) Sao Paulo, Gabinete de Arte Raquel Arnaud, del 12 de septiembre al 4 de octubre de 1996.

TERCERA PARTE: "Laboratorio de ideas"

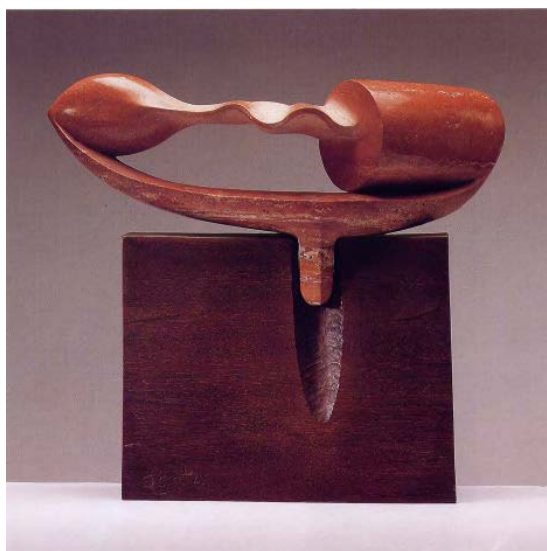


Yoshin Ogata, *Huella de agua 116 (agua y fuego)*, 1998. Mármol travertino rojo Persa.



Yoshin Ogata, *Huella de agua 88*, 1986. Mármol negro de Bélgica.

Para sus esculturas utiliza diferentes tipos de mármol, portugueses, españoles, italianos, persas, belgas o griegos, ya sean claros u oscuros que presentan la característica de la opacidad, la razón de esta elección se debe a la cualidad de "perfección" que le permiten los acabados y redondez de las formas anulando toda rigidez de líneas o contornos. A menudo escoge el mármol blanco estatuario por su fino granulado y limpieza asociado a la idea de "purificación" que sobresale al afinar los volúmenes en la capacidad translúcida que pueden emitir al someterse a la luz.



Yoshin Ogata, *Diálogo*, 1977. Mármol travertino rojo persa.

También hay que mencionar que en algunos casos policroma la superficie del mármol cubriéndola con láminas de pan de oro blanco y dorado para conseguir un efecto deseado de espejo, que recibe y proyecta la luz circundante, aumentando el misterio y la espiritualidad y concentrando la atención en un punto. Anteriormente hemos visto cómo María Carmen Perlingeiro, artista brasileña afincada en Ginebra, que también ha pasado temporadas en Toscana, en Carrara, Pietrasanta y Volterra, utiliza habitualmente este recurso, el pan de oro, en sus esculturas.

Es incuestionable que el mármol es uno de los materiales más volubles, que mejor se prestan para interpretar formalmente la sensación de deslizamiento y flujo del agua en su transcurrir y su manar. Y es, el mármol, por su ancestral cualidad temporal el que mejor armoniza en su relación con el agua como elemento fundacional de la vida.

Se puede afirmar que todo su interés gira en torno al “agua esculpida y pulida” y la búsqueda de un atávico encuentro entre el hombre y el agua en el que está presente la perpetuación de unas formas primarias.

El proceso de su obra se desarrolla según “la poesía de hacer” que va desde la sensación visual al sentimiento. En este proceso, la naturaleza no es solamente el origen del sentimiento, ya que sabemos que lo que vemos no es más que un fragmento de la realidad, de ahí que reflexionemos e intentemos ir más allá de lo que es visible.

En el dominio del sueño, de la memoria, de la fantasía y de las intuiciones es dónde lo que vemos pierde todo interés, mientras que lo que no vemos se impone, nos sorprende y nos asusta. Esta realidad trascendental es lo que sublima en la piedra esculpida y lo que navega por los flujos de los sentimientos.



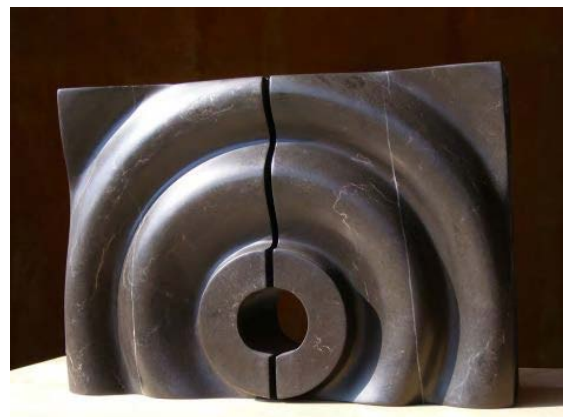
Yoshin Ogata, *Forma de agua 22*, 1996. Mármol blanco Carrara.

Indudablemente la poesía de lo sublime exalta en el arte la expresión total de la existencia. En el ámbito específico que nos ocupa Isamu Noguchi fue un pionero en la expresión de imágenes con un poderoso contenido visual, que es el mismo que ocupa a Ogata, el cual pretende con su planteamiento contribuir a la construcción de la cultura y facilitar el entendimiento del sistema cultural de la sociedad moderna, con las tensiones, las contradicciones y las crisis de nuestro tiempo, destacando en su obra los valores cualitativos de las formas presentes en la naturaleza.

A partir de 1999 tratará de liberar las formas de cualquier exceso de geometría. La redondez es una idea de la perfección que no necesita ser acentuada por rigideces de líneas y contornos. Los volúmenes parecen gravitar, desasirse hacia la luz y el aire sin que la escultura pierda firmeza y estabilidad. Ejemplo de ello son *Forma de Agua* (1998), de mármol negro belga, o *Paisaje*



Yoshin Ogata, *Gota de Sol*, 2007. Mármol negro de Bélgica.



Yoshin Ogata, *Pasaje mental 1a*, 2006. Piedra de Calatorao.



Yoshin Ogata, *Forma de agua 21*, 1990.
Mármol blanco Carrara.

mental, en la que forma círculos de agua concéntricos, y *Gota de Sol* (2007), también circular, realizada en mármol negro de Bélgica.

Yoshin Ogata ha frecuentado periódicamente nuestro país, realizando algunos de sus trabajos en piedra de Calatorao o mármoles de Marquina, Novelda y Almería. En la cumbre de Besaide (País Vasco), lugar emblemático por ser el punto de unión de las tres provincias vascas, está instalada una de sus esculturas, *Fuente de la Vida* que consta de cuatro obeliscos de mármol, colocados sobre una gran base de piedra. Está situada a una altitud de 564 metros sobre el nivel del mar. Muy cercano a ella se encuentra el *Monumento a la memoria de los montañeros muertos*.

Para Cataluña, en el año 1989, realizó una escultura de mármol, titulada *Don del Cielo*, un conjunto de tres piezas que escenifican la lluvia, que al llegar a los ríos, lagos o mares vuelve a despegar y evaporarse surgiendo de la propia tierra. Durante años ha estado instalada en la Plaza de Cataluña, hasta que en 2009 se ubicó en su emplazamiento actual, frente a la escuela Charles Darwin, en la calle Sarajevo de Barcelona.

JUNKYU MUTO (Sendai, Japón, 1950)

Es otro escultor japonés que en el año 1974 realiza en Murcia su primera exposición individual, posteriormente se traslada a Italia estableciendo su lugar de residencia en Roma que alterna con visitas frecuentes a Pietrasanta. Actualmente tiene su residencia y lugar de trabajo en Tokio.

Su trabajo como escultor en piedra se desarrolla dentro de una estética minimalista, en la que subraya su interés por la simplificación y depuración de la forma. Desarrolla principalmente series de Discos, Círculos, Triángulos, Llamas de Viento y otras en las que representa la energía en movimiento, pensamos que en todas ellas se apoya en una concepción espiritual ligada al zen que atiende a la unidad interna del ser espiritual y a su capacidad de variación para "ser cada una de ellas uno y a la vez múltiples".



Junkyu Muto, *Circuito del viento*, 1992. Mármol.

Sus esculturas en piedra se pueden describir como "trazos al viento", las dibuja en el espacio físico para lograr el efecto de que son mecidas por el viento. A modo de escritura japonesa, el trazo es, a la vez el soplo, el encuentro armonioso del yin y el yang o cielo-tierra, que aúna la energía celeste que percibimos con el intelecto y la terrestre que nos invade en contacto con la naturaleza, creando un vínculo entre el hombre y lo sobrenatural.

Cuando analizamos sus esculturas lo primero que nos llama la atención es el virtuosismo con que acomete la piedra, rozando unos límites físicos y materiales que se traducen en fragilidad y más cuando sabemos que las esculturas han sido realizadas manualmente con herramienta eléctrica o neumática y no mecanizadas mediante robot. En un elogio de virtuosismo y por nuestra experiencia con la piedra hemos creído conveniente hablar de la dificultad que conlleva la ejecución de sus esculturas.

Por otro lado nos preguntamos porque estos recorridos espaciales o “anillos de viento” son realizados en piedra cuando serían más aptos para ser desarrollados en otro material como el hierro o acero.



Junkyu Muto, *Mujer y hombre*, 1992. Mármol.

Creemos que la respuesta está en una cuestión de flujo y canalización de la energía, él se decide a realizarlos en piedra por las características petrológicas y físicas presentes en el material, como un receptor o acumulador de energía en su afán por concentrar la misma y también como reclamo a la atención de las cualidades estéticas del mármol, dotando con ello claramente a la escultura de una nueva significación.

Como anécdota, también hemos de añadir que dentro de su obra encontramos una serie de “piedras policromadas” o “pinturas sobre piedra” a las que creemos que no hay que prestar mucha atención, pues se trata de combinaciones con retales de piedra en las que el material pétreo juega un papel secundario ya que la utiliza básicamente como tabla o mero soporte para la pintura que es la que realmente adquiere protagonismo.



Junkyu Muto, *Vida*, 1995. Mármol.

Atendiendo a la forma, sus series de esculturas más conocidas son "Los Círculos de Viento" que posiblemente construye inspirándose en la geometría no euclídea en la que se gestó la *Cinta de Möbius*, y que nos plantea a menudo cuestiones sorprendentes que parecen escapar a toda lógica, sus particularidades topológicas y matemáticas son muy interesantes. Evidentemente se trata de una superficie bidimensional pero, a pesar de su apariencia, tiene una sola cara y un solo borde, que podemos comprobar al pasar un dedo o dibujar con un lápiz una línea superficial sobre la banda, es a fin de cuentas un lazo cerrado con una única cara.¹³¹

Por otro lado, en lo que se refiere a superficies y espacios matemáticos en ocasiones de más de tres dimensiones, y como suposición, algunos matemáticos y astrónomos la relacionan con la creación del universo (los infinitos big-bang) y apuntan que éste ha sido diseñado conforme a la cinta.

En concomitancia con lo anterior lo que nos interesa resaltar de "los círculos o anillos de viento", es el poder de concentración de energía que ostentan, siendo una premisa en el arte de la pintura japonesa "el vacío como lo no existente en que está lo que existe", concepto que años más tarde adoptaría la escultura de vanguardia occidental.



Junkyu Muto, *Energía*, 1992. Mármol negro.

Ello nos lleva a pensar que las relaciones entre sólidos y vacíos deben expresarse a través de una nueva forma de mirar con los ojos del espíritu, sólo entonces estaremos en condiciones de entender la extensión de vacío necesaria para que se mantenga en equilibrio un determinado sólido. Un maestro Qing dijo lo siguiente: "Si los lugares vacíos están bien puestos, el cuerpo entero estará vivo, y cuantos más lugares vacíos haya menos aburrido resultará el conjunto".¹³² De esta forma, podríamos situar el trabajo de Junkyu Muto en el marco de una concepción espiritual ligada a la filosofía zen.

¹³¹ M.C. Escher (1898-1972) es uno de los grandes artistas gráficos del siglo XX que han utilizado la *Cinta de Moebio*. En 1960 un matemático inglés le sugirió que dibujase la cinta. Su *Cinta de Moebio II* (1963) se convirtió en una de sus obras más conocidas. Otro ejemplo es el del escultor suizo Max Bill (1908-1994), uno de los declarantes de los principios de la Bauhaus. Desconocedor de Moebius, en 1935 ideó un objeto de una sola cara al que llamó Cinta sin fin, creyendo que era inventor de una nueva forma. Cuando conoció la realidad abandonó durante años toda labor en este sentido. Una versión en piedra de esta obra, *Unendliche Schleife*, se puede ver en el Centro Pompidou de París. Muchos escultores se han inspirado en la cinta de Moebius para crear sus obras. En los jardines del centro europeo de investigación Fermilab, Robert R. Wilson cuenta con varias obras entre ellas una cinta triangular del año 2000. Utilizó el mismo modelo para otra escultura diferente de bronce que está situada en el Science Center de la Harvard University in Cambridge, Mass. Desde 1980, varios ejemplos de esculturas del artista inglés John Robinson embellecen museos e instituciones, entre ellas sus conocidas versiones de *Eternidad*. También merecen citarse la gran escultura *Infinito* de José de Rivera, en la entrada del National Museum of American History, en Washington, o la denominada *Continuum*, del escultor Charles O. Perry, en la entrada del National Air and Space Museum. Otros escultores que se han inspirado en Moebius son: Brent Collins, Helaman Ferguson, Cliff Long, Keizo Ushido y Tom Longtin. Véase: <http://www.fnal.gov/projects/history/sculpture.html>

¹³² PARENTE, Lourdes, *Sumi-e, El arte de la pintura japonesa*, España, Mandala ediciones S.A. (Las 4 Fuentes), 1996.

En el año 2009 realiza la exposición “El concierto del anillo del viento” en la que expone sus esculturas en el lecho del río Takase que atraviesa Tokio. En esta muestra hay que destacar el sentido poético de la musicalidad presente en las esculturas acogidas sobre el agua y mecidas simuladamente por el viento bajo un techo de cerezos en flor, creándose una atmósfera en la ciudad que nos transporta a la ordenación y equilibrio de los parques y jardines zen, en forma de figuras flotantes que susurran el transcurrir del agua y sus misterios.

El primer “Círculo de viento” surge como premio o trofeo de reconocimiento al trabajo de importantes artistas internacionales que han pasado por Pietrasanta, entre ellos: Isamu Noguchi, Igor Mitoraj, Giò Pomodoro y Kan Yasuda. Fue creado por Muto para satisfacer su deseo de dar un mensaje de paz, como monumento permanente para “orar por la paz en el mundo”, con la intención de ser instalado en diferentes localizaciones del planeta como lugares significativos por los acontecimientos que allí habían acontecido y su desarrollo en la actualidad.

Para gestionar el proyecto se creó la Fundación Kazenowa, que ha tenido gran repercusión en Japón y apoya la idea original de J. Muto consistente en una serie de nueve donaciones de “Los anillos de viento”. En la actualidad cuenta con muchos colaboradores y artistas de diferentes disciplinas que ayudan desinteresadamente al trabajo de construcción y ubicación de dichos anillos, gestándose como “Anillo de viento” un “Círculo de personas” que aúnan el concepto básico ideado por Muto.



Junkyu Muto, *Círculo del viento*, 2003. Piazza dello Statuto, Pietrasanta.



Junkyu Muto, *Círculo de viento*, 2008. Mármol, Wyoming, EE.UU.

El primer "Anillo de viento" fue instalado en el año 2000 en el Palacio de verano del Vaticano, coincidiendo con el nuevo milenio que marca el comienzo de una nueva era y que debe conmemorar para el cristianismo "La paz de oración". Al año siguiente fue ubicado en el Centro Internacional de Sendai-Japón (lugar de nacimiento de Junkyu Muto), para continuar el periplo con su instalación en Pietrasanta en el año 2003 y en el Oro Domae del Templo de Mitsui, ciudad de Otsu (Japón), en el año 2005. Fue en esta última localización donde el escultor desarrollo la celebración de la "Ceremonia de la revelación" para proceder al traslado de la escultura en 2006 a su lugar definitivo que se encuentra en el Templo de Budha Gaya, en la India, cuna del budismo y patrimonio de la humanidad.

Una de las últimas instalaciones fue la que se realizó en 2008 en la reserva de Wyoming (EE.UU.), frente al cañón rojo o "Torre de los diablos", enmarcando a modo de "círculo de humo" el nuevo lugar de Conexiones Tribales en el Monumento Nacional Devils Tower, que se interpreta como lugar sagrado para muchas tribus nativas americanas.¹³³

La última información que he podido encontrar sobre estas esculturas revela un nuevo modelo de anillo de viento para Japón, un monumento que conmemora a las víctimas del temblor de marzo de 2011 y del posterior tsunami en Kyoto que afectó a la central nuclear.¹³⁴

Otro de sus proyectos posiblemente fallido, del que no he podido acopiar información, fue instalar dos "Anillos de viento" en Nueva York, como homenaje a las víctimas del atentado del 9 de Septiembre, uno en la zona cero del *World Trade Center*, y otro en el complejo portuario y base militar de *Pearl Harbor* en Hawaii, que como sabemos fue objetivo de un ataque sorpresa por parte de Japón durante la segunda guerra mundial en el año 1941, con la consecuencia fatal unos años después del lanzamiento de la bomba atómica sobre Hiroshima y Nagasaki el 6 y 9 de Agosto de 1945.

Tras esta exposición, nos asalta el pensamiento de que el arte no se puede politizar ni debe profanar los lugares de origen de la memoria histórica del hombre aunque su destino final vaya dirigido un fin loable. Y nos preguntamos entonces, si realmente el propósito altruista de este ciclo de donaciones sirve para hacernos reflexionar sobre la situación actual del mundo o más bien se debe a una actitud puramente comercial y divulgativa de su trabajo con el consiguiente agotamiento y devaluación de la obra por su producción en serie, que contradice la pretensión de tan buenos propósitos.

KAN YASUDA (Bibai, Hokkaido, Japón, 1945)

Kan Yasuda es otro escultor que llegó a Italia en 1970 con una Beca concedida por el Gobierno Italiano, para ampliar sus estudios en la Academia de Bellas Artes de Roma. Quedó tan impactado por el legado artístico y las facilidades para desarrollar un trabajo en piedra en la ciudad romana y en el norte de Italia, que años después se instala en Pietrasanta, en la Toscana italiana, donde reside actualmente y trabaja con mármol y bronce en su taller de Valecchia, próximo a Seravezza.

Su elegante investigación del espacio, potenciando la masa y el volumen de depurados cuerpos, transmite toda clase de emociones de sosiego y serenidad, como se ha evidenciado en sus numerosas exposiciones por la geografía italiana: en Lucca, la antigua capital de la Toscana, en Florencia, su actual capital, en Asís, en Roma, en Turín, en Sapporo, en Taormina o en los jardines de la Villa Versiliana, en Pietrasanta, donde descubrí por primera vez dos de sus obras.

¹³³ <http://www.japanbullet.com/tag/junkyu-muto>

¹³⁴ *Ibidem*.



Estudio del escultor japonés Kan Yasuda en Valecchia, Pietrasanta.

En 1991 instaló sus plácidas y amables esculturas monumentales en puntos estratégicos de la ciudad de Milán, cada una de ellas tenía una presencia imponente y como pretendía su autor formaban parte de la actividad y el bullicio ciudadano, acompañando los acontecimientos del día e interactuando con los viandantes, pese a todo se levantaban ecuánimemente por encima del ruido y de la gente, quedando disponibles para los que las querían contemplar aisladamente, en silencio e intimidad, permitiéndoles abstraerse del tiempo y del espacio.

Hemos de interpretar la obra de este artista italo-japonés, a la luz de las dos desiguales tradiciones que dominan su sensibilidad: el arte europeo y el japonés, que tiene una tradición de escultura de gran formato con una acusada espiritualidad en la representación de planos y líneas de contorno, que se diferencia considerablemente de la amañada práctica escultórica occidental.

Si Miguel Ángel consideraba un imperativo del artista percibir la forma oculta escondida en el bloque, y para Canova, la forma escultórica ideal nace de la lucha entre la intuición del escultor y las características de la piedra, podemos decir que en las obras del japonés Yasuda se reconcilian estos dos aspectos, con la exigencia de potenciar mediante la simplicidad de las formas y su exhaustivo pulimento los valores propios de la piedra, sus cualidades táctiles y emotivas que como perseguía Brancusi demandan



Kan Yasuda, *Tenpi*. Mármol Blanco. Centro Aiina, Iwate, Japón.



Kan Yasuda, *Ishinki*, mármol blanco. Lago Toya, Hokkaido, Japón.



Kan Yasuda, *Tenyu*. Bronce. Hall Público de Saitama, Kawaguchi, Japón.



Kan Yasuda, *LLave del sueño*. Plaza de Antonio Gramsci, Pietrasanta.

algo más allá de su contemplación mediante los sentidos, requiriendo ser observadas con inteligencia crítica.

Su trabajo, además, está conceptualmente influenciado por la sabiduría del gran Isamu Noguchi, persiguiendo su capacidad para equilibrar armoniosamente una escena o drama visual, de modo que transmita plenitud y mesura, al tiempo que estimula la complicidad, curiosidad y participación del público de todas las edades para completar su hecho fundacional. Recordemos sus novedosas esculturas-juego estacionadas incluso hoy en día por parques y jardines infantiles.

Tenyu, de Kan Yasuda, es un jardín japonés suspendido, como un *Karesanhuji*, que recuerda una imagen aérea de los jardines hundidos de Noguchi. Se encuentra ubicada en la fachada del Hall Público de Saitama, en la zona oeste de la ciudad de Kawaguchi, Japón.

Sus obras son como enormes cantos rodados en blanco mármol o negro bronce, están en íntima comunión con la naturaleza, cautivando siempre el interés del público, que las describe como presencias que proporcionan paz, armonía y tranquilidad.

Las oquedades excavadas en las piedras de Kan Yasuda no llegan a crear grandes tensiones en su juego de llenos y vacíos, sino que más bien se establecen como una secuencia armónica. Ejemplo de ello son *Ishinki* o *Myomu* (Llave del sueño), instalada permanentemente en el acceso a la estación de tren de Pietrasanta en Toscana.

Su obra *Tensei Tenmoku* (Puerta sin puerta), se ha colocado en el espigón del puerto del pueblo de Garachico en Tenerife, donde parece querer conmemorar el conjunto escultórico que Constantin Brancusi realizó en *Târgu-Jiu*, Rumanía, fundamentalmente el espacio que congregan dos de sus obras: *La Puerta del beso* y *La mesa del silencio*. La obra de Kan Yasuda está constituida por dos elementos de mármol de Carrara, que forman una puerta vertical que queda encerrada en un sugerente espacio rectangular en el que se concentra el vacío. Es una pieza sobria y estática, que enuncia su presencia como parte del paisaje circundante. Como todos sus trabajos, se encuentra ubicada entre lo material y lo etéreo.

Otra obra en la misma línea es *Tensei* (Alabanza celestial), una composición de estilo minimalista aparentemente sencilla que reúne bastante misterio y complejidad, formada, en este caso, por cuatro elementos de piedra tallada situados uno tras otro que se integran perfectamente en el paisaje.

Uno de los valores de sus esculturas, es el cambio que se opera en nuestro interior al contemplarlas. Una reconfortante sensación de paz que irradian y que persiste durante mucho tiempo, incluso después de volver a las ocupaciones habituales que conforman nuestra vida diaria.¹³⁵

Su arte puede calificarse de «*minimalista*» y de «*animista*», dos palabras que antes de expresar una línea estética, eran conceptos filosóficos y religiosos, con los que se necesitaba muy poco para expresar pensamientos y emociones. Los antiguos poetas japoneses sabían componer perfectos poemas, utilizando versos de pocas palabras. Asimismo Yasuda crea formas puras, estableciendo en la ciudad, con humildad, signos de carácter absoluto e inmutable.¹³⁶



Kan Yasuda, *Tensei, Tenmoku*, mármol. Garachico, Tenerife (España).



Kan Yasuda, *Tensen*, mármol Blanco. Museo de Arte Miyazaki, Japón.



Kan Yasuda, *Tensen*, mármol Blanco. Plaza Nisseki Yokohama, Kanagawa, Japón.

¹³⁵ LICHT, Fred, recogido en: <http://www.kan-yasuda.co.jp/italian/>

¹³⁶ PAOLUCCI, Antonio, recogido en: Antonio Paolucci <http://www.kan-yasuda.co.jp/italian/>

Sus obras son animistas cuando siguiendo inconscientemente la cultura oriental, las coloca en el espacio como presencia viva y con un sentido sacro, que parece interrogarnos sobre la contemplación y el silencio, queriendo entablar un diálogo humilde y tranquilo.



Kan Yasuda, *Ishinki*. Mármol Blanco. Centro de Tokyo, Japón.

La cualidad orgánica de sus esculturas nos hace pensar en la relación contemplativa entre la naturaleza y el hombre. En este sentido nos hacen reflexionar, como los trabajos de Henry Moore e Isamu Noguchi, captando la atracción sorprendente y calmante de la gente, del público que las aprecia y actúa recíprocamente. Los niños son unos de sus principales seguidores atraídos por estas envolventes formas maternas que invitan a ser acariciadas y recorridas en todas sus sinuosidades y recovecos. En todo caso, poseen un carácter lúdico e icónico que atrae desde diferentes latitudes a pequeños y mayores haciendo comprensible su ciencia y su poética.



Kan Yasuda, *Touchstone* (Piedra de toque), mármol blanco. Plaza de Aurora, Sydney, Australia.

El poeta Makoto Ooka hizo el siguiente comentario sobre el trabajo de Kan Yasuda: *“La piedra siempre espera en silencio. La piedra siempre llama al escultor, pero no todos los escultores pueden oír aquella voz profunda”*.¹³⁷

Yasuda es un escultor que puede hacer que la piedra hable de naturaleza. En otras palabras: “susurrando silenciosamente al mármol durante un tiempo infinito y usando su propia voz se puede hacer que el mármol hable”.

3.1.5. POSTMINIMALISMO

El conjunto de artistas que hemos agrupado como postminimalistas, coinciden en que se expresan con formas geométricas, preferentemente modulares. Se sirven del menor número de elementos, basando su trabajo en un lenguaje reduccionista, caracterizado por patrones de ordenación, repetición y utilización de materiales industriales.

Uno de sus principales representantes es el italiano Ettore Spalletti, que utiliza la técnica del *impasto* (empaste) para pintar sus esculturas en piedra o madera, dotándolas de una textura determinada parecida al estuco, que les otorga una especial relación con la luz. Los componentes de su obra proceden de su uso comedido del color con evocaciones de un pasado antiguo y monumental.

Investigaremos también la obra de otro escultor italiano, Giovanni Anselmo, que basa sus obras, constituidas principalmente por grandes piedras, en la mutación y perdurabilidad de los materiales, el tiempo, la gravedad, las relaciones causales, la energía y la utilización de fuerzas contrarias que producen tensión y grandes significados.

Hablaremos asimismo de la escultora Hatawa Mepoba, por las cualidades formales y la originalidad de su trabajo postminimalista en piedra, que suele efectuar con grandes bloques ensamblados en precario equilibrio.

ETTORE SPALLETTI (1940, Cappelle sul Tavo, Pescara, Italia)

Spalletti¹³⁸ desde mediados de los 70 desarrolla un lenguaje situado entre los géneros pictórico y escultórico, en el que el espacio y la luz son primordiales, en el contorno de una narrativa, que tiene sus gérmenes en la abstracción y la geometría de la pintura renacentista.

Es uno de los artistas italianos más reconocidos surgidos tras el movimiento Povera. Fue célebre su intervención en la morgue del hospital Raymond-Poincaré, en Garches, Francia, donde con el uso de un color azul casi monocromo, logró fusionar su creación con la arquitectura del edificio. El color azul de sus creaciones es el color del cielo, del espacio y del infinito, lleva implícito una magnitud espiritual inmemorial desconocida en el tiempo, con la que logra unir las dos dimensiones, la vida y la muerte, en un espacio delicado y difícil de alcanzar.

¹³⁷ Masaaki Iseki, «Expresiones en mármol de Kan Yasuda», recogido en <http://www.kan-yasuda.co.jp/english/text/essay/005iseki.html>

¹³⁸ Natural de un pueblecito de los Abruzzos, en la provincia italiana de Pescara, donde vive y trabaja. Inició su carrera tardíamente, comenzó a exponer a principios de los 80, el artista calibra en su actuación tanto la práctica pictórica como la escultórica, así como la instalación, creación de lugares, o la transformación estética de espacios ya existentes. Ha representado cuatro veces a Italia en la Bienal de Venecia, en los años 1982, 1993, 1995 y 1997 y participado en la Documenta de Kasel los años 1982 y 1992. Su última exposición, inaugurada el 15 de Abril de 2015, se ha celebrado en el Palazzo Cini Galería de Venecia.



Ettore Spalletti, exposición en 2009.

La técnica del «*impasto*»¹³⁹ con la que cubre sus esculturas las dota de una textura determinada y les otorga una especial relación con la luz. Su paleta cromática irradia una sensualidad, que según algunos críticos, procede de la Baja Edad Media y del Renacimiento Italiano, esencialmente de artistas como Piero della Francesca, por su inclinación a la geometría de volúmenes sólidos, y de Fra Angélico, por la utilización de las técnicas de *sfumato*, *disegno* e *impasto* del color.

El espesor de la pintura que utiliza depende del número de aplicaciones de capas de yeso y pigmentos de origen mineral u orgánico, una labor de lenta ejecución, producto de su investigación sobre las estratificaciones de los pigmentos puros, sus cualidades y composición. El color aparece finalmente cuando la abrasión ha producido la descomposición de los pigmentos, que transforman las superficies en una aterciopelada piel dotada de diferentes matices y alteraciones tonales, dando como resultado algo similar al estuco.

En su obra no se puede hablar de pintura en el sentido habitual de la expresión, pero sí de la identificación de la pintura con su soporte, tampoco de una escultura en su significado tradicional. Su trabajo está lleno de delicados colores sobre los que aplica tiza blanca, impidiendo a la pintura establecer una estructura definitiva.

Realiza esculturas con materiales puros: pigmentos y piedras en su color natural, sin otra manipulación más que la necesaria para dar forma a sus piezas o a su inspiración. El encanto de alguna de sus instalaciones, radica en la suspensión, en el equilibrio y en el punto de contacto que establece entre sus esculturas y sus soportes.

¹³⁹ «El impasto» o empaste es una técnica que consiste en aplicar espesas las pinceladas de pintura sobre el lienzo o soporte, de modo que el volumen y la forma de las pinceladas quedan visibles y generan un efecto tridimensional y una textura añadida. Véase: <http://www.pinturayartistas.com/tecnica-pintura-de-impasto/>

La característica esencial de su trabajo es la simplicidad formal, sus obras se construyen en base a la representación de módulos cuadrangulares monocromos, en una serie de colores habituales: azul celeste, gris, blanco y rosa, que a veces, dan nombre a la obra. El artista aclara el objeto de su trabajo:

“Lo que se ve es lo que es”¹⁴⁰, insiste en que “no hay más elementos de apoyo, sino que el conjunto forma un todo cuya suma es la mínima posible”¹⁴¹.

El componente fundamental de sus obras es el uso comedido del color, con evocaciones de un pasado antiguo y monumental y de la sutileza y elegancia de sus intervenciones.

Para llevar a cabo un discurso sobre la manifestación de la materia pictórica y sus efectos lumínicos y con objeto de no desviar la atención, reduce al máximo la presencia de los volúmenes, por ello sus piezas suelen ser formas geométricas regulares: cuadrados, rectángulos, polígonos o círculos, en las que ocasionalmente opera un pequeño cambio, un corte en diagonal, que produce la aparición de otro plano, un matiz que siendo mínimo, llega a constituir un cambio esencial. En sus esculturas encontramos también columnas, vasos geométricos, ánforas y fuentes que rememoran su origen clásico.

El objeto construido por Spalletti no es una imagen repetitiva como la adoptada por los minimalistas americanos, el cubo o la esfera, sino que ha sido obtenida con la unión de figuras geométricas, como en *Disegno* (Dibujo) de 1987, en la que la escultura es la consecuencia del desarrollo volumétrico de la suma de una línea horizontal, vertical, curva y oblicua.

Cuando comienza su andadura, a principios de los sesenta, dos frentes estéticos se debaten en el ámbito de la búsqueda artística: el lado americano donde operan los *Logic color painters*, como Ad Reinhardt y Barnett Newman y los escultores más puristas del *Minimal Art* como Donald Judd, Robert Morris y Sol Lewitt, que rechazan el expresionismo abstracto, y por otro lado el frente europeo, donde se encontraba en auge el *Arte Povera* con importantes figuras como Joseph Beuys y Luciano Fabro, que se expresan desde la agitación del sentir histórico con novedosas propuestas referentes a la destrucción y descomposición.



Ettore Spalletti, *Sottosopra (Al revés)*, 2000. Alabastro y madera.



Ettore Spalletti, *Disegno (Dibujo)*, 1987. Alabastro.

¹⁴⁰ <http://www.ocio.net/estilo-de-vida/arte/obras-de-ettore-spalletti-en-madrid/>

¹⁴¹ PIETRANTONIO, Jacinto di, *Ettore Spalletti, Flash Art* (Milán), 1990, recogido en: <https://coleccion.caixaforum.com/obra/-/obra/ACF0449/Pausa;jsessionid>



Ettore Spalletti, *Studio La Città* (La ciudad). Empaste de color, yeso y tiza sobre alabastro.

Todos estos artistas, de un modo u otro, influirán en su trabajo, iniciando una obra que hace referencia a la codificación de cuerpos geométricos perfectos. Trabaja metódicamente basando sus composiciones en la discreción y en la racionalidad de la técnica.

Spalletti se interroga sobre la densidad de las formas elementales, de los volúmenes y superficies, sin olvidar el espesor, la transparencia y la elasticidad de los materiales. Se esfuerza por unificar, trata de encontrar un espacio en el que las relaciones abstractas, sensoriales y

táctiles puedan coexistir para lograr una conjunción minimal y povera. Sin embargo, el uso del pan de oro le aleja del arte povera.

En la exploración del mínimo dato visual y entregada a la vitalidad de la materia se desarrolla *Móbile* (Mueble) 1974, una obra formada por tres grandes superficies de madera apoyadas en el suelo sobre las que extiende tres empastes de distintos colores en vertical.¹⁴² Se trata de una pintura en el espacio, volumétrica y arquitectónica, con fuerza para definir un entorno propio, basado en cualidades táctiles o visuales.

En 1979 realizó *Colonna di colore* (Columna de color), en ella el color gris azulado se convierte en el pilar que atraviesa y sujeta virtualmente el espacio, uniendo techo y suelo, y provocando una fantasía cromática cimentada en la unión de la pintura con la arquitectura.



Ettore Spalletti, *Scatola di colore* (caja de color), 1991. Empaste de color sobre alabastro.

En 1982 presenta en Düsseldorf una instalación con obras como *Anfora*, *Bacle*, *Vasi*, a las que más adelante añadiría *Coppa*, estas vasijas son representaciones geométricas, cuyas formas surgen de dibujos referentes al desarrollo en el espacio de formas primarias como el círculo, el triángulo y la elipse.

En Perugia, en 1989, con la finalidad de cambiar los efectos de luz y sombra que se producían al atardecer en la sala de exposiciones, hizo pintar sobre las paredes y el techo distintas capas de azul cobalto. Buscaba una presencia imperceptible, mínima, que logró con las paredes reverberantes de luz cromática.

Spalletti coincide con Brancusi en la equivalencia entre pedestal y escultura, en la simetría, sencillez y percepción de fragilidad de las formas, pero la sensación de transparencia de las esculturas de Brancusi en su obra es atenuada por la opacidad de sus colores, suaves y espesos, aunque utilice un material como el alabastro que tiene una especial relación con la luz. La epidermis del color que se vislumbra a través del yeso, que constituye

¹⁴² CELANT, Germano, *Ettore Spalletti* (cat. exp.), IVAM, Instituto Valenciano de Arte Moderno, Valencia, 1992, p. 54.

tanto el volumen como el fondo cromático, parece hacer respirar a la materia¹⁴³. Su pintura y escultura son instrumentos para reflejar la sensualidad, así titula algunas obras como *Baci* (Besos), 1987, con lo que quizás hace un guiño a Brancusi.

También practica con la sinuosidad. En 1982 realiza una pieza cilíndrica y ondulada, cubierta de pintura roja y que lleva el nombre de *Flexible*. Su obra *Escultura* (1990), expuesta en Génova, es un arco de madera cubierto de color y además es un proyecto de pasadizo cromático, por donde el público debe pasar para ir de un ambiente a otro.

Sus materiales preferidos son los tradicionales de la escultura: el mármol, el alabastro, la madera y el metal. De 1991 son sus *Cajas de color*, consistentes en seis cubos de alabastro que cortados por la mitad y distribuidos sobre una base gris, llevan en el interior seis superficies de color puro cuyo contenido como una aureola cromática se difunde hacia la parte inferior del cubo. Estas piezas son un ejemplo de su visión pictórica y de la importancia del color en la consecución del carácter misterioso y espiritual que rezuman sus obras escultóricas, en las que el pigmento reflejado brota encendiéndose como una luz en el alabastro. Spalletti ha querido demostrar que el umbral entre el interior y el exterior de una obra artística representa lo más profundo de ella, porque es a través de éste como se muestra y aflora.



Ettore Spalletti, *ST*.

En una de sus obras, el *Gruppo Della Fonte* (Grupo de la Fuente), de 1988, muestra un trabajo de madurez que de nuevo se apoya en la arquitectura. Los volúmenes que desarrolla y repite en tres dimensiones, la unión de un triángulo y un cuadrado, conducen a la construcción de casitas, recuerdo íntimo del núcleo urbano de Capelle sul Tavo, el pueblo de su niñez. Delante de las casitas coloca un semicírculo que difunde sobre una corona circular de superficie celeste, un arco iris que resalta sobre el agua, como queriendo encontrar un calido refugio para la escultura, las formas y el color, donde estos puedan hallar reflejos nuevos e indefinidos.

Su trabajo propone una reflexión sobre la permanencia de las cosas, sobre el frágil carácter de la existencia, la levedad del ser. No hay que olvidar que las superficies estucadas de sus esculturas pueden dañarse fácilmente.

En su escultura, cada reflejo, brillo o sensación táctil es esencial. Sus obras son un ejemplo de evocación poética que convierte, la fría y a veces distante escultura minimalista, en un objeto cálido y placentero.

GIOVANNI ANSELMO (1934, Italia)

Durante casi cincuenta años de trabajo Giovanni Anselmo ha venido reflexionando sobre el mundo como un alquimista observador de la naturaleza y sus elementos, a través de los cuales ofrece poéticas interpretaciones de conceptos abstractos y universales como el tiempo, la energía y el espacio. En palabras del artista:

¹⁴³ *Ibidem*, p. 54.

"Yo, el mundo, las cosas, la vida, somos situaciones de energía y lo importante es precisamente no cristalizar estas situaciones, sino mantenerlas abiertas y vivas en función de nuestro vivir. Puesto que a todo modo de pensar o de ser debe corresponder un modo de actuar, mis trabajos son verdaderamente la fisificación de la fuerza de una acción, de la energía de una situación o un evento, etc., no su experiencia en un nivel de anotación o de signo, o solamente de naturaleza muerta".¹⁴⁴



Giovanni Anselmo, *Grigi che si alleggeriscono verso oltremare*, (Gris que se aligera hacia ultramar), 1984. Granito y cable de acero.

Giovanni Anselmo es uno de los principales representantes del Arte Povera. Sus obras están realizadas principalmente con granito, madera, piel de animal, hierro, plomo, plástico y otros materiales.

Desde 1965 orienta su acción a las fuerzas presentes, dentro y fuera de nosotros, a las energías que actúan o están encerradas en las cosas, a la inestabilidad más próxima o más lejana, a la participación de nuestro cuerpo en lo existente o evidente y en lo sensible pero ausente, en lo visible y en lo invisible, en lo finito y lo infinito.

La dirección y la orientación son elementos esenciales de su lenguaje, aunque extrañamente, pocas obras hay en la actualidad tan desorientadoras como la suya. Por un lado, la orientación, subrayada por incrustaciones de brújulas en mojonos, rocas y flechas pétreas, alude a la energía magnética del planeta, y por otro, la dirección de los caminos de tierra que se ciegan en los pequeños rectángulos conceptuales de color ultramar sugiere lo desconocido.

La noción de dirección, es un concepto que desde 1967 aplica Anselmo con una variada gama de soluciones en paralelepípedos o piezas angulares de piedra como *Dirección* (1967-77) o *Dirección* (1967-68), ambas con una brújula incrustada, ponen en evidencia la misma posición de las masas pétreas y de la aguja magnética que coinciden hacia el norte.



Giovanni Anselmo, *Dirección*, 1967-68. Granito y una brújula.

Su obra *Infinito* (1971-73) es un ladrillo de plomo que lleva la inscripción «*finito*» en el borde de su zona superior, lo que indica que la sílaba «*in*» ha sido cortada. La tierra es finita, por lo que sugiere la existencia de un infinito etéreo, creando un espacio de dimensiones superiores. Este trabajo se encuentra en el Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Estrasburgo.

Otra de sus obras de 1968, *Sin título*, representa dos bloques de granito que comprimen una lechuga. Lógicamente la lechuga cambia sus condiciones físicas por el paso del tiempo, llegando a descomponerse. Con este irónico trabajo trata de demostrar que la obra de arte es un organismo que puede vivir y morir y que la obra en sí depende más de la vida que puede tener una lechuga que de la perdurabilidad del granito.

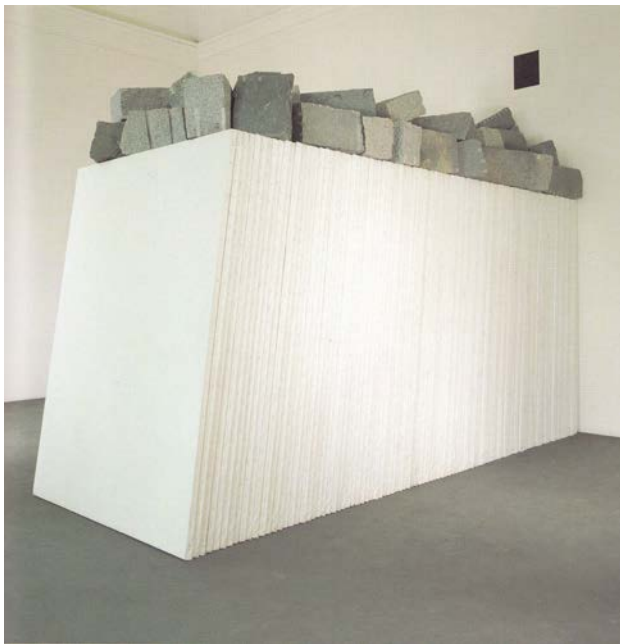
¹⁴⁴ ANSELMO, G., en «Arte Povera», Milán, Mazzotta, 1969, citado en: AA.VV., *Giovanni Anselmo*, (cat. exp.) Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Centro Galego de Arte Contemporánea, 1995, p. 15.

Manifestando una intuición excepcional consigue configurar con sencillez relaciones físicas tan fundamentales como la equivalencia entre masa y energía, o evidencias como la precariedad del equilibrio que evita que esas fuerzas latentes desencadenen su transformación. Seguramente esa es la razón de que en sus obras las pesadas piedras pueden sostenerse en una determinada posición gracias a la frágil contención de nudos corredizos o finos alambres, como ocurre con los bloques apoyados en los lienzos o en los muros y también con la gran piedra puntiaguda que apunta sin tocarlo a un rectángulo ultramarino, *Hacia Ultramar* (1984).

En otra de sus obras de 1995, *“Mentre verso oltremare il colore solleva la pietra”* (Hacia ultramar, el color realza la piedra), doce parejas de adoquines de granito están agrupados y suspendidos de la pared sustentándose debajo de esta mole amenazante un denso y ligero rectángulo de pigmento azul ultramar que constituye una luminosa y evanescente muestra de sí mismo. El esfuerzo que realiza sobre esas paredes en su sujeción de las masas de piedra es inmenso. Es necesario sentir esta fuerza en relación con la enorme cantidad de kilos que actúan sobre la verticalidad de la pared, para contrarrestar la fuerza de la gravedad.



Giovanni Anselmo, *Hacia ultramar el color realza la piedra*, 1995. Granito y pigmento azul.



Giovanni Anselmo, *ST*, 1986. Granito y lienzos.



Giovanni Anselmo, *ST*, 1991. Granito, lienzo y cable de acero.

En otras obras, como *Sin Título*, de 1986, 1991 y 1992, es inquietante la importancia que adquiere el peso de las rocas graníticas rojas, grises y negras descansando sobre cuarenta lienzos o bastidores de pintor dispuestos en bloque, que se sostienen verticalmente sobre el suelo mediante su apoyo en la pared. En estas piezas lleva hasta sus últimas consecuencias algunas de las premisas de su trabajo sobre la gravedad y la esencia de las fuerzas. Sobre ello dirá: *“La obra es como un cuerpo: aparece quieto y, sin embargo respira, trabaja”*.¹⁴⁵

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 33.

Anselmo basa sus obras en la mutación y perdurabilidad de los materiales, en el tiempo, la gravedad, las relaciones causales, la energía de una situación y la utilización de fuerzas contrarias que producen tensión y crean grandes significados. Consigue la máxima cohesión entre idea, forma, materia y percepción, sin rechazar un gran contenido metafórico.

HATAWA MEPOBA

Es una artista del este de Europa que como los primeros minimalistas basa su trabajo en la máxima simplificación. Intenta expresar lo máximo utilizando el menor número de elementos, tratando de depurar su obra en un grado superlativo hasta la misma esencia.

Como seguidora del *Minimal* representa en sus obras estados de máximo orden desde el punto de vista morfológico, estando más interesada en la totalidad de la obra que en las relaciones entre las partes, por ello, en su ordenamiento compositivo la superficie y el color permanecen constantes para no desviar la atención de la obra.



Hatawa Mepoba, *Instalación ST*. Granito y cemento.

están construidas de manera homogénea con elementos idénticos que al unirse descartan la idea de jerarquización. En ellas no se advierte el deseo de hacer prevalecer una zona sobre otra, ni de señalar un centro o punto de atención. La elección de bloques o cuerpos idénticos para sus esculturas hace que puedan montarse de forma distinta, según el lugar donde se efectúe la instalación.



Hatawa Mepoba, *Instalación ST*. Granito y papel.

La construcción de sus esculturas se realiza a partir de la repetición modular de formas primarias y geométricas con materiales y procedimientos propios de la industria, en su caso con la combinación de módulos de piedra con bloques de cemento y otros elementos como la sal o el papel, demostrando su interés por la percepción de las líneas, planos y volúmenes.

Su obra recuerda el lenguaje reduccionista que utilizaban a mediados de los sesenta: Carl Andre, Donald Judd, Robert Morris y Sol le Wit.

Sus esculturas, como las de Carl Andre (1935), están construidas de manera homogénea con elementos idénticos que al unirse descartan la idea de jerarquización. En ellas no se advierte el deseo de hacer prevalecer una zona sobre otra, ni de señalar un centro o punto de atención. La elección de bloques o cuerpos idénticos para sus esculturas hace que puedan montarse de forma distinta, según el lugar donde se efectúe la instalación.

En sus trabajos se puede apreciar la trascendencia del elemento seriado o secuenciación, como en el de Donald Judd (1928-1994), concediendo, como hacía él, un valor idéntico a todos los elementos sin hacer distinciones entre ellos.

Algunas de sus obras recuerdan el trabajo de Tony Smith (1912-1980), considerado padre del minimalismo y el de Robert Morris (1931) de mediados de los cincuenta, sus primeros poliedros simples y sistemas modulares de metal, realizados de forma mecánica, en los que no se percibe la huella del artista.

Hatawa Mepoba, *ST, variación de Noticias del mundo*. Granito y sal.Hatawa Mepoba, *ST*. Granito y sal.

Lo que nos interesa de Mepoba es que entre todos los materiales escoge para sus trabajos principalmente la piedra, utilizándola casi siempre en combinación con materiales industriales, como el acero, el ladrillo y el cemento, o, lo que es más interesante, con otros de una poética más actual como el papel o la sal.

Hatawa Mepoba, *ST, Objeto*. Granito y papel.Hatawa Mepoba, *ST, Objeto*. Granito y papel.

Para esta joven escultora de estilo claramente postminimalista, el equilibrio parece ser uno de sus intereses artísticos y fuente de inspiración. Así lo confirman las esculturas presentadas en 2015, sus *Objetos sin título*, que constituyen verticales columnas, pilares u otro tipo de escultura horizontal en piedra, realizadas con bloques modulares de granito y cemento, con el denominador común de estar colocadas en un comprometido equilibrio.

Como hacía Donald Judd integra el color como un elemento más de esa concepción binaria que rige su obra, pues se decanta frecuentemente por soluciones bicromáticas que acentúan el carácter dual.

Una de sus obras de 2015 representa unos enormes bloques de mármol, que atraviesan dos mesillas de noche, lo que parece reflejar irónicamente las dificultades propias de la convivencia humana.

En otro trabajo consigue, con dos alargados cilindros de papel, crear la ilusión de que dos piezas de mármol se sustentan en un precario equilibrio.



Hatawa Mepoba, *Instalación ST*. Granito y papel.



Hatawa Mepoba, *Objetos ST*. Granito y papel.

Algunas de sus piezas más peculiares son las constituidas por torres o pilares de mármol ahuecados entre los que intercala, a distintas alturas y a modo de mensajes, frágiles pliegos de papel o rollos de cartulina con los que logra distintos dibujos y percepciones según su colocación, consiguiendo, con el contraste de los dos materiales, unas seductoras, poéticas y elocuentes imágenes.

Su obra parece querer representar la fragilidad de la condición humana, su vulnerabilidad y el difícil equilibrio en el que se desenvuelven nuestras vidas. Su atractivo y originalidad radica en su enorme poder de sugestión, que visualmente atrapa y hace pensar al espectador.

3.1.6. NUEVO OBJETUALISMO

En este último apartado incluimos a escultores que dentro del objetualismo efectúan trabajos de diverso calibre. El primero de ellos, Juan Asensio, realiza piezas intimistas de gran simplicidad a las que confiere un carácter intemporal. Recurre a la geometría como punto de partida. Cree que la diversidad de formas de la naturaleza está sometida a la reproducción de unos cuantos elementos geométricos, formas derivadas de círculos y fractales.

De modo parecido, Adrián Carra, centra su empeño en la búsqueda de la pureza de las formas, que traslada al granito, mármol, bronce o metal. Su única meta es perseguir la esencia mínima para lograr una belleza sustancial.

Armen Agop, es un artista egipcio que, como Asensio o Carra, realiza sencillas esculturas en mármol y granito negro, que transmiten sensaciones de delicadeza y elegancia. Suelen estar constituidas por formas redondas con pequeños picos asimétricos, estructuras plegadas sobre sí mismas o esculturas esenciales que interactúan con la luz, aumentando la opacidad del oscuro color en que están ejecutadas.

Por otro lado está el interesante trabajo de Bañuelos, más directo y primitivo, que nos acerca a los orígenes del mundo y la vida, a los principios artísticos de los hombres prehistóricos. Sus obras parecen encerrar grandes secretos en su interior, a la vez que nos muestran signos de contemporaneidad y abstracción. Su austeridad de formas es una deliberada búsqueda del misterio.

El color de la obra del escultor colombiano Hugo Zapata es el del óxido de hierro, negro o verde grisáceo de sus piedras de lutita y pizarra, a las que ocasionalmente añade láminas de cobre, vidrio y resina. Su acción e investigación se centra en recoger milenarias rocas de la naturaleza para intervenirlas, mostrándolas finalmente como el resultado de una transformación que no encubre el soporte de la propia naturaleza.

Las obras del coreano Park Eu Sun apuntan a la naturaleza “corpórea” de lo etéreo. Sus esferas construyen celestiales escaleras, concatenaciones galácticas y modelos de simetría espacial. Las superficies de sus esferas y columnas rasgadas por fisuras, grietas o huecos, que revelan el talante de la piedra, son signos de la naturaleza temporal de la materia, de la suerte que reina sobre la fragilidad de todo.

Por otro lado, las líneas de la escultura del californiano Neal Barab, están ligadas a la tradición «moderna» de la escultura abstracto-concreta, con componentes propios del surrealismo de mediados del siglo XX, de Arp en adelante. Sus piezas ahusadas y lisas, acogen la luz, tratando de evidenciar las estriaciones y las intrusiones de colores diferentes en el mármol. Acaba sus obras aplicando interesantes texturas con las que consigue efectos de gran singularidad.

La historia ha quedado tallada en mármol gracias a Lissipo, Donatello, Miguel Ángel, Bernini, Cánova y Rodin, hoy en día otros artistas como Fabio Viale y Sebastián Martorana, cuya obra exploraremos, siguen enriqueciendo ese legado, aunque de un modo completamente contemporáneo.

JUAN ASENSIO (Cuenca, 1959)

En su escultura se encuentran enunciados poéticos y la manifestación de sentimientos procedentes de lo observado durante años a través de unos ojos capaces de desvelar los secretos de la naturaleza. Su admiración hacia ella le lleva a sentir predilección por la piedra.



Juan Asensio, esculturas de mármol en pared. Galería Elvira González de Madrid.

Su escultura se plasma en piezas íntimas y simples con alguna influencia minimalista.

La sencillez de su trabajo no significa simplicidad de experiencia. Piensa que con una obra sencilla se puede transmitir "mucho más emoción que con otras cosas"¹⁴⁶. Su poética de la forma le mueve a trabajar a favor de los símbolos de lo estable, lo indeleble e inmutable.

Sabe establecer un sutil diálogo entre los distintos planos de unas formas que, observadas con detenimiento llegan a sorprender. En su obra, descubrimos ascendientes de Kandisky, Mondrian, Malévich y Klee. Cree en un arte metódico y organizado, proveniente de la experiencia, que se transcribe en una lírica que hallamos en pensamientos orientales, que se manifiesta en la poesía que irradian sus geometrías.

Frecuentemente se le asocia con Brancusi, Kapoor o Isamu Noguchi. Él reconoce que todos han influido en su obra, especialmente Brancusi, padre de la nueva escultura y punto de partida de la mayoría de los escultores del siglo XX. "En

estos tres artistas hay interés por la simplicidad, por lo esencial, por lo intemporal, la unión del hombre con la naturaleza y la espiritualidad que hace que me sienta deudor de ellos en mayor o menor medida".¹⁴⁷

Sus ensayos se materializan alrededor de unas pocas ideas y formas que constituyen su lenguaje expresivo. Las repite continuamente, sin evitarlo, porque establecen un proceso de análisis en el que explora las variaciones y posibilidades de cada imagen. El carácter de sus esculturas se puede definir como primario, purista y esencial, en sus sondeos las formas logradas se suceden constantemente, en un principio sin fin, revelando la posibilidad de otras estructuras alternativas.

Sin embargo, el objeto de su escultura no es el de revelar nuevas formas o modelos universales, sino que pretende establecer otro género de relación especial entre el espectador y el objeto artístico.



Juan Asensio, ST. Mármol negro de Bélgica.

En sus primeras obras figurativas comenzó usando barro y madera pero paulatinamente fue descubriendo las cualidades y posibilidades de la piedra: su densidad, potencia y fragilidad, que era más apta para las ideas que quería desarrollar.

En el Museo de Arte Abstracto de Cuenca, conoció la obra de Oteiza, Chillida y de otros importantes artistas de primera fila que utilizaban la piedra en sus trabajos, desde entonces se decidió a usarla para la representación de cuerpos geométricos. Le pareció que la piedra era el material idóneo para el tipo de obra que estaba desplegando. Sobre ello comenta: "para el escultor lo importante no es el soporte en sí mismo sino lo que hagas con él. El material es sólo el órgano físico de una idea"¹⁴⁸.

¹⁴⁶ CISCAR CASABÁN, Consuelo, "Haikus geométricos", citado en: AA.VV., *Juan Asensio Geometría sin Límites*, (cat. exp.), Valencia, edita el IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, 2006, p. 9.

¹⁴⁷ SIERRA, Rafael, "Entrevista a Juan Asensio", citado en: *Ibidem*, p. 15.

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 15.



Juan Asensio, *ST*, 2013. Mármol negro de Bélgica.



Juan Asensio, *ST*. Mármol blanco de Yugoslavia.

La principal característica de su trabajo es la sencillez. Sus obras evocan paz y pureza. Pureza que se refleja no sólo en lo sereno de su geometría sino en la profundidad de las materias primas elegidas para materializar su obra, mármoles y granitos de diferentes orígenes y coloraciones. Al igual que Adrian Carra o Armen Agop, dos escultores que veremos a continuación, realiza su trabajo generalmente con materiales monocromos y uniformes, decantándose por los colores blanco y negro. Suele utilizar mármol belga, mármol blanco de Serbia o Carrara, granito negro de Zimbabue o piedra caliza de Calatorao, además de areniscas de Sepúlveda y Tafalla.

En cuanto al procedimiento de talla en piedra, él considera que es necesario tener una buena preparación técnica y ser autosuficiente para poder desarrollar una obra sin tener que depender de otras personas. La falta de esta base pone límites a la creatividad. El conocimiento de los procesos técnicos en cualquier especialidad, sirve para poder ampliar el horizonte y desarrollar las ideas, es una herramienta a favor del escultor.

Admira a Bárbara Hepworth como gran valedora de la tradición de la talla directa. Cree que en aquellos años, el escultor afrontaba el mármol de una forma más directa, incluso dejando que esa materia determinase el resultado de una obra, que podía ser distinto al de la idea inicial.



Fuente de Niebla, Bilbao, 2011. Realizada por Lorenzo Fernández Ordoñez incluye tres piezas de granito de Zimbabue, obra del escultor Juan Asensio.

En 2011 realizó el proyecto *Fuente de Niebla* para Bilbao, que incluye tres piezas de granito negro Zimbabwe, en colaboración con Lorenzo Fernández Ordoñez. La nueva fuente combina el agua vaporizada, la luz y la escultura, como las fuentes realizadas por el japonés Isamu Noguchi en los años 70 y 80.

En su trabajo se sirve del dibujo para esbozar una primera idea, después utiliza tiza, escayola, barro, cartón o chapa de hierro para realizar un análisis posterior de la obra. Hace cientos de pruebas y variaciones sobre un mismo desarrollo formal. Entre esas primeras maquetas escoge las mejores y las traslada a material definitivo, aunque todavía en formato de maqueta, a veces en bronce, pero preferiblemente en piedra, donde puede apreciar los matices que tendrá la obra definitiva. Luego, deja descansar esas maquetas un tiempo antes de proceder a su ampliación.

Piensa que no es aconsejable comenzar a tallar una piedra sin tener certeza y claridad en lo que se va a hacer. La obra debe estar acabada totalmente antes de pasarla al material definitivo. El llamado azar, es siempre fruto del trabajo, no de lo casual sino de la intuición aplicada a la parte racional de su obra.



Juan Asensio, ST, aluminio laminado.



Instalación de Juan Asensio en la galería Elvira González de Madrid.

Cree que la diversidad de formas de la naturaleza está sometida a la reproducción de unos cuantos elementos geométricos, formas derivadas de círculos y fractales. La estructura del espacio hace que no sea posible hallar una geometría perfecta, las líneas rectas apenas existen, los planos se arquean y ondulan sutilmente.

Afirma que *"la geometría tiene la belleza de la perfección. No hay nada más perfecto y bello que un cubo o una esfera. Una obra de arte debe de crear inquietud, emocionar y tener misterio"*¹⁴⁹.

Normalmente no suele poner título a sus esculturas, porque no lo considera necesario, pues son claras y evidentes, hablan del escultor, de su carácter y de su interés por la geometría de la naturaleza, por esas formas simples y misteriosas que dominan la complejidad de nuestro planeta.

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 16.

ADRIÁN CARRA (Madrid, 1960)¹⁵⁰

Su trabajo también se enmarca en el área de la abstracción geométrica, en cuerpos delimitados casi exclusivamente por superficies curvas. Son formas dotadas de una tensión interior que parece predisponerlas al movimiento, en una especie de geometría dinámica. Trata de evocar el movimiento, analizando las formas con las que nuestra memoria lo recuerda.

El trabajo de este escultor desde sus comienzos se ha centrado en la talla en piedra, que es el material que mejor encarna su proposición plástica. A pesar de ello en sus últimas exposiciones ha presentado obra realizada con distintos metales, consecuencia de su perseverante investigación de los materiales y de haber precisado para la configuración de sus piezas de la delgadez propia del metal.

Su empeño escultórico se centra en la exploración de la pureza de las formas, que traslada preferentemente a piedras de granito o mármol. Concibe la forma pura y sigue el proceso para alcanzarla, su objetivo es buscar la esencia mínima para lograr una belleza, cercana a una concepción de “elementalidad” de raíz brancusiana.

Por otro lado, como ocurre en la obra de Juan Asensio o Armen Agop, en el color blanco o negro de sus piezas, o en su estructura significativa y simple a la vez, podrían encontrarse resonancias de la escultura zen en la que lo denso se torna etéreo. Transcribimos algunas palabras del escultor:

*“En el angosto camino de la escultura abstracta, de orientación geométrica y carácter austero, encontrar formas nuevas que resuenen por sí mismas, de alguna manera, es todo lo que se puede aspirar a conseguir”.*¹⁵¹

En su obra más reciente presenta piezas geométricas que según expresa: “se construyen tensando sus superficies sobre curvas helicoidales que se entrecruzan o encadenan”.¹⁵² Son obras que comparten la memoria de la turbulencia de los fluidos.

Asimismo ha realizado un segundo grupo de esculturas geométricas de gran rotundidad, que se refieren al movimiento, a las formas que adopta el agua al manar o a la naturaleza orgánica.



Adrián Carra, *Manadero*, 2004. Piedra de Calatorao.



Adrián Carra, *Órbita periódica*, 2004. Mármol Sivec.



Adrián Carra, *Las Muelas*, 2008. Mármol de Carrara.

¹⁵⁰ Adrián Carra Licenciado en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid, donde se especializó en escultura, ejerció allí durante unos años como docente. Actualmente es profesor de Volumen de Artes Plásticas y Diseño, impartiendo docencia en la Escuela Superior de Diseño de Madrid.

¹⁵¹ <http://nexo5.com/ent/1165/esculturas-en-astarte>

¹⁵² <http://www.galeriaastarte.com/pages/exposala/13>



Adrián Carra, *Leda*, 2008. Mármol Sivec.

Entre sus obras destacamos *Presa Acantilada* (1990) situada en el Centro de Viajeros de la estación de Málaga; *Trenza de Agua* (1992-94) de mármol de Carrara y aluminio; *Corona* (1996), *Molino de Noche* (1998), *Luna negra* (1999) y *Manadero* (2004) en piedra de Calatorao, o *Cáliz* (2003), en mármol y *Órbita periódica* (2004) en mármol Sivec.

Obras más recientes son: *Las Muelas* (2008), en mármol de Carrara, basada en unas muelas de molino antiguo, *Leda* (2008) y *Escila* (2008), en mármol Sivec, o *Vórtice* (2008), de sinuosa delgadez,

realizada en bronce, y *Germinal*, de mármol blanco Carrara, por la que en 2012 le fue concedida la Medalla de Oro de la Exposición Nacional de Valdepeñas.

En su trabajo, en el que converge una nueva lectura de la Historia del Arte unida a su pasión por el diseño y la arquitectura, frecuentemente aparecen construcciones y abstracciones paisajísticas, con las que entra en un juego metafórico de significados singulares.

ARMEN AGOP (El Cairo, 1969)¹⁵³

Es un artista egipcio que en la misma línea de los dos anteriores realiza unas elegantes esculturas de granito negro, que podemos describir como "esenciales", que a primera vista transmiten sensaciones de delicadeza y refinamiento, además de una gran autenticidad.

Observando sus formas podemos percibir la energía interior o el latido de un movimiento centrípeto que parece atraer hacia sí todas las formas de vitalidad. En sus obras hay algo que no se puede explicar de un modo lógico, cada espectador, debido a lo imprevisible de su respuesta emocional, debe interactuar tanto con la escultura como con su imaginación.

Hacia el año 2002 se traslada a efectos de su perfeccionamiento en la talla en piedra, a Pietrasanta (Carrara) Italia, donde tuvimos oportunidad de conocerle durante una visita a su taller.

Sus piezas suelen estar constituidas por formas esféricas que derivan en pequeños picos asimétricos, estructuras plegadas sobre sí mismas o esculturas esenciales que interactúan con la luz, aumentando la opacidad del color negro del granito que las compone. El negro se considera a nivel simbólico como núcleo universal del color, no solo se asocia con la oscuridad esencial sino que representa las profundidades de la tierra. Como ejemplo decir que las antiguas diosas de la fertilidad eran representadas en piedra negra.

Sus obras tienen un estilo muy identificable: variables claras y bien definidas, llenas de valores, que sin embargo pueden quebrantar cualquier definición racional o convencional de lo que advertimos. Fuerza, conexión espiritual entre el interior y exterior del material, ligereza y pureza de formas, son las principales características de su estilo.

La espiritualidad de sus esculturas es cercana a Brancusi, mientras que en su sentido instintivo encontramos analogías con la escultura biomórfica y primitivista de Arp. Su obra también contiene la misma energía que nos sorprende en las esculturas faraónicas en basalto de su país natal.

¹⁵³ Armen Agop es un escultor egipcio natural de El Cairo. En 1992 se gradúa en escultura en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Helwan de El Cairo, donde obtuvo una beca de investigador auxiliar que le permitió ejercer la enseñanza en la misma Universidad. Su trabajo ha sido reconocido y galardonado en diversos países en los que se le ha encomendado obra pública. Sus esculturas además forman parte de importantes colecciones particulares.



Esculturas de Armen Agop en granito negro Zimbabue.

Agop reside en un mundo de valores ascéticos e iniciativas sinceras, profundamente arraigados en su cultura milenaria, sus obras evocan algo antiguo en la naturaleza y en el pensamiento, pero tratado con un enfoque distinto. Él representa solo lo que requiere cada obra, nada es necesario, nada hay que suprimir. Sus esculturas están como encerradas dentro de sí mismas, no necesitan ni piden nada más.

En su trabajo percibimos una armónica unión de los opuestos: el espíritu y la materia, la luz y la sombra, lo finito e infinito, la estática y la dinámica, la ligereza y la densidad, están en esencia intensamente relacionados. Una identidad metafísica que va más allá de las apariencias lleva al espectador a implicarse mentalmente, encontrando en la superficie de sus obras la elegancia del pasado y la autenticidad del presente.

En sus esculturas se encuentran unos ritmos, unas cadencias y una delicadeza similar a la de los versos de la poesía oriental, bordes tan agudos como el filo de un cuchillo y líneas de contorno que concentran una gran sabiduría y dignidad.

ALBERTO BAÑUELOS (Burgos, 1949)¹⁵⁴

Bañuelos es un burgalés que está enamorado de la enigmática densidad de sus piedras, de su hermetismo y de sus cualidades formales, superficiales o cromáticas que tienen su arranque en los orígenes del mundo y en los principios artísticos del hombre prehistórico. En su trabajo nos recuerda que la piedra era en la antigüedad el material de los escultores, un material permanente e inmemorial capaz de sobrevivir al paso del tiempo.

¹⁵⁴ Alberto Bañuelos nace en Burgos en 1949, estudia Ciencias Políticas y Sociología en la Universidad Complutense de Madrid. No pudo aprobar el examen de ingreso en Bellas Artes, lo que le supuso un fracaso, pero ha llegado a la conclusión de que eso le ayudó a formarse como autodidacta.



Alberto Bañuelos, *Maternidad*, 1990. Piedra de Calatorao y madera.

Su obra, que proyecta significados múltiples y trata cuestiones existenciales está repleta de referencias arqueológicas, literarias y filosóficas. Sus principales mentores, como él reconoce, son Brancusi, Isamu Noguchi y Oteiza, sintiendo quizá un especial hermanamiento con la obra del escultor japonés-norteamericano que conoció en su estudio de Nueva York y le animó a introducirse en el mundo de la escultura. De Brancusi recoge su refinamiento de la piedra hasta la perfección para conseguir fundirse con el espacio circundante, de Noguchi su capacidad para aunar las tradiciones oriental y occidental de la talla en piedra y, de Jorge Oteiza, su juego de sólidos y vacíos y su dimensión metafísica.¹⁵⁵ Estos tres hitos de la escultura le inculcarán además la orientación de un trabajo que no es ajeno a la historia, que rememora fuentes antiguas, nutriéndose de los mitos y la cultura de antiguas civilizaciones.



Alberto Bañuelos, *Paisaje*, 1992. Piedra de Calatorao.

Siente veneración por la historia y personalidad de cada una de sus piedras, que acomete con respeto y meditación, intentando realzar su carácter individual y cada uno de sus matices: su piel, textura, color o sus infinitas diferencias de tamaño.

Sus esculturas son presencias individuales, únicas e irrepetibles, que rodeadas de una enigmática atmósfera y arropadas por una fuerte identidad, contienen mensajes encubiertos que aspiran ser revelados por los que las contemplan.

Aún siendo abstractas surgen de la realidad, trasladan al medio artístico imágenes o ideas del mundo interior del artista, que comenta al respecto, "voy abstrayendo una y otra vez hasta llegar a expresar la idea de la manera más simple que alcanzo".¹⁵⁶ Es indudable que esa austeridad de formas implica una deliberada búsqueda de misterio.



Alberto Bañuelos, *Del espacio. Luna llena*, 1999. Mármol yugoslavo.

¹⁵⁵ ROSE, Bárbara, «La escultura como lenguaje universal», *Arte*, año XIII nº 165, noviembre de 2012, p. 74.

¹⁵⁶ Citado en: AA.VV., ALBERTO BAÑUELOS, *La Liturgia de las Piedras* (cat. exp.), Valencia, IVAM, Institut Valencià D'Art Modern, 2009, p. 22.

En la transformación de la materia natural, la piedra, mantiene una relación viva con el escultor, que ha de tratarla con delicadeza, firmeza y fuerza. Existiendo una experiencia frontal entre el artista y la piedra sin mediadores, solamente la herramienta, un puntero o un cincel. Bañuelos construye, destruye y reconstruye formas e ideas deteniendo el proceso creativo en el instante de mayor eficacia estética, para obtener un trabajo bien hecho, que se materializa en obras de gran belleza y armonía.



Alberto Bañuelos, *Homenaje a Robert Smithson*, alabastro. Exposición en el IVAM, 2009.

Seducido por la piedra, entre 1983 y 1985, realiza constantes viajes a Carrara, donde aprende el oficio de la talla en mármol. Además, en esta época visita distintos lugares del mundo, descubre a Freud, Brancusi, Henry Moore, Jean Arp, Medardo Rosso, Oteiza e Isamu Noguchi. En algunas de sus obras se siente deudor de Richard Serra, Anthony Caro, Calder, Baltasar Lobo, y más recientemente del pintor estadounidense Cy Twombly y de la obra en granito del alemán Ulrich Rückriem.

Tras una etapa inicial influenciada por las propuestas formales de los años 30 y 40 su obra fue adquiriendo una acusada sencillez y una predisposición a la elevación, con la que ha continuado hasta sus últimas construcciones en piedra que recuerdan antiguos monolitos que parecen reverenciar el cielo. De esta época son sus paisajes de piedra y madera (1988) y su serie de Quillas (1987-89), de las que el crítico Fernando Huici dirá: “La geometría abre un surco, al modo como la quilla hace sobre la piel del mar, en la materia informe”.¹⁵⁷

Otras series posteriores, de los años 90, fueron: Maternidades, Máscaras y Lunas (Nuevas, Menguantes, Gótica). En esta época además comienza una interesante serie de pulidos Espejos y Estelas en piedra que recogen el transcurrir de las nubes en el cielo.

En sus obras suele acentuar los contrastes, unas están finamente pulidas, como las Lunas o Torsos, y otras nacen de una piedra ruda, sin desbastar, acatando su configuración natural.

Cuando en una misma pieza mezcla acabados distintos lo hace porque piensa que todos estamos hechos de una combinación de cultura y barbarie, de materia pulida y bruta, difícil de superar.¹⁵⁸

En su serie Abrir-Cerrar, del año 2000, experimenta con piezas verticales totémicas en las que expresa el contraste entre lo interno y lo que se deja ver, retomando el lenguaje silencioso de los primeros megalitos que erigió el hombre. Para Bañuelos, como sucedía con Noguchi, el espacio está en el interior y exterior de la escultura pero también en su silencio.

Con obras como *Del espacio nº6*, de 2001, en basalto de los Pirineos, comienza su investigación de la perforación del bloque de piedra haciendo que penetre la luz y active la obra aumentando su vitalidad. En esta serie de excavaciones triangulares que emulan la primera escritura cuneiforme es evidente su deuda con Brancusi. En 2012 comenzará una serie de relieves en collage en los que desarrolla unas incisiones en superficie que revelan “materia oscura”, en alusión a la materia espacial descubierta recientemente.¹⁵⁹

Su iconografía evoluciona de la figuración a la abstracción, desembocando en la deconstrucción. Será el escritor francés Jacques Derrida, inventor del método filosófico de la deconstrucción, el que inspire a Bañuelos esta serie de piedras ovoidales.

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 117.

¹⁵⁸ HUICI, Fernando, *Alberto Bañuelos-Fournier, Entre la Tierra y el Cielo* (cat. exp.), Burgos, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 2002, pp. 17-18.

¹⁵⁹ ROSE, Bárbara, *op. cit.*, p. 74.



Deconstrucción nº 134. Torso nº 41, 2009.



Deconstrucción nº 64. Balón IV, 2008.



Deconstrucción nº 65. Discóbolo I, 2008.



Deconstrucción nº 66. Balón V, 2008.

En sus deconstrucciones, que pueden entenderse como una restauración y reconstrucción de ideas o nueva formulación de lo conocido, fracciona cantos rodados de piedra y bolos de granito, distribuyendo sus segmentos desde el centro hacia distintas direcciones desplegándolos frecuentemente en abanico. El concepto es un juego de sólidos a partir de una matriz o cuerpo principal tratando de encontrar un equilibrio entre las partes. El resultado son unas obras o muy equilibradas o muy perturbadoras, lo más sugestivo que proponen es el mantenimiento de su unidad, en ellas la piedra cortada y unificada no pierde su concordancia, parece oscilar sobre un eje imaginario.

La rotundidad de sus deconstrucciones, en las que se propone esquematizar el vacío sintetizando la ruptura o el accidente, está influenciada por el vocabulario plástico de Chillida y de Oteiza, fundamentalmente por la investigación en el tratamiento de la luz y de la forma que comenzó este último en 1955, con sus "condensadores de luz", permitiendo que esta penetrase en el interior de la escultura.¹⁶⁰

En 2009 realizó una interesante instalación en el IVAM con bolos de alabastro, en la que refleja su concordancia con las obras del Land Art, Homenaje a Smithson, en recuerdo de la Spiral Jetty que ejecutó en 1970 en el Gran Lago Salado de Utah (EE.UU.).

También ha efectuado varios trabajos lunares que se encuentran emplazados en los Jardines de Changchún (China), Luna en cuarto menguante y Luna Nueva, y en los Jardines de Ashdod (Israel), realizadas en mármol blanco y mármol rumano respectivamente.

Para los jardines canadienses de Trois-Rivières en Quebec efectuó una puerta en piedra que irrumpe en el paisaje urbano conduciendo a un mundo sugerente que sustenta el carácter mágico y mitológico de las primeras representaciones artísticas del hombre. Este trabajo relacionado con los megalitos es un preludio de la ascensión a las alturas tras la vida terrenal. Por ello el escultor habla de "Volcar una fresca y nueva mirada, de rehacer una y otra vez la vida (...) De

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 74.



Alberto Bañuelos, *Deconstrucción nº 26*, 2006. Basalto.



Alberto Bañuelos, *Deconstrucción nº 56. Torso nº 38*, 2007. Canto rodado.

desmantelarla para buscar otras formas de expresión, con el fin de que, siendo la misma, surja siempre nueva”.¹⁶¹

Su método de trabajo consiste en confeccionar pequeñas maquetas en yeso o cartón, que posteriormente amplía en piedra. Inicialmente son sólo una referencia que va cambiando para realizar variaciones sobre la misma idea.

En su obra demuestra su entusiasmo por el trabajo físico y directo en piedra, orgulloso de usar las herramientas de egipcios y olmecas con las que expresa su atadura con los orígenes de la escultura.¹⁶² Ha trabajado casi todos los tipos de piedra, entre sus preferidas se encuentran el alabastro, los mármoles blancos de Yugoslavia y de Carrara, el negro de Bélgica, los granitos de Porriño, Zimbabue, China o el basalto.

Bañuelos, que lidia con metáforas y nunca ilustra emociones, reconoce que la sensualidad está reflejada en su escultura, y en ella la piedra determina las formas que produce. Su meta es crear cuerpos impenetrables y monolíticos que alcancen un equilibrio perfecto, “formas primordiales de la conciencia humana de la prehistoria al presente”, como los ídolos cicládicos que admiró Brancusi o los monumentos precolombinos que inspiraron a Oteiza. “El enigma y misterio de un lenguaje que era, sobre todo, silencioso”.¹⁶³ El método de corte con disco de diamante le ha permitido simplificar su técnica y lograr la intensidad deseada mediante la reducción. Para él tienen pleno sentido las palabras de Brancusi: “La simplicidad no es un fin en el arte, pero se llega a ella, a pesar de uno mismo, al acercarse al verdadero significado de las cosas”¹⁶⁴.

HUGO ZAPATA (Colombia, 1945)¹⁶⁵

El trabajo de este colombiano nace de su entorno, surge de la observación de los volúmenes, formas y colores en la naturaleza.

¹⁶¹ HUICI, Fernando, *op. cit.*, p. 21.

¹⁶² ROSE, Bárbara, *op. cit.*, p. 76.

¹⁶³ *Ibidem*, p. 76.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 74.

¹⁶⁵ Nace en Colombia en 1945 y estudia Artes Plásticas en la Universidad de Antioquia. En 1967 se incorpora a la Universidad de Medellín, Colombia, de la que es profesor emérito. En 1972 se gradúa como arquitecto en la misma Universidad.



Hugo Zapata, *Río de mercurio*. Piedra de lutita y plomo.



Hugo Zapata, *Cordillera*, 2007. Piedra de lutita y cristal.

En su diálogo con las piedras confiesa que va entrando en ellas por referencias visuales ancestrales. "Cada una me dice como trabajarla. Unas me muestran tranquilidad, otras fuerza y elegancia".¹⁶⁶

Su trabajo consiste en recoger e intervenir sutilmente milenarias rocas mostrándolas como el resultado de una transformación que no encubre totalmente su naturaleza. Durante el proceso sus piezas conservan el color originario del óxido de hierro rojo o amarillo, del negro y del verde grisáceo de las piedras de lutita y pizarra, a las que ocasionalmente añade láminas de cobre, vidrio o resina.

Este escultor, convencido de que la piedra es uno de los elementos más simbólicos del planeta, por su presencia en todas las civilizaciones, cree que es la referencia primordial del hombre porque está presente en nuestra memoria genética. Tanto la escritura como las formas primitivas precolombinas surgen de la piedra. Como manifiesta: "las piedras nos ofrecen un mensaje que no se pierde al trabajarlas, que está siempre presente, ellas nos hablan y se expresan".¹⁶⁷

Escoge la piedra por su cualidad de sobrevivir al paso del tiempo, en la creencia de que en ella está la eternidad y que el artista que la trabaja debe transcribir su mensaje, porque es su vocación y nuestro destino.

Sus primeras esculturas surgen de una alianza formal entre la piedra, el hierro y el cristal. Descubre que las obras de la naturaleza están llenas de sugerencias y que el trabajo del escultor consiste en subrayarlas y modificarlas sin necesidad de

intervenirlas substancialmente. Realiza su primera obra tridimensional en una pequeña piedra, que posee, como según comenta, los elementos formales y conceptuales que han acompañado siempre su trabajo: la huella, lo natural, lo accidental...¹⁶⁸



Hugo Zapata, *Geografía*. Piedra de lutita.

En su investigación combina la piedra con el agua realizando hermosos trabajos en micro-escalas como los Ojos del agua (recipientes de lutita para aguas límpidas)¹⁶⁹ y los Cálices o Pilas hechas del mismo material.

También utiliza pizarra, casi de la misma familia, que lo cautivó por su afluencia de láminas, que durante siglos se forma en las grandes planicies colombianas, constituyendo grandes masas rocosas que debido a los movimientos telúricos a veces afloran superficialmente de

¹⁶⁶ <http://www.eafit.edu.co/agencia-noticias/historico-noticias/2010/junio/Paginas/hugo-zapata-piedra-vocacion-destino.aspx>

¹⁶⁷ <http://www.hugozapata.com/info/view/section/id/3/name/section/Obras/menu/1>

¹⁶⁸ *Ibidem*.

¹⁶⁹ La lutita es una roca sedimentaria detrítica o clástica de textura pelítica, variopinta; es decir, integrada por detritos clásticos constituidos por partículas de los tamaños de la arcilla y del limo. Tiene alto contenido en hierro y presenta algunas capas oxidadas.

modo transversal en las cordilleras. Con la pizarra trata de evocar el paisaje subterráneo oculto en el interior de la tierra, un paisaje secreto nunca percibido por el hombre.

Su serie de Pensadores es un grupo de esculturas en piedra de gran sencillez y templanza, con un concepto oriental de inspiración zen. Son obras serenas pensadas para la vida diaria, para ubicar en espacios íntimos con el propósito de acompañarnos con su presencia.

Su mirada es como la de un geólogo, investigando las cualidades compositivas, estructurales y estéticas de los fragmentos de piedra que recoge: su peso, dureza, textura y color, convirtiéndolos en geografía, en montañas, cordilleras, ríos y picos que conmemoran la memoria geológica de su país colombiano. Su obra Cordilleras es “un recuerdo de nuestra geografía como enormes animales que afloran en la inmensa superficie del paisaje, se levantan gestuales hasta el cielo donde pierden su peso y su volumen en una cresta fina que hace notar el infinito cielo atrás y las estrellas”.¹⁷⁰

Otras piezas como los Pórfidos, están constituidas por basaltos, que afloran como columnas talladas por el hombre, simulando legiones o tropas petrificadas en el tiempo.



Hugo Zapata, *Cuna*. Piedra de lutita.



Hugo Zapata, *Espejo doble*. Piedra de lutita y agua.



Hugo Zapata, *S7*. Piedra de lutita y cristal.



Hugo Zapata, *Espejo*. Piedra de lutita y agua.

¹⁷⁰ <http://www.hugozapata.com/info/view/section/id/3/name/section/Obras/menu/1>

En la Plazoleta del Estudiante de la Universidad EAFIT de Medellín, Colombia, se dispone Ágora, un espacio que convoca una escultura viva inspirada en la Polis griega, que, como su nombre revela, es zona de reunión y de encuentro. En la obra, compuesta por múltiples volúmenes regulares, se manifiesta la noción de lo individual y de lo colectivo, el propósito es crear un área interior mudable que interactúe con el espectador.

Casi con el mismo nombre, Ágora Aracataca es una escultura constituida por grandes bloques de piedra superpuestos, apoyados unos sobre otros, componiendo una forma piramidal, que emerge de un alargado estanque o lámina de agua. Se realizó como homenaje a dos grandes escritores: al mejicano Juan Rulfo y al Premio Nobel de Literatura 1982, Gabriel García Márquez, nacido en Aracataca. Hugo Zapata diseñó el espacio con 80 módulos a modo de bancos para que la gente pueda sentarse a conversar como lo han hecho desde que se fundó esta ciudad histórica.

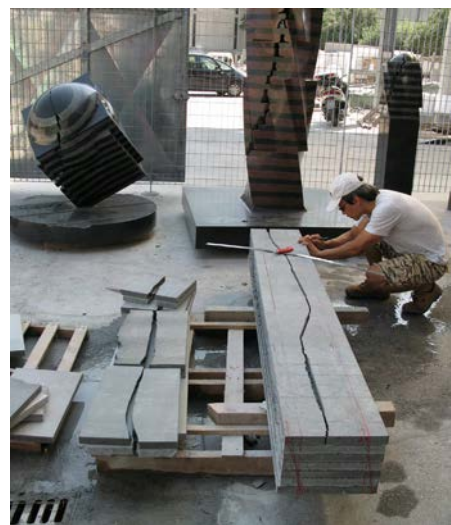
Su obra Poniente, consiste en un conjunto de columnas de basalto que brotan de un espejo de agua. Las columnas irrumpen del agua como un bosque lítico, son todas diferentes y su geometría modifica o multiplica sus caras según la luz ambiente y cambiante que reciben. Otra interesante serie, sus Estelas, están compuestas por tres grandes bloques de mármol blanco verticales a los que ha efectuado acanaladuras en las que ha introducido vidrio de tono azulado. Se encuentran situadas al pie del edificio Suramericana en Medellín, Colombia.

Jardín de piedras (1989), en la Avenida El Poblado de la misma ciudad, es un jardín semejante a los Karesanhui japoneses de piedra. En él introduce siete esculturas verticales en forma de picos. Es una obra que nos habla del silencio y la ausencia, en las cuales, según el pensamiento zen es posible encontrar la explicación de lo real.

Hugo Zapata hace gala de refinadas formas que parecen confinar grandes secretos en su interior evocando las producidas en la naturaleza y la esquematización de volúmenes de la escultura prehispánica. En su obra cada piedra recogida posee un valor específico que debe ser matizado por la intervención artística y encauzado hacia un fin que ella misma insinúa. Sus formas contemporáneas se manifiestan y visualizan dentro de la materia prima de la naturaleza.



Esculturas de Park Eun Sun en el estudio Fracasini en Valecchia, Pietrasanta.



Park Eun Sun trabajando en una escultura. Valecchia, Pietrasanta, julio de 2010.

PARK EUN SUN (Mokpo, Corea, 1965)¹⁷¹

La levitación del material es una característica del trabajo de Park Eun Sun, que genera imágenes de gran pureza. Sus obras de material pétreo aparentan no tener peso, se elevan desafiando las leyes de la gravedad, giran y se vuelven, en líneas impredecibles mediante un refinado juego en el que retorna el “espíritu geométrico” que admira en los trabajos del Renacimiento italiano.

Park como Isamu Noguchi congrega en su trabajo la herencia de su Occidente elegido y el Oriente de sus orígenes. En su obra no aparecen referencias específicas orientales, pero sí ciertas características son claramente coreanas y legibles, empezando por la sensibilidad de la luz que se filtra en los huecos de sus esculturas llenándolas de gracia y líneas fluidas.

Una característica constante en el arte coreano es su preferencia por lo expandido y por la forma esférica que deriva de una memoria propia de las antiguas porcelanas redondeadas, copas vidriadas consideradas durante siglos las más bellas cerámicas del lejano Oriente.

Sus trabajos y la delicadeza de sus granulados colores, apuntan a la naturaleza de lo etéreo. Así la armonía de sus esferas, en difícil y misterioso equilibrio, hace del artista un intelectual de la Edad Media que cree en la existencia de un acorde basado en el movimiento perpetuo de los planetas. Las esferas elevan escaleras celestiales, que constituyen modelos de simetría espacial.

Sus serenas arquitecturas de mármol parecen basadas en las relaciones armónicas que, de acuerdo con las teorías de Platón, regulan el perpetuo movimiento de los planetas.¹⁷² Una figura recurrente en su trabajo es el pilar o columna, un arquetipo esotérico de la armonía cósmica.

Las superficies de sus esferas y columnas están rasgadas por fisuras, grietas y huecos, signos de la naturaleza temporal de la materia, del sino que reina sobre la fragilidad del universo. Una dialéctica del vacío-lleño a través de la cual transpira el conocimiento, como escribe Leonard Cohen en Anthem, una de sus más hermosas canciones: “Hay una fisura en todo, así es como la luz penetra”.¹⁷³



Park Eun Sun, *Connection-Discontinuation-Space*, 2003. Mármol negro y gris.



Park Eun Sun, *Continuidad*, 2006. Mármol negro y gris.



Park Eun Sun, escultura instalada en el Estadio Worldcup de Suwon, Corea, 2002.

¹⁷¹ Desde 1993, año en que llegó a Italia para estudiar, ha estado trabajando en Pietrasanta y otras ciudades europeas.

¹⁷² La armonía de las esferas es una antigua teoría de origen pitagórico, basada en la creencia de que el universo está gobernado según proporciones numéricas armoniosas y que el movimiento de los cuerpos celestes se rige según proporciones musicales.

¹⁷³ A.A.V.V., *Park Eun Sun*, Seul, Corea, Wolganmisool Publications Inc., 2009, p. 9.



Park Eun Sun, *Expansion-Column*, 2002. Mármol rojo.

En un solemne ascendente ritmo sus cuerpos geométricos se deslizan rápidos, en uniones, vueltas aéreas y evoluciones que son segmentos de curvas y arcos, los dos símbolos claros de los cielos. Concibe sus obras en una escala monumental, para ocupar el exterior, como poéticas señalizaciones en el espacio urbano.

El equilibrio de sus esculturas transmite una fuerza unitaria, estimulando los límites estructurales de la imagen y los límites morfológicos de los materiales, prestando asimismo atención a los efectos ópticos producidos por el movimiento. Un movimiento que es indudablemente el recuerdo de las figuras "serpentinadas" del Manierismo toscano.



Park Eun Sun, *Moderation 02*, 2007. Mármol negro y rojo.

En su obra transforma el Manierismo de finales del XVI en un singular manierismo geométrico contemporáneo, prueba de su refinada cultura y conocimiento, en el que, como hemos visto, coexisten diferentes influencias.

En su obra se evidencia la contribución de la escultura italiana y toscana, el románico de las catedrales medievales, el año 1500 de Cellini, Miguel Ángel y el barroco de Bernini, del cual toma prestado el motivo de la columna salomónica. De Buonarroti adquiere la idea de

formas aprisionadas en el acto de liberarse desde la materia-madre, como ocurre en su obra *Prolifrazione* (Proliferación), de 1995, donde podemos observar las esferas bloqueadas en un muro columna que está derrumbándose, un emblema de la fragilidad de la construcción humana.



Park Eun Sun, *Moderation 39*, 2009. Mármol negro y rojo.



Park Eun Sun, *Symmetry-Combination II*, 2001. Mármol negro y gris.

En su trabajo está presente la misma consolidación del materialismo con la espiritualidad que inquietaba a Brancusi, ejemplo de ello son *La Infinite Column* y la secuenciada *Sphere*. Su obra es mínima en la forma, en la pureza y elegancia de las superficies ininterrumpidas, pero las grietas y huecos, la reiteración y la secuencia de planos de color, expresan el flujo y plegado del tiempo. El verdadero sentido de su trabajo es el de reconstrucción, su estética parece querer preservar y restaurar reliquias excavadas.

Una de las singularidades de su obra es el tratamiento especial que concede al mármol, como sustancia sensitiva y delicada que parece moverse libremente en el espacio, entre dos extremos, combinando lo físico y lo espiritual, lo tosco y lo refinado.

En sus desarrollos no solo piensa en los aspectos visuales de la escultura sino que considera sus cualidades táctiles. En general, sus trabajos incluyen dos colores usando bandas con las que crea modelos de forma, que favorecen el sentido del equilibrio, de la armonía y disciplina, en la belleza de una composición sistemática que permite la inclusión de franjas erosionadas que atrapan el flujo del tiempo. Entre las grietas y fisuras se filtra la voz del originador de formas.¹⁷⁴

El artista ha enriquecido su obra a través de una combinación, de cálculo perfecto y fortuito en la que coexisten la tosquedad y el refinamiento, la naturalidad y artificialidad, la percepción del non-finito logrado en la última *Piedad* de Miguel Ángel.

Sus estructuras acumuladas hechas en piedras de diferentes tonalidades sugieren una afinidad formal con el Minimalismo, creciendo como sólidas formas de cubos geométricos, esferas perfectas, cilindros o anillos acumulados. Con todo, su elección de un material convencional como el mármol diferencia su trabajo de corte minimalista.

En la arquitectura románica pudo haber encontrado el equilibrio, orden, armonía y perfección, que consigue en la repetición de formas simples. Mientras que la sucesión de diferentes matices de piedras en arcos, columnas, muros y suelos aparece en muchas iglesias de la Toscana, Góticas o Románicas como las catedrales de Siena, Pisa y Luca. Las bandas repetidas en arcos podrían haber querido simbolizar el mundo absoluto de Dios.

La peculiaridad de alternar piedras de diferente color en los elementos estructurales de las edificaciones ha sido redescubierta en la escultura del siglo XX. En *Les Deux Plateaux* (1985-1986) instalado en el gran patio del Palais Royal en París, se han construido columnas de hormigón ensambladas con bandas de piedra negra.

Esta ornamentación, característica en la obra de Park, parte del sofisticado método de intercalar bandas de mármoles de colores



Park Eun Sun, Fuente en mármol negro y rojo instalada en Pietrasanta, Italia.

¹⁷⁴ A.A.V.V., *Park Eun Sun*, Seul, Corea, Wolganmisool Publications Inc., 2009, p. 17.

para realzar la estética y acentuar la espiritualidad como hacia Isamu Noguchi en algunas de sus esculturas. La repetición en su trabajo evoluciona en variedad de formas, estallando la belleza como una explosión desde inesperadas fracturas, que emiten luz y avivan la imaginación posibilitando nuevos análisis. Su obra se mantiene en la frontera entre la construcción y la destrucción, creando una belleza diáfana.

Dicho esto, hemos de pasar al reconocimiento de los caracteres de su memoria y de los caminos que en sus últimas realizaciones muestran sus esculturas. Ambos aspectos pertenecen a una única realidad y por lo tanto están íntimamente relacionados. En primer lugar, permanece la dimensión específicamente coreana, dentro de la más amplia oriental. Luego, la arquitectura románica toscana, que le atrae por las características bandas impresas en dos colores de las fachadas y muros de sus iglesias. Sin embargo, su sensibilidad oriental, no comparte el riguroso y cerrado dibujo geométrico de estas iglesias, pero sí una activa y vistosa ornamentación en la utilización de bandas de dos colores, para dar brillo y avivar la plasticidad de los volúmenes en su encuentro con la luz, en las superficies curvas y deslizantes de sus Esferas y Columnas abiertas al espacio.

En Pietrasanta, donde reside, ha realizado una interesante fuente en mármol rojo y negro, constituida por un cilindro empotrado en el techo, con un juego de agua y luz, que rememora las fuentes efectuadas por el también oriental Isamu Noguchi, en la década de los años setenta.

En Park Eun Sun hay que reconocer una extrema habilidad técnica, un profundo conocimiento de los pasajes de la historia del material pétreo y una admirable habilidad para trasladar bellas imágenes poéticas concernientes al campo de la metafísica. Estas son sus herramientas de presentación-representación e investigación formal.

NEAL BARAB (Illinois, USA, 1964)

Es un escultor californiano que tuvimos oportunidad de conocer durante nuestro viaje a Pietrasanta. Vive y trabaja en Versilia desde el año 1987, donde se trasladó atraído por la fama del lugar para desarrollar su obra en el mármol blanco de los Montes Apuanos. Aquí se extraen mármoles de infinitas variedades y colores, ofreciéndose este lugar como una sede



Neal Barab, *Chico suéter*, 2013. Mármol rosa y blanco policromado.



Neal Barab, *Media pila*, 2007. Mármol rosa portugués, verde Ming y leopardo.

privilegiada de trabajo para artistas tanto italianos como extranjeros durante el siglo XX y XXI. En realidad Versilia es como un prestigioso crisol en el que todos se unen y encuentran.

Neal Barab se define a sí mismo como «un apasionado de la piedra en todas sus tonalidades y posibilidades táctiles», declara que: «Desde hace años trabaja constantemente con distintos tipos de piedra en una única composición».¹⁷⁵ Realiza obras con diversas clases de mármol estatuario, no necesariamente blanco pues precisamente uno de sus intereses estriba en la policromía y el color. Las líneas de su escultura, para la que prefiere dimensiones no monumentales, están ligadas a la tradición moderna de la escultura abstracto-concreta característica de mediados del siglo XX.

En su obra, de una blanda linealidad, se aprecia la influencia de Jean Arp y del Surrealismo, sus piezas ahusadas y lisas acogen la luz, pero tratan sobre todo de evidenciar las estriaciones e intrusiones de colores diferentes en la materia. A veces, hace hincapié sobre otra de sus características, el empleo de una sutil y amable ironía, creando formas sensuales y dinámicas que se acercan entre sí, en una suerte de danza, invitando al juego y al movimiento.

Es muy interesante el acabado de sus obras, resaltando el color originario de la piedra y aplicando diferentes texturas: textura amarilla, textura intersección, cortes de textura etc. consiguiendo efectos de gran singularidad. Usa mármoles de vivos colores como si de piedras semipreciosas se tratara; los busca con afán: del mármol blanco al rosa viejo o rosa portugués, al mármol Rayo de Luna o Leopardo que provienen del Mar de Mármara, rico en manchas en el que Barab logra crear sobre la superficie externa de las estriaciones, tallando el mármol en una cierta dirección, particulares efectos. Utiliza además el amarillo de Siena, el rojo Lanquedoc francés, el verde Val d'Aosta y de China, el mármol Cipollino, el Portoro, el Bardiglio, hasta el negro Marquina.¹⁷⁶ Con el mármol español Gaudí ha creado dos interesantes esculturas, son dos grandes piezas de superficie rugosa, en las que juega con la relación entre el rosa-tierra y el blanco calcinado de las incisiones. En mármol Cipollino ha realizado, usando su cáustico sentido del humor, una



Neal Barab, *Asiento Pods trío*. Mármol rojo francés, verde Val d'Aosta y amarillo Siena.



Neal Barab, *Strambo*, 2006. Mármol leopardo, amarillo Siena y mármol rojo francés.



Neal Barab, *2 vainas*, 2006. Mármol rosa y leopardo.



Neal Barab, *Tótem*, 2009. Mármol rosa portugués, verde Ming y leopardo.

¹⁷⁵ ...«Sono un appassionato della pietra in tutte le sue tinte e possibilità tattili. Da alcuni anni opero accostamenti con diversi tipi di pietra per un'unica composizione». Citado en: MASINI, Lara-Vinca, *Neal Barab, doppio gioco*, (cat. exp.), Jardines de Villa Vogel, Comuna de Florencia, Italia, Comisión de Cultura, 2007.

¹⁷⁶ www.nealbarab.com

escultura-mesa de jardín para el juego del ping pong, la base casi esférica está surcada de vetas azuladas, sobre la mesa, un pequeño rectángulo en vidrio señala las divisiones de campo de los jugadores.

Otras piedras con las que aprendió a trabajar en Suecia y que continúa utilizando son el granito, la cuarcita y los pórfidos rojos y diabasas negras.

El destino de sus obras generalmente es el césped o un rincón privado en el jardín, por lo que una parte de su trabajo lo desarrolla en colaboración con arquitectos y paisajistas creando obras unificadas que combinan naturaleza, arquitectura y escultura.

En 2007 realizó una interesante exposición en los jardines del parque de Villa Vogel de Florencia, una sugerente instalación para disfrute del público de todas las edades en la que emplea su material predilecto. Usa el mármol en una simplificación minimalista materializando en esta sustancia clásica unas formas actuales y vertiginosas que sacan nuestro lado lúdico invitándonos al juego.

Sus esculturas en una dimensión siempre humana animan con gracia plazas, jardines y parques. Su obra es satírica y alegre, y también profundamente seria. Sus simpáticos personajes coloreados rescatados de su percepción infantil: Niño, Tipo viejo, Boy Scout, Petimetre, Pájaro surfista y el pez Totoro, son piezas únicas realizadas con diligencia, pulcritud y con un concepto moderno en el siglo XXI a partir del material escultórico más antiguo y tradicional.

SEBASTIÁN MARTORANA (Manassas, Virginia, 1981)¹⁷⁷

Es un artista escultor e ilustrador de origen italiano nacido en Manassas, Virginia, que en su trabajo parece repetir textualmente la lección de Bernini, aplicándola a objetos que utilizamos habitualmente.



Sebastián Martorana, *Breyers Vainilla* y *Haagen Dasz Coffee (Ode to the cream)*. Mármol blanco, piedra caliza, envases de helado, cono de barquillo y cuchara.

¹⁷⁷ Martorana estudió en la Universidad de Syracuse, ampliando su formación durante una temporada en Italia. Después de graduarse, trabajó en un taller de piedra, fuera de Washington DC, luego se trasladó a Baltimore para obtener la maestría en el Instituto de Rinehart, Escuela de Escultura de Arte de Maryland. Actualmente vive en Baltimore EE.UU., donde trabaja en Hilgartner Natural Stone Company, la compañía de piedra más antigua de los EE.UU., allí dirige los trabajos de talla en piedra, restauración y diseño y se encarga de la realización de sus propias obras en un taller-estudio que forma parte del edificio de la empresa.



Sebastián Martorana, *Memorial de una bolsa de plástico*. Piedra caliza y tomates.



Sebastián Martorana, *Piggy (Cerdito)*. Mármol blanco, cordón y plástico.



Sebastián Martorana, *Mano del artista*.

Sus esculturas son muy interesantes por la fidelidad de los objetos cotidianos que ejecuta en piedra, trasladando con exactitud las impresiones de colchones y cojines al mármol, en los que permanecen visibles los pliegues de la huella humana que en ellos se ha acostado. Su elocuente serie de toallas, Mías, tuyas y nuestras, con sus características arrugas y dobleces, es de un realismo increíble. Es capaz de crear brillantes helados en mármol de diferentes sabores que introduce en tarrinas originales o inserta en cucuruchos de barquillo, y también memoriales de bolsas de plástico en piedra en las que introduce coloreadas frutas que por su peso son imposibles de transportar. Parecen reales asimismo sus ladrillos de Nueva construcción, sus colchonetas de Paso suave: Sofá y sus simpáticos juguetes de bebé como Piggy y Corderito, en los que reproduce fielmente en mármol la textura de cada objeto, su flexibilidad, rigidez, suavidad o aspereza. Además, en estas obras inserta elementos de la tecnología contemporánea, como diferentes envases y piezas de plástico o metal, a fin de lograr más fidelidad en la representación.

Otras de sus obras en mármol son iconos de la cultura pop, como Muñecos de Lego, Super Mario, Sam el Águila o La Rana Gustavo. Su pieza *Mano del artista* recuerda las realizadas por el escultor catalán Joaquín Mora.

Efectúa muchos de sus trabajos agregando mármoles salvados de derribos a elementos arquitectónicos de la ciudad, reincorporando esculturas individuales y específicas del sitio.

En su práctica artística, antes de comenzar una obra realiza un trabajo de investigación, asimilación y lectura sobre el tema, luego dependiendo de la complejidad o precisión requerida, hace bocetos, dibujos o maquetas, además de una buena cantidad de fotografías de referencias visuales.

Trata de hacer trabajos que realmente le entusiasmen, en palabras del artista: “el reto no es sólo hacer algo difícil, sino encontrar la manera de hacerlo. No estoy creando una réplica de una cosa, sino una interpretación de una cosa. Todo comienza con la experimentación”.¹⁷⁸



Sebastián Martorana, *Shed (Abrigo)*, Mármol blanco.



Sebastián Martorana, *Yours, Mine and Ours (La mía, la tuya y la nuestra)*. Mármol blanco y acero cromado.

¹⁷⁸ <http://www.baltimorearts.org/2014/04/>, Sebastian Martorana, entrevista.

Otra de sus facetas son los trabajos escultóricos de restauración que ha realizado en numerosos edificios emblemáticos de Baltimore y otras ciudades, como en la Iglesia católica de Santa Rita, en la Universidad de Loyola, el Museo Nacional de la Infantería de Marina en Quantico (Virginia), el Museo Nacional del Holocausto de Washington, la Universidad de Duke, Perkins Library, Durham, Carolina del Norte o en el Centro Kennedy para las Artes y la Galería Nacional de Arte de Washington.¹⁷⁹

FAVIO VIALE (Cuneo, Italia, 1975)¹⁸⁰

Es otro joven artista italiano que se sirve de un material tradicional como el mármol para crear sus obras, lo que le da la oportunidad de realizar piezas contemporáneas diferentes, que hablan en el lenguaje actual con los conocimientos prácticos y la habilidad del pasado.

A pesar del peso de la tradición, no se deja llevar por cánones y modas, arriesgándose a hacer en mármol todo tipo de representaciones de objetos cotidianos. Utiliza el mármol como antítesis de su valor asociado a la perdurabilidad, el misterio y el silencio, reconstruyendo objetos banales de uso moderno que nos hacen reflexionar sobre temas de actualidad, rompiendo además con su reinterpretación de los iconos históricos algunos mitos del arte.



Favio Viale, *Opera rotas (Turnos de trabajo)*, 2005. Mármol blanco.

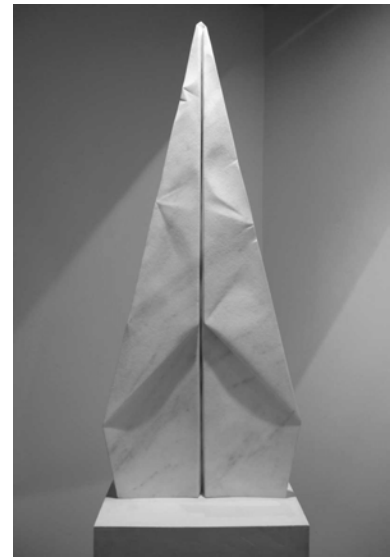
Entre sus primeras esculturas en mármol encontramos un rollo de papel higiénico, Placer, Carta higiénica, perfectamente tallado, en el que fugazmente ha quedado impresa la huella de los dedos que lo han utilizado. Otras obras que hablan del carácter fugitivo del tiempo y de los sentimientos humanos son Castillo de Naipes y Gafas traslúcidas.

¹⁷⁹ Uno de sus proyectos consiste en rescatar piedras de su antiguo barrio y volver a hacer con ellas una escalera completa, en un lugar público de nueva construcción del mismo barrio, que carece de escalones de mármol históricos. Podría ser una zona de reunión que formara parte de la historia cultural de Baltimore. Recogido en <http://www.baltimorearts.org/2014/04/>, Sebastián Martorana, entrevista.

¹⁸⁰ Favio Viale vive y trabaja en Turín, Italia, donde se ha formado escultóricamente. Se dedica al mármol desde los 16 años sin que el tiempo haya aminorado su fascinación por este material.



Favio Viale, *Arrivederci e Grazie (Adiós y Gracias)*, 2004. Mármol blanco.



Favio Viale, *Avión*, 2005. Mármol blanco.

Lo más interesante de su trabajo es su experimentación con las posibilidades del material, que evalúa rigurosamente para lograr resultados sorprendentes que muestran que la idea más difícil o extrema puede llevarse a cabo.

El mármol es el medio y la idea, la materia austera, vetusta y pesada que convierte en objetos dinámicos y anónimos, en reproducciones industriales o en piezas únicas derivadas de grandes obras maestras que le sirven para llamar la atención sobre temas referentes a la sociedad de consumo.

En sus trabajos el mármol toma la forma de objetos variados, de un globo, de una torre eléctrica, de un neumático, de un avión de papel, de una espiga o taco de pared, de un cráneo de poliestireno e incluso de una barca completamente funcional. Realiza estas obras usando el material más emblemático de la tradición del arte italiano “estableciendo una fuerte desorientación perceptiva que involucra y estimula la empatía del observador”.¹⁸¹

No hay duda de que sus obras, como las del español Gerard Mas, están cargadas de ironía, son directas y cercanas al público, aparentando lo que no son, como sus aviones de papel plegado de *Aerolínea* y *Avión* (2005), las bolsas de papel de *Adiós y Gracias* (2004), sus detalladas reproducciones de neumáticos de camión, o como ocurre con *Cráneo* (2009), *Souvenir Gioconda* (2009) y *La Milagrosa* (2014), que critican la sociedad de consumo aparentando estar ejecutadas con un material rápidamente degradable como la espuma de poliestireno en vez de con mármol de Carrara.

En su obra es asombrosa su capacidad para reproducir “las imperfecciones del corcho blanco, los surcos de un neumático y las arrugas de un papel”¹⁸². Ejecuta sencillas cajas de fruta y contenedores de plástico, con un realismo tal, que invita al espectador a ver los objetos más vulgares como complejas obras de arte, creadas en un material exquisito. Objetos, que se encuentran entre la añoranza y la paradoja, que revelan una alegre conexión con un humor que ha perdido su humana y pesada corpórea.

Su escultura *La Suprema*, una gran caja supuestamente de madera en la que están grabadas las marcas de las que deriva su título, aludiendo posiblemente al equipo de fútbol de la ciudad de

¹⁸¹ <http://www.cairoeditore.it/Premio-Cairo-2014.html>.

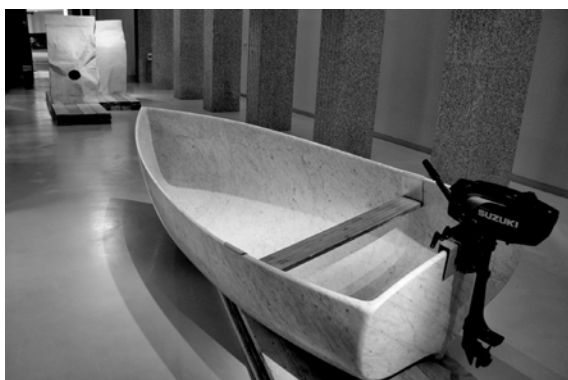
¹⁸² <http://www.20minutos.es/noticia/1706012/0/fabio-viale/escultura/marmol/>



Favio Viale, *La Suprema*, 2015. Mármol blanco y madera.

Padernobugnano en Lombardía, es el monumento a un objeto cotidiano que se representa en detalle en el mármol. Esta imagen a gran escala crea en el espectador un engaño perceptible por la exactitud con la que está representada la madera. No hay duda de que el suyo es un proceso de camuflaje, de habilidad y meticulosa técnica con la que consigue dar una nueva identidad al mármol en consonancia con los tiempos modernos.

Trabaja con la maquinaria precisa para tallar el mármol, unas veces directamente y otras indirectamente, mediante robot o pantógrafo, pero siempre acaba las piezas a mano. Normalmente, cuando las ejecuta a gran escala, como en *Arrivederci e Grazie* (Adiós y Gracias de 2012), crea mediante óptica láser un archivo digital de la maqueta, que se procesa con distintos software de mecanizado 3D, para trasladar las órdenes a un robot que será el que finalmente realice la ampliación en un gran bloque de mármol. De este modo ha encargado a laboratorios italianos la elaboración de su obra *Ahgalla III* (2008), una barca funcional de tamaño real (350 x 130 x 80 cm.) realizada en un solo bloque de mármol, tan fino como para poder mantenerse a flote con una o más personas, con la que ha navegado en la marina de Carrara-Massa y en los canales de Milán, Venecia, San Petersburgo y Moscú. Siempre le ha interesado la relación física y química entre el agua y el mármol, producto de la cristalización de las rocas calizas sedimentarias.



Favio Viale, *Ahgalla (A flote)*, 2007 y 2008. Mármol blanco, 80x350x130cm.



Favio Viale trabajando en *Infinito*. Mármol blanco.



Favio Viale, *Infinito*, 2004. Mármol negro.

Su emblemática serie de obras bajo el título de *Infinito* (2004 - 2011) que representan dos neumáticos enganchados formando la figura de un ocho en horizontal, está realizada a tamaño natural en diferentes tipos de mármol blanco y negro. Su elaboración es tan complicada y real, que se reproducen las marcas de la banda de rodadura e incluso el logotipo de la empresa esculpido al detalle.



Favio Viale, *Souvenir Gioconda*, 2009. Mármol blanco.

Como hemos comentado, la historia del arte le ha inspirado numerosas obras como un gran tablero de mármol que representa la escena de la Creación de Adán, de la Capilla Sixtina.

Entre las obras basadas en la historia y la memoria hemos de destacar la serie que irónicamente titula "*Souvenirs*", recuerdos del artista, con los "que se dirige a los espejismos y alucinaciones de la mente colectiva que determinan el comportamiento de las masas, fascinadas por el culto por la imagen y los objetos, llevado al paroxismo en los años setenta".¹⁸³ En la línea de estos objetos se encuentran *Souvenir Gioconda* (2009), en mármol blanco, y *Souvenir La Pietà III* (2006), escultura a tamaño natural del cuerpo yacente de Jesús desprendido de la madre, basada en *la Piedad* de 1944 de Miguel Ángel. En esta curiosa obra el cuerpo de Jesús está aislado sobre un bloque de mármol, en lugar de en los brazos de la Virgen María. "Lo que Viale ha tallado es un cuerpo perfecto, completamente relajado, en caída oblicua, enajenado por el cuerpo

¹⁸³ <http://www.undo.net/it/magazines/1271253695>, Meta Art Magazine (2009-2010), Anno 1 Numero 2 dicembre 2009, Favio Viale, Marisa Vescobo.



Fabio Viale, *Souvenir (La Pietà) III*, 2006. Mármol.

de la madre, que parece en cambio, quizás, querer huir de ella, como ocurre con muchos jóvenes actuales abrumados por demasiado amor".¹⁸⁴ El artista reflexiona además en estas obras sobre la comercialización del símbolo, en tantas reproducciones que el original pierde su significado y valor.

A la serie *Souvenir Tattoo* también pertenecen dos torsos de atletas tatuados inspirados por el *Discóbolo* de Mirón y el *Doriforo* de Policleto; además del emblemático *Brazo y Mano* del *David* (2008), referidos a la escultura de Miguel Ángel. En *Kouros* (2008), perteneciente a la serie *Art Skin*, vuelve a utilizar un modelo del arte clásico griego para representar un skinhead.



Fabio Viale, *Brazo del David (Souvenir Tattoo)*, 2008. Mármol blanco.



Fabio Viale, *Kouros (Art Skin)*, 2008. Mármol blanco.

Fabio Viale ha realizado exposiciones individuales en lugares tan representativos como el Loft Project Etagi de San Petersburgo (2011), en el Centro de Cultura Contemporánea Garage de Moscú (2011) y en el Museo del Novecento de Milán (2012). Su trabajo ha sido incluido en exposiciones colectivas en Beijing (2006), Carrara (2008), Suiza (2020) y Nueva York (2011-2014).

¹⁸⁴ *Ibidem*.

Para finalizar, después de haber analizado la interesante obra en piedra que realizan escultores actuales podemos aseverar que al igual que la pintura ha sobrevivido a la fotografía, la escultura tradicional realizada en piedra ha evolucionado en sintonía con un concepto nuevo y contemporáneo, por lo que sigue desafiando nuestros sentidos y despertando nuestro asombro y admiración¹⁸⁵.

En la obra de los artistas que hemos examinado en estos capítulos finales hemos podido comprobar como todos ellos han sido fascinados por la “materialidad”, demostrando una especial sensibilidad por las cualidades particulares de la piedra, por su masa, color, textura, rotura o grietas, a fin de descubrir sus imágenes inherentes en cada una de sus esculturas y sacar a luz su “esencia”, el vestigio de una idea platónica oculta en el interior de los materiales.

Terminamos con una interesante reflexión de Tony Cragg, uno de los artistas contemporáneos que más ha indagado en la dialéctica de los materiales:



Favio Viale, *Torre eléctrica*, 2015. Alabastro, luz y acero.

“Las esculturas no son solamente el resultado del tratamiento del material por parte del artista....También son el resultado de un diálogo entre el material y el artista... (...) A veces el escultor sólo vislumbra las posibilidades y sugerencias que ofrece tratar el material para acabar perdiendo la forma durante el proceso. A veces se aprenden muchas cosas durante la creación de una sola escultura y, al final, la forma sólo expresa un aspecto... (...) ...el escultor recurre a los materiales como una extensión de sí mismo”.¹⁸⁶

¹⁸⁵ <http://www.mundopetreo.com/2015/03/el-hiperrealismo-de-las-obras-de-arte-en-marmol/>

¹⁸⁶ CRAGG, Tony, “To viersen sculpture”, citado en: AA.VV., *Tony Cragg Signs of Life*, (cat. exp.) Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, Gestión Cultural y Comunicación, 2003, p. 456.

3.2. LOS GIGANTES DEL MÁRMOL

Las imágenes de la cantera en ausencia del elemento humano transmiten una sensación de silencio que contrasta con su realidad habitual, llena de actividad, de voces y rumores. Este silencio ilustra el juego visual de blancas volumetrías sobre las lisas caras que la luz acaricia, las superficies cortadas y desbaratadas por el hilo diamantado rebotan y rompen en nuestros ojos cómo las olas del mar sobre el arrecife.

La cantera moderna ya no es la antigua minería a cielo abierto. Hoy la racionalidad del trabajo de excavación, que se desarrolla sobre las laderas de las montañas o en galerías interiores dentro de las mismas, otorga a cada cantera carrarense el aspecto de una arquitectura compleja y esforzada.

Los primeros excavadores de mármol sobre las montañas de Carrara pudieron ser los Etruscos, que ocuparon la costa hasta Bocca di Magra antes de los romanos y dieron el nombre de «Carriara» a la ciudad de «Luni», nombre con el que sucesivamente fue identificada la ciudad de Carrara. O quizás fueron los romanos, después de la victoria del año 155 a.C. conseguida por el Cónsul Claudio Marcello, que sometió definitivamente a los «Liguri-Apuani». También podríamos pensar que los primeros en extraer mármol de estas montañas hubieran sido los Liguri-Apuani, pero no fue así, no se ha encontrado ningún vestigio suyo de utensilios o de objetos ornamentales de mármol. Tampoco usaron mármol para construir sus «Castellari», obras de defensa que edificaban contra invasiones enemigas. Los últimos invasores de los que tuvieron que defenderse fueron los romanos que, para evitar ulteriores motines, los deportaron en masa al sur de Italia, reemplazándolos por colonos romanos. Este sistema de desarraigo total de la población debió de ser considerado por los Romanos la única manera de someter a este pueblo que, no solo obstaculizó el paso de las tropas romanas a lo largo de la costa durante sus desplazamientos hacia las Galias, sino que llegó a aliarse con grupos hostiles a Roma, como Aníbal, combatiendo a su lado en históricas batallas, como las de Trasimeno, Canne y Zama.



Piazza dello Statuto, Pietrasanta.

La historia del trabajo organizado en las canteras de mármol se remonta al año 80 a.C., en unas inscripciones encontradas entre las ruinas de Luni dedicadas al Cónsul Marco Claudio Marcelo, vencedor de las últimas resistencias Liguri-Apuane. En torno al año 48 a.C. hay noticias de la utilización en una casa patricia romana de mármol lunense. Como certificó Plinio, se extraía un estatuario tan blanco que competía con los antiguos mármoles griegos de Paros. Las ricas familias romanas comienzan a decorar sus casas y villas con columnas, estatuas y ornamentos de mármol, tendencia que alcanzó el apogeo bajo Octavio Augusto. Roma imperial se llena de templos, termas y palacios con gran abundancia de estatuas. Al principio el mármol provenía del expoliado a los vencidos, después, se proveyeron activando la cantera Lunense.

Fue determinante la posición de la ciudad de Luni, colocada en la encrucijada de muchas calzadas y caminos que recorrían el imperio Romano y dotada de un puerto desde el que los mármoles podían partir por mar. El centro económico de Luni, principalmente agrícola, fue transferido hacia Carrara. Los historiadores han reconocido en Vezzala, el primer núcleo de la naciente ciudad, habitada principalmente por jefes de la organización del trabajo en las canteras, mientras que la mano de obra, que se cree que en principio fueron esclavos, prisioneros y algún cristiano que vivían en los montes más cercanos a las canteras, principalmente en Colonnata, Miseglia o Bedizzano.

Estos estaban divididos en escuadras de numerosos operarios, a su vez subdivididos en diferentes colectivos según el género de trabajo al que eran destinados. Por un lado se encontraban los Estatuarios o "Statuarii", que esculpían el mármol; los marmoristas o "marmorarii"; por otro lado los "quadratarii", encargados de cuadrar los bloques; los "lapidarii" que preparaban bases, losas, placas etc.; los "muscarii", especialistas en el arte del mosaico y los "sectores serrarii", operarios que serraban y cortaban los bloques. Los segundos y los últimos eran numerosos.



Cantera Bettogli, valle de Torano, Carrara.

A la excavación del mármol o yacimiento estaban destinados los "machinariis" que eran los que maniobraban con la árgana¹ y la máquina elevadora. El "lapicida", es decir, el cortador y el "metallarius" al que correspondía la labor de arrancar y desprender los bloques. Con el hallazgo en la parte del Salvioni de una losa en la cercanía de Colonnata sobre la que estaban grabados los nombres de algunos esclavos y sus tareas, se ha logrado reconstruir con alguna autenticidad, el rango de los esclavos-canteros. Constituían

un "collegium" el jefe del cual era un "magister" asistido por cuatro "decuriones." La dirección general de la explotación de la cantera era confiada a "aediles" mientras que los "vilici" tenían tareas de vigilancia y dirección de las "officinae".²

¹ Máquina similar a la grúa para subir y levantar pesos y piedras.

² Citado en: BUFFONI, Guido y GIANNETTI, Ricardo, *I Giganti di marmo*, Pontedera, Bandechi & Vivaldi, Camera de Comercio e Industria Artisanato y Agricultura de Massa Carrara, 2002, p. 13.

El método de excavación era sencillo, procedente de la experiencia adquirida por los Romanos en otras canteras de la Cuenca Mediterránea. Se valían de medios limitados que aprovechaban las fracturas naturales en la piedra, que podían lograr con una o más “caesurae”. Esto consistía en una serie de cortes con maza y escalpelo para conseguir una trinchera de 80 cm. de profundidad hasta alcanzar la veta o pelo de la piedra. Para conseguir esta profundidad a veces procedían al modo egipcio, realizando un fuego en el interior de la trinchera, y cuando estaba en ascuas lo apagaban con agua fría debilitando por choque térmico la piedra, que de ese modo se lascaba y tallaba con mayor facilidad. También realizaban unos agujeros o “cuñeros” en los que introducían cuñas de hierro o estacas de madera de higuera que mojaban con agua para que aumentaran de tamaño ocasionando el desprendimiento de la piedra.



Desprendimiento de la piedra con cuñas de hierro acerado.

Del hallazgo de algunas inscripciones se deduce que algunas canteras también fueron dadas en concesión por la Colonia a privados. La situación cambió con el paso del período republicano al imperial. Tiberio, a principio de su reinado, confiscó la cantera lunense, trasladando la propiedad de la Colonia al Imperio, de esta medida encontramos vestigios en algunos bloques, dónde junto al nombre del esclavo perteneciente al “collegium” aparece el de un esclavo imperial. No se sabe dónde extrajeron los primeros mármoles, pero pronto la excavación se extendió a casi todas las actuales cuencas. Hay restos de su trabajo en las canteras de Poggio Domizio, de Colonnata, de Polvaccio, de Fantiscritti y de Canalgrande.

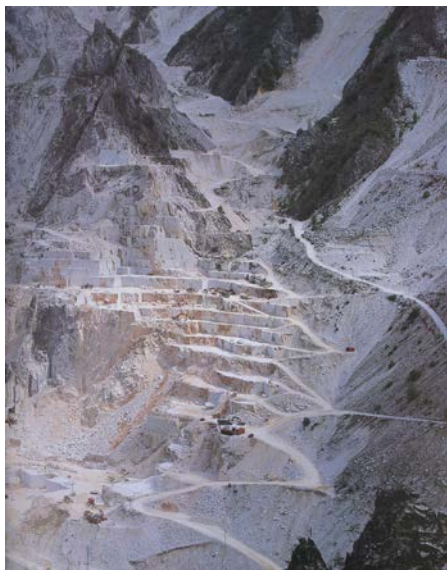
Han aparecido monumentos y tumbas de este mármol en las Galias o en la España meridional. Pero con la decadencia del Imperio Romano disminuye la solicitud del precioso material. Hay noticias sobre la lenta y probable persistencia en la elaboración, de Rutilio Namaziano en el 416, que en “*De redito suo*”, junto a la ciudad de Luni, cita las canteras: “*Sus rocas superan el sugestivo color de los lirios y la piedra polícroma resplandece de una tenue luz: es una tierra rica en mármoles que, por la luminosidad de su color, desafía soberbia la nieves intactas*”.³ Efectivamente, cuando observamos los Montes Apuanos en la lejanía diríase que están perpetuamente nevados.

A la caída del Imperio, con la invasión bárbara, la producción se resiente por la economía que es obligada a transformarse de industrial a agrícola. Para el mármol se inicia un período oscuro, sin noticias de su comercialización. La industria marmórea, que parecería haber sido abandonada por algunos siglos volvió a tomar vigor en el siglo XI cuando las Comunidades más prósperas, retomaron el interés por el arte. Vescobo de Luni, consiguió del emperador Federico I Barbarroja en 1185 el derecho a señoría sobre la “*Curtem Carrariae cum alpibus... lapidiniis etiam marmorun*”.⁴

Carrara fue consagrada como centro de la industria marmórea, durante la dominación de los pisanos que usaron el mármol para el embellecimiento de su ciudad. De esta época es la construcción de la Catedral de Carrara. Las ciudades toscanas rivalizaban para acaparar el blanco mármol y en el siglo XIV se realiza la construcción de espléndidas iglesias y catedrales que todavía hoy adornan Florencia, Pisa, Arezzo, Siena y Lucca.

³ *Ibidem*, p. 14.

⁴ *Ibidem*, p. 15.



Cantera Amministrazione en el Canal Blanco del valle de Torano, Carrara.

Los mejores artistas acudirán a elegir personalmente los bloques de mármol, llegando a Carrara a personajes como Miguel Ángel, Bandinelli, Gian Bologna y muchos otros.

De la mitad del siglo XV también son los primeros informes sobre las antiguas canteras romanas, efectuados por el humanista Ciriaco Pizzicolti de Ancona, llamado Ciriaco Anconitano. Él anotó las características de muchas canteras romanas abandonadas dibujando con precisión los detalles de los restos encontrados, principalmente capiteles, bases, tinas y columnas romanas, antes de ser llevadas para su terminación a los talleres artesanos. Recorrió las antiguas vías que le condujeron a las cuencas marmóreas desaparecidas, testimoniando la existencia de canteras romanas en el Valle de Colonnata, a la altura del Tarnone, y en el valle de Miseglia.

Carrara no estaba comercialmente bien organizada y tuvo que padecer la competencia de Pietrasanta, fomentada por el Gran Ducado Florentino que trató de crear otro polo extractivo de mármol en esta zona. Esta tentativa fracasó hacia la mitad del quinientos con la mejoría de las infraestructuras comerciales y transportes carrarenses. Carrara retoma definitivamente el monopolio de la industria marmórea.

Las técnicas de excavación empiezan a sufrir modificaciones. A finales del 1500 aparece el polvo pírico con el que se confeccionaban los explosivos usados para despegar los bloques de mármol. Esto produjo un gran cambio en la industria marmórea, permitiendo un notable incremento de la extracción. El Señor de la ciudad, Alberico Cybo, hizo acuñar una moneda conmemorativa de plata en la que figuraba un barril de pólvora.⁵ Pronto se pasó de las minas "a la francesa", que despegaban pequeñas porciones de material, a las grandes minas que explotaban flancos o laderas de montaña. Naturalmente esto provocó la separación de muchísimo material comercial, comenzó a presentarse el problema de los detritos (material de descarte no utilizable) que tanta importancia tiene actualmente.

Pero en los años siguientes el mármol carrarense tuvo que padecer la emergente crisis del comercio a nivel europeo. A ello contribuyeron las nuevas corrientes filosóficas que, condenaron lo "fútil" y lo "superfluo" empujando a monarcas y ricos de la época a renunciar a adornar sus moradas con mármoles y esculturas. Esta realidad fue verificada por los sucesores de Alberico Cybo. El comercio del mármol con los países extranjeros se fue atenuando y limitando a productos secundarios para la pequeña escultura. A fines del siglo XVII e inicios del XVIII nace en Europa la era industrial con el acelerado aumento de la demanda de mármol.

El desarrollo de la arquitectura y de la escultura permite un renacimiento de la excavación en Carrara, eso trajo algunos cambios en lo que se consideraba derechos de excavación. Hasta entonces era prerrogativa exclusiva de los habitantes de las Vecindades, que eran a la vez obreros, empresarios y poseedores de canteras. La gran solicitud de mármol causó conflictos entre los vecinos y los forasteros que deseaban abrir canteras. Estas tentativas fueron denegadas por los magistrados vecinales. María Teresa Cybo en el 1751, trató de solucionar las controversias entre la colectividad vecinal y los empresarios forasteros con una ley que sancionó el pleno derecho de propiedad de las vecindades sobre todos los bancos marmóreas,

⁵ *Ibidem*, p. 18.

pero la misma ley, reconoció también el derecho a explotación a los que hubieran registrado la cantera en los libros durante al menos veinte años o se creyeran en justo derecho de posesión.

Siguió un período caracterizado por la continua búsqueda, más o menos legal, de nuevos frentes de explotación en la montaña, con lo que se produce la ocupación de nuevos bancos marmóreos. En este período aparecieron en los registros de las canteras los nombramientos de los que se convertirían en las



Puerto de Marina de Carrara con los Montes Apuanos de fondo.

grandes familias de empresarios del mármol en los siguientes años: los Orsolini, los Monzoni, los Vaccà, los Lazzoni, los Del Médico, los Ceccopieri y los Fabbricotti. Esta abertura se desarrolló en los años siguientes, hasta la abolición de las Vecindades y cuando pasaron las propiedades al Ayuntamiento, privando de hecho de los bancos a los antiguos poseedores.

El comercio del mármol padeció en este período una evolución. Se estaba constituyendo una nueva figura: el comerciante del mármol que adquiría el mármol en losas o bloques y vendía directamente estos productos en las plazas comerciales más importantes, como París, Roma o San Petersburgo. En el 1780 encontramos un documento completo con un cuadro de la industria carrarense, en él se indica que las canteras operantes en el Ayuntamiento de Carrara fueron 429. Los propietarios de canteras eran 120, siendo el más importante el Conde Andrea Del Médico, propietario de 32 canteras, seguido por el conde Ceccardo Lazzoni con 24 y Alberico Ceccopieri con 10 canteras.

En el siglo XIX aparecen dos personajes: Carlo Fabbricotti, llamado Carlaz y William Walton, inglés reasentado en Carrara. Producto local de la burguesía del mármol el primero y fundador de una gran colonia de empresarios ingleses el segundo. A ellos se debe también el nacimiento de la marinería local, por la construcción de embarcaciones para el transporte del mármol en Marina de Carrara, o por la construcción del primer embarcadero para la carga de navíos, del que Walton se encargó, con previsión comercial. Al mismo tiempo, en concomitancia con Fabbricotti, se dio cuerpo a aquella flota local de navíos que formaron la marina de los “Estados de Masa y Carrara”. Domenico Andrea Fabbricotti, padre de “Carlaz”, fue el primero que, haciéndose construir un navío, dio inicio a una flota personal, resolviendo por su propia cuenta el problema del transporte del mármol por mar.

A mitad del 800 los navíos eran cargados con el auxilio de pequeñas barcas, los *scafèlle*, con los que se transportaba el material mas ligero de la orilla a los veleros, o bien remolcando el navío hacia la playa y una vez acomodado sobre esta, cargándolo y después metiéndolo en el mar. Operación que comportaba una gran fatiga por parte de los obreros. En 1851 Walton construyó un muelle en mar abierto y en 1871 un grupo de emprendedores junto a Carlo Fabbricotti construyeron otro segundo muelle a 400 metros del primero. Esto dio gran impulso a la industria carrarense.

La mayor parte de las canteras eran concesiones de pocos emprendedores (las mayores, eran las de Carlo Fabbricotti) y alquilaban las otras con el sistema del “séptimo”, donde el propietario dejaba trabajar la cantera a terceros, reservándose un bloque cada 7 extraídos, garantizándose de este modo un notable rendimiento.



Bancales y terrazas de la cantera Gioia Piastrone, valle de Colonnata, Carrara.

En cuanto a la tecnología en la cantera, la novedad más importante de principios del 800 es la generalización del uso de las voladuras, la introducción de la "mecha de combustión lenta", que requería una laboriosa preparación: era cavado un túnel que terminaba en una "cámara de explosión", que con quintales de explosivos, se emparedaba y cerraba herméticamente, antes de hacerla explotar. La voladura era espectacular por la cantidad de bloques que eran desprendidos, pero también muy peligrosa, la imperfecta ejecución y el fallido control de esta, provocaba víctimas entre los canteros.⁶

El sistema era muy devastador por las enormes voladuras que en algunos casos enterraban las canteras de abajo, o por la gran deflagración que provocaban la rotura y deterioro de los mármoles que no se desprendían y quedaban en la masa rocosa. Factor que unido a la peligrosidad por la falta de una reglamentación, llevó a la introducción en 1895 de leyes que regularan las voladuras del Distrito Minero.

El final del siglo XIX fue muy prolífico desde el punto de vista de la innovación tecnológica, pero la primera verdadera revolución fue la introducción del hilo helicoidal en 1895. Con este sistema las canteras cambiaron de aspecto: el corte regular reemplazaría el desorden creado por las minas. Como describió Fabbricotti:

"El hilo helicoidal, colocado debidamente sobre montantes y poleas y luego hecho correr con rapidez sobre el mármol, por obra de motores a petróleo o motores eléctricos, es mojado continuamente por el agua mezclada con arena, corta en breves horas las rocas del monte, y cuando hace falta, los bloques sobre el suelo de la cantera. Este sistema ofrece las siguientes ventajas: Evita la fragmentación del bloque...; reduce al mínimo el cúmulo de detritos...; facilita la subsiguiente cuadratura del bloque. Aunque es costoso mantiene la cantera en eficiencia".⁷

En 1897 la Ditta Corsi, introduciendo el "Monticolo" empleó por primera vez las coronas diamantadas y las poleas penetrantes que permitían perforar el bloque, conducir el hilo helicoidal dentro de la roca y, con auxilio de agua y arena silíceas, cortar homogéneamente el bloque del monte. Así se describía:

"Con la corona diamantada movida por energía eléctrica se logra hacer en la roca un corte circular que puede alcanzar una profundidad de 20 metros permitiendo extraer del bloque una sutil columna de la misma medida. Esta columna revela la alta calidad, las manchas y defectos internos de la piedra. En ocasiones por la disposición del monte no se pueden practicar galerías, entonces el agujero hecho con la corona diamantada sirve de guía a la polea penetrante que abre el camino al hilo helicoidal".⁸

⁶ Este tipo de voladura, con mecha, pero a cielo abierto, practicando unos barrenos y perforaciones sobre grandes superficies de piedra en las que se introduce la pólvora, se ha utilizado hasta hace muy pocos años en las canteras de granito del norte de España, especialmente en las gallegas de Porriño.

⁷ BUFFONI y GIANNETTI, *op. cit.*, pp. 24-25.

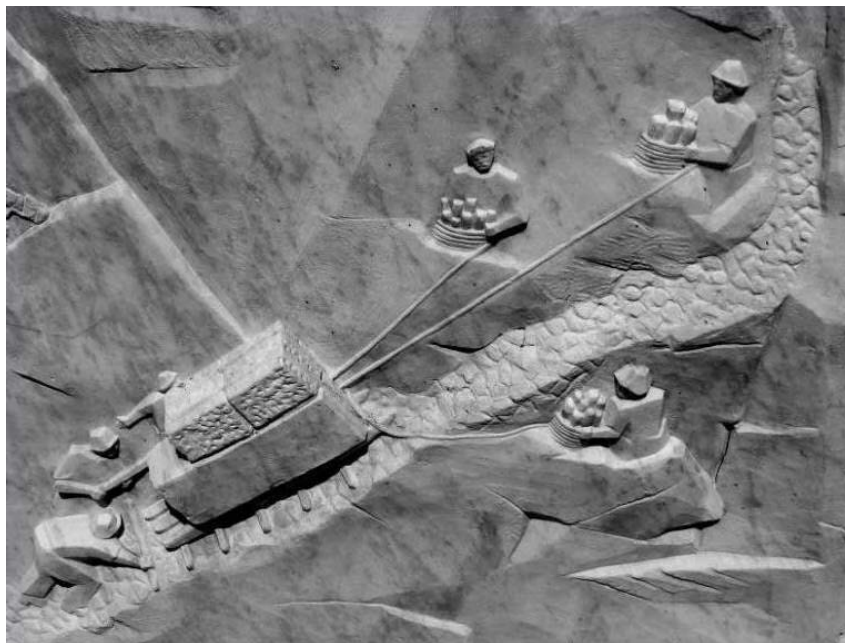
⁸ *Ibidem*, p. 25.

Estas columnas de piedra o cilindros son “los testigos” que utilizan siempre sobre el terreno los geólogos e ingenieros.

Poco después llegaron los martillos neumáticos con los que pudieron en poco tiempo practicar los agujeros de mina que en principio eran hechos por dos obreros, uno mantenía el pistolèt, es decir una larga viga penetrante y el otro la golpeaba con una maza. La operación de media duraba un par de días.

Después aparecen las grúas eléctricas que sustituyen a los tradicionales gatos elevadores y peligrosos elevadores de palanca, permitiendo el movimiento de enormes bloques con mayor rapidez y seguridad.

Un tradicional sistema de transporte de los bloques de la cantera al valle era «la lizzatura», usado desde época romana y abandonado sólo después de la segunda guerra mundial, cuando la construcción de un adecuado sistema vial permitió a los autovehículos llegar hasta la cantera. De este valiente, trabajoso y arriesgado procedimiento hacen una buena descripción Borgioli y Gemignani en su libro *Carrara y su gente*:



Monumento a los carriers de Colonnata.

“Le «lizzate» estaban formadas por largos troncos de haya, de 4 a 6 metros, que se apoyaban sobre pequeños troncos transversales más cortos y dispuestos en sucesión, formando un plano ininterrumpido y deslizante. El maestro encargado del arrastre después de medir los perímetros de la carga y del conjunto de bloques a descender, que debía pesar entre 15 y 20 toneladas, procedía a colocarlo sobre le «lizzate» y a atar el conjunto con cuerdas calzando y asentando bien los bloques, de modo que formaran un cuerpo único, evitando que pudieran desprenderse.

Luego procedía a la colocación de las cuerdas (de cáñamo fino a principios del siglo XX y luego de acero) de diámetro entre 28-32 mm. Esta cuerda con un extremo enrollado en torno a los «piri», es decir a troncos de madera sólidamente introducidos en un agujero excavado en el monte, y el otro extremo abrazando la carga, se colocaba en sucesiones y direcciones diversas para crear un campo de fuerzas equilibrado que sirviera de guía: “los mollatori” eran los hombres que preparaban de este modo la carga y aflojaban las cuerdas tirón a tirón, provocando y conteniendo el lento descenso de la carga por itinerarios que a veces alcanzaban una pendiente del 90%. Por la delicadeza del trabajo, la disciplina de la compañía de lizza era rígida, casi militar.

Carga preparada para la *Lizzatura*, ca. 1930.*Lizzatura*, archivo histórico de Henraux, ca. 1908.

“Los mollatori”, generalmente, se adaptaban a cada cambio de la tensión de la cuerda. Los más expuestos al peligro eran el jefe y el subjefe que debían estar ante la carga para ordenar sin pausa el cambio de los rodillos o troncos transversales bajo las «lizze», procurando su avance, y pasándose de mano en mano los rodillos con lanzamientos medidos y espectaculares.

A veces, cuando la carga se paraba por cualquier obstáculo, era necesario reordenarla, sacarla del obstáculo. Una vez alcanzado el valle o el embarcadero se apoyaba la carga sobre cuatro piedras en los ángulos del bloque y se liberaba de cuerdas y troncos. Entonces entraban en acción los “caricatori”, cargadores, que valiéndose de palancas y grúas, y ayudándose con maderas untadas en jabón, colocaban los mármoles sobre los carros remolcados por bueyes, sobre plataformas ferroviarias, o sobre los “zavatòne”, los primeros autovehículos usados para el transporte de los bloques”.⁹

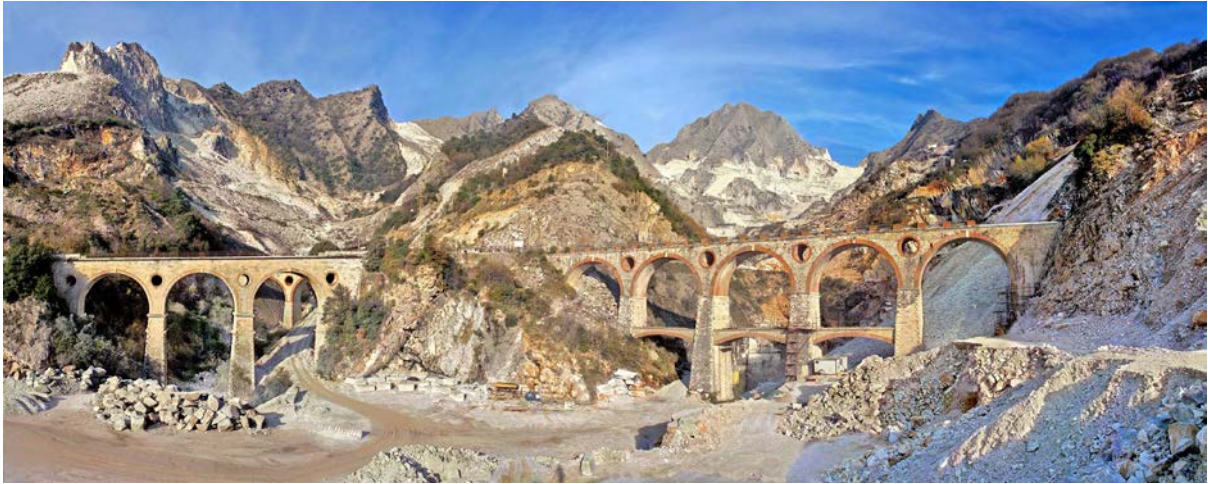
En la segunda mitad del 800 se sentía la necesidad de mejorar el transporte de los bloques, entonces en 1846 el Conde Andrea del Medico obtiene de Francisco IV D’Este la concesión para construir una ferrovía adecuada a este fin.

Tras largas desavenencias entre la Comuna de Carrara y el Estado italiano, en 1875 fue constituida la “Sociedad anónima de la Ferrovía Marmifera de Carrara”, y el 19 de agosto de 1876 se inauguraron las primeras vías ferroviarias que conectaron el puerto, Marina de Carrara, con Carrara y por lo tanto con Miseglia. En 1887 se iniciaron los trabajos para las vías de Colonnata, Fantiscritti-Canalgrande y Ravaccione.

Completada la ferrovía, medirá cerca de 20 km., excluidas las ataduras a serrerías y a depósitos que la hacen aumentar otros 10 km. Partía del nivel del mar y llegaba al punto más alto, Ravaccione, con un desnivel de 455 metros. Se construyeron 15 túneles con una longitud total de 4.167 metros y 16 puentes para sortear precipicios y despeñaderos. La edificación de estos túneles, puentes y acueductos fue una colosal obra de ingeniería nunca antes realizada. El Ferrocarril supuso un significativo cambio en el transporte de los bloques de mármol, que desde las plazuelas de carga de la montaña llegaban directamente a las serrerías del valle donde eran inmediatamente transformados, con un enorme ahorro de tiempo.

Muy descriptivos de la realidad laboral de la época son algunos párrafos del libro escrito en 1904 por un viajero inglés, A. H. Hallam Murray, que relata sus impresiones sobre la vida de la cantera:

⁹ *Ibidem*, pp. 27-28.



Antiquo puente de Vara, Fantiscritti - Canalgrande.

“...Carrara es una ciudad deliciosa, activa y laboriosa, muy moderna aunque llena de intereses antiguos. Todo el mundo compra su mármol y casi todo el mundo está representado en este lugar. Muchos propietarios de cantera son ingleses y naturalmente importantes. Aquí la gente viene por negocios... Un propietario de cantera está hablando en un incomprendible carrarés con su jefe de cantera después de un minuto con un cliente florentino con acento toscano, luego en inglés con un comprador de Londres y en alemán con un escultor de Berlín.

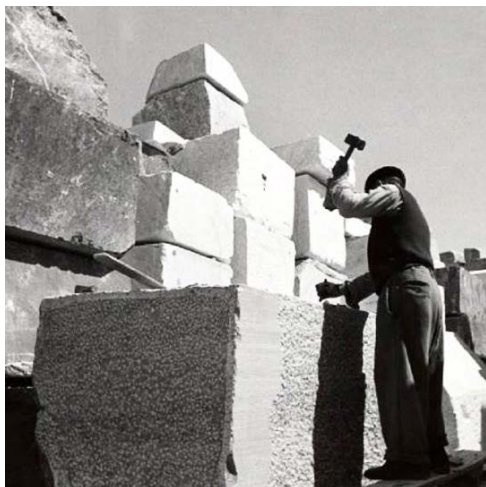
Es claro que el mundo económico e interesado de esta ciudad responde a eso, favoreciéndolo, lisonjeándolo y recibiendo a manos llenas sus corrientes doradas”.¹⁰

El modo mejor de visitar las canteras de mármol de Carrara es tener a un amigo entre los propietarios de cantera. Una vía férrea atraviesa la cantera llegando al punto más alto, Ravaccione, a 1.500 pies, es la “Real Ferrovia”, la más extraordinaria proeza de ingeniería vista en Italia. Los vagones vacíos inician el viaje por las canteras a las cinco de la mañana. En todo caso siempre se puede elegir dejar abajo el tren y el progreso, regresando a pie por las canteras hasta Carrara, así se puede hacer una buena idea sobre la elaboración del mármol.

Sobre esta infraestructura hay una anécdota de 1845, cuando el escritor inglés Charles Dickens visita las canteras de Carrara y comenta socarronamente la hipótesis de la construcción de una vía férrea como “*la cosa più facile del mondo*”.

La cantera, como continúa explicando Murray, estaba dirigida con principios antiguos y audaces. Los trabajadores, impetuosos, irascibles y cabezas calientes, son anarquistas, socialistas, republicanos y progresistas pero por cuánto concierne a su empresa son tercamente conservadores. Se ha introducido la sierra eléctrica pero sólo es usada en pequeña escala y pienso que sobre todas estas montañas no hay una sola grúa. Cuatro o cinco bloques son atados juntos y bajados lentamente a duras penas mediante cuerdas atravesando empinadas pendientes hasta la plazuela de carga. No existiendo una grúa, los bloques, pesadísimos, son cargados sobre los vagones ferroviarios a mano, con la ayuda de palancas, traviesas de madera, jabón y escalas.

¹⁰ Hoy en día todas las transacciones económicas se hacen vía Internet, teléfono o fax, no obstante se puede observar el numeroso trasiego de camiones de carga de la cantera al puerto y no deja de sorprendernos cerca de la Massa marítima el amplio repertorio de empresas que se dedican a la industria del mármol. *Ibidem*, p. 31.



Cantero practicando una trinchera en un bloque, Carrara ca. 1940.



Transporte ferroviario en Carrara, ca. 1940.

“Los levantan con furia ayudados con las palancas y se mueven muy lentamente, saltando de delante a atrás como un chimpancé, vi un hombre que enjabona los maderos. ¡Un grito! El bloque se ha adelantado un poco inclinado sobre las calzas y el coro comienza de nuevo como antes: ho-hoy!, ho-hoy!, ho-ho-hoy! No he visto nunca a trabajadores tan hábiles, entusiastas y valientes. (...) Cargar un bloque es un trabajo muy lento y de lo más excitante. (...) El aire está lleno de la electricidad emanada por la energía que estos valerosos obreros ponen en su arduo y peligroso trabajo. He aquí un gran grito de los cargadores y también nosotros estallamos en un aplauso; el momento ha llegado: el gran bloque por fin ha alcanzado suficiente inclinación y se desliza sobre el vagón en un giro, y en ese momento el cargador de delante salta al suelo para no quedarse debajo, que no le aplaste el bloque”.¹¹

En 1900 había cerca de 611 canteras activas en el interior del complejo marmóreo, que comprendían las localidades de Massa, Arni o Seravezza. De ellas, 345 pertenecían a Carrara, y los hombres empleados en la industria del mármol eran alrededor de 8000.

Para descender a Carrara el ferrocarril sólo se usaba parcialmente. El antiguo sistema de transporte con bueyes era el favorito, sobre la calle y en el valle. De madrugada, amaneciendo se podían encontrar cuadrillas estacionadas en la plaza o avanzando en grupos de ocho, diez y a veces también doce pares de bueyes, que subían lentamente atravesando las colinas.

Por la tarde y al anochecer las cuadrillas iniciaban el descenso al valle cargadas. El moderno ingenio mecánico no ha inventado todavía un freno manejable o adecuado para los carros, y la solución se debe todavía al antiguo ingenio: un bloque de mármol es atado sobre la parte posterior del carro haciendo de contrapeso. Naturalmente eso dificulta el trayecto, y el remolque tiene la necesidad de la ayuda suplementaria de dos o tres hombres para dirigir su recorrido.

«La vista de 24 de estos bueyes de color gris claro que suben a lo largo de la pendiente con un conductor sentado sobre el yugo de cada par (12 hombres en total) es verdaderamente agradable, y la constante sucesión de las cuadrillas sugiere una procesión triunfal...».¹²

¹¹ *Ibidem*, pp. 31-33.

¹² *Ibidem*, pp. 33-34.

Murray dedica un pequeño espacio a los embarcaderos de Marina de Carrara:

«Antes de dejar Carrara, se debe descender a la Marina para ver la carga del mármol. Hay dos embarcaderos, uno de propiedad exclusiva de un ciudadano inglés, Mr. Thomas Pate de Livorno; un tercer embarcadero está en fase de construcción. El mármol es izado con las grúas a bordo de pequeñas naves que zarpan para Livorno y lo depositan en la cubierta de los vapores. Cuando el mar está agitado, ninguna carga puede ser efectuada desde los embarcaderos, las naves vacías se refugian en el río Magra. (...) En esos días los obreros al llegar al embarcadero utilizan nuevos troncos o tablonas para proteger el muelle durante la carga del mármol».¹³



Transporte de un bloque de mármol con bueyes. Estación Forte dei marmi, Querceta, Seravezza, ca. 1910. Foto de Henraux.

Algunas tentativas de superar el antiguo sistema de arrastre se pusieron en marcha a principios del siglo XX. Con el fin de mecanizar este procedimiento y acelerar la operación de descenso de los bloques al valle fueron introducidos planos inclinados.

Era un sistema de carriles fijos sobre los que, a través del empleo de un torno eléctrico, era posible bajar grandes cargas, o bien sobre teleférico, capaz de transportar material sobre carretillas colgantes en el vacío. La Empresa Walton en 1927 construyó un teleférico de grandes dimensiones, el de Balzone, que transportaba bloques de 20 toneladas desde las canteras situadas a los pies del Monte Sagro a las serrerías de Monzone, con un acusado desnivel de 500 metros.

¹³ *Ibidem*, pp. 34-35.



Puente de corte con hilo de diamante.

No hay duda de que la construcción de la Ferrovía Marmifera facilitó el transporte de los bloques por los montes, en el valle este era confiado a los carros remolcados por bueyes, aunque empezaron a hacer su aparición algunos tractores de vapor. Sólo tras la segunda guerra mundial empezarían a circular algunos camiones con motor diesel, residuos del conflicto bélico.

La grave crisis económica que con la segunda guerra mundial golpeó a Europa, también se hizo sentir en el sector mármoleo. En los depósitos carrarenses se almacenaron toneladas de bloques no vendidos. Esta superproducción, unida a algunas restricciones a las que obligaba el Consorcio de la Industria y Comercio del Mármol, hizo que algunos de los mayores propietarios de la cantera fueran a la quiebra. Así Lazzoni, Marchetti, Faggioni y sobre todo Fabbricotti, después de haber marcado una época en la historia de Carrara salieron de escena para dejar paso a nuevos empresarios. En

particular la Sociedad Montecatini, aprovechando la mala situación de gran parte de las empresas locales, las adquirió a bajo precio.

La excavación afectada por la crisis del sector disminuyó enormemente, hasta casi cerrarse. En la segunda guerra mundial, los trágicos hechos que golpearon esta zona hicieron que las canteras se volvieran campos de batalla antes que de trabajo. Solo al fin del conflicto comenzó una lenta recuperación de la extracción del mármol caracterizada por la apertura de muchas canteras por parte de pequeños emprendedores, casi todos ex canteros, que tentado su suerte y con necesidad de trabajar las tomaban en concesión o alquiler. En este período se formaron cooperativas de canteros que obtuvieron de la Sociedad Montecatini la gestión de alguna de las principales canteras como Gioia, Lorano y Canalgrande. La construcción de carreteras favoreció la introducción de medios mecánicos, particularmente las excavadoras que facilitaron e incrementaron el trabajo, así como los camiones que retiraban los bloques y los transportaban directamente a las serrerías. Ello propulsó que en pocos años desaparecieran los dos pilares de la historia de los movimientos del mármol: la «lizzatura» y la «Ferrovía Marmifera» que dejó completamente de existir en 1969.¹⁴

Concurrirnos ahora a un nuevo fenómeno: las canteras explotadas empiezan a disminuir mientras que la producción crece. Las nuevas tecnologías permiten cortes más veloces y mayor seguridad en el trabajo. También hay mayor control por parte de las autoridades y la consiguiente imposición de planes de excavación, que exigen una correcta limpieza de las laderas y la eliminación de toda fuente de peligro.



Corte con hilo de diamante sobre un bloque de basalto.

Dos novedades incrementan la producción: la introducción de las cortadoras de cadena y el hilo diamantado. El primero consiste en un brazo móvil sobre el que corre una cadena dentada. El brazo está conectado a un motor que permite correr a la cadena velozmente y por lo tanto, por abrasión, cortar el mármol hasta una

¹⁴ Actualmente hay una pequeña parte de la original Ferrovía Marmifera que continúa en uso, también, todos los años se hace una demostración de la «lizzatura» descendiendo un bloque de 20 toneladas por una pista con una forzada pendiente.

profundidad de 4 metros con el largo deseado, ya que el telar sobre el que se encuentra el motor, se mueve sobre una plataforma.

La segunda, el hilo de diamante, aprovecha la capacidad abrasiva de las bocas diamantadas introducidas en un hilo flexible, que girando a altísima velocidad movidas por un motor penetran en el mármol cortándolo. El primer hilo helicoidal tenía una velocidad de corte de cerca de 45 cm³ la hora, mientras que las actuales cortadoras de cadena alcanzan los 3 m³ y el hilo diamantado 16 m³ la hora. Esta innovación tecnológica ha provocado la desaparición de alguna figura característica de los canteros, como los “filisti” (hiladores, que preparaban los cordajes), los “tecchiaioli” (que cortaban paredes y laderas), los “riquadatori” (encargados de cuadrar los bloques), o los “fochini” sustituidos hoy por mecánicos y electricistas encargados del correcto funcionamiento de la maquinaria que ayuda a los canteros.



Artesano de Pietrasanta efectuando una reproducción por el sistema de puntos.

A su vez, en las serrerías o actuales talleres de elaboración han desaparecido muchos oficios con las nuevas máquinas y tecnología: cortadoras de puente, de disco y de flejes, pulidoras, fresadoras, pantógrafos y robots que realizan las tareas con mayor eficacia y rentabilidad. No obstante, en lo que se refiere a trabajos delicados o meticulosos la máquina nunca podrá sustituir al hombre, por lo que encontramos que en Carrara no había Studio o Laboratorio, grande o pequeño, en el que faltaran artesanos para realizar los acabados y afinamientos de las esculturas, las reproducciones con el tradicional sistema de compases y cruceta, o los diseños y elaborados mosaicos romanos que una máquina aún es incapaz de realizar.



Reproducción del David en el laboratorio artístico Cave Michelangelo.

Con estas consideraciones podemos concluir este breve relato histórico sobre los antecedentes de la extracción y mecanización del mármol, no obstante toda la innovación tecnológica ayuda al arte de la piedra, pero siempre queda la preeminencia del hombre, del buen cantero y artesano, que hoy como hace 2000 años, sabe leer en el color de la roca, en la veta, en el pelo y en su dirección lo que la montaña quiere comunicarle, permitiéndole extraer de ella el precioso material. Muchas cosas han cambiado, pero el valor, el sacrificio, el riesgo y el atractivo de la piedra es el mismo. Tras cada bloque, losa y tras cada escultura "*siempre hay sudor, a veces sangre, a veces lágrimas*".¹⁵

3.2.1. PIETRASANTA: RENOVACIÓN Y SUPERVIVENCIA DE UN CLÁSICO

Una mirada benévola sobre el mármol y la escultura puede ser sostenida ofreciendo algunos puntos de reflexión sobre el pasado, pero también sobre el presente y el futuro de Carrara.

En el pasado las calles de la vieja Carrara estaban alineadas por un afanado enjambre de establecimientos, actividades productivas y comerciales a la sombra de la industria del mármol. Hoy esta imagen ha cambiado, y como ha sucedido en otras épocas Carrara no atraviesa su mejor momento. Los ceramistas, escayolistas, dibujantes, modeladores o lustradores, muchos obreros especializados del taller de escultura en mármol son hoy figuras profesionales en vía de extinción, como está sucediendo con su Escuela de mármol, Academia y Liceo artístico.

El carrarés medio vive distante de estas realidades y lejos de querer participar en una identidad que amenaza con perderse o compartir el entusiasmo de quién ha venido a Carrara por el atractivo de su mármol, lamenta el polvo sobre las calles, el desastre de los montes reducidos a una sombra de lo que fueron o el defectuoso asfaltado de las calles que se arruina periódicamente con el paso de los camiones.



Detalle de un grillo tallado en granito negro Uruguay, del escultor rumano Benone Olaru.



Copia en mármol negro de la cabeza de caballo de la cuadriga de Selene, frontón Este del Partenón.

¹⁵ TRAMONTANA, Sergio, *Il cielo sopra il marmo*, Lucca (Italia), Unimedia, San Marco editore, 2002, p. 46.

Carrara no es lo que era, la crisis la ha golpeado como al resto de Europa, aunque esta crisis arrastra desde hace algo más de treinta años, en que eran muchísimos los laboratorios artísticos y escultores que recibía de todas partes del mundo. En estos últimos años lamentablemente todo ha ido en disminución, aunque aún siguen llegando ávidos escultores que contradicen la actual crisis del mármol. Un entusiasta y considerable número de artistas internacionales atraídos por las ciudades de Carrara y Pietrasanta, que convocan como “la meca de la piedra”, acuden aquí y trabajan frenéticamente como pude comprobar durante los días de mi estancia. Muchas infraestructuras se están actualizando pero no se han perdido, quedan magníficos artesanos y jóvenes que están recuperando el oficio de la piedra que todavía continúa latente en manos de un nutrido grupo de escultores.



Armen Agop trabajando en el *Estudio Sem* de Pietrasanta, julio de 2010.

En nuestro viaje, en julio de 2010, pudimos conocer de cerca la realidad de los talleres que aún subsisten y conversar con los escultores nacionales e internacionales que desenvuelven allí su obra someténdolos a un cuestionario estándar para tratar de conocer la situación actual de su trabajo en piedra

Recordamos especialmente el primer día, en la Via Sant’Agostino, donde visitamos por recomendación de una amiga escultora el *Estudio Sem*, en el que trabajaba concentradamente el escultor egipcio Armen Agop en sus reducidas obras en granito negro. También se encontraba allí trabajando la escultora italiana Evelina Ravaglia, que para poder permitirse un espacio de trabajo realizaba por la mañana la obra de un escultor y por la tarde la suya propia. En este taller subdividido en numerosos espacios, que alquilaban a escultores, pudimos ver por primera vez la obra del coreano Park Eun Sun y también cómo dos escultores reproducían en mármol la figura *Il Angelo* de Damien Hirst.

Luego pasamos al estudio Cervietti, en el que se atareaban dos escultoras argentinas Flavia Robalo y Verónica Fonzo, acompañadas de Rita Meier, otra escultora suiza.

Cerca de estos talleres se encuentra la Cooperativa Bottego Versiliese, Cooperativa de los marmolistas, donde tuvimos la suerte de encontrar al escultor español tinerfeño, José Díaz Felipe, que trabajaba allí, y nos proporcionó direcciones de talleres, laboratorios, empresas de mármol y canteras, recomendándonos para nuestros viajes de fin de semana visitar el Cementerio de Staglieno en Génova, uno de los mejores del mundo, que nos impresionó.



Ayudantes del escultor inglés Damien Hirst reproduciendo en mármol *Il Angelo*. *Estudio Sem*, Pietrasanta, julio de 2010.



Esculturas de Park Eun Sun, *Estudio Sem*, Pietrasanta.

En otras visitas que hicimos a la misma Cooperativa, tuvimos la oportunidad de conocer al escultor mexicano Javier Marin, que traía a Pietrasanta sus obras desde México, para que se las reprodujeran en mármol. Preguntado por la razón de traerlas desde tan lejos, nos contestó que era el lugar en que mejor se hacía este tipo de trabajo.

En Via Pescarella, Valecchia, cerca del río Versilia, está el Studio Fracasini, en el que se encontraba trabajando el escultor coreano Park Eun Sun, que nos atendió muy amablemente mientras observábamos su proceso de trabajo, invitándonos a volver otro día. También pudimos ver el trabajo de construcción y pulido que realizaba su ayudante sobre sus originales esculturas realizadas combinando mármoles de distintas tonalidades en franjas horizontales o verticales. El último día, a falta de no haber tenido tiempo para rellenar el cuestionario, tuvo el detalle de regalarnos un interesante libro sobre su obra que nos ha sido muy útil para esta tesis.



Taller de Neal Barab en el *Estudio Pescarella*, en el centro la escultura *Ping Pong con 4* en mármol Leopardo, verde Ming y rosa portugués.

En la misma calle, pegado al estudio de Park se encuentran el del escultor japonés Kan Yasuda, que no pudimos conocer porque se encontraba ausente, y el Studio Pescarella, que reúne a un interesante grupo de escultores bastante consolidado, algunos de ellos establecidos desde hace tiempo en Pietrasanta, como la escultora suiza Jaya Schuerch, que realiza una escultura orgánica o biomorfa y el californiano Neal Barab, que en la misma línea, crea unas originales y divertidas esculturas de personajes infantiles combinando policromía con mármoles de diferentes colores.



Escultura del Laboratorio Pescarella, Valecchia.

Nos invitaron a volver el domingo para comer con ellos y conocer a los otros escultores que allí trabajaban a fin de hablarles sobre nuestro trabajo de investigación y entregarles los cuestionarios de escultura. Volvimos y almorzamos al aire libre con todo el grupo, incluidos familiares e hijos de los escultores. En la sobremesa visitamos los talleres de los escultores que no estaban el primer día y les dejamos cuestionarios para que rellenaran.

En el estudio Antognazzi Ugo, que se encuentra en la Via Verga, conocimos a Nina Menduni, una joven escultora americana que tallaba unas hermosas alas de ángel, que formarían parte un monumento en los Estados Unidos.

En el Studio Shakti, en Via della Cisa se encontraban trabajando la escultora brasileña Sylvia, el rumano Aureliam y la escultora francesa Nicole Dumas.

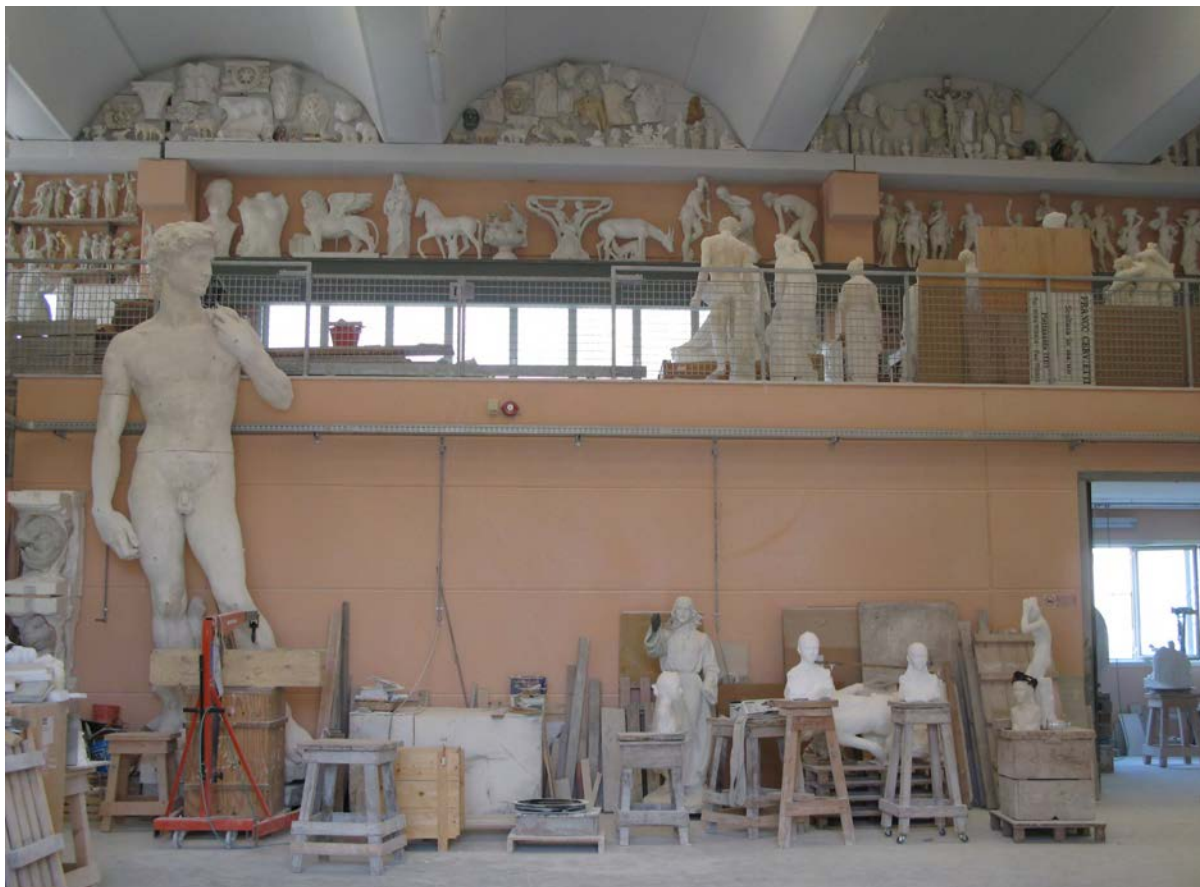
En la Via Oberdan, en el Studio Lapiz conocimos a la escultora israelí Anat Golandski, que realizaba unas magníficas puertas-paneles en mármol decoradas con motivos florales y pájaros. Trabajaban allí cuatro escultores más de distintas nacionalidades, entre ellos la Armenia Clara Abramovici y el noruego Knut Steen.

Una de las visitas más interesantes fue la realizada al Studio Cervietti Franco, uno de los más grandes y afamados de Pietrasanta. Allí pudimos ver infinidad de modelos y obras de prestigiosos artistas llevadas al laboratorio para ser trasladadas a mármol, algunas en grandes dimensiones, como la *Cabeza de Michael Jackson*, del escultor inglés Marc Quinn y otras del mismo autor, que se encontraban en ejecución, como *Tomas Beatie* (el hombre embarazado) o *Stuar Penn* (minusválido). Además de otras obras en maqueta, que también habían sido trasladadas a mármol, como *Evolution* y la popular *Alison Lapper* de la plaza londinense Trafalgar Square. Asimismo pudimos ver obras de Fernando Botero, Igor Mitoraj y otros afamados escultores.

Al conocer que éramos españolas, nos indicaron que en el exterior había unas obras de un escultor cordobés que permanecían ubicadas en el aparcamiento ya que por motivos de índole política y dineraria no habían podido ser enviadas a España.



La escultora americana Nina Menduni trabajando en el ala de Ángel. Estudio Antognazzi Ugo, Pietrasanta.



Laboratorio Cervietti Franco, Pietrasanta.

Al salir, sentimos una gran decepción, al considerar que cualquiera, aunque no sepa tallar, ni haya cogido un cincel en su vida, por el hecho de pagar una buena cantidad de dinero a un laboratorio italiano, puede disponer de las obras que necesite trasladadas a mármol de Carrara. Permitiéndose ubicar por todo el mundo esculturas en mármol, sin haber realizado el menor esfuerzo para ello, con la presunción de que las ha realizado él mismo, cuando objetivamente se han hecho con ayudantes, y mediante scanner, robot y pantógrafo, siendo asimismo acabadas por escultores profesionales. En ese momento establecimos sin querer una comparación con el trabajo honrado de los verdaderos escultores que habíamos visitado antes, que al no disponer de medios o aún disponiendo de ellos, se implican con humildad en la obra dedicando tiempo y esfuerzo a su ejecución. Hecho que lamentablemente no siempre se valora, por la creencia generalizada de que hoy en día el trabajo de talla se deja en manos de máquinas o artesanos. Todo ello, sin lugar a dudas, va en detrimento del trabajo escultórico y de la talla directa.

En Pietrasanta visitamos también el Museo dei Bozzetti, donde se encuentra una interesante colección de obra y bocetos de los principales escultores, también pudimos rastrear autores y antecedentes para nuestro trabajo en la Biblioteca Comunal.

Otras visitas fueron a Lucca, en otro tiempo la ciudad más importante de la Toscana, o a Volterra, también tierra de etruscos, una pequeña ciudadela donde conocimos el Museo que custodia la maravillosa obra escultórica en alabastro de los etruscos, sobre todo unas urnas funerarias bellamente talladas.

La visita personal a los talleres donde trabajan los artistas y a las canteras resultó muy útil para tomar el pulso vivo de lo que se sigue haciendo actualmente en escultura en piedra.

Fue impresionante el último tramo de la visita y subida a las canteras de Carrara, a bordo de un enorme camión que se deslizaba hábil y azarosamente por las transitadas laderas de la montaña. Invitadas por el propietario de la cantera Michelangelo, Franco Barattini, nos llevó a la histórica cava Il Polvaccio, en el Canal Bianco, donde acudía personalmente Miguel Àngel a seleccionar sus bloques de mármol. Nos trató con mucha amabilidad, dedicando media jornada a hablarnos de la historia de su cantera, enseñándonos la explotación, la maquinaria, su funcionamiento y las variedades de mármol según los frentes de



Cabeza realizada con pantógrafo, *Estudio Sem*, Pietrasanta, julio de 2010.

cantera, desde el "P", el más puro, pero no por ello necesariamente el más blanco, hasta los diferentes tipos de "bianco Carrara" según el tono y la cristalización: Acqua bianca, Arabescato, Arni, Calacata, Cristal, Statuario, Venato o bianco Vestito.

Al día siguiente, nuestro último día, acudimos a su almacén en la Marina de Carrara- Massa donde nos mostró las esculturas de su colección, entre ellas, *Ahgalla* (2002), el primer prototipo de barca flotante en mármol del escultor italiano Fabio Viale. Por la tarde, unas horas antes de coger el barco, nos suministraron los bloques de mármol que Barattini personalmente había seleccionado para nosotras.

Tras una última parada en la autovía para observar cómo se posaba la velada luz del atardecer sobre los Montes Apuanos que, con sus radiantes cuencas blancas parecen perennemente nevados, partimos para España colmadas de gratos recuerdos y del preciado mineral.

VALORACIÓN ACTUAL DE LA ESCULTURA REALIZADA EN PIEDRA NATURAL

En coherencia con lo expuesto en el Planteamiento de la investigación que encabeza esta Tesis, me propuse identificar y destacar las enseñanzas que nos han dejado los artistas de todos los tiempos que han utilizado la piedra para crear sus esculturas. De mi trabajo se deducen **dos primeras conclusiones** que, aparentemente contradictorias, son en mi opinión, complementarias. La **primera**, es reconocer la riqueza y utilidad del enorme caudal de planteamientos estéticos y conocimientos profesionales que hemos recibido. Es todavía mucho lo que podemos aprender estudiando a los grandes artistas del pasado, como creo que he confirmado con mi investigación. La **segunda** es que la centenaria, e incluso milenaria, experiencia acumulada en tantos años de creación artística ha abierto una crisis en muchos aspectos del arte de la escultura, crisis que sin duda se ha acelerado extraordinariamente en el pasado siglo XX y ha puesto patas arriba muchos de los conceptos y referentes que podían orientar el trabajo del escultor. Solo conociendo a fondo los principios y procedimientos de los artistas que nos han precedido podremos dar respuesta a las demandas del arte de nuestro tiempo.

En efecto, el siglo XIX termina cuestionando la escultura que hasta entonces se estaba haciendo, por lo menos desde el Renacimiento, con aportaciones muy significativas en el Barroco, Manierismo y Neoclasicismo, y encuentra en Rodin una propuesta que abrirá el panorama de la escultura del siglo XX. La crisis de la que en un sentido muy amplio podemos llamar escultura clásica, de carácter realista y monumental, llevará a los escultores a nuevas propuestas que enriquecen las posibilidades estéticas y expresivas de nuestro arte.

El siglo XX, con esos precedentes, es para la escultura un auténtico laboratorio para el ensayo de nuevas creaciones, que en muy buena parte se apoyan en los hallazgos de los más destacados pintores de los primeros años del siglo, como Picasso o Matisse, y se expande, como estudia Rosalind Krauss, en todas direcciones, abriendo nuestro arte a horizontes inimaginables hasta entonces, pues como señala el profesor y escultor José de las Casas: *“la escultura optó por deshacerse dentro de un campo mucho más amplio y agitado de actividades artísticas”*¹, como el *happening*, la *performance*, el *body art* o el arte *povera*, y como concluye el escultor José Luis Gutiérrez, mi director de Tesis: *“Ahora ya no es posible la comprensión del fenómeno escultórico si no es desde la aceptación de su multidireccionalidad”*².

El siglo XXI, heredero de los hallazgos e indagaciones que han desarrollado muy diferentes artistas, y que hemos revisado en este trabajo, supera los viejos complejos que sobre la escultura se plantearon en el XIX y XX y se ofrece abierto y sin complejos a la creatividad de las escultoras y escultores que, como los de todos los tiempos, se enfrentan al reto de conectar con sus coetáneos y dar respuesta estética a los interrogantes y necesidades de su sociedad, respuesta que si es auténtica podrá alcanzar la categoría de clásica, es decir de válida para cualquier persona y cualquier tiempo.

Para los escultores del siglo XXI, comentarios como el de Baudelaire sobre lo aburrido de la escultura o el problema de la instalación sobre un pedestal son asuntos históricos ya superados, así como la cuestión del antropomorfismo, la utilización de materiales nobles, mármol o bronce, en la escultura o el concepto de masa y vacío que tanto preocuparon a los artistas y críticos del siglo XX. Para el artista de nuestros días todos los caminos están abiertos y todos son transitables pues ha quedado superado el precepto de un estilo dominante y hoy conviven con naturalidad tendencias, conceptos, materiales, técnicas y propuestas artísticas muy diversas. El

¹ DE LAS CASAS, José, “Procesos fundamentales de acción sobre la materia (II)”, en: AA.VV., *Procedimientos y materiales en la obra escultórica*, Madrid, Ediciones Akal, 2009, pp. 71-72.

² GUTIÉRREZ MUÑOZ, José Luis, “Ruptura de Límites”, en *op. cit.*: AA.VV., *Procedimientos y materiales en...*, p. 176.

crítico e historiador Hebert Read afirma que *“lo que es distintivo de la situación de posguerra, en particular en la escultura, es la determinación de no pertenecer a ningún movimiento”*³.

Esta situación de máxima apertura a todos los estilos y técnicas no es exclusiva de la escultura sino que afecta por igual, me atrevo a decir, a todas las artes del siglo XXI. Por supuesto a la pintura, en la que hoy día conviven sin estorbarse: la abstracción, el expresionismo, el realismo, el surrealismo y cuantas propuestas hagan los artistas, pero también a la literatura o a la música, aunque podemos decir que la escultura es la más abierta y comprensiva pues admite, bajo su denominación, aspectos tan variados como la escultura sonora, la escultura de luz, la escultura virtual o la escultura del cuerpo, entre otros.

Por ello, la siguiente y **tercera conclusión** a la que llegamos, después del detenido recorrido que hemos hecho a lo largo de esta tesis por el mundo de la escultura es que el artista de nuestros días ha conquistado la absoluta libertad de creación para proponer lo que su sensibilidad y talento le señalen, sin limitación de técnicas, materiales o intenciones. Será, como siempre, la sociedad y el tiempo quienes juzguen el acierto, o no, de su propuesta creativa.

En este panorama que describo tan abierto, hay sin duda un factor que puede condicionar los resultados. Me refiero al factor mercantil, que acompaña, desde hace mucho tiempo, a la historia del arte.

Hoy en día, el mercado del arte, continuamente presionado e interesado por un concepto provocador y espectacular de lo artístico, apoya algunas propuestas que podemos definir como insípidas, estériles o ridículas, por no decir falsas y aparentes. Es obvio que en la actualidad seguimos inmersos en una gran confusión, por lo menos, yo confieso que lo estoy, y que en ocasiones resulta verdaderamente difícil encontrar claridad en lo que considero que no es más que un pozo sin fondo, donde ese “supuesto arte” se burla de nosotros. Un artista minimalista tan destacado como Donald Judd afirmaba que: *“entre las mejores obras nuevas producidas en los últimos años, la mitad o más, no han sido pintura ni escultura”*, y apostilla la escultora y profesora Consuelo de la Cuadra, que recoge la cita de Judd: *“Yo añadiría que probablemente ni arte alguno”*⁴, porque, como concluye en otro momento, decir *“que el arte pueda serlo todo viene a ser lo mismo que no sea nada”*⁵.

Por ejemplo, algunas obras conceptuales están tan supeditadas a la idea que apenas actúan en el plano óptico o sensorial, limitándose a estrictos procesos mentales difíciles de descifrar que, con su misterio, glorifican lo impenetrable, cerrándose al mundo y a sus cualidades anímicas o sensoriales. No obstante, es gratificante poder comprobar que este tipo de postulado o actitud no se circunscribe a la totalidad del funcionamiento artístico y que entre la sobreabundancia de ideas fútiles o banales, que pudieron tener su interés en su momento y se siguen repitiendo disfrazadas de novedad, podemos encontrar propuestas objetivamente interesantes.

No es la finalidad de esta tesis tratar de establecer una definición válida para la escultura actual pero es inevitable hacer una breve consideración que trate de clarificar este aspecto crucial para quien, como nosotros, se propone estudiar este fenómeno artístico porque, como expresa Rosalind Krauss: *“Qué puede considerarse propiamente una obra escultórica se ha convertido en un asunto cada vez más problemático”*⁶. La escultora y actual Decana de la Facultad de Bellas Artes de Madrid, Elena Blanch, propone que: *“la escultura es un arte tridimensional. Por tanto*

³ READ, Herbert, *La Escultura Moderna*, Barcelona, Ediciones Destino – Thames and Hudson, 1994, p. 230.

⁴ DE LA CUADRA GONZÁLEZ-MENESES, Consuelo, “Desmaterialización”, en *op. cit.*: AA.VV., *Procedimientos y materiales en...*, p. 138.

⁵ *Ibidem*, p. 152.

⁶ KRAUSS, Rosalind, *Pasajes de la escultura moderna*, Madrid, Ediciones Akal, 2002, p. 9.

*tiene existencia real*⁷, y continúa exponiendo que puede abarcar cualquier objeto tridimensional, incluidas las creaciones virtuales o las representadas en vivo, pero con la característica principal de que siempre determinen una acción sobre la materia o el espacio y cuente con los principales valores de la escultura que son la comunicación, la emoción, la creación y la innovación.

En este panorama tan abierto podemos encontrar nuestra **cuarta conclusión** pues parece que se vuelven a recuperar los valores más propiamente atribuidos a la escultura como señala el profesor y escultor Paris Matía: *“En los últimos decenios, elementos característicos de la escultura, espacialidad, fisicidad, han adquirido protagonismo y vigor en el arte contemporáneo, reacción posible ante una virtualización rampante que lo invade todo”*⁸. Consuelo de la Cuadra, por su parte afirma que en el inabarcable panorama que abren las nuevas tecnologías que fragmentan al ser humano, el arte tiene como tarea unificarlo, *“con su lenguaje abarcante y concreto, no constreñido por el discurso lógico racionalizante, y ser, para la humanidad, un espejo crítico de su evolución en el mundo, y la escultura concretamente una toma de tierra, a través de su reclamo físico, matérico y estructura”*⁹.

En efecto, el concepto de escultura se ha ampliado, o expandido enormemente y el escultor tiene a su disposición todos los materiales, incluidos la Naturaleza y el mundo de los Conceptos, Pensamientos e Ideas, pero sigue desarrollando, cada vez con más protagonismo, la obra física tridimensional, que tiene cuerpo y ocupa un lugar en el espacio, realizada en diversos, y en ocasiones novedosos, materiales, entre los que la piedra es uno más, que sigue ocupando un lugar relevante, como concluiré un poco más adelante.

Es cierto que la conceptualización del arte ha ido conduciendo a una pérdida progresiva de los oficios, alejando a muchos artistas del trabajo directo con la materia y planteando dudas acerca del sentido de la recuperación del mismo cuando se dispone de medios indirectos que son más rápidos y eficaces.

En mi experiencia docente este problema me lo plantean cada vez más alumnos y yo les explico y defiendo que la recuperación del oficio y el conocimiento directo de los materiales no lleva implícito la vuelta a la tradición y a las fórmulas del clasicismo, como erróneamente se suele pensar, sino que hay que actualizarlo y valorarlo, por lo menos, como un simple, pero necesario, vehículo, para descubrir nuestro propio lenguaje y adquirir capacidades con las que podremos enriquecer en un futuro el abordaje de otros trabajos.

El artista en general y el escultor en particular no debe dejar de valorar y conocer en primera persona el material que sirve de soporte a su creación. En el caso de la piedra como material escultórico, la importancia de este aspecto ha sido y es decisivo. Lo hemos comprobado con detalle en el transcurso de esta investigación y, esta es nuestra **quinta conclusión**, la necesidad de que en las obras ejecutadas en piedra se mantenga la implicación del artista en la totalidad del proceso creativo en razón de la necesidad de seducir, de poder descifrar el sentido del material y extraer al máximo su riqueza. Esta sigue siendo una cuestión vital en la actualidad, si, como hemos comprobado en nuestra investigación, atendemos al testimonio de grandes artistas y especialistas, y contemplamos la vigencia del trabajo en piedra y de la talla directa que siguen practicando escultores contemporáneos, uno de los objetivos de esta Tesis.

Pero antes de hacer una breve consideración de los artistas consagrados que han valorado el oficio de escultor y han experimentado sus técnicas y de proponer unas líneas de trabajo que puedan agrupar a los escultores que trabajan hoy la piedra, haré un breve recorrido por diversas opiniones autorizadas.

⁷ BLANCH GONZÁLEZ, Elena, “Procesos fundamentales de acción sobre la materia (I)”, en *op. cit.*: AA.VV., *Procedimientos y materiales en...*, p. 9.

⁸ MATÍA MARTÍN, Paris, “Reproductibilidad”, en *op. cit.*: AA.VV., *Procedimientos y materiales en...*, p. 132.

⁹ DE LA CUADRA GONZÁLEZ-MENESES, Consuelo, *op. cit.*, p. 162.

La revalorización de la piedra como material escultórico la han expresado con contundencia muchos artistas, entre ellos, el escultor Fritz Wotruba, que afirmaba: *“Mantengo firmemente que veo en la piedra el único medio verdadero, porque la piedra es el verdadero material del escultor”*¹⁰. La consecuencia inmediata de esta recuperación de la piedra en los artistas que renovaron la escultura en los primeros años del siglo XX fue la revalorización del oficio de escultor y la decidida apuesta por la talla directa, de la que Brancusi fue promotor y ejemplo, expresándolo también con contundencia: *“La talla directa es el verdadero camino para llegar a la escultura”*¹¹. De estas reflexiones, que responden a uno de los objetivos de nuestra investigación, concluye Elena Blanch, desde su experiencia de escultora, que *“el enfrentarse a un bloque bruto y luchar contra él hasta extraerle una forma nos hermana con nuestros orígenes. Tiene algo de primitivo, de ancestral y salvaje”*¹², y concluye bellamente: *“Es un viaje simbólico hacia las profundidades de la tierra que representa el interior de la piedra”*¹³. Una opinión semejante sustenta el crítico e historiador Herbert Read cuando expone, refiriéndose a Brancusi, que *“la obra de arte debe tomar forma en el combate entre la energía creativa del artista y el material de su oficio”*¹⁴. El propio Brancusi, con sabiduría y sencillez lo explicita cuando dice que, *“mientras uno talla descubre el espíritu del material y las propiedades que le son peculiares. La mano piensa y sigue los pensamientos del material”*¹⁵, o como expresa Gastón Bachelard: *“la mano tiene sus sueños y sus hipótesis. Ayuda a conocer la materia en su intimidad; ayuda por lo tanto a soñarla”*¹⁶. No se puede decir en menos palabras y de manera más hermosa el valor que para el escultor tiene el material con sus cualidades y la experiencia personal de su trabajo. Esta enseñanza, de manos del filósofo y esteta francés y de uno de los grandes escultores de todos los tiempos, sigue sin duda vigente y en mi trabajo con la piedra la he podido experimentar.

Estas reflexiones son muy interesantes, porque destacan la importancia que tiene la coherencia y la determinación personal en la forja de un gran artista, en una situación de crisis general como la que vivió Brancusi. En las palabras que le dedica Rudolf Wittkover reside una clave que debe tener en cuenta el artista contemporáneo que trata de aportar luz y una obra significativa. Dice Wittkover de Brancusi: *“El peso moral de su convicción y la decisión con la que siguió el camino de lo que debía hacerse le convirtieron en uno de los grandes pilares de la edad heroica de la escultura moderna”*.¹⁷ Volveré sobre esta importante cuestión en mi séptima conclusión.

Henry Moore, otro maestro del siglo XX, en muchos aspectos seguidor de Brancusi, da un paso más en la valoración del trabajo directo con los materiales cuando expresa que, *“todo material posee sus propias cualidades individuales. Sólo cuando el escultor trabaja directamente, cuando establece una relación activa con su material, puede el material tomar parte en la formación de una idea”*¹⁸; es lo que Bachelard con su lenguaje poético define como *“imágenes directas de la materia. La vista las nombra, pero la mano las conoce. Una alegría dinámica las maneja, las amasa, las aligera. ... Tienen un peso, tienen un corazón”*¹⁹.

¹⁰ SCHNEC-KENBURGER, Manfred, “Fritz Wotruba”, en: *Arte del siglo XX*, Madrid, Taschen, 2001, p. 492. Citado en: BLANCH GONZÁLEZ, Elena, *op. cit.*, p. 24.

¹¹ HERSHEL B. CHIPP, “Brancusi”, en: *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*, Madrid, Akal, 1995, p. 391. Citado en: BLANCH GONZÁLEZ, Elena, *op. cit.*, p. 21.

¹² *Ibidem*, p. 21.

¹³ *Ibidem*, p. 22.

¹⁴ READ, Herbert, *op. cit.*, p. 80.

¹⁵ *Ibidem*, p. 192.

¹⁶ BACHELARD, Gastón, *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, México, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1ª edición en español 1978, 1ª reimpresión 1988, p. 165.

¹⁷ WITTKOVER, Rudolf, *La escultura: procesos y principios*, Madrid, Alianza Editorial, Primera edición, 1980, Decimoquinta reimpresión, 2008, p. 287.

¹⁸ READ, Herbert, *Henry Moore, Sculptor*, Londres, Zwemmer, 1934, p. 29, citado en: KRAUSS, Rosalind. *op. cit.*, p. 151.

¹⁹ BACHELARD, Gastón, *op. cit.*, p. 8.

Esta es otra experiencia que como escultora puedo reconocer, pues el trabajo directo con el material es en ocasiones fuente de inspiración para establecer la idea de la escultura que se quiere desarrollar, con lo que encuentro una relación directa entre el material y el concepto, relación que como vimos no era ajena, por ejemplo, al gran Miguel Ángel que, más allá de crear hermosas figuras, quería transmitir ideas y conceptos, como hemos visto, por lo que no debería parecer extraña la calificación de la escultura en piedra como arte conceptual, más allá del tecnicismo crítico que se utiliza para definir el arte conceptual del siglo XX como un arte desmaterializado, casi sólo de conceptos y propuestas.

Otra visión de artistas fundamentales de las vanguardias del siglo XX sobre el trabajo con la piedra es la que ofrece Max Ernst refiriéndose a una etapa de trabajo con Giacometti, premonitory de una de las grandes líneas de trabajo desarrolladas por artistas contemporáneos:

“Alberto Giacometti y yo estamos aquejados de la fiebre de la escultura. Trabajamos con bloques de granito, grandes y pequeños, de la morrena del *Forno Glacier*. Pulidas maravillosamente por el tiempo, las heladas y la intemperie son por sí mismos fantásticamente bellos (...). Entonces ¿por qué no dejar el trabajo del desbastado a los elementos y limitarnos nosotros a arañar en su superficie las runas de nuestro propio misterio?”²⁰

También un pintor y escultor como Modigliani, amigo de Brancusi reconoció la importancia del trabajo directo del artista con el material cuando dijo: “*La única manera de salvar la escultura es empezar a tallar de nuevo.*”²¹ ¿No estaremos en una situación crítica como entonces?, ¿no será ésta la solución, como entonces proponía Modigliani?

Otro de los objetivos cumplidos de esta Tesis era “analizar cómo la elección del material será determinante de la forma, lectura y significado de la obra escultórica”, lo que nos lleva a nuestra **sexta conclusión**: la elección y sobre todo el conocimiento a fondo del tratamiento y posibilidades del material y sus procesos, es decir el conocimiento de las técnicas y la práctica escultórica, sí importa y sigue siendo fundamental para crear una obra escultórica sensible. La recuperación del oficio y de ciertos materiales, que se plantea ocasionalmente como un estigma o inconveniente en la actualidad, cuenta con abundantes ejemplos de artistas recientes que han apadrinado técnicas artesanales en las que podemos observar toda la poética del material: en los homenajes de Eduardo Chillida al aire, al agua o a la mar, en las asombrosas y elocuentes cabezas de adolescentes de Jaume Plensa, en las misteriosas y rituales obras que convoca Anish Kapoor, en las construcciones y tallas directas en madera de David Nash, Chris Drury, Alberto Carneiro, Franz Krajcberg o Úrsula von Rydingsvard, y en la talla directa en piedra que aún practican tantos artistas como Juan Asensio, Adrian Carra o Alberto Bañuelos.

También hay otros creativos que trabajando con nuevas técnicas y materiales, nos demuestran su interés por la apariencia del objeto, su contorno, forma, modelado o expresión, valores que años atrás habían sido despreciados, como los ingleses Tony Cragg o Richard Deacon.

En el extremo opuesto de negación del oficio de escultor, la mejor expresión de desprecio al trabajo manual personal es la del artista conceptual neoyorquino, Dan Flavin, que decía provocador: “*Resulta para mi fundamental no ensuciarme las manos... reivindico el arte como pensamiento.*”²²

²⁰ READ, Herbert. *op. cit.* p. 160.

²¹ WITTKOVER, Rudolf, *op. cit.*, p. 296.

²² Citado por Elena Blanch González: “Procesos fundamentales de acción sobre la materia (I)”, en *op. cit.*: AA.VV., *Procedimientos y materiales en...*, p. 14.

Actualmente debemos considerar dos aspectos muy enriquecedores para la escultura, uno es la utilización de materiales tradicionales con nuevas técnicas o tecnología y otro la experimentación con los nuevos materiales que ofrece el mercado. Pero, quizás, como expresa Javier Maderuelo, “*la asignatura pendiente que aún tiene la escultura sea la recuperación de la cualidad de representación*”²³, es decir, de su materialidad, que se ha disuelto en las últimas tendencias con la valoración del sonido, el video-arte o la imagen fotográfica como materia escultórica, imprimiendo fotografías sobre superficies diversas, construyendo cajas de luz, realizando vídeo-instalaciones o bien grabaciones que se califican como “esculturas sonoras”.

En las últimas décadas se han defendido como materiales escultóricos, la sucesión del tiempo, el vacío espacial, la nada o la inmaterialidad de la luz, por lo que no debe extrañarnos que se intente esculpir con el sonido. Como comenta Javier Maderuelo, la música también ha intentado “*(...) buscar su sentido en la espacialidad, trabajando con «masas» sonoras y «objetos» musicales, en la construcción de «paisajes» sonoros*”²⁴ que invaden el espacio corpóreamente en un vocabulario afín a la escultura, que según nuestra opinión, puede estar relacionado con ella pero no es igual.

Sin embargo, la práctica de estas últimas tendencias no ha impedido en la actualidad el desarrollo y continuidad de una escultura objetual con obras de muy variada índole, de las que hemos tratado en la tercera parte de la tesis: “Laboratorio de ideas”, con el estudio de propuestas de carácter realista o metafísico, místico o espiritual, político-social, postminimalista o neoconstructivista, que, no dejan de tener un creciente interés, y nos han permitido cumplir otro de nuestros objetivos: “Establecer un marco general de tendencias fundamentales presentes en la escultura contemporánea, como dato necesario para situar la posibilidad de una escultura en piedra hoy”.

Son muchos los artistas que se cuestionan, desde diversos parámetros y puntos de vista, los estereotipos tradicionales de representación, aportando con su visión una estética moderna y actual a la nueva escultura objetual.

En relación a los caminos que ha adoptado la escultura contemporánea la importante revista neoyorquina *Artforum* adelantaba en la década de los 90 “*un panorama artístico nebuloso*” caracterizado por “*un crisol planetario de disciplinas falto de líneas fuertes*”, que refleja propuestas desiguales que atienden al cuerpo, a la agudeza perceptiva, al intervencionismo social, testimonial o meramente al ecologismo. Como concluye Ida Panicelli, directora de esta revista, el síntoma más coherente del arte de los 90 es que “*está virando hacia un neoconceptual caliente*”.²⁵

Es cierto que a lo largo de estos últimos años, el arte se ha disuelto en una compleja red de posiciones que se han ido legitimando, convocándose en el espacio variopinto de las galerías todo tipo de homenajes, ensamblajes, reconversiones y redefiniciones que alguien ha llamado con ironía “teoría del prefijo”. Algunos como Jean Baudrillard han pronosticado que este panorama iba a propiciar *la desaparición del arte*, en un breve ensayo del mismo título, en el que según su argumentación:

“(…) el arte reside en los indicios, en las presiones simbólicas que las obras de arte ejercen sobre sus fruidores. La danza convulsa de los objetos artísticos en un mercado internacional y homogeneizado, difícilmente produce la menor impresión siquiera entre su hipotético público, incapaz de asimilar tal amalgama de estímulos contradictorios”²⁶.

²³ MADERUELO, Javier, “El campo expandido de la escultura”, en: AA.VV., *Medio siglo de arte. Últimas tendencias 1955-2005*, Madrid, Abada Editores S.L., 2006, p. 103.

²⁴ *Ibidem*, p. 105.

²⁵ YVARS, J. F., “La densidad del riesgo”, en: *Alfaro* (cat. exp.), Valencia, IVAM - Centre Julio González, Generalitat Valenciana, 1991, p. 213.

²⁶ *Ibidem*, p. 213.

Actualmente observamos como el viejo concepto de inmortalidad asociado a la permanencia e inmutabilidad, fundamento de que hayan llegado hasta nuestros días importantes testimonios artísticos de la antigüedad, hace tiempo que ha quedado relegado por una noción más práctica, en un mercado donde la obra de arte es una mercancía que goza de carácter efímero y simbólico, cuyo valor depende de la posibilidad de ser conocida internacionalmente. Su validez y consolidación en el mercado dependerá del juicio expreso del sistema del arte, es decir, de los críticos que crean opinión, de los coleccionistas que atesoran obra con un criterio financiero y de la admiración del público por la categoría mediática del artista. Lamentablemente la sociedad de masas acepta el arte sin preguntarse a fondo sobre su función o finalidad.

Por ello, resulta más enigmática la posición de algunos artistas que hemos tratado en los últimos capítulos de este trabajo, que demandan un compendio de los contenidos esenciales del arte planteado desde los límites de la escultura de nuestro tiempo. Algunos de estos artistas nos proponen la necesidad de exigir en los objetos de arte una atención más cuidadosa a las connotaciones emotivas que transmiten, un descubrimiento personal y activo de las diferencias que distinguen la percepción estética.



La cultura en cuidados intensivos, intervención de Mateo Maté en el Círculo de Bellas Artes de Madrid.

A este respecto, el artista conceptual Mateo Maté (Madrid, 1964), efectuó un sugerente hallazgo estético y crítico con su intervención en la escultura de Moisés de Huerta, *El salto de Léucade*, Primera Medalla en la Exposición Nacional de 1912, que se encuentra situada en la cafetería del Círculo de Bellas Artes. Tituló su intervención *La Cultura en cuidados intensivos*, invitándonos a varias reflexiones: la primera y más importante es que hay un reconocimiento por parte del artista conceptual de la obra de un artista realista y clásico, al considerar la imagen de éste representativa de la Cultura, con mayúscula. No sólo es la «Escultura», sino la «Cultura toda», la que en nuestro tiempo parece necesitar de cuidados intensivos para poder sobrevivir. Es una apuesta por la vida y no por la muerte, porque sino el artista habría puesto cuatro cirios y una corona fúnebre, en lugar de los medios de reanimación propios de una UCI. La segunda reflexión, no menos importante, señala una continuidad natural entre dos concepciones del arte de la escultura tan diferentes, mostrando cómo se puede asimilar y gozar obras del pasado con sensibilidad contemporánea. La tercera reflexión, consecuencia de la anterior, es la necesidad del artista actual de estar abierto a todas las sugerencias y estímulos que la realidad del arte

de cualquier época y su experiencia personal le ofrecen, sin desdeñar ni rechazar ninguna. Es indudable que la fuerza de esta intervención radica en la elección de una muy lograda imagen para retratar y resumir hábilmente la situación ambivalente y contradictoria que experimenta el arte de nuestro tiempo: su falta de vitalidad. Por último, un hecho significativo que podemos destacar en relación a este trabajo es la sucesión de artistas y generaciones que encadenan la evolución del arte: Moisés de Huerta muere tan sólo dos años antes de que nazca Mateo Maté.

Si repasamos los años recientes observamos que el arte contemporáneo trabaja, como siempre lo ha hecho, con una suma de observaciones sobre la realidad que organiza en un sistema formal donde la ensoñación del material sigue conquistando su espacio en la intimidad del artista y es compartido en la comunicación con su espectador. Como decía Gastón Bachelard *“los sueños que han vivido en un alma siguen viviendo en sus obras. (...) Las formas acaban, las materias nunca. La materia es el esquema de los sueños indefinidos”*.²⁷ Ciertamente, el hombre, y el artista en su taller nunca dejarán de soñar y experimentar las tentativas de la materia.

Según el crítico J.F. Yvars, el arte contemporáneo *“ha escorado hacia la abstracción como una simple terapia frente al realismo de fronteras cerradas en el que durante demasiado tiempo se había agazapado la mediocridad imaginativa”*.²⁸ En España, como hemos analizado en este estudio, las tendencias no-figurativas nacieron marcadas por una sobrecarga ideológica que sobrellevaba la negación del arte oficial y su oposición a la miseria cultural de la dictadura franquista. En el arte de los sesenta se adivina la necesidad de unos nuevos lenguajes que protagonizarán en la década siguiente un acentuado desorden conceptual: objetualistas, racionalistas, post-minimalistas, semióticos o neoanalíticos, son algunos ejemplos de estilos con los que hemos llegado hasta nuestros días.

Por otro lado, a esto hay que sumar la pérdida de identidad de la escultura contemporánea que, históricamente y hasta hace pocos años, se ha interpretado con criterios pictóricos, planteándose esporádicamente casos como el de Bárbara Hepworth, Anthony Caro o Julio González, en los que sobresale la singularidad de las técnicas específicas de la escultura tradicional, como la talla, el modelado y la construcción en metal. Herbert Read ha responsabilizado a Hildebrand de priorizar los valores pictóricos sobre los táctiles, materiales o espaciales propios de la escultura. Por ejemplo, para Degas, la escultura era poco más que un auxiliar de su pintura, observándola como una tentativa más para explorar soluciones que la pintura hacía imposible.

Volviendo la vista atrás comprobamos como la dinámica de los nuevos materiales y técnicas ha jugado y está jugando en la escultura contemporánea un papel protagonista en la incorporación de ésta a la mirada moderna, como sin duda también en su día lo jugó la didáctica visual de la Bauhaus, que propuso nuevos modelos de ordenación volumétrica que han marcado la trayectoria de una parte importante de la escultura de nuestro tiempo. No obstante, no podemos eludir que al artista actual la vida moderna le sirve del mismo modo que la naturaleza al hombre primitivo, y tampoco la sabia definición de Worringer en 1908, en su manual *Abstracción y empatía*, donde mostraba que el valor de una obra de arte o aquello que habitualmente solemos llamar su belleza, consiste en su capacidad para suscitar felicidad y sorpresa, es decir, en su capacidad para despertar emociones²⁹.

En este punto sitúo mi **séptima conclusión**, que puede parecer obvia y de perogrullo, pero que me parece un dato fundamental para entender cualquier etapa significativa del desarrollo del arte: el valor y el peso del artista individual y de su contribución personal. Por ejemplo, «decir Rodin», es suficiente para caracterizar una época y, «decir Brancusi», lo es para caracterizar otra. En momentos de confusión, crisis y apertura total a todas las experiencias, es esencial

²⁷ BACHELARD, Gastón, *op. cit.*, pp. 173-174.

²⁸ YVARS, J. F., *op. cit.*, p. 214.

²⁹ *Ibidem*, p. 215.

la determinación personal del artista y la coherencia de su trabajo, que siendo sensible a las influencias del entorno, sepa mantener un proyecto personal sólido que no dependa de la moda del momento o de los intereses económicos de los mercaderes del arte. Por ello, en tiempos inciertos, quizás sea la definición más segura de lo que hoy llamamos escultura, afirmar que escultura es lo que hacen los escultores, y por ello me parece muy importante revisar, las grandes líneas de trabajo que desarrollan los escultores actuales que han elegido la piedra como material para su creación. Así lo hemos hecho en los capítulos 2.3. y 2.4, y fundamentalmente, en la tercera parte, además de en el apéndice que incluyo al final de estas conclusiones, pues al inicio de mi investigación me pareció necesario sondear la opinión de los colegas escultores que trabajan hoy en piedra. Seguramente, más necesario que alambicados y sesudos discursos sobre la vigencia o no de la piedra en la escultura de nuestro tiempo, sea revisar lo que hacen las escultoras y escultores contemporáneos que siguen escogiendo para expresarse un material tan milenario, difícil y muchas veces incomodo como la piedra.

En este repaso de la realidad de la utilización de la piedra por los artistas actuales encontraremos las respuestas al planteamiento de investigación que nos hacíamos al inicio de esta Tesis: “Determinar unas constantes y unas variables y saber si realmente esto nos lleva a algún lugar o simplemente es un retorno al pasado disfrazado de modernidad”, y con ello cumplir nuestro objetivo de: “Establecer un marco general de tendencias presentes en la escultura contemporánea para situar la posibilidad de una escultura en piedra hoy”. Valga el siguiente resumen de lo desarrollado en los capítulos correspondientes para justificar estos planteamientos y para confirmar la hipótesis principal de esta Tesis, la de que “hoy pese a su poco reconocimiento, sigue habiendo un grupo significativo de escultores que demuestran un especial interés por la piedra”.

A partir de la década de los sesenta la escultura adquiere protagonismo respecto a la pintura y experimenta nuevos lenguajes que han llegado hasta nuestros días, entre ellos el *Land Art*, la escultura medioambiental, la escultura de corriente mística o metafísica, el postminimalismo y los nuevos formalismos. Atendiendo a estas líneas de trabajo y a la utilización que hacen de la piedra como material escultórico, hemos creado varias asociaciones o grupos de artistas contemporáneos.

Para el primero de ellos nos da la pista Louise Bourgeois, que se definía como una «coleccionista de espacios y memorias», en él incluimos además a su amigo Gonzalo Fonseca, a Antonio Santos, Matthew Simmonds, Cristina Iglesias, Curro Ulzurrun o a Jaume Plensa, que se encuentra en tránsito entre este grupo y el siguiente, que reúne a artistas que dedican su trabajo en piedra a la expresión del cuerpo humano y sus emociones, como Marc Quinn, Igor Mitoraj, Novello Finotti o Gerard Mas. Otro grupo es el de los escultores vinculados a una poética de corriente mística o metafísica como Anish Kapoor o el británico Tony Gragg. En el ámbito político-social destacamos al popular Ai Weiwei. Otros, que podemos calificar como representantes del nuevo minimalismo, son Ettore Spalletti o Hatawa Mepoba, que concentran su interés en la utilización del menor número de elementos y, finalmente, dentro del nuevo objetualismo, escultores con diferente contemplación de la forma, unos más directos y primitivos y otros más austeros y esenciales, en este amplio grupo están los españoles Alberto Bañuelos, Juan Asensio, Adrián Carrá, el egipcio Armen Agop, el inglés Peter Randall o el coreano Park Eun Sun.

El ejercicio de la escultura en nuestros días nos obliga a tener en cuenta los hallazgos de la escultura del siglo XX, entre los que considero dos como principales. El primero: la incorporación del espacio que rodea a la escultura a la propia obra, pues como señalaba Wittkover: “*alborea la edad del espacio: a partir de este momento muchos escultores se interesan por la relación que existe entre el espacio y la masa y por el significado del espacio*”³⁰, o como sentencia Pablo de

³⁰ WITTKOVER, Rudolf, *op. cit.*, p. 309.

Arriba del Amo: “*La conquista del suelo y del espacio de tránsito, la invasión del entorno*”³¹; y el segundo hallazgo: la participación activa del espectador como co-creador, en la línea que indica Consuelo de la Cuadra al referirse al “objeto encontrado”, que “*traslada la creación artística a la selección significativa que otorga la mirada*” lo que “*sitúa al espectador como co-creador*”³². Todo ello unido a la necesidad de conectar con la hipercrítica y multidireccional sensibilidad de nuestros destinatarios, es el reto de los artistas que nos proponemos crear una nueva escultura en piedra a la altura de nuestro tiempo.

Basándonos en los diversos signos de contemporaneidad que muestran sus obras, **nuestra octava y última conclusión** es que los escultores del siglo XXI nos encontramos con un campo escultórico, arado y destripado a fondo por críticos, “curators” y galeristas, y un panorama bien depurado por los artistas que nos han precedido, lo que, si por un lado nos proporciona una libertad prácticamente total para expresarnos, con la capacidad de escoger cualquier material, técnica o procedimiento, también nos deja “a la intemperie”, sin la protección de un movimiento o estilo reconocido que dé garantía a nuestras propuestas, entre las que, como hemos podido comprobar, la escultura en piedra es una de las opciones posibles, consolidada y establecida hasta nuestros días, dentro de los caminos que ofrece la escultura actual.



La cultura en cuidados intensivos, Mateo Maté.

Quizás también las escultoras y escultores que trabajamos la piedra hoy día necesitemos de “cuidados intensivos”. No puedo ocultar sentirme identificada con la obra conjunta de Moisés de Huerta y Mateo Maté, en la que veo, en ocasiones, mi autorretrato de escultora en activo.

Ana Olano Sans

Madrid, otoño 2015

³¹ ARRIBA DEL AMO, Pablo de, “El entorno y el espacio escultórico. La instalación artística”, en *op. cit.*: AA.VV., *Procedimientos y materiales en...*, p. 82.

³² DE LA CUADRA GONZÁLEZ-MENESES, Consuelo, *op. cit.*, p. 152.

Apéndice: INTERROGANDO A LA PIEDRA

En el comienzo y planteamiento de mi investigación me pareció necesario hacer un sondeo previo entre escultoras y escultores en activo que trabajan la piedra, para conocer mejor la situación actual de la escultura realizada en este material y para que me pudieran aportar pistas sobre las que orientar mi trabajo. A este fin confeccioné un cuestionario que sometí a la consideración de un buen número de artistas y recibí algunas aportaciones que me resultaron clarificadoras en mi búsqueda de enseñanzas sobre la escultura en piedra. Ofrezco en un apéndice algunos ejemplos de las respuestas que considero más interesantes al citado cuestionario.

Cuestionario de escultura en piedra

DATOS PERSONALES

Nombre y Apellido: ALBERTO BAÑUELOS FOURNIER

Nacionalidad: española (Burgos)

A. Antecedentes

1.- ¿Qué materiales has trabajado en tus esculturas?

Piedra, Hierro, Madera...

2.- ¿Con qué materiales trabajas hoy?

Con la piedra.

3.- ¿Cuál es tu preferido y porqué?

Mi preferido es la piedra y es por lo definitivo e irreversible del material. Por su perdurabilidad.



Alberto Bañuelos, 2009.

B. La piedra

4.- ¿Por qué has elegido la piedra para desarrollar tú trabajo?

Porque es el material con el me encuentro más a gusto trabajando y con el que creo me expreso mejor.

5.- ¿Sientes alguna vinculación emotiva con la piedra?, ¿cómo la describirías?

Por supuesto. Es como si fuese una compañera que me facilitase el trabajo a pesar de su dureza. Me apasiona el diálogo que va surgiendo mientras la trabajo. Según la voy adaptando a mis deseos. Me motiva tanto su consistencia, como las múltiples texturas que puedo utilizar en su terminación.

6.- ¿Qué piedras utilizas actualmente?

Utilizo todo tipo de piedras. Especialmente en los últimos años cantos rodados que son de una extrema dureza.

7.- ¿Qué características formales y expresivas destacas de cada tipo de piedra que utilizas? Tu opinión sobre cada una de ellas.

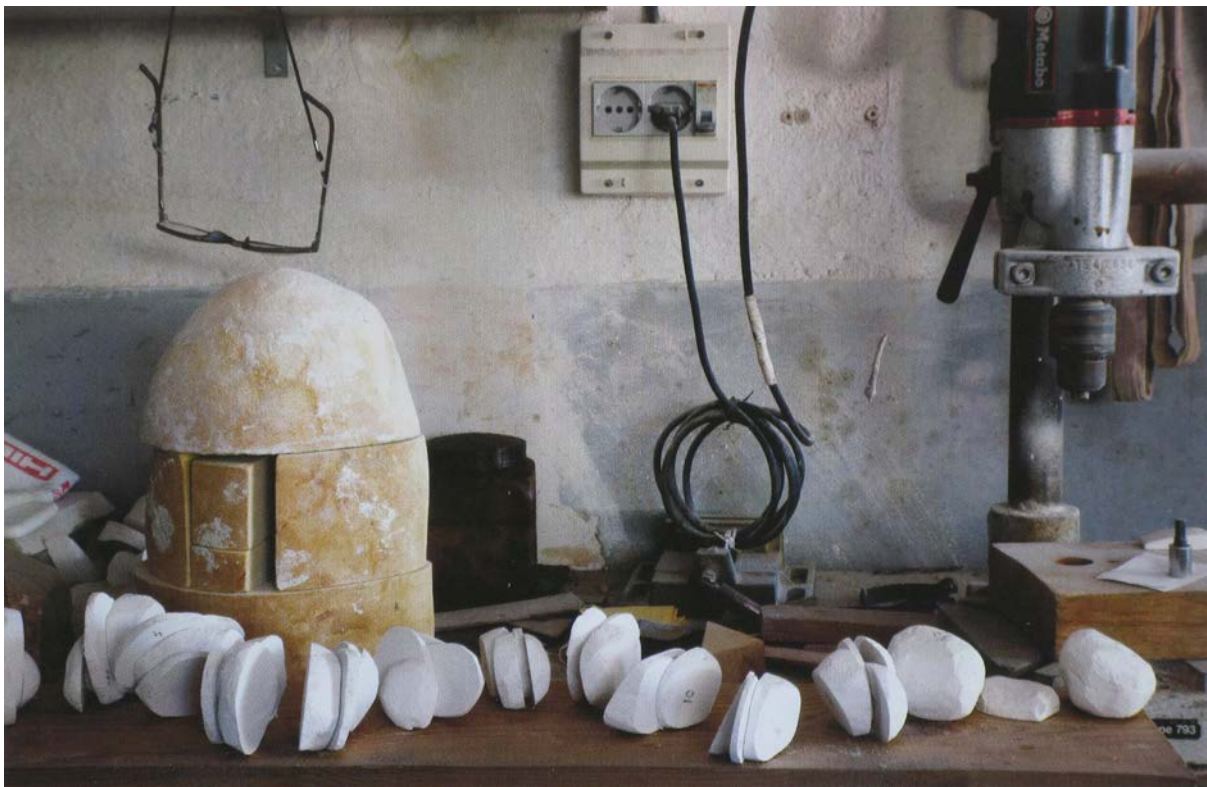
Los cantos rodados me provocan por sus diferentes formas un montón de oportunidades para realizar mi trabajo. Son lo que son, inamovibles, eternos y me tengo que adaptar a ellos. Por eso busco unos determinados y no todos me sirven. Además de sus formas tan diferentes sus colores también son determinantes, al partirlos y deconstruirlos las posibilidades de reconstrucción son infinitas aunque al final sólo una de las múltiples soluciones es la válida.

Cada una de las piedras que trabajo es un mundo y aún en de semejanza entre ellas, cada una es muy diferente. Si acepto sus especiales características y trabajo a favor de ellas en lugar de luchar contra ellas me ayuda a resolver la escultura que quiero realizar con esa piedra.

8.- ¿Qué valores perceptivos crees que van asociados a la escultura en piedra?

Es un material atávico, primario, ancestral, definitivo y que terminada la obra no tiene otra solución de continuidad más que para la que ha sido trabajada. No se puede volver a fundir, como el bronce. Es lo que es y aunque se pueda utilizar para otro fin diferente del que ha sido creado deja siempre esa impronta primera que fue para lo que se creó.

No tiene un valor añadido como el bronce siempre susceptible de ser vendido como materia, ni mucho menos que la plata o el oro; En realidad, a pesar del precio de algunos mármoles, en general y salvo excepciones, siempre es más barato que los metales.



Detalle del taller con una obra en proceso de ejecución.

C. El trabajo

9. - ¿Cuál es tu método de trabajo?

- Dibujos**
- Bocetos definidos en barro, escayola, chapa, cartón etc.**
- ¿Utilizas algún procedimiento mecánico para trasladar la forma, como: sistema de medición por puntos, pantógrafo o robot?**

Dibujos, maquetas talladas generalmente en escayola, pero a veces en chapa, cartón

Utilizo mis martillos y mis máquinas eléctricas de pulir para trasladar la idea de la maqueta a la piedra definitiva. Yo siempre trabajo en directo la piedra y realizo la escultura según el método tradicional de puntero y martillo.

10. - Acabado superficial de la piedra, ¿qué atención le prestas y por qué?

- te gusta dejar la huella de la herramienta**
- pulir intensamente la piedra para resaltar su matiz natural**
- o jugar con el contraste de ambos**

Me gusta dejar la huella de la herramienta cuando es necesaria. No me preocupa que queden restos de las labores del proceso de creación, pero también otras zonas las dejo pulidas “como cristal” porque me interesa el contraste. Es decir juego con ambos métodos.

11.- ¿Qué herramientas utilizas?

- Manuales**
- Mecánicas: eléctricas y neumáticas**
- Nuevas tecnologías**

Manuales y eléctricas, prácticamente nunca las neumáticas.

Respecto a las nuevas tecnologías, las conozco, pero me interesan muy poco dado que lo que quiero es realizar la obra de la forma más primitiva o simple posible. Lo que no quiere decir que no me aproveche de las nuevas tecnologías si lo necesito para una obra determinada.

12.- ¿Crees que las nuevas tecnologías han propiciado un cambio significativo en los procesos de creación de la escultura en piedra, o sin embargo, piensas que mayoritariamente se siguen utilizando técnicas y procedimientos tradicionales?

Creo que las nuevas tecnologías han sido aprovechadas por un número determinado de artistas o trabajadores de la piedra. Sin duda han ayudado a que el trabajo sea menos duro y más rápido. La cuestión es, qué es lo que busca cada persona, si la realización rápida, mecánica e impersonal, que se nota sin duda al final, o una obra más íntima. Se puede usar la tecnología, sin duda, para avanzar en los procesos, pero no hay que perder de vista la “huella humana” que se deja con el transcurso del tiempo que se emplea en la realización de una obra.

13.- ¿Qué crees que aportan a la creación las nuevas tecnologías?

Como he dicho anteriormente, quitan mucho trabajo y favorecen los procesos mecánicos. Adelantan o ahorran tiempo pero como no se tenga nada que decir da igual la rapidez.

D. Reflexión sobre la obra propia

14.- ¿Cómo explicarías tu evolución como escultor?

Mi evolución como escultor ha sido muy común. Empecé con la pintura, pues con ella me era mucho más fácil hacer la evolución intelectual de lo figurativo a lo abstracto.

Después comencé con la piedra, y empecé otra vez desde la figuración y en menos de un año la obra se volvió de nuevo abstracta y a partir de ahí comencé a realizar una serie de evoluciones o pasos que me llevaron a trabajar en diferentes lenguajes escultóricos.



Alberto Bañuelos, *Del espacio A*, 2001. Basalto de los Pirineos.

15.- ¿Qué artistas crees que te han influido?

Brancusi, Arp, Medardo Rosso, Noguchi, Giacometti, Twombly, Oteiza, Rückriem, Richard Serra...

16.- Cómo valoras tu escultura en piedra, ¿crees que está integrada en el panorama de la escultura actual o la relacionas con las últimas vanguardias escultóricas del siglo XX?

Valoro en mucho la escultura que realizo. De lo contrario sería imposible que la pudiese hacer debido a la dureza de este oficio... pero, no tengo ni la menor idea en el lugar en que se encuentra; ni si estoy aportando algo al panorama de la escultura y tampoco me preocupa gran cosa. Lo que creo es que soy un eslabón más en la cadena de escultores que han trabajado la piedra a través del tiempo. Desde las cavernas, pasando por Stonehenge, los Aztecas o los Mayas, Egipto, etc. y continuando por los tiempos en los que me he tocado vivir.

E. Reflexión sobre el panorama actual

17.- ¿Qué opinas de la escultura en piedra que se hace en la actualidad?

Hay autores que me gustan como Rückriem o Michel Heizer, entre otros pero no hay mucho en donde elegir para lo que a mí personalmente me interesa. Sin embargo es muy posible que en este momento haya personas que estén trabajando magníficamente la piedra avanzando, evolucionando, aportando con sus lenguajes escultóricos y que sin embargo los desconozcamos o ignoremos.

18.- ¿Qué crees que aporta la piedra a la escultura actual?, ¿Qué protagonismo, valor o importancia crees que tiene en la actualidad?

Desconozco lo que pueda aportar la piedra a la escultura actual, porque por mi experiencia he tenido que oír las tonterías más peregrinas y alucinantes como que es un material "antiguo", viejo, pasado de moda, etc. etc. que ya no hay que trabajar, que lo moderno son otros materiales sin reflexionar que lo importante es lo que se dice no con el material en qué se dice o se emplea. Probablemente haya en esas posturas o comentarios una absoluta falta de conocimiento de la materia y su praxiología u oficio para trabajarla.

19.- ¿Crees que se encuentra en progresivo avance o en decadencia?

Creo que cada día se trabajará más, aunque no por mucha gente porque es muy duro el oficio, pero que se reivindicará su existencia y se le dará el valor que sin duda tiene. Pienso que está en relativo avance el trabajo de la piedra.

F. Sugerencias para seguir la investigación

20.- Recomiéndame tres escultores españoles actuales que trabajen la piedra

21.- ... y tres extranjeros: Ulrich Rückriem, Michael Heizer, Richard Long

DATOS PERSONALES

Nombre y Apellido: BEATRIZ CARBONELL FERRER

Nacionalidad: española (Valencia)

A. Antecedentes

1.- ¿Qué materiales has trabajado en tus esculturas?

- Piedra (mármol, alabastro, arenisca, caliza y granito)
- Madera
- Hierro
- Bronce
- Cerámica
- Siliconas, plásticos

2.- ¿Con qué materiales trabajas hoy?

Con los mismos

3.- ¿Cuál es tu preferido y porqué?

Me gustan todos porque cada uno tiene unas cualidades plásticas y físicas diferentes. El que más, el mármol. Disfruto mucho en el proceso de talla. Sus características físicas me permiten acabados limpios. Sus cualidades plásticas y formales me ayudan a transmitir mis ideas conceptuales de la obra.



Beatriz Carbonell tallando *Pie cuna* en Horice, República Checa.

B. La piedra

4.- ¿Por qué has elegido la piedra para desarrollar tú trabajo?

- Porque me gusta poder transformar su apariencia fría y dura en formas suaves y sensuales.
- Porque requiere conocimientos técnicos para poder trabajarla y disfruto en ese proceso.
- Porque sus cualidades físicas hacen que sea un material con muchas posibilidades expresivas.
- Porque me siento cómoda.

5.- ¿Sientes alguna vinculación emotiva con la piedra?, ¿cómo la describirías?

Sí, me atrae lo que pueda guardar en su interior. Es cómo desnudar su corazón, igual que hago con el mío en el proceso creativo.

6.- ¿Qué piedras utilizas actualmente?

Mármol de Alicante, mármol de Llíria y mármol de Macael.

7.- ¿Qué características formales y expresivas destacas de cada tipo de piedra que utilizas? Tu opinión sobre cada una de ellas.

Su dureza se combate muy bien con herramientas diamantadas. Permite cortes con radial, desbaste, cincelado, abujardado y pulido.

Puedo trabajar la suavidad visual, la plástica y la formal para plasmar mis ideas.

Puedo combinar formas cóncavas y convexas; planos rectos y ángulos, además de pulir hasta llegar al brillo.

8.- ¿Qué valores perceptivos crees que van asociados a la escultura en piedra?

- Solidez, antigüedad, oficio y expresividad.

C. El trabajo

9. - ¿Cuál es tu método de trabajo?

- Dibujos:** a veces, generalmente los combino con los bocetos en barro, para resolver algún detalle, o una parte de la pieza.
- Bocetos definidos en barro, escayola, chapa, cartón etc.**
- ¿Utilizas algún procedimiento mecánico para trasladar la forma, como: sistema de medición por puntos, pantógrafo o robot?**

No. Trabajo la maqueta en barro y luego la resuelvo en la piedra, sin sentirme obligada a realizarlo a escala con exactitud. Cada tamaño necesita su espacio. Cada escala pide unos detalles.

10. - Acabado superficial de la piedra, ¿qué atención le prestas y por qué?

- te gusta dejar la huella de la herramienta
- pulir intensamente la piedra para resaltar su matiz natural
- jugar con el contraste de ambos

Me gusta que se reconozca el material trabajado, sin enmascararlo con demasiado brillo ni demasiada textura, ni pinturas, ni esmaltes, ni barnices. Cada obra pide un acabado y me esmero en dar una técnica depurada en cada caso.

11.- ¿Qué herramientas utilizas?

- Manuales.
- Mecánicas: eléctricas y neumáticas
- Nuevas tecnologías

Principalmente la radial, con discos de corte y desbaste. Luego paso a discos de lija. Pero el acabado, siempre, a mano, con escofinas primero y papel de lija después, hasta un grano 360 o más con lijas de agua (según requiera la expresividad de la obra).

12.- ¿Crees que las nuevas tecnologías han propiciado un cambio significativo en los procesos de creación de la escultura en piedra, o sin embargo, piensas que mayoritariamente se siguen utilizando técnicas y procedimientos tradicionales?

La tecnología está presente en nuestra vida diaria y creo que debemos aprovecharla en nuestro trabajo.

Lo que puede hacer una máquina no lo hago yo, siempre y cuando el resultado plástico y expresivo sea el que yo desee.

En procesos industriales, la tecnología es una gran ayuda, se gana tiempo y perfección. Pero creo que no ha sustituido el trabajo artístico y personal de la obra de arte.

13.- ¿Qué crees que aportan a la creación las nuevas tecnologías?

Más posibilidades expresivas, pero no por ello más calidad.

Creo que cada técnica y cada medio permiten unos resultados muy diferentes. Yo los elijo según mis objetivos expresivos, según los resultados que quiero obtener, plásticos, físicos y conceptuales.

D. Reflexión sobre la obra propia

14.- ¿Cómo explicarías tu evolución como escultor-a?

Si mi obra ha evolucionado es porque yo he evolucionado. Si yo maduro, mi obra madura.

En mi trabajo me implico mucho personal y emocionalmente, así, mi obra transmite mi estado.



Beatriz Carbonell tallando *Acompaña mis pasos* en Mersin, Turquía, 2008.

15.- ¿Qué artistas crees que te han influido?

Los artistas que más he estudiado, los artistas de las vanguardias del siglo XX. (futurismo, expresionismo)

Artistas como: Henry Moore, Brancusi, Giacometti, Arp...

16.- Cómo valoras tu escultura en piedra, ¿crees que está integrada en el panorama de la escultura actual o la relacionas con las últimas vanguardias escultóricas del siglo XX?

Actualmente la “piedra” está considerada como un material tradicional frente a las nuevas tecnologías.

A veces, cuando voy a visitar exposiciones de mis colegas contemporáneos, siento que estoy anclada al siglo pasado. Pero la manera de utilizar la piedra en mis obras, las ideas o conceptos que intento transmitir creo que son de hoy, no de ayer (eso me tranquiliza . ¿?)

Hay algo en mi interior que me impulsa a seguir trabajando con “piedra”, algo me empuja a hacer que se mantenga en el panorama artístico actual. No puedo dejar que se olviden sus cualidades y que se relegue sólo al campo de la construcción.

En sus orígenes, la escultura estaba íntimamente ligada a la arquitectura, y la piedra era el sustento de ambas. Hoy, los nuevos materiales están disociando esta alianza, permitiendo nuevos caminos que considero interesantes y valiosos. Pero no por ello puedo dejar atrás la piedra. No quiero hacerlo.

E. Reflexión sobre el panorama actual

17.- ¿Qué opinas de la escultura en piedra que se hace en la actualidad?

Actualmente se trabaja la piedra en gran formato en Simposios o encuentros internacionales, donde la técnica está al servicio de los artistas, pues, en poco tiempo, se realizan esculturas de un volumen considerable, muy bien resueltas y con ideas conceptuales muy diferentes.

A pequeña escala, obra en galería, conozco muy poca.

18.- ¿Qué crees que aporta la piedra a la escultura actual?, ¿Qué protagonismo, valor o importancia crees que tiene en la actualidad?

La piedra lleva consigo el peso de su historia pero en nuestras manos está integrarla en la nueva sociedad. Y eso, a priori, ya es un valor actual. En nuestras manos está dotarla de calidad y ubicarla en nuestra sociedad.

19.- ¿Crees que se encuentra en progresivo avance o en decadencia?

Creo que está un poco estancada, pero está latente. En mi taller está en constante ebullición.

F. Sugerencias para seguir la investigación

20.- Recomiéndame tres escultores españoles actuales que trabajen la piedra

Vicente Ortí, Juan Asensio, Nando Álvarez, Carmen Baena (trabaja tb. otros materiales)

21.- ... y tres extranjeros (los conozco personalmente a los cuatro)

Petre Petrov: www.petrepetrov.com

Marcia De Bernardo, <http://marciadebernardo.blogspot.com>

Francoise Weil: Este artista es muy interesante, utiliza las piedras de modo diferente.

<http://www.francoisweil.eu>

<http://www.youtube.com/watch?v=Gy-WPznluSU>

Jo kley: <http://www.jokley.de/>

SELECCIÓN DE RESPUESTAS AL CUESTIONARIO DE ESCULTORES QUE TRABAJAN EN PIETRASANTA
(Julio de 2010)

NOMBRE Y APELLIDO: ANAT GOLANDSKI (Studio Lapis, Pietrasanta)

NACIONALIDAD: Israelita

4.- ¿Por qué has elegido la piedra para desarrollar tú trabajo?

La piedra me ha atraído por su belleza, por ser natural. La piedra es siempre un desafío y me gusta aprender cosas.

5.- ¿Sientes alguna vinculación emotiva con la piedra?, ¿cómo la describirías?

«La piedra está viva». Cuando se trabaja hay que crear siempre un diálogo en el que no se conoce nada. Me gusta su fuerza y al mismo tiempo su fragilidad. Se aprende mucho si se la escucha, sobre nuestros límites y miedos.



*Renacimiento, Clara Abramovici. 2006.
Estudio Lapis, Pietrasanta.*

8.- ¿Qué valores perceptivos crees que van asociados a la escultura en piedra?

Los grandes volúmenes, la monumentalidad, la eternidad, la transparencia y la estabilidad.

12.- ¿Crees que las nuevas tecnologías han propiciado un cambio significativo en los procesos de creación de la escultura en piedra, o sin embargo, piensas que mayoritariamente se siguen utilizando técnicas y procedimientos tradicionales?

Creo que con las nuevas herramientas se logran hacer cosas más refinadas y más arriesgadas, pero esto no garantiza que las obras sean mejores, es más, la prisa crea mucha banalidad.

13.- ¿Qué crees que aportan a la creación las nuevas tecnologías?

Los desafíos son varios: todo es más arquitectónico, más general, menos detallado y más rápido. Y con la facilidad hay más escultores jóvenes.

16.- Cómo valoras tu escultura en piedra, ¿crees que está integrada en el panorama de la escultura actual o la relacionas con las últimas vanguardias escultóricas del siglo XX?

Creo que se refiere tanto al pasado como al futuro, lamentablemente no al presente.

17.- ¿Qué opinas de la escultura en piedra que se hace en la actualidad?

Pienso que a veces se ven solamente obras decorativas o fragmentos que la gente cree que son verdaderas obras de arte.

18.- ¿Qué crees que aporta la piedra a la escultura actual?, ¿Qué protagonismo, valor o importancia crees que tiene en la actualidad?

Nos tiene que hacer recordar que somos parte de esta tierra, que debemos recordar que las estructuras de este mundo son las piedras como los huesos en nuestro cuerpo.

19.- ¿Crees que se encuentra en progresivo avance o en decadencia?

En el mercado de arte actual, en decadencia. En los otros ambientes puede ser descubierta también porque el concepto de escultura ha cambiado.

NOMBRE Y APELLIDO: RITA MEIER (Studio Cervietti, Pietrasanta)

NACIONALIDAD: Suiza

4.- ¿Por qué has elegido la piedra para desarrollar tú trabajo?

Porque resulta más placentero que otros materiales

5.- ¿Sientes alguna vinculación emotiva con la piedra?, ¿cómo la describirías?

La piedra, especialmente el mármol es para mí un material vivo, bello, natural y neutral para desarrollar la forma.

8.- ¿Qué valores perceptivos crees que van asociados a la escultura en piedra?

La piedra es un viejo material de larga tradición, una vuelta a un arte noble.

12.- ¿Crees que las nuevas tecnologías han propiciado un cambio significativo en los procesos de creación de la escultura en piedra, o sin embargo, piensas que mayoritariamente se siguen utilizando técnicas y procedimientos tradicionales?

Depende de la forma. Cuando es figurativo con mucho detalle deben utilizarse herramientas neumáticas, para formas abstractas es más fácil con la radial, que permite hacer grandes planos.

13.- ¿Qué crees que aportan a la creación las nuevas tecnologías?

No he encontrado hasta ahora nada que me convenza porque he visto que el trabajo tradicional, hecho a mano, es mejor.

16.- Cómo valoras tu escultura en piedra, ¿crees que está integrada en el panorama de la escultura actual o la relacionas con las últimas vanguardias escultóricas del siglo XX?

Aunque yo trabajo en piedra, pienso que es un arte anacrónico que requiere un tiempo que hoy en día no hay. Es un material caro y trabajoso. La tendencia de la escultura actual es hacia

materiales más modernos. Es un material vivo, si se trabaja solo con máquina o robot, no descubres el verdadero atractivo de la piedra. Las formas figurativas se hacen con robot, pero después se necesita una persona con experiencia que trabaje la superficie con herramienta neumática, para acabarlo y darle “alma”.

17.- ¿Qué opinas de la escultura en piedra que se hace en la actualidad?

Busco nuevas ideas como siempre cuando termino una serie. Esta va a ser en combinación con luz eléctrica. Un relieve que aún no he hecho.

18.- ¿Qué crees que aporta la piedra a la escultura actual?, ¿Qué protagonismo, valor o importancia crees que tiene en la actualidad?

Depende de los jóvenes artistas la recuperación de este largo proceso que requiere tanta paciencia. Hay un pequeño grupo de jóvenes que vienen a Pietrasanta a trabajar en mármol. Son pocos.

19.- ¿Crees que se encuentra en progresivo avance o en decadencia?

Va decayendo poco a poco. Vivir en Pietrasanta para trabajar es muy caro. Los jóvenes y viejos artesanos, cada vez son menos. Los artistas de mediana edad todavía reciben algún encargo.

NOMBRE Y APELLIDO: JAYA SCHUERCH (Studio Pescarella, Pietrasanta)

NACIONALIDAD: Suiza

4.- ¿Por qué has elegido la piedra para desarrollar tú trabajo?

Es el material apropiado para mi expresión artística

5.- ¿Sientes alguna vinculación emotiva con la piedra?, ¿cómo la describirías?

La piedra es magnánima y paciente.

8.- ¿Qué valores perceptivos crees que van asociados a la escultura en piedra?

Es un material que remite a la naturaleza. Te permite hacer algo bello. Es el material más sensual y directo que existe.



Estudio Pescarella en Pietrasanta, taller de la escultora suiza Jaya Schuerch.

12.- ¿Crees que las nuevas tecnologías han propiciado un cambio significativo en los procesos de creación de la escultura en piedra, o sin embargo, piensas que mayoritariamente se siguen utilizando técnicas y procedimientos tradicionales?

Pienso que las nuevas tecnologías han ayudado mucho, pero la electricidad y las herramientas de diamante son las que han aportado un cambio más significativo.

13.- ¿Qué crees que aportan a la creación las nuevas tecnologías?

Que siempre abren nuevas posibilidades

16.- Cómo valoras tu escultura en piedra, ¿crees que está integrada en el panorama de la escultura actual o la relacionas con las últimas vanguardias escultóricas del siglo XX?

Creo que está verdaderamente integrada.

17.- ¿Qué opinas de la escultura en piedra que se hace en la actualidad?

Se hacen cosas buenas y otras mediocres

18.- ¿Qué crees que aporta la piedra a la escultura actual?, ¿Qué protagonismo, valor o importancia crees que tiene en la actualidad?

Es algo histórico, de gran valor. Para los escultores goza de gran protagonismo e importancia.

19.- ¿Crees que se encuentra en progresivo avance o en decadencia?

Yo diría que se encuentra en un término medio.

NOMBRE Y APELLIDO: NICOLE DUMAS (Studio Shakti, Pietrasanta)

NACIONALIDAD: Francesa

12.- ¿Crees que las nuevas tecnologías han propiciado un cambio significativo en los procesos de creación de la escultura en piedra, o sin embargo, piensas que mayoritariamente se siguen utilizando técnicas y procedimientos tradicionales?

Aquí somos artesanos que trabajamos tradicionalmente. Las máquinas y robots son usados por los escultores reconocidos que no tienen tiempo, aunque Miguel trabajaba tan rápido como las máquinas.

13.- ¿Qué crees que aportan a la creación las nuevas tecnologías?

La velocidad.

19.- ¿Crees que se encuentra en progresivo avance o en decadencia?

Creo que hay cierto declive por el progreso de la maquinaria, como el robot, que hace que se pierda la esencia de la materia.

NOMBRE Y APELLIDO: NINA MENDUNI (Studio Antognazzi Ugo, Pietrasanta)

NACIONALIDAD: Estadounidense

4.- ¿Por qué has elegido la piedra para desarrollar tú trabajo?

Porque es un material histórico, fuerte, duro y traslúcido.



Nina Menduni trabajando en un ala de *Ángel*. Estudio Antognazzi Ugo, Pietrasanta.

5.- ¿Sientes alguna vinculación emotiva con la piedra?, ¿cómo la describirías?

La piedra me ayuda a desarrollar mi creatividad.

8.- ¿Qué valores perceptivos crees que van asociados a la escultura en piedra?

Es un material intemporal

12.- ¿Crees que las nuevas tecnologías han propiciado un cambio significativo en los procesos de creación de la escultura en piedra, o sin embargo, piensas que mayoritariamente se siguen utilizando técnicas y procedimientos tradicionales?

Las nuevas técnicas ayudan a que el trabajo sea más rápido, pero las mejores técnicas son las tradicionales.

13.- ¿Qué crees que aportan a la creación las nuevas tecnologías?

Son beneficiosas para poner en práctica tus ideas, más rápido y a veces con menos coste de tiempo y precisión.

16.- Cómo valoras tu escultura en piedra, ¿crees que está integrada en el panorama de la escultura actual o la relacionas con las últimas vanguardias escultóricas del siglo XX?

No me convencen las post-vanguardias, lo que está de moda puede pasar, pero creo que cuando un trabajo es significativo, comunica y habla cualquier lengua.

18.- ¿Qué crees que aporta la piedra a la escultura actual?, ¿Qué protagonismo, valor o importancia crees que tiene en la actualidad?

Es una extraña pregunta es como preguntar ¿Qué valor tiene hoy en día la pintura al óleo? Para mi es el único material con el que puedo desarrollar mis ideas creativas.

19.- ¿Crees que se encuentra en progresivo avance o en decadencia?

Las dos cosas.

NOMBRE Y APELLIDO: KATUSHA OSTROUMOFF BULL (Xth International Forum Bilbao Sculpture Network, del 10 al 13 de noviembre de 2011)

NACIONALIDAD: Reino Unido.

4.- ¿Por qué has elegido la piedra para desarrollar tú trabajo?

Cuando empiezo a tallar siento que mi trabajo mejora.

5.- ¿Sientes alguna vinculación emotiva con la piedra?, ¿cómo la describirías?

Realmente no, aunque cada piedra tiene un temperamento distinto.



Escultura de Katusha Bull. Alabastro.

8.- ¿Qué valores perceptivos crees que van asociados a la escultura en piedra?

Me gusta destacar las cualidades traslúcidas de la piedra, por eso utilizo frecuentemente alabastro.

12.- ¿Crees que las nuevas tecnologías han propiciado un cambio significativo en los procesos de creación de la escultura en piedra, o sin embargo, piensas que mayoritariamente se siguen utilizando técnicas y procedimientos tradicionales?

Para mi es más satisfactorio trabajar la escultura con las técnicas tradicionales que con las nuevas tecnologías.

13.- ¿Qué crees que aportan a la creación las nuevas tecnologías?

Si, facilitan el trabajo ayudando al cuerpo del escultor ya que el trabajo en piedra es muy físico.

16.- Cómo valoras tu escultura en piedra, ¿crees que está integrada en el panorama de la escultura actual o la relacionas con las últimas vanguardias escultóricas del siglo XX?

De algún modo pienso que mi trabajo está cerca del ideal del “craft movement” en el que la ejecución tiene la misma importancia que el concepto.

17.- ¿Qué opinas de la escultura en piedra que se hace en la actualidad?

A menudo se trata de desarrollar una gran idea, pero sin la habilidad y calidad que podría tener de poder hacerlo con tranquilidad.

18.- ¿Qué crees que aporta la piedra a la escultura actual?, ¿Qué protagonismo, valor o importancia crees que tiene en la actualidad?

Lo podremos juzgar en un futuro cuando veamos que esculturas han sobrevivido y cuales se han quedado en una mera idea.

19.- ¿Crees que se encuentra en progresivo avance o en decadencia?

Pienso que está progresando más que en decadencia. Es un material que ha sobrevivido al siglo XX y seguramente lo hará al siglo XXI.

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**FACULTAD DE BELLAS ARTES****Departamento de Escultura**

Título de la tesis doctoral: El lenguaje de la piedra y su pervivencia en la escultura actual.

Doctoranda: Ana Olano Sans.

Director: José Luis Gutiérrez Muñoz.

RESUMEN:

La piedra ha sobrevivido al paso del tiempo, aparece en todas las manifestaciones artísticas y culturales como un material irremplazable en la representación tridimensional. Fue el primer aliado que tuvo el ser humano en su confrontación con el medio natural, dejando una profunda huella en nuestra memoria cultural y genética. Artistas de antes y de hoy continúan aprovechando sus propiedades físicas y simbólicas, de modo que su valor no ha llegado a disolverse del todo en la multidireccionalidad de la escultura actual y continúa siendo un material potencialmente significativo.

En esta investigación trataremos de desentrañar la dialéctica que tiene en el presente, cuál ha sido su evolución y qué mecanismos ratifican su validez. Analizando casos particulares y periodos generales de la historia para determinar unas constantes y unas variables.

Nuestro estudio se inicia en un periodo anterior a la historia, recorriendo en el transcurso de casi 3.000 años los principales movimientos e hitos que han abonado la escultura del siglo XX y consiguientemente el devenir del siglo XXI, examinando la obra de diferentes artistas que cotidianamente se han relacionado con la piedra.

Hemos estructurado el contenido en tres partes:

- **1ª Parte: “Arte con fronteras”** (El principio de un ciclo: un recorrido por el pasado histórico).
- **2ª Parte: “Arte sin fronteras”** (El final de un ciclo: la senda del presente histórico).
- **3ª Parte: “Laboratorio de ideas”** (Renovación y supervivencia de un clásico: revisión del panorama actual y valoración de la escultura realizada en piedra).

Comenzamos en la Prehistoria, cuando el arte surge como una necesidad de expresión del hombre, al principio como relieve y más tarde como escultura de bulto redondo. De esta etapa destacamos los monumentos megalíticos, que posiblemente fueron las primeras grandes esculturas públicas levantadas por el hombre, erigidas para combatir el olvido y reunir al grupo. Veremos cómo en estos primeros tiempos la presencia humana sobre la tierra se organiza alrededor del trabajo en piedra.

Para los egipcios seguirá manteniendo el mismo sentido mágico y espiritual, siendo el material que mejor responde a su anhelo de eternidad. Sus principales hallazgos estéticos, que marcaron el desarrollo de civilizaciones posteriores, fueron: el diseño del primer canon para la representación del cuerpo humano, el descubrimiento de la superficie plana, y una estrecha relación entre arquitectura y escultura, además de un criterio nuevo para la organización del espacio con la supremacía de lo vertical.

En Grecia y Roma se produce un cambio decisivo, el hombre pasa a ser el eje central del pensamiento y del universo, postura que se mantendrá durante centurias hasta llegar a nuestros días. Las principales aportaciones de la escultura griega fueron: la creación de un Canon humano y la multiplicidad de puntos de vista en la escultura que por primera vez se relaciona con el espacio circundante. También es significativo su interés por reflejar pasiones y sentimientos.

En los siguientes periodos: Renacimiento, Barroco y Neoclasicismo analizamos tres hitos ineludibles que recogieron toda la historia anterior de la escultura clásica greco-romana para proyectar el futuro de la escultura occidental: Miguel Ángel, que muestra al ser humano en todo su esplendor físico, Bernini, creador del “bel composto” que idea un entorno escenográfico completo conjugando las tres artes, escultura, pintura y arquitectura, y Canova, cuyas propuestas, aunque eliminan todos los excesos, tendrán un decidido espíritu de grandeza.

Llegando al siglo XX Rodin será el principal referente para la generación de jóvenes escultores, con su obsesión por la gestualidad extrema del cuerpo humano, el fragmento y otros métodos novedosos como el ensamblaje y la multiplicación. Dos de sus continuadores tomarán la alternativa, marcando dos tendencias: los seguidores de Maillol y los de Bourdelle.

La influencia de Rodin llega a España tardíamente, a pesar de que algunos escultores conocían sus propuestas de renovación, las expresiones sintéticas de Bourdelle y el neocubismo de Mestrovic. No obstante, hay que situar a estos artistas en la España decadente y conservadora en que les tocó vivir, reconociendo sus esfuerzos por evolucionar en diversos planteamientos estéticos.

Comenzamos la 2ª parte de nuestra investigación en el París de 1900, donde un grupo internacional de abanderados de la modernidad se propone romper con los preceptos de épocas pasadas, formulando una nueva escultura con técnicas que facilitan la abstracción de la forma y la activación del espacio, como: el collage, la construcción y la inclusión de objetos encontrados. En la búsqueda y aprehensión de un arte más veraz se descarta el modelado académico y se revaloriza la práctica de la “talla directa” como la única alternativa. La mayoría de escultores, estuvieran o no en París, sentirá esta necesidad de renovación, reaccionando contra los principios de Rodin y las realizaciones escultóricas de Hildebrand, que sin duda contradecían su teoría. El intelectual Joachim Costa influirá en la decisión de muchos artistas de dedicarse exclusivamente a esculpir.

España no era ajena a los avances de las vanguardias, estableciéndose, en el primer tercio del siglo XX, dos corrientes renovadoras: Cataluña, que bajo la influencia de Maillol y Eugenio d’Ors dirigirá el movimiento «Noucentista», y Castilla, que tras las enseñanzas de Bourdelle crea un «Realismo» moderno. En este afán renovador un tercer grupo lo constituyeron los jóvenes escultores españoles que en París representaron la alternativa más vanguardista.

El arte oficial español de los años cuarenta, evoluciona hacia unas formas académicas amaneradas que impiden cualquier intento de modernidad, por ello, hemos analizado en este periodo la obra de escultores que marcaron tendencia fuera de nuestras fronteras. Brancusi, el primer antecedente del Land Art, encuentra, como Bárbara Hepworth, en las figuras ovoides el principio de la vida, renovando la forma sin renunciar al volumen y a la masa. Jean Arp en sus estudios del natural ideará la «escultura ameboide», de forma similar a como Moore convertía sus huesos y rocas en esculturas, y el norteamericano-japonés Isamu Noguchi destacará por

ser el principal creador de espacios públicos. Todos ellos renuevan el compromiso con la talla directa en piedra.

Continuamos con los artistas de la postguerra en Centroeuropa y en España, que encuentran en la piedra el material idóneo para desarrollar sus trabajos. Algunos de ellos serán los principales artífices de la renovación escultórica en nuestro país: Serrano, Gallardo, Manrique, Palazuelo, Alfaro y los constructivistas vascos: Oteiza, Chillida y Basterrexta, que darán gran protagonismo a la capacidad poética y expresiva del material y a la consideración del espacio como elemento escultórico.

Pintura y escultura se interrelacionan continuamente, hasta que en los años sesenta esta dependencia experimenta una inversión, la pintura aspira a ser escultura y la escultura pintura. Como resultado de esta rivalidad la escultura arrebató el protagonismo a la pintura. El Land Art, movimiento que surge por ese entonces, congrega una significativa profusión de obras desarrolladas en piedra, en las que la naturaleza se convierte en sujeto, proceso y destino del hecho artístico. Analizamos los paralelismos entre la obra de los primeros escultores de la humanidad y los artistas del Land Art que proponen una mirada crítica entre lo que somos y lo que fuimos.

En la última parte hemos intentado definir unas líneas de trabajo actuales con las que justificar la pervivencia de la piedra hoy y su valoración como material al que son incondicionales muchos artistas contemporáneos.

En definitiva, nuestra conclusión es que el siglo XXI supera los viejos complejos que sobre la escultura se plantearon en el XIX y XX, presentándose como un auténtico laboratorio para el ensayo de nuevas creaciones. Hoy, el trabajo de los escultores está liberado de los antiguos prejuicios de Baudelaire y de otros, como su instalación sobre un pedestal, el antropomorfismo, la utilización de materiales nobles o el concepto espacial que tanto preocupó a artistas y críticos del siglo XX. Esto da pie a nuestra 1ª conclusión, que es reconocer la riqueza y utilidad del enorme caudal de planteamientos estéticos y conocimientos profesionales que hemos recibido. Es todavía mucho lo que podemos aprender estudiando a los grandes artistas del pasado. La 2ª conclusión es constatar que la centenaria, e incluso milenaria, experiencia acumulada en tantos años de creación artística ha abierto una crisis en muchos aspectos del arte de la escultura de nuestro tiempo. La 3ª conclusión es que los escultores del siglo XXI tienen libertad total para expresarse sin limitación de técnicas, materiales o intenciones. La 4ª conclusión, es la recuperación en la escultura actual de valores propiamente escultóricos, como la espacialidad o corporeidad, seguramente como reacción al panorama inabordable de las nuevas tecnologías. La 5ª conclusión, es la confirmación de que la piedra sigue siendo un material útil para los escultores, con el requisito de que debe conocerse a fondo para poder capturar toda su riqueza. La 6ª conclusión es la importancia de la elección y el conocimiento a fondo del tratamiento, posibilidades del material y sus procesos. La 7ª conclusión, es reconocer el valor y el peso del artista individual y de su contribución personal, más allá de los movimientos y tendencias. La 8ª conclusión es que en la actualidad el artista trabaja sin el manto protector de un movimiento o escuela que garantice sus propuestas, por lo que es su responsabilidad escoger un camino que aporte una contribución a la crisis actual del arte y de la escultura, y entre las opciones que se le presentan la escultura en piedra es una posibilidad.

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTY OF FINE ARTS

Department of Sculpture

Doctoral dissertation title: Stone language and its survival in today's sculpture.

PhD Candidate: Ana Olano Sans.

PhD Supervisor: José Luis Gutiérrez Muñoz.

SUMMARY

Stone has survived the passage of time. It appears in all the artistic and cultural expressions as an irreplaceable material in the three-dimensional representation. It was the first ally that the human being had in its confrontation with the natural environment, leaving a deep mark on our cultural and genetic memory. Old and contemporary artists keep on taking advantage of its physical and symbolic features, so its value has not dissolved completely in the multi-directionality of today's sculpture and it still is a potentially significant material.

In this research we will try to unravel the dialectics that stone has nowadays, how its evolution has occurred and what mechanisms ratify its validity, by analysing particular cases and general history periods in order to determine some constant features and variables.

Examining the work of different artists who have frequently been related to stone, our study begins in a period before history covering nearly 3,000 years and reviews the major movements and milestones that have lent weight to 20th century sculpture and therefore to the future of the 21st century.

The content is organized in three parts:

- **1st Part: "Art with borders"** (The beginning of a cycle: a journey through the historical past).
- **2nd Part: "Art without borders"** (The end of a cycle: the path of the historical present).
- **3rd Part: "Ideas laboratory"** (Renewal and survival of a classic: review of the current scene and assessment of stone sculpture).

We begin in prehistory, when art emerges as man's need for expression, initially as in relief sculpture and later as in the round sculpture. From this period we highlight megalithic monuments, which were possibly the first large public sculptures erected by man, built to fight against oblivion and to gather the group. We will see how the human presence on Earth was organized around the work in stone during these early periods.

For the Egyptians it will keep the same magical and spiritual sense, being the material that better responds to their yearning for eternity. Their main aesthetic discoveries, which marked the development of subsequent civilizations, were: the design of the first canon for the depiction of the human body, the discovery of the flat surface, and a close relationship between architecture and sculpture, as well as a new criterion for space organization with the supremacy of verticality.

A decisive change occurs in Greece and Rome. The man becomes the central axis of the thought and the universe, stance that will remain for centuries until the present day. The main contributions of Greek sculpture were: the creation of a human canon and the multiplicity of points of view in the sculpture, which was related to the surrounding space for the first time. Their interest in reflecting passions and feelings is also significant.

In the following periods, Renaissance, Baroque and Neoclassicism, we analyse three unavoidable milestones that collected the entire previous history of classical Greco Roman sculpture in order to project the future of Western sculpture. Michelangelo, who represents the human being at its greatest physical splendour; Bernini, creator of the *bel composto*, who devises a complete scenographic setting integrating the three arts, sculpture, painting and architecture; and Canova, whose proposals, although they eliminate all the excesses, will have a decisive spirit of grandeur.

Arriving at the 20th century, Rodin will be the main referent for the generation of young sculptors, with his obsession with extreme gesture of the human body, the fragment and other new original methods such as assemblage and multiplication. Two of his disciples will take up the baton setting two standards: Maillol's and Bourdelle's followers.

The influence of Rodin arrived belatedly in Spain, although some sculptors were familiar with his renewal proposals, Bourdelle's synthetic expressions and Mestrovic's neo-cubism. However, considering that these artists lived in a decadent and conservative Spain, we should acknowledge their efforts to evolve in various aesthetic approaches.

The 2nd part of our research begins in Paris in 1900, where an international group of standard-bearers of modernity intends to break with the precepts from earlier time periods, by formulating a new sculpture with techniques that facilitate form abstraction and space activation such as collage, construction and the inclusion of found objects. In pursuit and apprehension of a more truthful art, the academic modeling is rejected and the practice of "direct carving" is reinforced as the only alternative. Most sculptors, whether or not living in Paris, will feel this need for renewal, reacting against Rodin's principles and Hildebrand's sculptural realizations, which definitely contradicted their theory. The intellectual Joachim Costa will influence in the decision of many artists to devote themselves exclusively to sculpt.

Spain was not alien to the advances of the avant-gardes. Two renewal movements are established during the first third of the 20th century: the "Noucentist" movement is developed in the region of Catalonia under the influence of Maillol and Eugenio D'Ors; and following Bourdelle's doctrine, a modern "Realism" is created in the region of Castile. In this thirst for renewal, the young Spanish sculptors formed a third group that represented the most avant-garde alternative in Paris.

Spanish official art from the 1940s evolves into reiterated academic methods preventing any attempt of modernity. Therefore, in this period we have analysed the work of those sculptors who set a standard outside our borders. As Barbara Hepworth did, Brancusi, Land Art's first antecedent, finds life's principle in ovoid figures, renewing the shape without sacrificing volume and mass. Jean Arp will devise the "biomorphic sculpture" in her studies on nature order, similarly as Moore turned his bones and rocks into sculptures, and the American-Japanese Isamu Noguchi will stand out to be the main creator of public spaces. All of them renew the commitment to direct carving in stone.

We continue with the post-war artists in Central Europe and Spain, who find in the stone the ideal material to develop their works. Some of them will be the main architects of the sculptural renewal in Spain: Serrano, Gallardo, Manrique, Palazuelo, Alfaro and the Basque constructivists, Oteiza, Chillida and Basterrexta. They will give great prominence to the material's poetic and expressive abilities and to the consideration of space as a sculptural element.

Painting and sculpture are frequently interrelated until the 1960s, when this dependence experiences a turnaround: painting aims to be sculpture and sculpture aims to be painting. As a result of this rivalry, sculpture steals the leading role from painting. The Land Art, movement that emerges by that time, gathers a significant profusion of works developed in stone, in which nature becomes subject, process and purpose of the artistic act. We analyse the parallelisms between the work of the first sculptors of humanity and Land Art's artists, who propose a critical review between what we are and what we were.

In the last part, we have tried to define some current lines of work in order to justify the survival of stone today and its assessment as a material to which many contemporary artists are unconditional.

In short, our conclusion is that the 21st century exceeds the old complexes that sculpture encountered in the 19th and 20th centuries, presenting itself as an authentic laboratory to test new creations. Today sculptors' work is free from the old prejudices of Baudelaire and others, such as attaching the sculpture to a pedestal, anthropomorphism, the use of noble materials or the spatial concept that worried so much 20th century artists and critics. This leads to our first conclusion, to a knowledge the richness and usefulness of the huge amount of aesthetic approaches and professional knowledge that we have received. There is still a lot to be learnt from the great artists from the past. The second conclusion is that the centenary, and even millenary experience accumulated throughout so many years of artistic creation led to a crisis in many aspects of the art of sculpture in the present times. The third conclusion is that 21st century sculptors are completely free to express themselves without any limitation in their techniques, materials or intentions. The fourth conclusion is the recovery of specifically sculptural values in today's sculpture, such as spatiality or corporeality, probably as a reaction to the unapproachable scene of new technologies. The fifth conclusion is the confirmation that stone keeps on being a useful material for sculptors, with the requirement that it must be known thoroughly in order to capture all its richness. The sixth conclusion refers to the importance of the election and knowledge of the material and its processes. The seventh conclusion is to acknowledge the value and the weight of the individual artist as well as his /her personal contribution beyond movements and trends. The eighth conclusion is that the artist is currently working without the protective cloak of any movement or school that guarantees his proposals, therefore it is his responsibility to choose a path that makes a contribution to the current art and sculpture crisis, and stone sculpture is one possibility among the available options.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

Bibliografía general:

AA.VV., *Actas del X Congreso del CEHA. Los Clasicismos en el Arte Español*, Madrid, Departamento de Historia del Arte UNED, 1994.

AA.VV., *Arte desde 1900: Modernidad, Antimodernidad y Posmodernidad*, Madrid, Akal, traducción: Fabián Chueca, Francisco López Martín y Alfredo Brotons Muñoz, (1ª ed. inglés 2004), ed. castellano 2006.

AA.VV., *Arte desde 1900*, Reino Unido, Londres, Thames Hudson en 2004, Ediciones Akal, Madrid, 2006.

AA.VV., *Arte del siglo XX (Segunda Parte)*, Köln, Taschen, Traducción: Carlos Chacón Zabalza, Gemma Deza Guil, Ángeles Leiva Morales y Ramón Monton i Lara, (1ª ed. inglés 2000), ed. castellano 2001.

AA.VV., *Arte y Naturaleza: actas del Congreso Arte y Naturaleza*, Huesca, Coordinador Javier Maderuelo, Edita Diputación de Huesca, septiembre de 1995.

AA.VV., *Colección capa*, (cat. exp.), Alicante, Ayuntamiento de Alicante, 1998.

AA.VV., *El cielo sobre el mármol*, Lucca (Italia), UnimediA, San Marco editore, 2002.

AA.VV., *Gran Atlas de Arqueología*, Edición española de *Le Grand Atlas de l'Archeologie* publicado por *Enciclopedia Universalis*, Barcelona, Editorial S.A. Ebrisa, 1986.

AA.VV., *Les Réalismes 1919-1939*, (cat. exp.), París, Centre d'Art Georges Pompidou, 1981.

AA.VV., *Medio siglo de arte: últimas tendencias 1955-2005*, Madrid, Abada Editores S.L., 2006.

AA.VV., *Musée d'Orsay. Catalogue sommaire illustré des sculptures*, Paris, 1986.

AA.VV., *¿Olvidar a Rodin? Escultura en París 1905-1914*, (cat. exp.), París-Madrid, Musée d'Orsay y Fundación MAPFRE, 2009.

AA.VV., *Renovar la Tradición: Congreso Nacional de Bellas Artes 2002*, Tomos I y II, Tenerife, Universidad de la Laguna, 2006.

AA.VV., *Rodin y La revolución de la Escultura, de Camille Claudel a Giacometti* (cat. exp.), Barcelona, Fundación La Caixa, 2004.

AA.VV., *Sculpture. From the Renaissance to the Present Day, Vol. 2*, Köln, Taschen, 2006.

AA.VV., *Visiones del paisaje: actas del Congreso Visiones del Paisaje*, Priego de Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, noviembre de 1997.

AA.VV., *Visiones del paisaje: actas del Congreso Visiones del Paisaje*, Priego de Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 1999.

ALIX TRUEBA, Josefina y CAMPS MIRÓ, Teresa, *Un nuevo ideal figurativo, Escultura en España, 1900-1936* (cat. exp.), Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2001.

AZCÁRATE, José María de, *Panorama del arte español del siglo XX*, Madrid, UNED, 1978.

BAZÁN DE HUERTA, Moisés, "Observaciones sobre el Clasicismo en la escultura española contemporánea (1900-1936)", en: *Actas del X Congreso del CEHA. Los Clasicismos en el Arte Español*, Madrid, Departamento de Historia del Arte UNED, 1994.

BLANCO FREIJEIRO, Antonio, *El Arte Egipcio (I)*, Colección Historia del Arte nº 1, Madrid, Grupo 16, 1984.

BLANCO FREIJEIRO, Antonio, *El Arte Egipcio (y II)*, Colección Historia del Arte nº 2, Madrid, Grupo 16, 1984.

BLANCO FREIJEIRO, Antonio, *Arte griego*, Colección Textos Universitarios nº 2, Madrid, CSIC., 2004.

BLANCO FREIJEIRO, Antonio, *Roma Imperial*, en *HISTORIA DEL ARTE* Nº 13, Madrid, Historia 16, 1989.

BOARDMAN, John, *Escultura griega. El periodo clásico*, Colección El Mundo del Arte nº 54, Barcelona, Ediciones Destino (Thames and Hudson, 1985), 1999.

BOARDMAN, John, *Escultura clásica. El periodo clásico tardío*, Colección El Mundo del Arte nº 67, Barcelona, Ediciones Destino (Thames and Hudson, 1995), 2001.

BOUCHER, Bruce, *La escultura barroca*, Londres-Barcelona, Destino Thames and Hudson, 1999, 1ª edición.

BOZAL, Valeriano, *Goya entre el Neoclasicismo y Romanticismo*, Madrid, Colección Historia del Arte nº 38, Historia 16, 1989.

BOZAL, Valeriano, *Pintura y Escultura españolas del Siglo XX, (1900-1939)*, Madrid, v. XXXVI, Espasa Calpe, 1992.

BOZAL, Valeriano, *Summa Artis, Historia general del arte*, Madrid, Espasa Calpe S.A., Vol. XXXVI, 1994.

BUFFONI, Guido y GIANNETTI, Ricardo, *I Giganti di marmo*, Pontedera, Bandechi & Vivaldi, Camara de Comercio e Industria Artesanado y Agricultura de Massa Carrara, 2002.

BUONARROTI, Miguel Ángel, *Sonetos completos*, Edición bilingüe de Luis Antonio de Villena, Madrid, Cátedra, 1993.

BUONARROTI, Miguel Ángel, *Epitafios*, versión Claudio del Moral, Barcelona, DVD Ediciones, 1997, 1ª edición.

BUONARROTI, Miguel Ángel, *Miguel Ángel. Cartas*, edición de David García López, Madrid, Colección El libro de bolsillo, nº H 4004, Alianza, 2008.

- CALVINO, Italo, *Las ciudades invisibles*, Madrid, traducción castellana de Aurora Bernárdez, Unidad Editorial, 1999.
- CATALA GORGUES, Miguel Ángel, *100 años de Pintura, Escultura y Grabado valencianos*. Valencia, Caja de Ahorros, 1978.
- CELLINI, Benvenuto, *Tratados de orfebrería, escultura, dibujo y arquitectura*, Madrid, Akal, 1989.
- CELLINI, Benvenuto, *Vida*, Madrid, Cátedra, 2007, 1ª edición.
- D'ORS, Carlos, *El Noucentisme, Presupuestos ideológicos, estéticos y artísticos*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2000.
- D'ORS, Eugenio, *Glosari 1906-1910. Obra Catalana Completa*, Barcelona, Ed. Selecta, 1950.
- DE MICHELI, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1985.
- DRABROWSKI, Magdalena, *Contrastes de forma. Abstracción geométrica 1919-1980*, (cat. exp.), Salas Pablo Ruiz Picasso, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986.
- DEBU-BRIDEL, Jacques, *El enigma de la epopeya del sílex*, Barcelona, A.T.E., 1980.
- DELPORTE, Henri, *La imagen de la mujer en el arte prehistórico*, Madrid, Ediciones Itsmo, 1982.
- DUFREÑE, Thierry, "Rodin y la escultura contemporánea", en: *Rodin y La revolución de la Escultura, de Camille Claudel a Giacometti* (cat.exp.), Barcelona, Fundación La Caixa, 2004.
- ECO, Umberto, *Cómo se hace una Tesis*, Barcelona, Gedisa, Versión castellana de Lucía Baranda y Alberto Clavería Ibáñez, (1ª ed. Italiano 1977), ed. castellano 1992.
- ELIADE, Mircea, *Imágenes y Símbolos*, Madrid, Taurus, 1989.
- ELIADE, Mircea, *Tratado de Historia de las Religiones. Morfología y dialéctica de lo sagrado*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 2000.
- ELIAS, Feliu, *L'escultura catalana moderna*, vol. I, Barcelona, Barcino, 1926.
- ELIAS, Feliu, *L'escultura catalana moderna*, Barcelona, Editorial Barcino, vol. II (Els artistes), 1928.
- ELSEN, Albert, *Origins of modern sculpture: Pioneers and Premises*, Nueva York, George Braciller, 1974.
- ELVIRA, Miguel Ángel, *El Arte Griego (III)*, en HISTORIA DEL ARTE nº 9, Madrid, Historia 16, 1989.
- ELVIRA, Miguel Ángel y BLANCO FREIJEIRO, Antonio, *Etruria y Roma Republicana*, en HISTORIA DEL ARTE nº 12, Madrid, Historia 16, 1989.
- FREUD, Sigmund, *El Moisés de Miguel Ángel*, Madrid, Casimiro libros, 2001.
- GARCÍA BELLIDO, Antonio, *Arte romano*, Colección Textos Universtarios nº 1, Madrid, Ed. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2004.

GAYA NUÑO, Juan Antonio, *Escultura española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1957.

GIEDION, Sigfried, *El presente eterno: Los comienzos del arte*, Madrid, Colección Alianza forma nº 16, 1981, sexta reimpression 2003.

GIEDION, Sigfried, *El presente eterno: Los comienzos de la arquitectura*, Madrid, Colección Alianza forma nº 22, 1981, séptima reimpression 2004.

GOLDING, John, *Conceptos de arte moderno*, Madrid, Alianza Editorial, 1986.

GOMBRICH, Ernst. H., *La Historia del Arte*, Londres, Ed. Phaidon, 1977, 17ª reimpression 2008.

GOULD, R. A., "El Paleolítico", en: *Hombre, cultura y sociedad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975.

GSELL, P., *Auguste Rodin, El arte* [entrevistas recopiladas], Síntesis, (col. El espíritu y la letra nº 2), 2000.

HABACHI, Labib, *The Obelisks of Egypt. Skyscrapers of the past*, El Cairo, The American University in Cairo Press, 1984, cuarta impression, 1988.

HALL, Edward T., *La dimensión oculta*, México, Siglo XXI Editores, 1992.

HARTT, Frederich, *David by the hand of Michelangelo. The original model discovered*, New York, Abbeville Press Publishers, 1987.

HEARD HAMILTON, George, *Pintura y Escultura en Europa 1880-1940*, Madrid, Cátedra, 1980.

HERNÁNDEZ PERERA, Jesús, *El Cinquecento y el manierismo en Italia*, Madrid, Colección Historia del Arte nº 26, Historia 16, 1989.

HILDEBRAND, Adolf von, *El problema de la forma en la obra de arte*, Madrid, Colección La Balsa de la Medusa nº10, Visor, 1988.

HOLANDA, Francisco de, *Palabra de Miguel Ángel*, Madrid, Casimiro libros, 2012.

JUNG, Carl Gustav, *El hombre y sus símbolos*, (versión original 1964, Buenos Aires, Paidós), Barcelona, ed. Luis de Caralt, 1984.

KRAUSS, Rosalind E., *Pasajes de la Escultura Moderna*, Madrid, Akal, edición en castellano 2002, 1ª ed. 1977.

LE NORMAND-ROMAIN, Antoniette, *El Beso/ The Kiss*, París, Ed. Réunion des Musées Nationaux-Musée Rodin, 1995.

LEÓN ALONSO, Pilar, *El Arte Griego (II)*, en HISTORIA DEL ARTE Nº 7, Madrid, Historia 16, 1989.

LÓPEZ GAJATE, Juan, *Il mio bel Cristo. Benvenuto Cellini*, S. L. del Escorial, Ediciones Escorialenses, 2010.

MADERUELO, Javier, *Caminos de la Escultura Contemporánea*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2012.

MADERUELO, Javier. *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura*, Madrid, Editorial Mondadori, 1990.

MADERUELO, Javier, *La construcción del Paisaje Contemporáneo* (cat. exp.), Huesca, CDAN Centro de Arte y Naturaleza, Gráficas Alós, 2008.

MARCHAN FIZ, Simón, *La estética en la cultura moderna*, Madrid, Alianza editorial, 1987.

MARCHÁN FIZ, Simón, *SUMMA ARTIS, Historia General del Arte*, Vol. XXXVI, Madrid, Espasa Calpe, 1994.

MARCHÁN FIZ, Simón, "XIII. Los inicios de la escultura moderna", en: *Fin de siglo y los primeros «Ismos» del XX (1890-1917)*, SUMMA ARTIS Vol. XXXVIII, Madrid, Espasa Calpe S.A., 1994.

MARRODAN, Mario Ángel, *La Escultura Vasca*, Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, 1980.

NIETO, Víctor y CÁMARA, Alicia, *El Quattrocento itraliano*, Colección Historia del Arte, nº 25, Madrid, Historia 16, 1989.

OTEIZA, Jorge, *Ejercicios espirituales en un túnel. En busca de nuestra identidad perdida*, Donostia, Hordago S.A. Editorial, 1984, 2ª edición corregida y completa con Índices de nombres y epilodal de notas (1ª edición 1983).

OTEIZA, Jorge, *Estética del Huevo. Huevo y Laberinto. Mentalidad Vasca y Laberinto, a Juan Daniel Fullaondo en memoria y homenaje*, Pamplona-Iruña, Editorial Pamiela, 1995.

OTEIZA, Jorge, *Goya mañana. El Realismo Inmóvil. El Greco. Goya. Picasso. 1949*, Alzuza (Navarra), Fundación-Museo Jorge Oteiza, 1997.

OTEIZA, Jorge, *Interpretación Estética de la Estatuaria Megalítica Americana*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1952.

OTEIZA, Jorge, *Ley de los cambios*, Zarautz, Ediciones Tristan-Deche Arte Contemporáneo, 1990.

OTEIZA, Jorge, *Quosque tándem ! Ensayo de interpretación estética del alma vasca, con breve diccionario crítico comparado del arte prehistórico y el arte actual*, Donostia, Hordago S.A. Editorial, 1983, 2ª edición (1ª edición 1963).

PARENTE, Lourdes, *Sumi-e, El arte de la pintura japonesa*, España, Mandala ediciones S.A. (Las 4 Fuentes), 1996.

PARKES, Kineton, *The Art of Carved Sculpture*, Volúmen I, Londres, publicado por Chapman and Hall, 1931.

PERÉZ CARREÑO, Francisca, "Espacio y Cuerpo en el Arte Minimal: La experiencia del arte", en *Medio siglo de arte – últimas tendencias*, 1955-2005.

PÉREZ ROJAS, Javier, *Art déco en España*, Madrid, Cátedra, 1990.

RAQUEJO, Tonia, "El arte de la Tierra - Tiempo en el Land Art", en: *Medio siglo de arte. Últimas tendencias 1955-2005*, Madrid, Abada Editores S.L., 2006.

RAQUEJO, Tonia, *Land art*, Hondarribia, Nerea, 1998, 2ª Edición 2001.

SAPHIRO, Harry L., (Ed.) *Hombre, cultura y sociedad*, México, Editorial Fondo de Cultura Económica, 1975.

SCHNECKENBURGER, Manfred, *Arte del Siglo XX, Segunda Parte, Escultura*, Barcelona, Edita Ingo F. Walther, Taschen, 2001.

SIEBLER, Michael, *Arte Griego*, Colonia, ediciones Taschen, 2007.

STEGMANN, Hans, *La escultura de occidente*, Barcelona, Editorial Labor, 1936, 2ª edición.

STORCH DE GRACIA, Jacobo, *El Arte Griego (I)*, en HISTORIA DEL ARTE Nº 7, Madrid, Historia 16, 1989.

TABART, Marielle, *Brancusi. L'Inventeur de la sculpture moderne*, París, Découvertes Gallimard / Centre Georges Pompidou, nº 243, 1995.

VAQUERO TURCIOS, Joaquín, *Maestros subterráneos. Una visión cercana del arte rupestre, sus creadores y las técnicas que utilizaron*, Madrid, Celeste Ediciones S.A., 1995.

VASARI, Giorgio, *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos (Antología)*, Estudio, selección y traducción de María Teresa Méndez Baiges y Juan María Montijano García, Madrid, colección Neometropolis, Ed. Tecnos/ Alianza, 2004, 2ª edición.

DA VINCI, Leonardo, *Cuaderno de notas*, Madrid, Ediciones Buma, 1982, 2ª edición.

DA VINCI, Leonardo, *Tratado de pintura*, Madrid, Edimat libros, 2008.

WALLIS, Brian, *Land Art y Arte Medioambiental*, Barcelona, Phaidon, traducción de Santiago Navarro Pastor, 1ª ed. español 2005.

WITTKOWER, Rudolf, *La escultura: procesos y principios*, Madrid, Alianza Editorial, 2008, 15ª reimpresión.

WITTKOWER, Rudolf, *Arte y Arquitectura en Italia. 1600-1750*, Madrid, Cátedra, 2010, 1ª edición.

YRIZAR VELASCO, Iñigo de, *La estatua, el muro y el frontón. Oteiza en sus textos*, Madrid, Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, 2005.

ZILCZER, Judit, *The theory of direct carving in modern sculpture*, Oxford Art Journal, vol. 4, nº 2, 1981.

Tesis Doctorales:

ECHEVERRÍA PLAZAOLA, Jon, *La finalidad del arte. La obra y el pensamiento de Jorge Oteiza: arte, estética y religión*. Universitat Pompeu Fabra de Barcelona, 2008.

ENRICH MARTIN, Rosmary, *Conceptos fundamentales del espacio escultórico*. UPV, Universidad del País Vasco, 1995.

MARTÍN SÁNCHEZ, Olegario, *Concepto y técnica de la escultura en piedra*. Universidad de Sevilla, 1990.

RODRÍGUEZ POMARES, Olga, *Técnicas y acabados de superficie sobre la escultura en piedra. Investigación practica con tratamientos químicos y mecánicos en mármol*. Universidad de Murcia, 2010.

SÁNCHEZ BONILLA, María Isabel, "Escultura en piedra: forma, superficie, comunicación". Universidad Autónoma de Baja California, México, *Culturales*, julio - diciembre, año/vol. II, nº 004, pp. 134-172, 2006.

Monografías y catálogos monográficos:

AA.VV., Adolfo Barnatán, Madrid, tf. Editores, 2001.

AA.VV., Alberto Bañuelos, *La liturgia de las piedras* (cat.exp.), Valencia, IVAM, 2009.

AA.VV., *Alfaro* (cat. exp.), Valencia IVAM - Centre Julio González, Generalitat Valenciana, 1991.

AA.VV., *Anish Kapoor*, (cat. exp.) Madrid, Turner, 2010.

AA.VV., *Anthony Caro, obra 1971-1985* (cat. exp.), Madrid, Galería Soledad Lorenzo, 1987.

AA.VV., *Anthony Caro: Dibujando en el espacio. Esculturas de 1963 a 1988 y El Juicio Final 1995-1999* (cat. exp.), Barcelona, Fundació Caixa Catalunya, 2002.

AA.VV., *Anthony Cragg*, (cat. exp.), Toyota Municipal Museum of Art, 1997.

AA.VV., *Antonio Santos: (El Margen)* (cat. exp.), Huesca, Diputación provincial, 2007.

AA.VV., *Auguste Rodin i la seva relació amb Espanya* (cat.exp.), Barcelona, Fundació La Caixa, 1996.

AA.VV., *Bárbara Hepworth* (cat. exp.), Valencia, IVAM, Instituto Valenciano de Arte Moderno, 2004.

AA.VV., *Bárbara Hepworth Centenary* (cat. exp.), exhibition at Tate St Ives and at Yorkshire Sculpture Park, London, Edited by Chris Stephens, Tate Publishing, 2003.

AA.VV., *Brancusi - Serra* (cat. exp.), Guggenheim Bilbao, Oliver Wick, 2011.

AA.VV., *Chillida 1948-1998* (cat. exp.), Madrid MNCARS, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1998.

AA.VV., *Clarà, catàleg del fons d'escultura*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1997.

AA.VV., *Curro Ulzurrun 1997-2002* (cat. exp.), Alicante, Fundación Eduardo Capa, Concejalía de Cultura, Ayuntamiento de Alicante, 2002.

AA.VV., *Evaristo Belloti Escultura* (cat. exp.), Madrid, MNCARS, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Artes Gráficas Palermo S.L., 2008.

AA.VV., *Francisco Pérez Mateo escultor 1903-1936* (cat. exp.), Madrid, MNCARS, 2002.

AA.VV., *Gabriel Díaz, La Catedral de Hielo*, (cat. exp.), Galería Salvador Díaz, Madrid, Artes Gráficas Iris, 1999.

AA.VV., *Giovanni Anselmo*, (cat. exp.) Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Centro Galego de Arte Contemporánea, 1995.

AA.VV., *Gonzalo Fonseca* (cat. exp.), Valencia, IVAM Instituto Valenciano de Arte Moderno, 2003.

AA.VV., *Hamish Fulton: Walking passed, Standing Stones, Cairns, Milestones, Rocks and Boulders*, (cat. exp.), Valencia- Madrid, IVAM, Instituto Valenciano de Arte Moderno, 1992.

AA.VV., *Hanns Jörg Voth 1973-2003* (cat. exp.), Valencia, IVAM y Fundación Canal, Comunicación Gráfica, 2003.

AA.VV., *Henri Laurens*, Switzerland, Musée des Beaux-arts de Berne et Office du Livre Fribourg, 1985.

AA.VV., *Iginio Balderi*, (cat. exp.) Museum Kranenburgh, Alemania, 2006.

AA.VV., *Jaume Plensa, Chaos-Saliva* (cat. exp.), Madrid, MNCARS, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.

AA.VV., *Jaume Plensa* (cat. exp.), Málaga, CAC, Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, 2005.

AA.VV., *Jaume Plensa* (cat. exp.), Valencia, IVAM, Instituto Valenciano de Arte Moderno, Generalitat Valenciana, 2007.

AA.VV., *Jean Arp (1886-1966)*, (cat.exp.), Madrid, Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1985.

AA.VV., *Jean Arp Invenció de Formes* (cat. exp.), Barcelona, Fundació Joan Miró, 2001.

AA.VV., *Joan Rebull años 20 y 30*, (cat. exp.), Madrid, MNCARS, 2003.

AA.VV., *Josep Clarà i els anys de París 1900-1931. L'ànima vibrant* (cat. exp.), Barcelona, Fundació Caixa de Sabadell, 2000.

AA.VV., *Juan Asensio Geometría sin Límites*, (cat. exp.), Valencia, edita el IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, 2006.

AA.VV., *La mirada del Águila (Obra pictórica)*, Mateo Hernández, Salamanca, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1999.

AA.VV., *Louise Bourgeois, Memoria y Arquitectura*, (cat. exp.), Madrid, Museo Nacional Reina Sofía, Ministerio de Educación y Cultura, 1999.

AA.VV., *L'Immaginario organico di Somaini. Matrici, Tracce e Impronte*, 1975-1988, Milano, Progetto grafico Emilia Rusconi, 1989.

AA.VV., *Mariano Benlliure. El dominio de la Materia*, (cat. exp.), Madrid, Dirección General de Patrimonio Histórico, Consejería de Empleo, Turismo y Cultura de la Comunidad de Madrid, 2013.

- AA.VV., *Miquel Blay, La escultura del sentimiento*, Girona, Caja Segovia Obra Social y Cultural, 2001.
- AA.VV., *On The Table Ai WeiWei*, (cat. exp.), Barcelona, (La Virreina) Centro de Imagen, Ayuntamiento de Barcelona, 2014.
- AA.VV., *Oteiza Mito y Modernidad* (cat. exp.), Bilbao- FMGB, Madrid-MNCARS y Nueva York-Solomon R. Guggenheim Museum, ed. Argitaipena, 2005.
- AA.VV., *Oteiza 1956-1959*, Madrid, Galería Antonio Machón, febrero de 2002.
- AA.VV., *OTEIZA. Propósito experimental* (cat. exp.), Madrid - Barcelona, Fundación Caja de Pensiones, 1988.
- AA.VV., *Park Eun Sun*, Seul, Corea, Wolganmisool Publications Inc., 2009.
- AA.VV., *Raoul Ubac* (cat. exp.), París, Galerie Thesa Herold, Presses de la SMI, 1997.
- AA.VV., *Roberto Manzano esculturas* (cat. exp.), Granada, Cosentino, 2002.
- AA.VV., *Rodin y La revolución de la Escultura, de Camille Claudel a Giacometti* (cat. exp.), Barcelona, Fundación La Caixa, 2004.
- AA.VV., *Scott Burton* (cat. exp.), Valencia, IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, 2004.
- AA.VV., *The Complete Sculpture of Bárbara Hepworth 1960-69*, London, Lund Humphries, 1971.
- AA.VV., *Tony Cragg Signs of Life*, (cat. exp.) Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, Gestión Cultural y Comunicación, 2003.
- AA.VV., *Tony Gallardo, antológica* (cat. exp.), Las Palmas de Gran Canaria, CAAM, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1998.
- ABELLÓ JUANPERE, Joan, "Fineza gótica palpitante de vida. Tanagras y obra menor", en: *Joan Rebull. Años 20 y 30* (cat. exp.), Madrid, MNCARS, 2003.
- ALIX TRUEBA, Josefina, *Dos escultores Emiliano Barral - Francisco Pérez Mateo* (cat. exp.), Madrid, Aula de Artes Plásticas de la Universidad Complutense, 1982.
- AURTENETXE, Carlos, "La incertidumbre de los cuerpos" en: *Pedro Txillida* (cat. exp.), Toulouse, Galerie Fabrice Galvani, del 1 de julio al 14 de septiembre de 2002.
- AZCUE BREA, Leticia, "El monumento a Castelar: análisis de un proceso creativo", en: AA.VV., *Mariano Benlliure. El dominio de la Materia*, (cat. exp.), Madrid, Dirección General de Patrimonio Histórico, Consejería de Empleo, Turismo y Cultura de la Comunidad de Madrid, 2013.
- BADÍA, Montse, "Una conversación con Jaume Plensa", en: AA.VV., *Jaume Plensa* (cat. exp.), Málaga, CAC, Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, 2005.
- BARAÑANO, Kosme de, (et al.), *Aristide Maillol* (cat.exp.), Valencia, IVAM, 2002.
- BARAÑANO, Kosme de, "Bárbara Hepworth, la magia del paisaje" en: *Bárbara Hepworth* (cat. exp.), Valencia, IVAM, Instituto Valenciano de Arte Moderno, 2004.

BARAÑANO, Kosme de, *Homenaje a Chillida* (cat. exp.), Bilbao FMGB, Fundación del Museo Guggenheim Bilbao, 2006.

BARNATÁN, Marcos Ricardo, "El eco de una visita al taller de Andreu", en: *Andreu Alfaro* (cat. exp.), Madrid, Galería Metta, diciembre de 2002.

BAZÁN DE HUERTA, Moisés, *Moisés de Huerta*, Bilbao, Bilbao Vizcaya Kutxa, 1992.

BENET, Rafael, *El escultor Manolo Hugué*, Barcelona, Editorial Argos, 1941.

BOLAÑOS, María, *Baltasar Lobo (1910-1993) El Silencio del Escultor*, León, Junta de Castilla y León Consejería de Educación y Cultura, 2000.

BRASAS EJIDO, J. C. y BERNÁLDEZ VILLARROEL, Lorenzo, *Mateo Hernández 1884-1949, un escultor español en París*, Salamanca, Junta de Castilla y León (documento perteneciente al material conservado en el MEAC), 1998.

BRASAS EJIDO, José Carlos, *Victorio Macho: Vida, Arte y Obra*, Palencia, Excma. Diputación Provincial, 1998 (2ª ed.).

BUTLER, Ruth, *Rodin in perspective*, New York, Prentice Hall, Englewood Cliffs, 1980.

CASADO, M^a José, *Modigliani, Los genios de la Pintura*, Madrid, Gran Biblioteca Sarpe, 1979.

CATALÁN, Carlos, *Oteiza* (cat. exp.), Zaragoza, Ibercaja, 2001.

CELANT, Germano, *Ettore Spalletti*, (cat. exp.) IVAM, Instituto Valenciano de Arte Moderno, Valencia, 1992.

CHILLIDA, Eduardo, *ESCRITOS*, Madrid, La Fábrica Editorial, Colección Biblioteca Blow Up Arte, 2005.

CÍSCAR, Consuelo, "Cuerpos teatralizados", en: AA.VV., Jaume Plensa (cat. exp.), IVAM, Instituto Valenciano de Arte Moderno, Valencia, Generalitat Valenciana, 2007.

CLADEL, Judit, *Auguste Rodin pris sur la vie*, Paris, La Plume, 1903.

CORREDOR MATHEOS, J., *L'escultura de Joan Rebull*, Barcelona, Àmbit Serveis Editorials, 1991.

CORREDOR MATHEOS, José *Subirachs*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1975.

DE GILES, Fernando, *Basterretxea, Antológica* (cat. exp.), Madrid MEAC, Museo Español de Arte Contemporáneo, 1987.

DICENTA DE VERA, F., *El escultor José Capuz*, (cat. exp.) en el Claustro de Santo Domingo, Valencia, Diputación Provincial de Valencia, 1957.

DOCTOR RONCERO, Rafael y GOLVANO, Fernando, *Gabriel Díaz, La catedral de hielo* (cat. exp.), Madrid, Galería Salvador Díaz, abril - mayo 1999.

DOÑATE FONT, Mercè, "El trabajo del escultor", en: *Clarà, catàleg del fons d'escultura*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1997.

DOÑATE FONT, Mercè, “Etapas e influencias”, en: *Clarà, catàleg del fons d’escultura*, Museu Nacional d’Art de Catalunya, Barcelona, 1997.

DOÑATE FONT, Mercè, “Josep Clarà escultor”, en: *Clarà, catàleg del fons d’escultura*, Barcelona, Museu Nacional d’Art de Catalunya, 1997.

ESTEBAN, P., *Bourdelle*, (cat.exp.), Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, 1979.

FERNÁNDEZ APARICIO, Carmen, “El realismo de los años veinte y treinta, Rebull y sus coetáneos” en: *Joan Rebull años 20 y 30* (cat. exp.), Madrid, MNCARS, 2003.

FERNÁNDEZ APARICIO, Carmen, “Nuevo clasicismo y noucentisme”, en: *Joan Rebull años 20 y 30* (cat. exp.) Madrid, MNCARS, 2003.

FESTING, Sally, *Bárbara Hepworth*, Barcelona, Ediciones Circe, traducción de Ángela Pérez, 2001.

FILHO, Paulo Venancio, *Aguas Vivas, esculturas, María Carmen Perlingeiro*, (cat. exp.), Sao Paulo, Gabinete de Arte Raquel Arnaud, del 12 de septiembre al 4 de octubre de 1996

FORCELLINO, Antonio, *Miguel Ángel. Una vida inquieta*, Madrid, colección El libro de bolsillo. Arte, nº H 4005, Alianza, 2009, 1ª ed. 2005.

FRANCÉS, José, *José Clará, Exposición Nacional de Bellas Artes* (cat. exp.), Barcelona, Dirección General de Bellas Artes, 1960.

GALLARDO, José Luis y BONET, Juan Manuel, *Tony Gallardo*, Las Palmas de G. Canaria, Viceconserjería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1992.

GIL, Rodolfo, *Agustín Querol*, Madrid, Saenz de Jubera Hermanos, 1910.

HEDGECOE, John, *Henry Moore. Una visión monumental*, Köln, Taschen, 2005.

HUICI, Fernando, Adolfo Barnatán (cat. exp.), Museo Barjola, Gijón, ed. Principado de Asturias, del 3 de marzo al 2 de abril de 2000.

HUICI, Fernando, *Alberto Bañuelos-Fournier, Entre la Tierra y el Cielo* (cat. exp.), Burgos, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 2002.

JARQUE, Vicente, *Andreu Alfaro catálogo razonado, Vol. I, escultura 1957-1989*, Valencia, IVAM, 2005.

JARQUE, Vicente, *Andreu Alfaro catálogo razonado, Vol. II, escultura 1990-2004*, Valencia, IVAM, 2005.

JEFFETT, William, “Jaume Plensa: La cuestión de la Escultura”, en: AA.VV., *Jaume Plensa* (cat. exp.), Valencia, IVAM, Instituto Valenciano de Arte Moderno, Generalitat Valenciana, 2007.

JIMÉNEZ, José, *Manolo Paz, Adónde llega el mar* (cat. exp.), Mallorca, Fundació Pilar i Joan Miró, Ayuntamiento de Palma, 2002.

KORTADI, Edorta, *Oteiza, un genio proteico, un artista poliédrico*, Donostia/San Sebastián, Editorial Erein, 2005.

LE NORMAND-ROMAIN, Antoinette, "El taller: ayudantes y talladores", en: *Rodin y La revolución de la Escultura, de Camille Claudel a Giacometti* (cat. exp.), Barcelona, Fundación La Caixa, 2004.

LE NORMAND-ROMAIN, Antoinette, "Juego de influencias", en: *Rodin y La revolución de la Escultura, de Camille Claudel a Giacometti* (cat. exp.), Barcelona, Fundación La Caixa, 2004.

LE NORMAND-ROMAIN, Antoinette, "Los primeros encargos: La puerta del Infierno. En busca de la expresión", en: *Rodin y La revolución de la Escultura, de Camille Claudel a Giacometti* (cat. exp.), Barcelona, Fundación La Caixa, 2004.

LLORENS, Tomás, *Miguel Ángel*, Madrid, Colección El arte y sus creadores nº 10, Historia 16, 1993.

LLORENS, Tomás, "Relieves: Gravitaciones", en: AA.VV., *Chillida 1948-1998* (cat. exp.), Madrid, MNCARS, 1998.

MACHO, Victorio, *Memorias*, Madrid, G. del Toro, 1972.

MAJADA NEILA, José L., *Mateo Hernández, 1884-1949*, (cat. exp.), Madrid, Ministerio de Cultura, 1979.

MARCILHAC, Félix, *Joseph Csáky*, París, Les Éditions de l'amateur, 2007.

MARIAS, Fernando, *Gianlorenzo Bernini*, Colección El arte y sus creadores, nº 20, Madrid, Historia 16, 1993.

MARRERO, V., *La escultura en movimiento de Ángel Ferrant*, Madrid, Rialp, 1954.

MEREWETHER, Charles, *Ai Weiwei: Under Construction*, Sidney, Australia, University of New South Wales y Sherman Contemporary Art Foundation, 2008.

MERLI, Joan, *L'obra de Joan Rebull* (cat. exp.), Barcelona, Palau de la Virreina, 1982.

MITCHINSON, David, editor: *Henry Moore. Escultura con comentarios del artista*. Catálogo de la exposición celebrada en el Parque de El Retiro de Madrid entre mayo y agosto de 1981.

NAVARRO, Mariano, "Curro Ulzurrun. La llave de los sueños", en: AA.VV., *Curro Ulzurrun 1997-2002* (cat. exp.), Alicante, Fundación Eduardo Capa, Concejalía de Cultura, Ayto. de Alicante, 2002.

NÉRET, Gilles, *Rodin, Esculturas y dibujos*, Germany, Taschen, 1994.

NOGALES, Trinidad, "Mitoraj o la evocación clásica", en: AA.VV., *Mitoraj, Igor* (cat. exp.), Barcelona, Fundación la Caixa, Obra Social La Caixa, 2007.

NOGUCHI, I.: Área I y II, *A Sculptor's World*, Harper & Row, Nueva York, 1968, pp. 19-20, citado en: TORRES, Ana María, *Isamu Noguchi. Un estudio espacial*, (cat. exp.) Valencia, IVAM, Instituto Valenciano de Arte Moderno, 2001.

PELAY OROZCO, Miguel, *Oteiza. Su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*, Bilbao, Editorial la Gran Enciclopedia Vasca, 1978.

PERUGA, Iris, *Mundos de Gonzalo Fonseca*, Caracas, Museo de Bellas Artes, 1994.

PLAZAOLA, Juan, *Néstor Basterrechea*, Madrid, Servicio de publicaciones del MEC, 1975.

POLI, Francesco, "Matrices y evolución de las Marcas", en: AA.VV., *L'Immaginario organico di Somaini. Matrici, Tracce e Impronte*, 1975-1988, Milano, Progetto grafico Emilia Rusconi, 1989.

POMPON, François, *Memorias*, París, 1930.

REYERO, Carlos, *Antonio Canova*, Madrid, Colección El Arte y sus Creadores, nº 27, Historia 16, 1993.

RILKE, Rainer María, *Auguste Rodin*, 1907, Barcelona, Nortésur, 2009.

RUIZ GORDILLO, Fernando, *César Manrique*, Madrid, Fundación César Manrique, 1995.

RUJU, Ciro, *Somaini per Sorrento. Sculture 1967-1988*, Italia, Electa Napoli, 1989.

RUSSOLI, Franco, introducción a *Henry Moore Escultura*, edición dirigida por David Mitchinson, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1981.

SALVADÓ I JASSANS, Josep, "In memoriam: Rebull maestro", en: *Joan Rebull años 20 y 30* (cat. exp.), MNCARS, Madrid, 2003.

SANTAMARÍA, J. M., *Emiliano Barral* (cat. exp.), Segovia, Obra Cultural Caja de Ahorros de Segovia, 1985.

SANTANA, Lázaro, *Plácido Fleitas*, Madrid, Servicio Publicaciones Ministerio Educación y Ciencia, 1973.

SCHJELDAHL, Peter, "El Bing Bang de Cragg", en: AA.VV., *Tony Cragg Signs of Life*, (cat. exp.) Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, Gestión Cultural y Comunicación, 2003.

SEARLE, Adrián, *Cristina Iglesias*, (cat. exp.) Palacio de Velázquez - Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Bilbao, Dpto. de Publicaciones Guggenheim Bilbao, 1998.

SPADONI, Claudio, "Sulle tracce della scultura", en: AA.VV., *L'Immaginario organico di Somaini. Matrici, Tracce e Impronte*, 1975-1988, Milano, Progetto grafico Emilia Rusconi, 1989.

TORRES, Ana María, *Isamu Noguchi. Un estudio espacial* (cat. exp.), Valencia, IVAM, Instituto Valenciano de Arte Moderno, 2001.

ULRICH OBRIST, Hans, *Ai Weiwei, conversaciones*, Londres, 1ª ed. 2011, traducción Carles Muro, Barcelona, 2014.

UGALDE, Martín de, *Hablando con Chillida, escultor vasco*, San Sebastián, Editorial Txertoa, 1975.

VÁZQUEZ, Eva, "Josep Clarà: Un estudi de les fonts", en: *Josep Clarà i els anys de París 1900-1931. L'ànima vibrant*, (cat. exp.), Barcelona, Fundació Caixa de Sabadell, 2000.

WESTERDAHL, Eduardo, *La escultura de Pablo Serrano*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1977.

WESTHEIM, Paul, *Wilhelm Lehmbruck*, Berlin, G. Kiepenheuer Verlag, 1922.

ZÖLLNER, Frank, THOENES, Christof y PÖPPER, Thomas, *Miguel Ángel. Obra completa*, Köln (Alemania), Taschen GmbH, 2008.

Artículos de prensa y revistas:

AA.VV., «Camille Claudel [1864-1943]», cuadernº [26, *Fundación MAPFRE*, Madrid, 2007.

AA.VV., «¿Olvidar a Rodin? Escultura en París, 1905-1914», cuaderno nº 41, *Fundación MAPFRE*, Madrid, 2009.

AGUILAR, Sergi, «La caja de las tizas», *EL PAÍS*, sección Cultura, jueves 10 /04/ 2003

ANSELMO, Giovanni, «Arte Povera», Milán, Mazzotta, 1969.

ARAHUETES, Clara, «Chillida», revista *Ciudad Nueva* nº 391, octubre de 2002.

BALART, Federico, *La Ilustración española y americana*, Madrid, 8 de junio de 1890.

BENLLIURE, Mariano, «La escultura», en *Heraldo de Madrid*, 1 de enero de 1904.

BORRELLI, Christopher, «Arquitectura, Millennium Park», *Chicago Tribune*, sección: Arte y Entretenimiento, 3 de agosto de 2015.

CALVO SERRALLER, Francisco, «Artista del alma», *EL PAÍS*, secc. Cultura, 10 /04/ 2003.

CARRERAS, Francesc de, «Las columnas de la UAB», *EL PAÍS*, 16/ 09/ 1999.

CHAPARRO, Francisco J.R., «La liturgia de las piedras», *Arte*, año XIII nº 165, noviembre de 2012.

D'ORS FÜHRER, Carlos, «Apuntes sobre la escultura noucentista», *Espacio, Tiempo y Forma*, nº 2, Madrid, UNED, 1988.

DOMÍNGUEZ GARRIDO, U. y PUENTE APARICIO, P., «En el centenario de Mateo Hernández. El talante humano del escultor», *El adelanto*, 29 de septiembre de 1984.

«El escultor Kapoor trae nuevas obras a la vieja Estambul», *Daily News*, 27/12/2013, en: www.hurriyetdailynews.com

«El Museo de Archena exhibe la 'Obra en Piedra' de la escultora ilicitana Olga Rodríguez Pomares», 15/03/2012, en: www.murcia.com/archena/noticias

FRANCÉS, José, «Nuestros artistas en Roma: la exposición de los pensionados», *La Esfera*, nº 23, Madrid, 6 de junio 1914.

FERNÁNDEZ, Oscar, «Joan Mora: Lo mío es más de oficio que de parida mental», *el Periódico*, Barcelona, Sant Andreu, miércoles 21 de mayo del 2014.

GASCH, Sebastià, «Dibuixos de Rebull», Barcelona, *Gaset de les Arts* nº8, abril 1929. Citado en: AA.VV., *Joan Rebull años 20 y 30* (cat. exp.), Madrid, MNCARS, 2003.

GÓMEZ DE LA SERNA, «Un escultor catalán», *Murcia*, Murcia 14 de noviembre de 1909.

HERNÁNDEZ, M., «El doloroso éxodo de los artistas independientes», *Béjar en Madrid*, 29 de agosto de 1931.

HERNÁNDEZ, M., «La influencia del Arte Khmer en Hispanoamérica», *Arquitectura*, nº 92, Año VII, Madrid, diciembre de 1926.

LLORENS ARTIGAS, Joseph, «El desnú en l'escultura d'en Pau Gargallo», *La Má trencada*, Barcelona, 1924.

MARTÍNEZ MESEGUER, José Luis, «Olga Rodríguez Pomares, Elche (Alicante), 1972», *Alicante actualidad* (diario online), 20/06/2013, en: www.alicanteactualidad.com

MENNIN, Mark, «Gonzalo Fonseca», *Arts Magazine*, número de octubre, Nueva York, 1986.

MO, Blanca, «Joan Mora o la grandeza de lo sencillo», 27/05/2011, en: <http://codexmiscelaneus.blogspot.com.es/2011/05/joan-mora-o-la-grandeza-de-lo-sencillo.html>

PIETRANTONIO, Jacinto di, «Ettore Spalletti», *Flash Art*, Milán, 1990.

PLA, Josep, «Enric Casanovas», Edicions d'Art de *La Revista*, Barcelona, 1920.

RIBA, Carles, «Impresió d'escultures den Rebull», revista *Art*, Barcelona, mayo de 1934.

Richard Serra, «Shift», *Arts Magazine*, abril de 1973.

ROSE, Bárbara, «La escultura como lenguaje universal», *Arte*, año XIII nº 165, noviembre de 2012.

RUSH, Kimberley, «Anish Kapoor: Mirror Stages», *CANADIANART*, 31/12/2013, en: <http://canadianart.ca/reviews/anish-kapoor-istanbul/>

«Sí, se ven las pirámides desde el espacio», *El PAÍS*, 08/03/2010.

VENTURI, Lionello, «La critica d'arte e Francesco Petrarca», en *L'Arte*, 1922.

VESCOBO, Marisa, «Fabio Viale», *Meta Art Magazine* (2009-2010) Anno 1, Número 2 dicembre 2009.

VIAR, Javier, «El último profeta airado», *EL PAÍS*, secc. Cultura, 10/04/ 2003.

VILLARREAL, Enrique, «El escultor Mateo Hernández», en *La Prensa*, Buenos Aires, 1 junio 1930.

ZABALBEASCOA, Anatxu, «Llega el nuevo primitivismo. Asientos de madera desdibujan sus contornos mezclando naturaleza y diseño», *EL PAÍS*, 10 de julio de 2011.

Documentos electrónicos:

<http://aparicioescultor.com/index.htm>

<http://cacmalaga.eu/2014/09/12/marcquinnexpo/>

http://ca.wikipedia.org/wiki/Enric_Clarasó_i_Daudí

<http://chrisdrury.co.uk/about/artist-statement/>

<http://chrisdrury.co.uk/about/biography/>

<http://codexmiscelaneus.blogspot.com.es/2011/05/joan-mora-o-la-grandeza-de-lo-sencillo.html>

<https://coleccion.caixaforum.com/obra/-/obra/ACF0449/Pausa;jsessionid>

<http://elhurgador.blogspot.com.es/2015/03/joan-mora-escultura.html>

<http://elisomundodelarte.blogspot.com.es/2010/12/ursula-von-rydingsvard.html>

http://elpais.com/diario/2004/04/26/paisvasco/1083008409_850215.html

[Portal Internacional de Arte y Cultura Contemporánea](http://es.artxworld.com/recensioni_arte.aspx?opera)

http://es.wikipedia.org/wiki/Alberto_Barral

https://es.wikipedia.org/wiki/Cementerio_monumental_de_Staglieno
<https://es.pinterest.com/pin/294141419389797122/>

https://es.wikipedia.org/wiki/Francesco_Somaini

http://es.wikipedia.org/wiki/Francisco_Giner_de_los_Ríos

http://es.wikipedia.org/wiki/George_Minne

http://es.wikipedia.org/wiki/Nestor_Basterretxea

<http://es.wikipedia.org/wiki/Plenairismo>

<http://es.wikipedia.org/wiki/Serpentinata>

http://es.wikipedia.org/wiki/Umberto_Boccioni

<http://nexo5.com/ent/1165/esculturas-en-astarte>

<http://noticias.terra.es/2008/genteycultura/0124/actualidad/el-artista-marc-quinn-muestra-con-esculturas-el-desarrollo-de-un-feto.aspx>

<http://peqebe.blogspot.com.es/2013/01/reflexion-andy-goldsworthy.html>

<http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view>, Portela Sandoval, Fco. "Ivan Mestrovic"

<http://senderositalianos.blogspot.com.es/2014/02/cementerio-monumental-staglieno.html>

<http://te1analublogspot.com.es/2010/01/land-art-por-tonia-raquejo.html>

<http://vacioesformaformaesvacio.blogspot.com.es/2013/01/george-minne-escultura.html>

<http://veniceartcapital.com/2013/08/05/es-real-esta-escultura-de-un-macho-embarazado/>

<http://www.aryse.org/jardin-de-piedras-andy-goldsworthy/>

<http://www.baltimorearts.org/2014/04/>, Sebastian Martorana, entrevista.

<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/m/modigliani.htm>

<http://www.cairoeditore.it/Premio-Cairo-2014.html>

http://www.catedralesgoticas.es/eni_mason.php

<http://www.cdan.es/es/arte-y-naturaleza/alberto-carneiro/>

<http://www.cuencaon.com/encuentroantoniosantosvideo.html>

<http://www.eafit.edu.co/agencia-noticias/historico-noticias/2010/junio/Paginas/hugo-zapata-piedra-vocacion-destino.aspx>

http://www.ecbloguer.com/letrasanonimas/Ai_WeiWei_un_artista_contra_la_autoridad

<http://www.elmundo.es/elmundo/2010/11/08/cultura/1289204962.html> “Una piedra en el zapato para la China oficial”_

<http://www.ellitoral.com/index.php/diarios/2011/11/25/escenariosysociedad/SOCI-03.html>

<https://www.facebook.com/media/set/?set=a.546508342080125.1073741861.140832772647686&type=3>

<http://www.fnal.gov/projects/history/sculpture.html>

<http://www.galeriaastarte.com/pages/exposala/13>

<http://www.galiciaenteira.com/bosquederexoallariz/>

<http://www.hechosdehoy.com/las-creaciones-de-chris-drury-espacios-de-silencio-y-reflexion-6787.htm>

http://www.holeartcenter.com/123_kunstnere/013_fageraas/013sider/01301.html

<http://www.hugozapata.com/info/view/section/id/3/namesection/Obras/menu/1>

<http://www.japanbullet.com/tag/junkyu-muto>

<http://www.kan-yasuda.co.jp/italian/>

<http://www.mixite.es/es/2012/01/29/land-walk-escultura-vs-paisaje/>

<http://www.mundopetreo.com/2015/03/el-hiperrealismo-de-las-obras-de-arte-en-marmol/>

<https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/caballo-de-epoca-arcaica-anonimo-clasico/>

<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/void-field-campo-vacio>

<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/anish-kapoor>

<http://www.ocio.net/estilo-de-vida/arte/obras-de-ettore-spalletti-en-madrid/>

http://www.paseapormadrid.com/rutas_guiadas/oeste/punto40.asp

<http://www.pinturayartistas.com/tecnica-pintura-de-impasto/>

http://www.revistaenie.clarin.com/arte/En-Venecia-Ai_Weiwei-recrea-su-detencion-0-937106807.arte 13/06/13

http://www.sculptureinternationalrotterdam.nl/collectie/permanent/liggende_figuur.php?lang=en

<http://www.semanasantanmillansegovia.com/aniceto-marinas>

<http://www.turismoavila.com/es/piedras-ibarrola-fundacion-ibarrola.html>

<http://www.uab.cat/web/conoce-la-uab/las-columnas-de-la-uab-1191393590036.html>

<http://www.valvanera.com/riojanos/danielgonzalez1.htm>

<http://www.20minutos.es/noticia/1706012/0/fabio-viale/escultura/marmol/>

<http://www.vienayyo.com/fritz-wotruba/>

http://www.visitgenoa.it/sites/default/files/Cimiterio%20Monumental%20de%20Staglieno_0.pdf,p.8

<http://www.yatzer.com/matthewsimmonds>

JIMENEZ, José, «El lenguaje de las piedras», en: <http://www.elmundo.es/cultura/arteXXI/paz/criticapaz.html>

www.chrisbooth.co.nz

www.espacekrajcberg.com

www.joanmoraescultor.com

www.maria-carmenperlingeiro.com

www.nealbarab.com

www.mayalin.com

www.topographiedelart.fr/maria-carmen-perlingeiro

www.richardlong.org

Otros documentos:

CALVO SERRALLER, Francisco, “¿Por qué la escultura es aburrida? La reinención de la escultura contemporánea”. Ciclo de conferencias desarrolladas en Madrid, del 3 de octubre al 21 de noviembre de 2013, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Entrevista de Iñaki Gabilondo a Antonio López, en el programa *Iñaki. Episodio 6*. Canal+1, 2013.

MENA, Manuela, “El encaje de la manga de la enana Mari-Bárbola en Las Meninas de Velázquez”, Conferencia dictada el 3 de diciembre de 1996, Museo del Prado.