de una pierna pueden delinearse con precisión o dejarse a la imaginación; pueden realzarse aquellas partes del cuerpo que son plásticamente agradables, y ocultarse las menos interesantes y suavizarse las transiciones menos agraciadas mediante la fluidez de la línea. El ropaje vuelve el cuerpo de las doncellas del siglo VI tan hermoso como el de los jóvenes..." (K. Clark., pag. 81)

En escultura toda la materia es monócroma a la par que opaca, con lo que la superficie exterior es lo único que podemos percibir, tanto en volumen como en tonalidad. Para que las formas del cuerpo aparezcan, por tanto en la escultura, a través de las telas que las cubren, han de translucirse con su propio volumen.

Es norma, posiblemente desde la época clásica, modelar siempre la escultura desnuda, para después ir colocando sobre su superficie los pliegues de la supuesta tela que representa el vestido, respetando determinadas zonas en las que se refleja gran parte de la superficie del cuerpo.

Este procedimiento que hoy utilizan todos los escultores que pretenden realizar escultura vestida, actua como determinante de la frontera que existe entre las formas propias del desnudo y todo lo demás que lo pueda cubrir; ropas u otros objetos con los que pueda entrar en contacto, han de modelarse a partir de la superficie de los volúmenes de la figura desnuda.

De esta manera la superficie que describe el movimiento de las telas no invadirá el espacio propio del

volumen del cuerpo, ni tampoco ocupará éste más espacio del correspondiente.

No todas las esculturas vestidas se realizan con la técnica de "draperie muillée"; como no todas las telas tienen las mismas propiedades de adhesión a la superficie del cuerpo. En esto juega un papel decisivo el grueso y la calidad de la tela que cubre la desnudez. Los tejidos finos y dúctiles, tienen más capacidad de adherencia y producen unos pliegues más delgados; mientras que los paños gruesos se pliegan con formas más rígidas y voluminosas; características estas que dificultan su acoplamiento con la superficie del cuerpo.

Dos ejemplos significativos de draperie muillée y de paños gruesos son la Victoria de Samotracia y Santa Teresa de Bernini respectivamente. La mayor proporción de superficie del cuerpo que se exterioriza en la Victoria con relación a las partes cubiertas por los pliegues, nos obliga a considerarla como una escultura del desnudo, ya que el desnudo es el que aporta la máxima expresividad a esta escultura. Las telas no tapan el cuerpo, sino que nos lo muestran y lo realzan cubriendo solo lo inprescindible, acentuando aún más con la dirección de sus pliegues el movimiento y la energía que esta escultura pretende comunicar.

Igualmente las telas son usadas para destacar las cualidades expresivas del desnudo, como para ocultarlo, desmaterializando al personaje representado, como en el caso de Santa Teresa.

V. 3. 4. EL TAMAÑO EN LA EXPRESIÓN

Otro factor poco tenido en cuenta a la hora de estudiar la escultura y que influye sobremanera en sus resultados estéticos es, sin duda, el tamaño en que esta se realiza.

Con la ejecución de un boceto rápido de pequeño formato, empieza a gestarse materialmente una escultura. De esta forma puede el escultor comprobar rápidamente, si la realidad espacial de la futura obra, se corresponde con la idea preconcebida. No es preciso entrar en muchos detalles, solo la impresión de las formas es suficiente para hacerle comprender si el esfuerzo de realizarla en mayor tamaño se verá compensado con el resultado deseado. Cuanto más importante haya de ser la obra, más convencido tendrá que estar el escultor para emprender su ejecución definitiva.

La rapidez y determinación con que están realizados estos bocetos, le prestan una frescura, gracia y dinamismo expresivos, muy difícil de conseguir en tamaños mayores.

La carencia de detalles, el tamaño relativo de la huella rápida, la plasticidad y frescura del modelado y la mejor apreciación del conjunto, son circunstancias favorecedoras de la escultura en pequeño formato. La ampliación de estos bocetos, en todas sus características, no daría, en caso de conseguirlas, tan beneficiosos resultados. Gran parte de las cualidades que para el pequeño formato consideramos virtudes suponen para el mayor tamaño inconvenientes a tener en cuenta.

El formato de la escultura, así como la materia en la que esta se realiza, ejercen en el criterio general de la sociedad una influencia de apreciación, de forma proporcional al tamaño y la dureza. Esta cualidad expresiva basada en el tamaño ya era considerada por los escultores griegos, como bien nos lo explica Laín Entralgo que dice: "Hubo en Grecia, por supuesto, estatuillas de dioses; pero cuando el escultor debía de hacer máximamente perceptible la majestad del dios, el gran tamaño de la estatua era la primera de sus armas". (1987-201).

V. 4. INFLUENCIAS AMBIENTALES Y SOCIALES EN LA ESCULTURA DEL DESNUDO

V. 4. 1. EL ENTORNO AMBIENTAL

La localización de un monumento escultórico no se efectúa arbitrariamente, sino que por el contrario responde a las necesidades y posibilidades que el ambiente proporciona. La situación ambiental ideonea según el paisaje circundante, la perspectiva de visión, el fondo monumental y todos aquellos elementos externos que determinan la localización del monumento en cuestión, no coinciden siempre con la orientación ideal según la luz que va a recibir, por lo que en muchas ocasiones hay que sacrificar gran parte de los beneficios de la iluminación natural en aras de estos condicionantes. Esta situación suele darse muy a menudo; el escultor no puede modificar el contexto urbano para situar mejor su escultura, por lo que ha de atenerse a estos condicionantes a la hora de proyectar su obra, con el fin de suplir con los medios que considere oportunos las potenciales deficiencias

- ambientales, siempre, naturalmente, en relación con los posibles ángulos de visión de los espectadores.

El desnudo escultórico, como obra de arte, es poseedor de determinados valores formales; y la luz como elemento energético indispensable, ha de mostrarnoslos en la mejor forma posible, sirviendo solo de intéprete de las expresiones artísticas. Nunca la luz mostrará más virtudes de las que el escultor ha puesto en su obra, aunque sí puede perfectamente ocultarnos alguna si no cumple bién su misión.

V. 4. 2. LA LUZ EN LA ESCULTURA

Toda obra artístico-plástica, bien sea pintura o escultura, está realizada fundamentalmente para ser contemplada; para lo cual ha de estar iluminada en forma que la luz que reciba nos permita captar debidamente el cromatismo y gradación de la pintura o el conjunto de los volúmenes que componen la escultura.

La luz necesaria para la perfecta identificación y percepción de la pintura, con toda su gradación cromática ha de reunir dos cualidades simples y elementales: una es la intensidad lumínica, y la segunda la dirección de las fuentes de luz. La intensidad de la luz debe ser la que estando dentro de la frecuencia de la visión humana, permita identificar sin desvirtuar todos los tonos comprendidos en el cuadro, junto con sus respectivas escalas de valor; y la segunda cualidad referente a la dirección, no es más que aquella en que la fuente o fuentes lumínicas no produzcan ni brillos en las superficies tersas, ni demasiadas sombras en las superficies texturadas.

Con estas elementales y básicas normas, cualquier persona no iniciada podría iluminar un cuadro, sin que sus posibles errores influyeran fundamentalmente en la percepción del mismo.

La luz en la escultura adquiere un protagonismo importantísimo y complejo; aquí no vale solo la cantidad sino además la calidad, como tampoco se puede simplificar una norma para la dirección de la luz por que las fuentes han de ser justas y precisas en número y dirección, (cantidad y calidad).

La escultura, en función de su materia, es monócroma, y no dispone mas que de su volumen para determinar la porción del espacio que ocupa; todas las cualidades físico-estéticas que confirman la escultura dependen para su valoración de la calidad de la luz, en términos cualitativos y cuantitativos, que nos permita la mejor apreciación de todas sus virtudes plásticas.

En el curso de doctorado impartido en abril de 1985, el profesor Baños destacaba la importancia de la luz en el arte en los siguientes términos: "Como tal, la luz aparece como fuente expresiva con posibilidades ilimitadas, desde el punto de vista técnico y estético. Se convierte en un elemento creador, capaz de alcanzar significados profundos. El tratamiento artístico de la luz como elemento expresivo y significante es lo que establece el concepto de 'luz estética', de ello tratamos al hablar de luz representada, convertida en elemento expresivo, representativo y de la creación artística."

Está claro que el profesor Baños estima las propiedades y posibilidades de la luz, como elemento

utilizable en la realización del arte pictórico. La luz representada o luz estética como "tratamiento artístico creativo", solo puede darse en el proceso pictórico, que es donde la luz estética se materializa, constituyendo uno de los valores más destacados del cuadro. Pero una vez terminado el proceso pictórico-creativo, la luz deja de poseer tan alto protagonismo, quedándose solo como simple energía lumínica útil para mostrar, bajo las mínimas condicones ya estudiadas, la obra acabada al expectador.

Por el contrario en la escultura, la luz nunca pierde el máximo protagonismo. En el proceso creativo de la escultura, igualmente que en la pintura, la luz es utilizada como un elemento más de la obra, conservando en la primera igualmente su importancia una vez terminada colaborando con el espectador en la misma manera que lo hizo con el escultor cuando la realizaba.

Este trabajo pretende, como hemos repetido en varias ocasiones, establecer unos criterios de valoración de la escultura, y en concreto del desnudo, partiendo de los procesos técnicos, características de los materiales y demás condicionantes externos que el escultor conoce y maneja en la realización de su forma de expresión plástica.

Es por esto que insistimos en señalar que el elemento externo más importante que maneja el escultor, es sin duda la luz. La escultura como conjunto de volúmenes monócromos, solo con una buena iluminación podremos apreciar, debidamente constatados, todos los accidentes físicos que conforman sus valores estéticos.

Si como bién dice el profesor Baños: "Todo el mundo exterior es percibido en base a las leyes del contraste". La escultura, en sus características ya descritas, no puede ser solo observada como un elemento en contraste con el ambiente o fondo circundante, sino, además, como un ente propio, integrado por un conjunto de volúmenes contrastados entre sí, no por el color sino por la luz y la sombra.

El arte del volumen no puede ser iluminado de forma indiscriminada; la luz es lo único de lo que disponemos, no solo para poder ver la escultura sino también para destacar y recrear sus valores estéticos formales, o por el contrario ocultarlos.

La localización de la fuente de luz, así como la intensidad, cuando se trata de iluminar una escultura, depende en principio de las características de ésta última: movimiento, puntos de vista más importantes, texturas, etc., así como del criterio o sentido estético de la persona encargada de iluminarla y de los valores expresivos que pretenda realzar.

En la iluminación de la escultura solo podríamos imponer una sola condición, y es que, la fuente lumínica principal no esté situada por debajo del nivel de esta. La naturaleza nos ilumina siempre desde arriba y todo lo que vemos lo identificamos con esa luz; la luz solar, la que llamamos cenital y que proviene siempre de un nivel superior a nuestra cabeza. No es dificil ver monumentos escultóricos iluminados desde el suelo, bién por circunstancias de comodidad o por imposibilidad física, en los que sus personajes adquieren expresiones

fantasmagóricas, antinaturales, extrañas y deformantes de su auténtica expresión.

Aún reuniendo esta condición el ángulo de incidencia de la luz con relación a los volúmenes de la escultura, junto con el punto de vista del espectador, determinan el grado de apreciación de los valores de la obra. Una iluminación próxima al punto de vista, dá como consecuencia una carencia de sombras y por lo tanto la falta del contraste necesario para la apreciación de los volúmenes. De igual forma sería negativo el resultado si la luz fuera colocada en el lugar opuesto de la escultura, con relación al espectador, pues solo percibiríamos la sombra, igualmente sin contraste de luz.

Las características de la fuente de luz son también condicionantes de los resultados estéticos en la contemplación de la escultura. La luz procedente de un punto luminoso proyecta los perfiles de los volúmenes con sombras muy contrastadas y duras que pueden ser ventajosamente manipuladas para destacar determinados valores expresivos de la obra. Una fuente de luz procedente de una superficie, en vez de un punto, nos proyecta en la escultura unas sombras difusas y degradadas, que envuelven suavemente las formas, sirviendo también en determinados casos para beneficiar la estética atenuando los contrastes.

V. 4. 2. 1. LA LUZ EN LA ESCULTURA AL AIRE LIBRE

Hasta aquí hemos analizado la iluminación de la escultura de forma artificial, considerando las direcciones, calidades o tipos de las fuentes lumínicas, siempre de forma intencionada o provocada artificialmente.

En el medio ambiente, o sea, el aire libre, se dan todas las cualidades lumínicas tratadas anteriormente alternándose de forma imprevista, al menos en gran medida. La fuente natural de luz es el sol que recorre el firmamento de este a oeste llegando a la mitad del día casi a la vertical, según la estación del año y latitud de localización. En este caso, el mejor aprovechamiento de la luz se daría, como bién explicó el profesor Fuentes del Olmo en su curso de doctorado, orientando la vista principal de la escultura hacia el sur. De esta manera la luz sería cambiante pero la óptima posible durante todo el día.

Cuando los rayos del sol se proyectan diréctamente sobre los objetos, como ya hemos estudiado anteriormente, los volúmenes de estos se contrastan fuértemente con el

claoscuro de las partes iluminadas y las sombras recortadas, endureciendo el modelado de la superficie de la escultura; por lo que este resultado puede ser tenido en cuenta por el escultor en el tratamiento de las superficies de la materia, sobre todo, cuando del desnudo escultórico se trata, pues la anatomía del cuerpo se endurece grandemente con este tipo de iluminación.

Pero no siempre luce el sol, como tampoco siempre se nubla con la misma intensidad. La luz solar se disipa al atravesar las capas nubosas, transformándose en una luz difusa que atenúa el contraste de luz y sombra en la superficie de las formas escultóricas; ni la luz en las partes iluminadas es tan alta, ni las sombras llegan a ser tan oscuras; la banda tonal se estrecha, en gran medida, en una gama intermedia.

La reflexión de la luz es otro tema que hemos de considerar, también, como posible distorsionador de la óptima apreciación de la obra escultórica. Cuando el suelo que rodea a la escultura, o en las proximidades de ésta existe un objeto blanco o demasiado claro; tanto en el suelo como en el objeto se produce una elevada luminancia con la incidencia de los rayos solares, que actuando de fuente de luz secundaria y proyectada sobre la escultura, aporta una luz adicional en muchos casos de efectos negativos. La representación de la figura humana ha de verse de igual forma que a la persona que representa con la luz natural, la cenital.

V. 4. 3. SUBJETIVIDAD DEL ARTISTA ANTE EL HECHO SOCIAL

Esta lógica libertad, por objetiva que creamos deba ser, dará resultados siempre distintos en cada individuo. No podemos pretender, por tanto, que la respuesta dada por un artista sobre un hecho determinado sea igual a la que nosotros daríamos en el mismo caso. Ni los reporteros gráficos pueden reflejar con sus fotografías idéntica versión de un acontecimiento; aún siendo sus imágenes fiel impresión del mismo hecho, siempre existe una manipulación inconsciente dependiente de la personalidad de cada individuo, que tiende a resaltar u ocultar ciertas facetas de lo acontecido.

El artista ejercita su arte dentro de un estatus social del que es observador y crítico y al que pertenece como un miembro mas de los que lo manipulan. Los pocos años, en relación con la vida de la sociedad humana, de existencia del artista, su formación y la ejecución de su obra, trascurren en compañía y colaboración de los demas miembros de la sociedad; la misma sociedad y las mismas personas que producen el pensamiento y los acontecimientos

que ha de reflejar 'sin perspectiva de tiempo". El artista ha de emitir opinión en forma de poesía, música, pintura o escultura de su propio momento, por lo que la pasión puede hacer que el riesgo de error sea siempre mayor. "Una cosa es estudiar el pasado, ya sedimentado por el tiempo,que solo deja sobrenadar los valores intemporales, y otra cosa juzgar el arte contemporáneo." (Mª E. Gómez M., 1951-210)

En este mismo sentido opina Mª Elena Gómez Moreno: "El arte, nacido de una necesidad social, depende íntimamente del medio histórico en que se desenvuelve. El artista da forma a ideas y sentimientos latentes en la colectividad, actuando como profeta en las grandes conmociones ideológicas e influyendo a su vez en el medio social que le da vida, al orientar el gusto colectivo y fijar normas y tipos estéticos. Esta dependencia mutua entre el artista y el ambiente es lo que da a la obra de arte su profundo sentido, pues solo enraizada en su medio temporal puede desplegarse en valores universales y perdurables." (1951-177)

El artista es permeable a todas las posibles influencias externas, las que decantadas por él, configuran junto con su personalidad su propio nivel artístico. "La aportación más positiva y más original, hecha por Taine en su filosofía del arte, ha sido señalar como factores decisivos en su evolución y por ello determinantes en sus formas o estilos, las condiciones del medio ambiente geográfico o social, que cada artista haya convivido, es decir, la influencia del clima, raza, religión, etc." (Escassi, pág. 47)

El músico Paul Hinsemith expresa este mismo criterio en los siguientes terminos: "Todas las artes tienen una común limitación: están sujetas a las lindes trazadas por nuestras comunes experiencias sensoriales humanas y terrenos del tiempo y el espacio". (John Wilson, 1966-131)

O como bién nos dice Valeriano Bozal: "Toda obra de arte, incluso el objetivismo más exacerbado, ofrece una gran dosis de subjetividad. Como mínimo, toda obra seleccionada según criterios personales (que a su vez pueden tener razones subjetivas) un sector de la realidad como imagen limitada. Si por consiguiente, no existe objetividad absoluta, debemos emplear estos términos en acepciones relativas, o bien en la interpretación personal, o bién en el significado (aunque la obra se haya hecho objetivamente a `máquina´priven los aspectos subjetivos sobre los objetivos." (1985-185)

El poeta Robert Graves lanza esta pregunta que creemos no tiene respuesta afirmativa: "¿Quién es el que ha logrado disfrazar su carácter en lo que ha escrito?. (John Wilson 1966-18)

V. 5. LA MATERIA COMO ELEMENTO EXPRESIVO EN LA ESCULTURA

V. 5. 1. LAS MATERIAS ESCULTÓRICAS Y SU INFLUENCIA EN LA ESTÉTICA FINAL

Ya anteriormente hemos hecho alusión a los mármoles del Pentélico y de Paros en Grecia, así como al de Carrara de Italia, como materiales más idóneos para la representación del desnudo en la escultura. En el mármol, efectivamente, las cualidades del desnudo humano se potencian más y mejor que en ninguna otra materia, sea esta pétrea o metálica.

La granulometría cristalina del mármol, hace vibrar la luz de forma similar a como lo hace la piel humana; su ligera trasparencia matiza igualmente la luz, difuminando ligeramente sus sombras y el brillo satinado o el mate apomasado son muy beneficiosos para la estética de la escultura desnuda. Igualmente el mármol nos permite múltiples tratamientos de texturas, idoneos para la representación del tejido, las plantas etc. condiciones

éstas de las que en el siglo pasado se hizo uso y abuso, pretendiendo conseguir una escultura anecdóticamente pictórica o colorista, perdiendo en gran medida, sus cualidades de volumen y espacio.

Pero no todo en el marmol son virtudes. Aunque perfectmente asumida por los escultores, la fragilidad es un condicionante importantísimo, que limita las posibiliades representativas del desnudo en la escultura en mármol, más que en ninguna otra materia no pétrea.

Las posibilidades que ofrece a la escultura la fundición en metal; bronce, aluminio, hierro, latón, etc. así como igualmente la forja, los materiales que la permiten, son más amplias que las que la fragilidad de la piedra proporciona.

Paradójicamente, según los historiadores del arte, la mayoría de las esculturas clásicas griegas que han llegado hasta nuestros días realizadas en mármol, son copias de los bronces originales. Por este motivo estas esculturas están adosadas a un elemento voluminoso en forma de tronco de arbol, pié de columna u otro motivo decorativo, que fortalece una de sus piernas, haciendo posible la realización e integridad física de estas esculturas pensadas para materiales menos frágiles que el mármol.

Aún siendo técnicamente posible la eliminación de este resfuerzo, las inercias contrapuestas que suponen, el volumen del cuerpo, por un lado, y la materia de la base, por otro, unidas solo por el largo istmo de las piernas, provocarían con la más leve vibración la rotura por la

parte más delgada, las piernas. Un escultor consciente nunca hará un alarde técnico semejante, pues sabe perfectamente que con ello se juega la perdurabilidad de su obra.

K. Clark se reafirma en esta teoría cuando al comprobar la pérdida de calidad artística de algunos mármoles con relación a sus modelos en bronce raramente conservados, asegura: "Podemos apreciar hasta donde se ha denigrado la escultura griega con la reproducción en mármol de los bronces..." (K. Cark., pag. 360)

Refiriéndose al Apolo de Belvedore K. Clark dice: "...Evidentemente, se trata de una copia de un bronce helenístico hecha para el mercado romano." (pag. 362)

Lamentablemente, para vergüenza de la conciencia humana, la causa por la que las esculturas de bronce no han llegado hasta nosotros, siendo este un material menos perecedero que el marmol, parece que ha sido la utilización de esta aleación, en la fundición de cañones para las sucesivas guerras, destruyendo así la mayor y mejor parte de la riqueza escultórica griega y romana.

Los condicionantes técnicos, así como las cualidades estéticas que los materiales impondrán o prestarán a los resultados finales de la escultura, suponen para el artista unas consideraciones que ha de plantearse ya desde la primera fase de su obra, que comienza, como ya dijimos antes, con la concepción intelectual de la misma. Estas cualidades son, básicamente: la estructura física y la tonalidad de la materia.

Escribe Marín Medina: "En escultura es principio fundamental que cada material exige por su naturaleza un tratamiento y unas formas propias; y como forma es la idea, hay que concluir que cada materia escultórica impone una idea y forma de escultura. Es lo que dijo Hegel con claridad completa `a cada clase de material real le corresponde cierto contenido y cierto modo de concepción, guardando en re sí un íntimo acorde y correspondencia" (1978-26)

Las características físicas, por tanto influyen grandemente en el resultado estético de la escultura. En este campo juega la materia un papel importantísimo, dependiendo de ella gran parte de, la intensidad y la expresividad que el escultor consiga en su obra.

V. 5. 2. TEXTURAS Y TONALIDADES DE LA MATERIA

Hemos estudiado hasta ahora las posibles manipulaciones que podemos efectuar con la luz, en beneficio de la percepción de los valores estéticos de la escultura. Además de la luz podemos manipular la materia en su superficie, igualmente con el mismo fin de mejorar los resultados artísticos.

Según el tratamiento final dado a la superficie de una escultura, actuaremos sobre la luz haciéndola reaccionar de una forma determinada. Una superficie pétrea con un pulido acharolado, por ejemplo, produce brillos cuando el ángulo de incidencia de los rayos de luz coincide con el del espectador. El nivel de lumináncia de la superficie aumenta en proporción directa a la perpendicularidad de la fuente luminosa, por lo que sobre las superficies curvas, la luz se degrada progresivamente desde el máximo de reflexión al máximo de sombra.

Partiendo del pulimento, como tratamiento más fino, hasta una rugosidad gruesa y uniforme, podemos establecer

en la superficie de la figura toda una amplia gama de texturas, que pueden abarcar en la piedra, -por poner unas limitaciones desde el apomasado hasta el tratamiento con el puntero.

Si estas texturas son pequeñas alteraciones del volumen, igualmente la luz actúa alternando el reflejo y la sombra en cada pequeña irregularidad de la superficie, creando así una vibración de luz-sombra en cada pequeña irregularidad de la superficie, aprovechada por los escultores para destacar o atenuar contrastes plásticos. "En las superficies texturadas, dice el profesor Baños, la luz se dinamiza en una actitud dialéctica que la hace como emerger de la superficie de modo dinámico: se da la presencia simultanea de brillo y sombra actuando en igual intensidad." (Apuntes 1985 pág. 30)

El pulimento, que puede ser considerado como la ausencia de textura, no permite ser aplicado a todos los tipos de piedra. Algunas calizas blandas, las areniscas, las tobas, etc. no responden al pulimento con resultado brillante, llegando, a lo sumo, a una textura lisa mate.

El tono natural de la piedra, se refleja en su verdadera intensidad con el pulimento y puede ser utilizado junto con las texturas para dar a la superficie de la escultura una diversidad de matices que el artista igualmente, suele administrar según el propio criterio.

La variada tonalidad de las distintas piedras, que en ocasiones son utilizadas juntas en la misma escultura, sirven a los escultores para distinguir, con sus tonos

diferenciados, las materias representadas: el marmol en las superficies o volúmenes correspondientes a las carnes y otra piedra distinta, en tono y calidad, para las telas, por ejemplo.

Todas las texturas que actuan sobre la superficie de la materia, como son las estudiadas hasta aquí, y que pueden ser percibidas con el tacto, son, texturas tactiles. Las texturas visuales, que tienen un campo mucho más extenso en la pintura, también se dan en la escultura, sobre todo en determinadas piedras, acentuándose con el pulimento. La textura visual actua por contraste tonal sin distorsionar la superficie de la materia, usándose mucho en la pintura. En escultura la textura visual también se da forma natural producida por la diversidad de elementos que conponen algunas rocas usadas como materias escultóricas, así como por la propia granulometría de estas piedras. Un ejemplo muy característico de textura visual son los granitos en los que el pulimento revela un fuerte contraste entre sus componentes matéricos cristalizados.

Los metales, igualmente, pueden ser texturados aunque tanto los procesos como los resultados son diferentes. La fundición y la forja son los procedimientos escultóricos básicamente empleados para los metales; todas las demás técnicas: soldadura, cincelado, repujado, etc. pueden ser considerados secundarias o complementarias de las dos fundamentales. Las texturas en metal forjado han de hacerse manualmente como todo el proceso de la forja. En la técnica de la fundición, las texturas pueden ser previamente aplicadas en el modelo antes de realizar el molde, o cinceladas una vez fundido este.

Las características estéticas de los metales, en lo que se refiere al tono propio, son generalmente manipuladas en escultura. La oxidación natural producida por el tiempo y el medio ambiente, es provocada y controlada artificiálmente con productos químicos corrosivos, que según sean utilizados producen oxidaciones de diferentes tonalidades, como ocurre en el bronce que, usado desde hace miles de años, sigue disfrutando del máximo protagonismo como materia escultórica.

Las coloraciones producidas sobre la superficie de las esculturas en metal, son denominados "pátinas". La pátina natural se produce como resultado de los efectos producidos por los agentes externos, ambientales y artificales, que el tiempo o la mano del hombre provocan sobre la superficie de la distintas materias, utilizadas tanto en la pintura como en la escultura.

Las cualidades expresivas de las texturas y de las pátinas son tenidas en cuenta por el escultor del desnudo, ya desde la concepción mental de la obra.

V. 5 3. EL COLOR EN LA ESCULTURA

Si como asegura Herbert Read, ya estudiado anteriormente, las venus auriñaco-perigordienses eran consideradas como amuletos de carácter tactil "cuyos rasgos podían ser íntimamente sentidos por las manos", posiblemente podrían, estos amuletos, haber prescindido de la policromía; sus exagerados volúmenes perderían la pigmentación con el roce de la mano, sobre todo conociéndose las limitaciones de los colorantes y aglutinantes usados por estas culturas tan primitivas.

La policromía en la escultura ha servido siempre para caracterizar y acentuar mejor la personalidad y expresividad del ser representado. El color actua como rompimiento con la materia en la aproximación de la escultura al espíritu, por medio de la expresión vivífica.

El concepto tonal que hoy tenemos de la escultura está relacionado íntimamente con la materia en que esta es realizada. El cromatismo final de la escultura, por lo

general, lo recibe de la propia materia, con las diferenciaciones lógicas del tratamiento que el escultor considere necesario en el acabado de su obra, según esta sea de piedra metal o cualquier otra cosa.

Supone un esfuerzo enorme, según nuestra mentalidad actual sobre la escultura, comprender y aceptar la policromía en el arte clásico griego cuando precisamente la imaginería de madera policromada, tan tradicional en España, está considerada, creemos que injustamente, como un arte popular o folclórico, considerándose a los imagineros como escultores menores, solo por el hecho de dar color a sus obras, en vez de ser reconocidos por la calidad y nivel artístico de éstas.

"Aunque la mayor parte de las esculturas clásicas se nos presentan hoy monócromas por la acción de la luz, contra lo que se supuso durante mucho tiempo, estuvieron policromadas, -comenta Angulo Iñiguez-, e incluso algunas conservan restos de su policromía, no solo las estátuas arcáicas, sino los mimos mármoles del Partenón. Cuando la escultura es caliza gris o amarillenta se recubre con fina capa de estuco policromado. Estos colores se protegen con una cera llamada púnica, que, además, contribuye a su mayor brillantez. Como la policromía es necesario renovarla, existen artistas a ello dedicados que se llaman cosmetai. Es de tintas planas, y, por tanto, de carácter más decorativo que naturalista." (Angulo I, pag. 92. 18 Tomo)

Las escuetas afirmaciones que el profesor Angulo hace sobre la policromía de las esculturas griegas clásicas, merece un análisis más amplio, del que podamos extraer

conclusiones que aporten alguna luz sobre la adopción y terminación de los materiales utilizados.

Hoy consideramos los mármoles griegos del Pentélico y de Paros, junto con los de Carrara, el material más idóneo para representar el cuerpo humano desnudo, por su tonalidad, homogeneidad y trasparencia entre otras virtudes. Y si, como nos dicen los historiadores, las calizas no se policromaban igual que el mármol, sino que eran recubiertas de un estuco; la diferenciación se debe a la influencia que estas materias distintas ejercían en el resultado final.

Las esculturas griegas realizadas en mármol eran acabadas con todo detalle, dando a las carnes, igualmente que a las telas, calidades similares a las materias representadas. La tonalidad o color que se aplicaba no debería cubrir la textura final dada al mármol, siendo más bien un teñido que un pintado; pigmentación que posteriormente era fijada con la cera púnica que le prestaba una tersura similar a la de la piel. De esta forma, además de conseguir la coloración deseada, la escultura conservaba las características favorecedoras que le proporcionaba el mármol.

No policromaban igualmente las calizas, las que por sus cualidades negativas de porosidad, tonaliad, opacidad, etc. no pudiendo beneficiar la estética final de la escultura se recubrían de un estuco coloreado.

La Victoria de Samotracia presenta en toda su superficie una coloración sonrosada parecida al tono de la

carne; como si la fina tela con que se viste y se adhiere al cuerpo según el clásico sistema de las telas mojadas, dejara traslucir la tonalidad de la piel. Posiblemente, este fenómeno sea consecuencia de la impregnación producida por ciertos elementos, como el óxido de hierro, que se encontraran en la tierra que la cubrió durante aproximadamente mil años. También pudiera ser que, con este mismo producto, o con otros colorantes, hubiera sido pintada por los cosmetai, cuando decoraba el lugar para el que fue esculpida.

No pretendemos, con la observación y sugerencia de este hecho y sus posibles causas, establecer una hipótesis sobre el tema, ya que carecemos por completo de apoyo científico en que basarla; aunque de todos los conocedores de las materias y los procesos escultóricos es de sobra conocido, el poder de penetración y pigmentación que poseen los óxidos metálicos en materiales porosos como lo es el mármol. El hecho de haber considerado al óxido de hierro el colorante usado, bien por la naturaleza o por el hombre, se debe a la tonalidad caliente que este produce en una gama que va desde el amarillo claro hasta casi el negro.

Cuando se refiere el profesor Angulo a la tradición retratística en Roma dice: "aunque en la actualidad son monocromos, los retratos romanos se policromaban hasta el siglo II. Al imponerse en esa fecha la monocromía y quedar el globo del ojo el blanco, se inicia la costumbre de rehundir la parte de la pupila". (1962-166)

Como vemos, la aplicación del color sobre el mármol o sobre el bronce, suponía para el escultor la preocupación

por conseguir en el retrato el máximo de expresividad vivífica.

VI VALORACIÓN DEL DESNUDO ESCULTÓRICO EN LA REPRODUCCIÓN FOTOGRÁFICA

VI VALORACIÓN DEL DESNUDO ESCULTÓRICO EN LA REPRODUCCIÓN FOTOGRÁFICA

Después de haber destacado la importancia que tiene la luz en la escultura, imprescindible para una óptima apreciación de los valores formales del arte del volumen, en beneficio siempre de la mejor comprensión y goce de este arte por parte del espectador; creemos oportuno referirnos a la fotografía, como técnica de fijación gráfica de la imagen escultórica.

La obra de arte no tiene más función que la de ser contemplada. Esta es la única forma de hacer partícipes a los demas de la expresión artística. Ante la imposibilidad material de la contemplación directa de todas las obras de arte deseadas, hemos de recurrir al uso de la técnica fotográfica, como el mejor sustituto de la apreciación directa. Habremos de conocer por tanto, la obra de arte a traves de los ojos de un intermediario, como es el responsable de realizar la impresión fotográfica. La fotografía de la obra pictórica, volvemos a establecer puntos de referencia, ha de representar solo un plano, la

perspectiva visual de la obra puede ser completa desde un solo punto de vista. Si la luz que ilumina el cuadro es suficiente y no produce interferencias, un experto en fotografía puede conseguir, con las técnicas actuales, una imagen muy próxima a la obra retratada.

En la fotografía escultórica el proceso se complica mucho más. Todos los condicionantes estudiados anteriórmente en este capítulo, han de ser tenidos en cuenta. Los puntos de vista posibles son infinitos, la iluminación puede destacar u ocultar, en colaboración con la perspectiva elegida, los valores estéticos y expresivos, dando como resultado una interpretación subjetiva de la escultura representada, no siempre en forma acertada. En definitiva, el fotógrafo que pretenda realizar la impresión de obras escultóricas ha de poseer un desarrollado sentido estético si quiere conseguir resutados positivos y objetivos.

No ha sido debidamente aprovechada la fotografía en beneficio de la obra de arte hasta ahora. El esfuerzo que los tratadistas e historiadores realizan en la aproximación del hecho artítico a la sociedad, no creo que esté suficiéntemente apoyado por las pocas y defectuosas imágenes que de las obras tratadas suelen acompoñar. No se trata de identificarlas, distinguiendo, por ejemplo, "Las Meninas" del "Guernica", sino de apreciar en lo posible las características y valores que el autor de la publicación destaca; teniendo en todo momento presente que el protagonismo no está en el tratadista con su dialéctica, ni en el fotógrafo con la aportación de sus imágenes, sino en la obra de arte que posibilita la función de ambos.

Está muy claro, por otra parte, que la reproducción fotográfica en color, actualmente muy lograda, encarece enormemente las publicaciones sobre arte, como ocurre lógicamente en la pintura que basa su expresión en el color. Pero en escultura, tratándose este de un arte monócromo, las reproducciones fotográficas en blanco y negro, mucho más fáciles y económicas de reproducir, ayudarían bastante a los historiadores y tratadistas.

A pesar de todas estas consideraciones, insistimos en que la fotografía, aún habiendo sido realizada en forma técnicamente perfecta, puede sin embargo, resultar totalmente negativa como representación de una obra escultórica. Este hecho suele darse a menudo y desde luego pone en duda la capacidad de critica de los responsables.

La representación fotográfica de una escultura no refleja el tamaño de esta. La habilidad del fotógrafo, por demás, puede hacer que una pequeña obra escultórica, dé la impresión de monumentalidad. Este hecho es una virtud o posibilidad que posee la obra reflejada; pero si junto a esta fotografía no acompañamos sus medidas reales, estamos manipulando su percepción y por lo tanto la valoración que el espectador pueda sacar de su contemplación.

En este caso también puede darse en sentido contrario, y que una escultura de gran tamaño pueda ser interpretada en su fotografía como de pequeño formato. Para mí, el tamaño de "La Dama Oferente" de Picasso que conocía por fotografías, no sobrepasaba los 40 cm. de altura; por lo que según este figurado tamaño, su textura y la desproporción de su único brazo, le conferían una especial gracia y fuerza expresiva, virtudes relacionadas

con el imbolismo de la ofrenda, próxima a las figuras oferentes de Cerro de los Santos, en las que según algunos autores se inspiró Picasso para realizarla. Posiblemente por esta idea equivocada que yo tenía de su tamaño, la contemplación al natural de "La Dama Oferente", me causó una gran desepción. Sus 2.17 m. hacen a esta obra ambicionar virtudes y valores mas altos, que a mi entender no alcanza.

"Pero, sin embargo, -nos comenta Raymond S. Stites- el tamaño no puede sustituir a la gracia y nos sentimos inclinados a convenir con Sócrates, en que la verdadera belleza se encuentra solamente cuando el alma interior se armoniza con la forma exterior; o con Platón, en que el alma interior ha de revelar la armonía de todas sus partes; o con Aristóteles, en que la forma exterior tiene que armonizar en toda sus partes con el alma interior."

Aunque también podemos suponer que Picasso, posiblemente con esta escultura, no pretendía representar ningún ideal de belleza física o moral ya que su pensamiento se encontraba, precisamente, en una postura anticlásica.

Son muchos los factores que se conjugan como determinantes de los valores plásticos en la escultura, y absolutamente todos han de ser manejados por el artista. Coheréntemente con el momento social, según los conceptos de proporción, equilibrio, volumen, expresión y un gran número más de virtudes morales; junto con los también extensos condicionantes de las distintas materias y sus técnicas correspondientes, que obligan y ayudan al

escultor; pueden ser igualmente tenidos en cuenta para el estudio y mejor comprensión de la obra escultórica.

El conocimiento y apreciación de todos los condicionantes morales, físicos y prácticos estudiados en este capítulo, pretenden ampliar los planteamientos básicos de valoración de la escultura, desde la pespeptiva crítica y técnica del escultor, enriqueciendo los elementos referenciales en los que apoyar nuestros juicios de valor ante una obra escultórica.

VII EL DESNUDO EN LA ESCULTURA ESPAÑOLA EN EL SIGLO XX

VII. 1. PRINCIPIOS E INFLUENCIAS EN LA ESCULTUR DEL DESNUDO EN ESPAÑA

Las artes figurativas, campo al que obviamente pertenece la representación escultórica del desnudo, no han sufrido en este siglo los golpes de timón tan determinantes como los que han caracterizado a las vanguardias artísticas clásicas.

Con todo, la escultura figurativa del siglo XX consigue romper igualmente con la forma de hacer de los siglos que le precedieron, reorientándo su estética y atendiendo más a los valores formales que a la anécdota y al mimetismo, falto ya de capacidad vital para seguir comunicando nada nuevo y original. "...la escultura realista sugiere, (comenta Enrique Azcoaga) valiéndose del soporte de las formas naturales, lo que la naturaleza resuelve con mucha mayor categoría." (1977-17)

Desde los último años del siglo XIX, la escultura representativa va a evolucionando hasta culminar una

verdadera transformación, que aún no rompiendo con los planteamientos fundamentales tradicionales poco tiene ya que ver con la escultura realizada anteriormente. "El gran salto adelante en la transformación del clasicismo está claramente en la figura de Rodín. Es el gran genio capaz de superar las dificultades con las que tropezaba cualquier escultor de su época, la esterilidad, la indiferéncia, la falta de imaginación, la servil copia de modelos caducos, de saltar por encima del gusto oficial y burgués, y conseguir que la escultura volviera al puesto principal que había tenido en tiempos pasados." (Alix Trueba 1985-30)

"Según acertadamente señala Herbert Read, estas dos grandes tendencias, pueden estar encabezadas por Rodín y Cézanne." (Op. cit., Alix. T., pag. 30) Compara este autor al pintor con el escultor considerando al primero más importante en cuanto a seguidores y como desencadenante de todo arte nó figurativo desarrollado a partir de él; adjudicándole a Rodín solo dos continuadores, que aunque importantes, no han supuesto para la escultura posterior tanto como los seguidores de Cézanne.

Al referirse Herbert Read a los seguidores de Rodín nombra a Bourdelle y a Maillol, siendo precisamente estos dos escultores los que junto con Rodín influyen más determinantemente en los escultores catalanes de la primera mitad del siglo XX.

La apreciación que hoy podemos tener sobre la importancia que la personalidad de Rodín tuvo en su momento al ser promotor, de la ya posible idea del cambio, de la inercia en que estaba sumergida la escultura desde

hacía cientos de años, queda obstaculizada por la reiteración de rupturas promovidas por las vanguardias posteriores.

Toda esta cadena de reformas de lo reformado que se promovieron con las vanguardias artísticas, a partir de principios de siglo, nos han dessensibilizado ante lo que representa la verdadera genialidad de un autentico renovador como Rodín.

Los méritos mas destacados que se deben reconocer en Rodín nos dice Alix Trueba, fueron el recordarnos a Fidias, al gótico y sobre todo a Miguel Agel. (Alix, op. cit., pag. 31) "De esta manera la escultura de Rodín vuelve a poseer la fuerza que proporciona la libertad, el movimiento, la pasión... que durante tiempo había estado contreñida gracias a los nefactos ideales del neoclasicismo y su teórico Winckelmann, que había conseguido enterrar todo vestigio artístico anterior y posterior a la estatuaria romana."

Aunque el pensamiento artístico ya estaba por entonces centrado en torno a Miguel Angel, fué Rodín quien por mediación de su propio arte quien lo dió a conocer, influyendo en la mayoría de los jóvenes, aunque, naturalmente estos, desarrollaran su propio arte o forma de expresión mas tarde, abandonando las formas rodinianas pero con un paso dado hacia adelante facilitado por el maestro.

No es posible hacer un estudio sobre el desnudo escultórico en la España del siglo XX, y más en concreto

la escultura catalana de la primera mitad de siglo, sin atender previamente a los cimientos en los que nuestros escultores apoyaron sus primeras intenciones estéticas. Si como hemos dicho ya, fué Rodín el padre de la escultura figurativa posteror, no podría ser menos influyente para los catalanes tan próximos físicamente de Francia.

De la detenida observación de las obras de Rodín en su estudio, hoy convertido en museo, se pueden sacar múltiples conclusiones sobre su forma de sentir y expresar el arte.

Rodín aprovechó, inteligentemente, sus capacidades más importantes, sin diluirse en procesos de reproducción, más próximos a la técnica manual que al acto creativo, "...l'emploi du temps de l'artiste peut se résumer en deux verbes: dessiner et modeler." (Cécile Goldscheider, Rodín inconnu, pag. 9.)

Alix Trueba nos comenta estas características de Rodín: "Hemos de mencionar aún otro factor que creemos importante en Rodín, y es su desinterés casi absoluto por la terminación de sus obras. Le importaba muy poco el tener muchos ayudantes que trasladaran sus modelos a materia definitiva -y en esto no seguía ciertamente a su admirado Miguel Angel, quien siempre se había negado a las ayudas de taller-, ni siquiera controlaba el acabado final, y en ocasiones hasta quedaban visibles las huellas del sacado de puntos. Había olvidado por completo los orígenes artesanos de la escultura, y si bién no creemos que esto sea bueno -teniendo en cuenta, además, que en la escultura la técnica y los materiales son algo

fundamental- sin embargo en aquel momento no dejaba de ser efectivo." (Alix, T., pag. 31.)

No creo que este sistema de entender la escultura pueda ser censurable, sino que en este caso concreto merece una apreciación totalmente contraria. Su gran capacidad creadora supo Rodín aprovecharla donde más producto habría de sacar, como nos decía más arriba Cécile Goldscheider, en el diseño y en el modelado; lo que no implicaba el descuido del proceso de reproducción que no podía escapar a su responsabilidad.

Para Rodín el proceso creativo no terminaba en la concepción y realización del modelo, como parece entenderse, el que después habría de ser reproducido con exactitud. Este proceso, por el contrario iba a estar vigilado y orientado para determinar cuando y como habría de considerarse la obra acabada. La creatividad en Rodín estaba siempre abierta a la transformación e incluso al descubrimiento. No es por precipitación que sus más importantes esculturas en marmol, como ocurre con El Beso, conservan la huella de los puntos que sirvieron de referencia en el proceso de reproducción que demuestran el esceso de materia con relación al modelo. Sería muy ingenuo por nuestra parte considerar esto como un descuido o fallo del sacador de puntos, ni tampoco a falta de vigilancia del maestro. El sacador de puntos que acomete un trabajo de tanta responsabilidad no puede tener un fallo tan grave y que además éste le sea permitido. No nos queda otra alternativa que es la de afirmar que en un momento dado del proceso de reproducción Rodín, ordenó a su colaborador el respeto de la materia supuestamente sobrante; aún a pesar de que esta decisión fuera delatada

por los puntos más profundos, determinantes de las medidas exactas que proporcionaba el modelo.

Rodín debía estar pendiente del trabajo de sus colaboradores; abierto siempre al hallazgo de formas casuales, para aprovecharlas, sin reparo alguno, en beneficio del resultado final de su obra. El detalle no tenía interés para Rodín, que buscaba ante todo la expresión de la forma y del movimiento. No creemos, por tanto, que descuidara el detalle, sino que por el contrario aprovechaba los propios desperfectos y huellas de los moldes en beneficio de la mayor expresividad de sus esculturas.

De todos es sabido que los fundidores, si no lo hace el autor, tienen como norma repasar los desperfectos que se producen en la cera por defectos del moldeado; sin embargo las esculturas de Rodín presentan, no solo las juntas de las piezas del molde sino ademas alguna de las roturas que el molde había sufrido de forma accidental. Este hecho no podría haberse producido de otra forma mas que con la orden expresa del propio autor; por lo que esta aparente despreocupación solo puede ser intencionada.

Buscando en las raices que pudieran haber influido sobre Rodín respecto a la falta de preocupación por la perfección en el acabado, creo que no tenemos mas que volver a recordar el tipo de escultura admirado por este creador, que como sabemos era, la escultura clásica griega y la obra del gran Miguel Angel, preferentemente. Además de los valores formales que pudiera adoptar de la escultura clásica, Rodín pudo observar que los fragmentos escultóricos adquirían más importancia que las esculturas

completas. Y que los desperfectos que estas presentaban en su superficie no ejercían efectos negativos, sino que por el contrario le prestaban más expresividad a las esculturas. "Rodín en efecto, estaba particularmente obsesionado por el fragmento como entidad con sus derechos propios." (H. Hamilton, Pintura y Escultura, pag. 70)

Un planteamiento que todo artista plástico se ha de hacer durante la realización de su obra, es el determinar el momento en que ha de darla por concluida. El caracter perfeccionista del artista puede, en muchos casos, llevarlo a un extremo de acabado, perjuicial para la estética de la obra. Para Rodín estaba muy claro que la expresión estaba por encima de la perfección.

"Probablemente toda nuestra idea de lo que es una unidad plástica satisfactoria está influida por el hecho accidental de que la escultura antigua ha llegado hasta nosotros principalmente en forma de torsos. La práctica del escultor moderno de presentar el torso como una obra de arte completa no hubiera logrado popularidad si el arte antiguo hubiera sobrevivido en bronce, en vez de llegarnos en mármol fragmentario." (K. Clark, pag. 374)

En las esculturas inacabadas de Miguel Angel pudo encontrar Rodín algo parecido a la hipótesis anterior; el reconocimiento y valoración hacia estas esculturas no se corresponde proporcionalmente con la parte acabada, sino que se hace mayor, si cabe, que si estuvieran totalmente terminadas. Esa incógnita inmersa en el bloque que queda por descubrir aumenta el interés por estas esculturas. Si para las obras de Miguel Angel la inconclusión era un

estado transitorio, Rodín lo convirtió en muchas de sus obras en un medio estético de expresión.

Esta es, creemos, la justificación que a las obras "inacabadas" de Rodín se puede dar; pero de lo que no se le puede acusar es de despreocuparse del proceso de reproducción de sus modelos; pues como nos dice el hoy conservador de su museo: "Une organisation méthodique deu travail d'ateller, le devouement et la compétion méthodique du travail d'atelier, le devouement et la compétence de collaborateurs bien choisis ont préservé tous ces essais de la destuction."(Goldscheider, op. cit., pag.9)

"De haber vivido más años -comenta Rafael Benet-, Rodín hubiera terminado por no ensuciarse las manos; siendo como una especie de musa inspiradora de sus discípulos ejecutantes, alguno de los cuales terminaron ya por interpretar en forma perfecta la factura, al parecer tan personal del maestro". (1949-212).

"Modelar, dijo Rodín, es reflejar la vida." (H.H. Pintura y escultura europea, pag. 294) Esta breve sentencia que Heard Hamilton refleja del escultor, resume ciertamente la mayor cualidad de la obra de Rodín. No encontraremos una sola escultura suya de la que pueda decirse que está concebida fundamentalmente como ideal de belleza, aunque en alguna de ellas concurra esta cualidad, siempre se dará por añadidura.

La tragedia, el dolor, el amor, la juventud, la ancianidad, la meditación; todas las cualidades humanas

fueron expresadas por la genialidad de Rodín. Consiguió justo lo que pretendía: reflejar la vida; pero no una vida estática e inmovil, sino una vida activa y llena de dinamismo. Era precisamente el movimiento una de sus grandes preocupaciones: "Yo, creador de la verdad y espía de la vida, evito imitar su ejemplo. Tomo al vivo los movimientos y observo, pero no soy yo quien impone."

"Incluso cuando un tema me contriñe a solicitar de un modelo una determinada actitud, se lo indico, pero evito cuidadosamente tocarle para ponerle en esta pose, pues nó quiero representar más que lo que la realidad me ofrece expontaneamente."

"En cualquier caso obedezco a la naturaleza y nunca pretendo dirigirla. Mi única ambición es la de serle servilmente fiel." (Mirira Freixa, Las vanguardias del siglo XX, pag. 291)

Demostró sobradamente con su obra Rodín que la escultura no es solamente volumen y superficie, como declaraba: "...el modelo no reproduce mas que el exterior; yo reproduzco además el espíritu, que desde luego también forma parte de la Naturaleza."

"Busco toda la verdad y no solo la de la superficie. Acentúo las líneas que expresan mejor el estado espiritual que interpreto." (Mirira Freixa, Las vanguardias del siglo XX, pag. 291)

Igualmente con sus esculturas, demuestra Rodín la aversión que sentía por las poses fijas de los modelos, de

resultados tan negativos, estáticos y carentes de vida, contrariamente a la consecución de vida y movimiento que pretendía; por lo que al ser preguntado sobre este tema contestó: "Mis colegas tienen sus razones para trabajar como usted dice. Pero violentando así la naturaleza, y tratando criaturas humanas como muñecos, se arriesgan a producir obras artificales y muertas."

Los factores de vida y movimiento que le preocupaban fundamentálmente, llevaron a Rodín a dedicar bastante tiempo a investigar sobre estos temas. Con fragmentos de viejos bocetos de escayola, torsos, piernas, brazos y cabezas; recomponía nuevas esculturas, grupos o composiciones; obras nuevas de las que algunas mandaba reproducir en mármol o bronce, técnica a la que pertenece su serie sobre la danza.

"Así -afirma Rafael Benet-, Rodín llegó a vislumbrar lo eterno de lo efímero: la búsqueda del ademán fue su razón de ser, de tal modo que puede afirmarse fue un barroco por que en los casos más significativos, su forma tendió hacia el movimiento más que hacia el equilibrio estatuario. Desconoció bastante el tiempo estatuario de reposo entre los movimientos: el reposo de la estatua. Sus formas no los movimientos: el reposo de la estatua. Sus formas no se cierran en la elemental unidad del bloque; parecen querer evadirse del determinismo del bloque. No siente Rodín las leyes inertes por la materia inerte, sino que considera como Miguel Angel que

> Non ha l'otimo artirta alcún concetto
> ch'un marco solo insè non circoscriva".
> (1949-163)

Aún habiendo basado Rodín su escultura en el desnudo, exceptuando el Balzac y los Ciudadanos de Calais entre los más importantes; no es destacado por los tratadistas como un escultor del desnudo. Para Rodín esta forma de expresión suponía un medio para conseguir representar la cualiad viva y activa que se había propuesto.

Fueron muchos los jóvenes escultores de todos los países que se desplazaron a París para estudiar al maestro, al que siguieron un determinado tiempo, de los que no hubo ningún continuador de su línea estética, todos derivaron, para bién del arte, hacia su propia personalidad, "Los jóvenes modernistas lo estudiaron de principio a fin, y unos cinco años más tarde, ya estaban dispuestos a separarse de él para desarrollar nuevas ideas." (Antoinet, L.N. 1984-109)

"Dos Grandes escultores como Bourdelle y Maillol, también tuvieron en él su comienzo, especialmente Bourdelle, quien trabajó como ayudante suyo; pero ambos van a seguir otros caminos a su vez decisivos en el desarrollo de la escultura del siglo XX." (Alix T., pag. 32)

Otro gran escultor dió gloria a Francia cuando aún la fama de Rodín alcanzaba su pleno prestigio. Maillol, que fué pintor hasta los cuarenta años, realizó su escultura partiendo de un pensamiento distinto; si Rodín basaba su estilo propio en la profundidad de la dinámica y el carácter; Maillol inspirándose en las mismas fuentes clásicas, realizó una escultura de estética orientada más en la espiritualidad de las formas que en el carácter. En Maillol concurre una relación de síntesis y proporción

basadas en el pensamiento clásico, pero nunca subordinando a estos la belleza del conjunto.

Heard Hamilton afirma de Aristide Maillol: "...llegó a convertirse en el escultor francés más grande de principios de siglo XX" (1983-159) refiriéndose a sus esculturas continúa opinando: "Para Maillol eran `poemas de vida´ porque las ideas que quería encarnar, las grandes abstracciones de la experiéncia, de la fertilidad, de la belleza, la paciencia y la tranquilidad, eran para él incomunicables en otro lenguaje que el de la forma tridimensional." (Hamilton, op. cit., pag. 161)

Maillol sintetizaba las formas en volúmenes simples, eliminando el detalle anatómico. La teoría en favor de la síntesis de las formas, era aplicada por este artista que trataba las piernas como si fueran columnas, cumpliendo así el precepto de Ingres. "Aviat trobà un elegagant derivatiu del seu culte de la ingenuïtat artística bo i adaptant-se al primitivisme de l'escultura grega del segle VI ab. de C. A desgrat de les seves velleitats salvatgistes, ben aviat Maillol confessà la veritat hellènica, i després sempre més ho feu constar." (Feliu Elies, Maillol, Barcelona, 1979-33)

Una opinión muy de destacar, por tratarse de otro escultor verdadero amigo de Maillol, es la de Manolo Hugué. La tertulia de Manolo estuvo frecuentada por Manuel Brunet el que nos relata los comentarios que de Maillol hacía Hugué. "Cada día, o cada noche, Manolo pronunciaba el nombre de escultor de Banyuls varias veces. Maillol era el único artista que salía incólume de la crítica de

Manolo. `Maillol -repetía con gran aplomo Manolo- es el primer escultor del mundo."

"Maillol -decía Manolo- es el único escultor moderno que se ha apoderado del secreto helénico sin hacer escultura de museo. ...cada figura de maillol rebosa de salud y de equilibrio moral. Es también de Manolo esta frase: "Maillol el único escultor que puede hacer otro 'tireur de l'épiné' (en francés, en el lenguaje de Manolo)..." "La escultura de Maillol será siempre un trozo de vida y en ella habrá prodigiosamente resulto los más complicados problemas intelectuaes." Estos fragmentos sacados de entre las opiniones que de Maillol emitía Manolo Hugué, nos dan una idea muy acertada de la calidad de este gran escultor de la cataluña francesa.

John Wilson, en su obra de recopilación de opiniones de los escritores y artistas, de la que solo escribe el prólogo, selecciona de entre los más destacados autores, parte de lo que estos personajes expresaron sobre su particular forma de vivir, sentir y hacer su propio arte, que aunque dice responde a "un panorama parcial de sus puntos de vista" han de considerarse obviamente más ciertos que todas las teorías que de sus respectivas obras se pudieran hacer por los demás: "Todos hemos leido muchos estudios sobre lo que escritores y artistas como T. S. Eliot y Picasso se proponen verdaderamente, sobre lo que realmente piensan' acerca de la vida y de su arte, etc. tantos, en verdad, que se llega a pensar con frecuencia que unas cuantas palabras 'de buena tinta', por decirlo así, tendrían mucho mas valor que toda esa masa inútil de criticas y de interpretaciones a las que estamos acostumbrados ..." (1966-11)

Aunque esta idea no sea compartida por Jung cuando opina: "Los poetas justamente también son hombres, y lo que un poeta dice de su obra a menudo no pertenece con mucho a lo mejor que sobre ella se podría decir". (1982-15). No nos consideramos capaces, empero, de mejorar la propia opinión de Maillol en la justificación de su propio arte. Atenderemos, por tanto, al criterio de J. Wilson, cuando un artista, como es el caso de Maillol, nos ha expuesto tan ampliamente las justificaciones que la motivaron en la creación de supropio arte.

Vamos a extraer algunas opiniones, las que nos parecen mas significativas para el mejor entendimiento del desnudo escultórico de Maillol, de la entrevista que le hizo al artista en el año 1937, Judith Cladel:

"La naturaleza es un discionario, decía Delacroix. Nos servimos del discionario para hacer un libro, pero el diccionario no es un libro."

"Cuando yo era joven, salíamos de Bellas Artes sabiendo copiar un desnudo, pero no sabíamos hacer un cuadro."

"La escultura, a mi parecer, ha de tener al menos cuatro frentes."

"Lo que gusta en mis figuras es el sentimiento que he puesto, alguna cosa que no se explica."

"Si la estatua dice lo que he querido hacer decir, es que está bién, si no habla es que no vale nada."

"No hay nada eterno. ¡Que manía tiene la gente de crear héroes!... Todo lo que yo he hecho, tapicería, cerámica, gravado, lo he hecho por que me divertía. El arte para mí no tiene este punto de seriedad, esta importancia terrible que tiene para los miembros del Instituto."

"La inmovilidad que crea el artista no es de igual forma que la de la fotograía. La obra de arte contiene la vida latente, unas posibilidades de movimientos: un salto que se eterniza no representa la vida."

"Miguel Angel, yo lo considero como el gigante moderno como aquel que ha dado un sentido nuevo a la escultura. Siempre tengo delante de los ojos la fotografía de una de sus obras."

"Yo me he inspirado mucho en Miguel Angel, principalmente a la hora de hacer mi monumento a Ceret, El Dolor. No dejo de pensar nunca en su Virgen, en La noche, en Las tumbas."

"Me parece que entiendo a Miguel Angel, pero no lo imito porque soy incapaz. Permitirse juzgar a un hombre como este es colocarse un poco sobre un pedestal al cual no tienes derecho ... No soy tan soberbio como eso."

"La forma me gusta y la hago; pero para mí, no es más que el medio para expresar la idea."

"Precisamente por eso copiar un desnudo no es nada. Reproducir una mujer desnuda no quiere decir hacer una estatua. Centenares de escultores envían desnudos al

Salón; pero ¿Dónde está la estatua?... Sobre este punto, yo pienso al contrario de Rodín, que siempre preguntaba: "¿Teneis modelos?'Yo me olvido del modelo".

"Desde el espíritu, mi sentimiento se me traspasa a los dedos. Mis estatuas son poemas de vida. En vez de expresarme en verso, me expreso por medio de la escultura."

"Mi escultura es totalmente diferente de la de Rodín. Jules Romains cree que lo he hecho a posta, y lo ha escrito. Se equivoca. Yo he hecho lo que pensaba, simplemente, y nó por el deseo de enfrentarme a Rodín... Rodín es el genio que ha dado el movimiento a toda su época. Rodín era un dios. Cuando yo iba a verlo, tenía la impresión de ser recibido por un dios protector, un espíritu profundo, que no decía nunca barbaridades. Como tampoco nunca decia nada malo de un artista."

"Adoro los dibujos de Rodín. Me gustan todos más que su escultura. No son dibujos de estudio, son ideas. No es la transcripción del detalle, es la síntesis. Aquí es donde es más libre, donde se elevó más alto." (Judith Cladel, Maillol per Maillol, Fragments de l'entrevista que va fer a Maillol l'any 1937. Barcelona, 1979, pag. 51)

Este estracto, de los a su vez, fragmentos de las opiniones expresadas por Maillol junto con la contemplación de su obra, podría dar pié para sacar otras conclusiones; pero atendiendo a los consejos de John Wilson, no creo que esto pudiera ser beneficioso para la apreciación que el posible lector pueda tener del artista.

Tampoco debemos dejar de reflejar un último pensamiento suyo, final también de esta misma entrevista que, demuestra el grado de humanidad que al espíritu artista de este gran hombre acompañaba: "Los griegos y Miguel Angel preferían las formas masculinas a las femeninas. Encontrar un modelo a mi gusto es cosa muy difícil. En los music-hall he visto mujeres magníficas; no me han podido servir. No eran lo que para mí es la belleza. Las catalanas tienen unas formas que me gustan pero es imposible hacerlas posar. No me consolaré nunca de nó haber visto las formas de las mujeres de mi país. Les ves unas piernas que son admirables. ¿Cómo debe ser el resto?."

Maillol fue el creador del ideal de mujer portadora de los valores del catalanismo. Los desnudos de Maillol responden a unas características de reza, heredadas, según sus propias declaraciones, de aquellas griegas y romanas que poblaron las costas catalanas.

Es curioso el hecho de que dos de los personajes más importantes de la escultura francesa: Rodín y Maillol; los que habrían de transformar la escultura, dentro y fuera de su país; fueran rechazados en las pruebas de ingreso de la Escuela de Bellas Artes de París.

Aunque posteriormente, en 1885 "Después de quién sabe las tentativas, finalmente es admitido en la Escuela de Bellas Artes el 17 de marzo..." Nos relata Dina Vierny en una detallada biografía sobre Maillol, que, en el año 1882, "En París, en diversas ocasiones prueba de pasar el examen de ingreso en la Escuela de Bellas Artes. Donde

resulta eliminado 'por incapacidad'" (Dima Vermy Maillol, op. cit., pag. 59)

Antoinet Le Normain refleja una circunstancia parecida ocurrida a Rodín: "Al comenzar el último cuarto de siglo XIX, este creador -destinado a provocar una conmoción en la historia de la escultura- aún trabaja para terceros. Fracasó en el concurso de ingreso de la Escuela de Bellas Artes. (1984- 88).

Este hecho ocurrido no solo a Rodín y a Maillol, sino a otros genios innovadores de las ciencias y de las letras, puede ser consecuencia de la incapacidad que el hombre tiene para entender aquello que le es nuevo, como nos explica Jung: "Sería ridícula e injustificada presunción pretender que somos más enérgicos e inteligentes que los antiguos -es el acervo de nuestro saber lo que ha aumentado, no nuestra inteligencia. De ahí que, frente a ideas nuevas seamos exáctamente tan miopes e incapaces como los hombres de las más oscuras épocas de la antigüedad. Se ha enriquecido nuestro saber, mas no nuestra sabiduría." (1982-45).

Así como comentaba más arriba sobre Rodín que no se le podría llamar el escultor del desnudo; para Maillol, por el contrario, supone el desnudo, como elemento representativo, su exclusiva forma de expresión; pero un desnudo femenino distinto al de Rodín que se ajustaba a un "canon" particular basado en su ideal de la mujer, como él mismo nos ha dicho y demostrado con su obra, su ideal estético estaba representado en el desnudo de la mujer mediterránea, descendiente de los griegos que colonizaron la comarca catalana del Ampurdán; la misma mujer que

igualmente inspiró a los escultores catalanes de la primera mitad de este siglo.

No podríamos entender la escultura del desnudo en España, realizada en este siglo, sin tener en cuenta a los dos personajes estudiados en este capítulo.

Aunque hemos de reconocer a Rodín y a Maillol como los verdaderos maestros en los que se apoyó toda la posterior escultura figurativa española, igualmente hemos de destacar el hecho, de que nuestros escultores, aún admirando a estos dos grandes artistas, no cayeron en el copismo, sino que desarrollaron respectivamente su propio estilo, como podremos comprobar al estudiarlos individualmente.

VII. 2. EL DESNUDO ESCULTÓRICO Y LAS VANGUARDIAS

Desde mediados del siglo pasado hasta hoy, se han modificado fundamentalmente los planteamientos artísticos en general. Los movimientos vanguardistas han venido a liberar al arte de tradicionalismos, rompiendo con todos los condicionantes ineludibles del pasado.

En la escultura, de igual forma que en la pintura, los conceptos o cánones tradicionales, inexcusables hasta la llegada de los "ismos", han desaparecido para los artistas que han roto con todo tipo de realismo, o han dejado de ser estrictos y obligatorios para los que nunca abandonaron el arte figurativo.

A la evolución industrial, por una parte, y al movimiento filosófico, por otra, se han sumado los artistas colaborando en el avance de la sociedad, en uso de la libertad de expresión, base de toda creatividad artística.

A nadie extraña hoy, por tanto, que un objeto realizado en determinada materia, o simplemente adoptado con la forma previamente dada, pueda ser considerado una escultura, y además, esta escultura, que solo se parece a sí misma, sea denominada en forma representativa. Si a un clarividente o profeta de otros tiempos se le hubiese ocurrido, no ya realizar, sino simplemente predecir que esto habría de suceder, posiblemente hubiera sido considerado como un loco o un poseso y, quién sabe, si no hubiera sido condenado a la hoguera por blasfemo. De siglo y medio para acá, lo que en arte era una locura o un tremendo absurdo, lo vemos hoy simplemente normal.

Este resultado, producto de la evolución de los ultimos tiempos, nos ha liberado, como decíamos antes, de todas las reglas o condicionantes, imprescindibles hasta entonces para realizar cualquier tipo de artes plásticas.

Tradicionalmente, el apelativo "escultura" se le daba solo a aquellas obras representativas del ser humano. Incluso hoy cuando tenemos que hacer alusión a Mateo Hernández, por ejemplo, decimos que es un escultor animalista, por que fundamentalmente realizara figuras de animales, en vez de denominarlo escultor, simplemente.

Precisamente la escultura animalística ha sido discriminada por parte de los responsables de la opinión, que no han querido reconocer auténticos valores a las representaciones de los animales, aun siendo acreedoras de ellos, como ocurre con las obras de Mateo Hernández.

Los que de esta manera actuaban, podrían basar sus criterios en el supuesto de que toda escultura habría de reflejar los valores morales y espirituales del personaje

representado, en cuyas cualidades poder apoyar sus críticas. No poseyendo los animales ninguna de estas condiciones, habrían de recibir sus representaciones escultóricas las mismas consideraciones que el animal al que representan mereciere.

Recordemos el trato que el "gran patriarca de la crítica" Eugenio d'Ors, dió a Mateo Hernández, según trascribe Alix Trueba: "Se quedó ciego casi, heridos sus ojos por las esquirlas y las centellas de las piedras labradas. Se quedó sordo casi, heridos sus tímpanos por el incesante extruendo de los golpazos. Sufría de dos peligrosas hernia por el acarreo de los bloques".

"Y, total: para que un oso le saliera mas peludo y una foca bién lisa." (1985-82)

Este tipo de crítica irónico-despectiva, es muy característica de lo que representa el poder del crítico, cuando ha conseguido como tal, un alto prestigio. Como la misma Alix Trueba comenta, esta opinión perjudicó a Mateo Hernández en España, pués retardó y dificultó la debida apreciación de los valores de este gran escultor en su propia tierra, por unas calificaciones sobre una obra que, según supone la autora, el propio d'Ors desconocía personalmente.

Después de la breve consideración de este anegdótico hecho que aunque muy particular, nos da una idea clara de lo que ha supuesto hasta hace poco el concepto "escultura", volvamos al tema central de este capítulo.

Desde la aparición de los primeros "ismos" se desarrollaron en España dos bloques de opinión: los innovadores que propugnaban por el rompimiento con todo el arte establecido, abominando del arte figurativo y, los conservadores que por el contrario, no aceptaban la inconcreción rechazando toda ruptura con el arte tradicional. Cada una de estas posturas o tendencias se consideraba incompatible y opuesta a la otra. El fenómeno del enfrentamiento de los estilos, apareció con el advenimiento de las vanguardias. El nacimiento o invento de cada estilo conllevaba, por parte de sus promotores, la descalificación de todo tipo de arte anterior. Los descubridores de la "última verdad" en arte se sentían en el derecho y obligación, haciendo uso de la "libertad de expresión", a proclamarse en salvadores de las artes, enterrando todo lo que hasta el momento había sido concebido como tal en base a la misma "libertad de expresión".

En ninguna forma pretendemos resucitar esta ya vieja y todavía viva polémica, que tanta tinta ha consumido; ni tampoco en este trabajo vamos a repetir las opiniones de tantas personas altamente cualificadas han vertido en defensa de cada uno de los estilos, desde todos los puntos de vista, para lo que solo tendríamos que reflejar las contestaciones emanadas de las preguntas lanzadas por García Viñó en la Estafeta Literaria, cuyas respuestas fueron dadas por todas aquellas personas que en el momento se suponían con voz suficientemente autorizada. No pretende este trabajo resucitar el litigio de arte figurativo "o" arte abstracto, aunque, hemos de reconocer que todavía existen posturas intransigentes.

Los movimientos vanguardistas son, indiscutiblemente, la aportación artística más importante y destacada de los

últimos tiempos. Un hecho que se ha elevado al más alto protagonismo, precisamente por lo que ha supuesto de ruptura con todos los condicionantes y procesos evolutivos del arte, ineludibles hasta el momento. Hemos de considerar, por otro lado, que, todo planteamiento revolucionario, como el que supuso el nacimiento de un arte absolutamente distinto a lo concebido y aceptado tradicionalmente habría de encontrar un fuerte rechazo en gran parte de la sociedad a la que ese arte se dirigia, como consecuéntemente justifica Camón Aznar: "Y una palabra como "arte" que está sobrecargada con veincicinco mil años de una concreta significación, es muy dificil que el mismo vocablo sirva para designar algo -algo- que nada tiene que ver con el concepto anterior." (Once ensayos sobre arte, 1975-56)

Lo que sí podemos tener hoy muy claro es que tanto una como otra forma de expresión plástica, han coexistido. Como dice Heard Hamilton: "Aunque no pueda dudarse del exito de la nueva pintura y escultura abstracta, su triunfo no fué ni mucho menos incondicional, el arte figurativo no estaba todavía, ni nunca lo ha estado, en proceso de desaparición." (1983-545).

El enriquecimiento que ha supuesto para el arte la aparición de los nuevos movimientos no figurativos, no se limita solamente al hecho mismo de la aportación de las nuevas formas abstractas, sino que ha influido en el arte figurativo liberándolo de la rigidez del concepto tradicional de la forma. Desde el mismo principio de libertad propugnado por los movimientos vanguardistas, el arte representativo ha reaccionado, en igual forma que se hizo desde la nó figuración, contra los mimetismos academicistas del siglo pasado, evolucionando desde el

principio de la "reforma", mientras que los abstractos lo hicieron desde la "negación" de todo realismo. La influencia del arte abstracto sobre el arte figurativo ha sido evidente, liberándose, este último, de leyes estrictas; evolución que posiblemente no se hubiera producido de no haber existido el arte abstracto.

Ha de comprenderse que no estamos hablando de figurativo o abstracto en términos absolutos, pues como afirma Moore: "Todo arte es abstracto en cierta medida. Rechazar la abstracción o la realidad es no comprender la naturaleza del arte." (Reinhold Hohl, 1984-200). Hemos de entender igualmente qu la escultura figurativa es casi en exclusividad, representación de la forma humana y preferentemente del desnudo.

Como apuntábamos más arriba, cuando ya el arte abstracto ha llegado a ser aceptado por la sociedad consiguiendo un total reconocimiento y el arte figurativo, por su parte, se ha mantenido, llenando, igualmente, una parcela cultural demandada y aceptada por la sociedad, la postura más consecuente y generalizada, a nuestro entender, es la de la de la aceptación de todas las formas de expresión plástica, incluidos los más opuestos extremismos. Pero, con todo, esta convicción no es general y absoluta y aún quedan restos de intolerancia desde ambas posturas y en contra de la "necesariamente" opuesta.

La defensa a ultranza de un determinado arte apoyándose además en el ataque del supuéstamente contrario es una técnica ya en desuso, pero se mantienen otras dos formas de posicionamiento unipartidista que, a nuestro

entender, no favorecen la distención en favor de la libertad de expresion en el arte.

Una de las formas más desafortundas de intentar realzar los valores de una obra de arte es el establecimiento de comparaciones, sobre todo cuando las obras comparadas no responden a planteamientos homologables. Un caso que suele repetirse con determinada frecuencia es la comparación de una obra abstracta con otra figurativa de valores supuestamente reconocidos. Este caso es parecido al de la descalificación; el crítico ha de apoyarse en algo para establecer el valor artítico de una obra abstracta, si no es capaz de analizarla desde sus propios valores plásticos y expresivos, ya que por su condición de abstracta, carece en sí misma de referencias valorativas. Luis González Seara comenta lo siguiente: "Tal vez no pueda admitirse que un automovil de carreras sea más bello que la Victoria de Samotracia, como quería Marinetti, pero sí creo que nadie en nuestros dias pueda decir reflexivamente que el Apolo de Bervedere representa mejor el ideal de belleza que el Guernica de Picasso." Apunta a continuación, este autor, que: "Se trata de dos conceptos de belleza igualmente válidos que responden a unas características y a unas corrientes históricas determinadas." (Once ensayos sobre el arte, 1975-16)

No creemos que el Apolo de Bervedere y el Guernica de Picasso puedan ser comparables desde ningún punto de vista, pues si el apolo reclama para sí un ideal Platónico de belleza este tipo de estética no es, ni mucho menos el pretendido por el Guernica. El Apolo es aceptado y comprendido hoy dentro de su concepto y de su época, aunque no corresponda al ideal de belleza actual; mientras que en el Guernica no se dá un tipo de belleza

equiparable, y por tanto comparable a la del Apolo. Los valores plásticos del Guernica son todos aquellos que lo hacen fuertemente representativo de la tragedia y el horror de la guerra, en cuya valoración no consideramos oportuno extendernos.

No hay que ir muy lejos para encontrar una opinión docta, contraria a este tipo de comparaciones entre obras de arte tan diametralmente opuestas como las elegidas por Gómez Seara; ya que este mismo autor refleja a renglón seguido la opinión de Moreno Galván que dice: "No existe un criterio para establecer una gerarquía de lo perfectible y de lo magistral entre Holbein y Jackson Pollock, puesto que la obra solo tiene sentido dentro de la situación social en que se produce."

El nacimiento de las vanguardias supuso para muchos artistas e ideólogos, un avance desde lo figurativo; por lo que el arte representativo quedaba atrás como forma de expresión superada, a la que no habría que volver. Muy pocos consideraron, por otra parte, los "ismos" como otra forma de arte, igualmente válido, que no tenía que enterrar obligatoriamente al arte tradicional basado en el realismo, como lo demuestra la continuada aparición de escultura figurativa inspirada en la realidad del cuerpo humano, en respuesta a la demanda de gran parte de la sociedad de todos los tiempos y latitudes.

Muchos artistas han comprobado, como hemos visto y vamos a intentar demostrar a continuación, que el arte abstracto y el arte figurativo pueden ser perfectamente compatibles. Conocemos la opinión de Moore, autor de obra a caballo entre las dos tendencias. De forma parecida

opina Rafael Zabaleta, que dice: "Los "ismos" han sido beneficiosos al arte. Es más yo creo que la obra que no los tenga en cuenta merece poco crédito por lo general. Ahora, es necesario inteligencia y calma para hacer síntesis creadora con sus mejores aportaciones, y tratar de sacar al arte de su confusión actual hacia un nuevo renacimiento." (Ureña, 1982-538) Esta última recomendación de Zabaleta, es un factor importante a tener en cuenta en las, hoy no tan nuevas tendencias artísticas no figurativas: La falta de puntos de referencia en la valoración de este tipo de arte, puede hacer que tanto artistas como tratadistas se apresuren a adoptar posturas no demasiado acertadas.

El artista actua, presumiblemente, llevado por su criterio artístico, en uso de su libertad de expresión plástica, buscando ser comprendido y aceptado por la sociedad. Igualmente este es libre de tender hacia la abstracción, como hacia el realismo o incluso a ejercer ambas formas de expresión, alternativamente, sin que una de ellas condicione a la otra.

La posibilidad de que un artista pueda ser a la par figurativo y abstracto, es un hecho que no ha sido suficientemente destacado, estudiado e incluso aceptado, como merece. Puede ser, que, aún cuando hoy se habla del academicismo abstracto y triunfa el Hiperrealismo, existan mentes radicalizadas que pretendan ignorar este hecho real.

En el supuesto de que un artista ejerza en los dos aludidos campos de la expresión plástica, no quiere decir que en ambos sea capaz de alcanzar la más alta

cualificación; por lo que el crítico suele destacar su faceta más positiva, aludiendo a los valores del artista en ese determinado campo. Podemos poner un ejemplo de mano de García Viñó, que dice: "Sabemos que Manuel Rivera, cuando estudiaba en Sevilla, era uno de esos pintores a los que, en el argot de las nuevas promociones, se denomina, peyorativamente, clasicones, con posibilidades, además algo por debajo de la mediocridad. Sabemos que en la misma postura ha permanecido durante algunos años posteriores a su salida de la Escuela Superior. Y sabemos que este pintor armado de unos alicates y un martillo, clavando y tensando alambres y trozos de madera, ha tenido un exito verdaderamente resonante en la última Bienal de Venecia" (Gaceta Literaria, 15-11-58)

El reconocimiento, por nuestra parte, de los valores plásticos de las telas metálicas de M. Rivera, no nos obliga a aceptar como genialidad su pintura realista, si la hiciera. Su "resonante premio en la Bienal de Venecia" ademas de darle el espaldarazo hacia la fama, lo obligó, para siempre, a explotar el invento de las telas metálicas.

El caso de este pintor es un ejemplo, de entre los muchos artistas que "evolucionan" hacia un estilo más propicio, en el que se pueden desenvolver mejor, para no volver la vista atrás, como se ha podido comprobar a lo largo del tiempo transcurrido desde el premio de Venecia.

Otro factor artístico en litigio, entre arte representativo y no representativo es el tema de la dificultad. Si el arte que refleja lo real, o el arte que ha de ser creado sin modelo real, desde la mente, presenta

más problemas técnicos y conceptuales a resolver. Este es otro tema que tampoco se lo plantea el artista ni aquella persona que comprenda a los artistas. Los valores de la obra artística no se pueden medir por la dificultad, sobre todo cuando se trata de personas distintas, que realizan obras distintas. la capacidad artística del hombre es diferente en cada individuo, tanto en calidad como en cantidad, por lo que en el supuesto de que dos artistas tuvieran que realizar idéntica obra, si eso fuera posible, la dificultad de ambos seria diferente, inversamente proporcional a sus propias cualidades artísticas. Cada artista tiende, de forma libre y natural, hacia la forma de expresión que le es más propicia, como hemos visto en el ejemplo anteriormente expuesto, alcanzando según su nivel artístico, el reconocimiento social merecido. En el supuesto que un artista, en concreto, sea capaz de expresarse artísticamente en abstracto y figurativo, indistintamente, y en ambas formas con gran calidad; en justicia, habria de reconocérsele doble valor que si lo hiciera en una sola forma de expresión plástica.

Pretendiendo, este trabajo, destacar una faceta de la escultura perteneciente al campo de la representatividad, como es el desnudo, nos parece obligado realzar la labor artística, silenciada por ser figurativa, de unos artistas a los que solo conocemos por sus esculturas abstractas, campo en el que fueron pioneros y reconocidos a nivel universal: Julio González, Pablo Gargallo y Angel Ferrant.

Cuando Julio González fue invitado a participar en la Exposición Internacional de París en el año 1937, ya gozaba de prestigio internacional como artista abstracto. "A este respecto -nos comenta Alix Trueba-, es curioso el dato de que Picasso quisiera convencerle para colocar otra

obra más abstracta como La mujer del espejo. Pero la conciencia de González estaba de tal manera desgarrada por la guerra de España, desgarramiento que ya había dejado patente en su obra de 1936 Máscara de Montserrat gritando, que no quiso saber nada de abstracciones y decidió muy conscientemente, que el espíritu de España habría de estar representado por esa altiva, fuerte y decidida catalana, la Montserrat con su hijo en el brazo y la hoz en el otro." (1985-190). Julio González se jugó el prestigio internacinal y el exito que tenía ya ganado como escultor abstracto, lo que, por el contrario, supuso un gran acierto para él y una gran suerte para el arte, pues gracias a su empecinamiento podemos disfrutar de la contemplación de una de las más bellas obras que, a nuestro juicio, se han realizado en la historia de la escultura. La capacidad de síntesis de Julio González conseguida con la Montserrat, el sentido clásico de su movimiento, su expresividad en el gesto, junto con la destreza en el dominio de la chapa de hierro, realzan las cualidades morales de la Montserrat, y el alto grado de sensibilidad de su autor.

Pablo Gargallo es otro ejemplo de gran escultor, del que los historiadores, no todos, han destacado su labor escultórica más próxima a los nuevos movimientos, realizada con perfiles y huecos, obviando, sus esculturas figurativas, merecedoras igualmente de un alto reconocimiento. Si al estudiar a Pablo Gargallo solo atendemos a su aportación artística más próxima a las vanguardias, auténticamente valiosa, no le haremos plena justicia olvidando que también dominaba el idioma figurativo, en el que realizó obras admirables. La evolución artística de Pablo Gargallo en ambos campos de expresión escultórica fué paralela, alternándolos durante toda su vida profesional. Esta dualidad expresiva de Pablo

Gargallo es comentada por Gaya Nuño en los siguientes términos: "Aún Quedan textos acerca de Pablo Gargallo en los que se prefiere la primera directriz, desvalorizando la segunda, posición más que absurda, dado que se complementan una con otra y, juntas, nos dan la exacta medida de su genio. Bien puede creerse que el Gargallo más prototípico, el que ha pasado a la historia del arte mundial, sea el segundo, pero la posición que aquí va a defenderse es la de que no hay un primer Gargallo y un segundo. Sus obras de una estilística y otra no van tajadas por años, por decenios, por épocas, sino que coexistían amistosamente." (1977-201).

Angel Ferrant, el último de los tres escultores propuestos como ejemplo a considerar, se formó y trabajó la mayor parte de su vida profesional más próximo al arte figurativo que al abstracto, realizando en este campo una abundante y destacada obra. En su segunda etapa se volcó en el estudio sobre el arte abstracto sin dejar de trabajar en la faceta representativa. Aportó grandes avances al arte de lo inconcreto; su capacidad creadora en las dos formas de expresión plástica fué compatibilizada con la publicación de artículos de opinón sobre arte y con la docencia que ejerció con gran cariño.

Igualmente a lo ocurrido a los dos artistas anteriormente aludidos, Angel Ferrant no ha tenido, por su obra figurativa la atención que merecía, tratamiento que no oscurece sus valores abstractos sino que fortalece su personalidad artística.

Se podrá decir, para justificar este vacío en la responsabilidad de informar que tiene todo historiador,

que se ha reflejado solo aquello de auténtico valor; pero esto no sería mas que declarar que dicha actuación está basada en un principio de subjetividad y no históricista.

Vamos a transcribir parte de lo reflejado por J. E. Cirlot en varios de sus tratados sobre arte: "En España hubo un escultor, Heroico escultor, que luchó con la incomprensión y la indiferencia que nuestra sociedad suele deparar a los verdaderos creadores. Angel Ferrant (1890-1961), nacido en madrid, en la misma medida que González, puede ser invocado como padre de la actual escultura hispana... Su gran -Figura en barro cocido-, de 1929, con su fidelidad a lo figurativo, es muy personal; pero su labor inventiva solo se inicia en 1945 con objetos encontrados, que, aún relacionados con Arp, muestran ya sentido original. Destaca su -Serie ciclopea- (1947-1949), en la que el contacto de piedras de cierta contextura osea es lo esencial. Luego vienen sus -Tableros cambiantes- (1950), sus -Móviles-, de los mismos años, tan distintos a los de Calder. También de 1948 es la maravillosa -Cosmonogía- (col. princesa Saewski, Nueva York), a base de discos y bolas. Desde 1956, utilizó el hierro para crear lo que llamó -escultura infinita-, a base de piezas que el espectador puede -organizar- a su gusto en composiciones distintas-" (1972-160)

En iguales términos, como es natural al tratarse del mismo artista estudiado, se expresa Cirlot en su obra, cronológicamente anterior "La escultura del siglo XX". Comenta que, aun triunfando la realización clasicista, también hubo en España quien se mantuvo en la linea que vibraba en "concomitancia con las inquietudes características del siglo XX. El escultor español que con mas justicia puede ser denominado mantenedor de una

posición a través de un ambiente indiferente y hostil, propicio a confundir revolución artística con rebelion política, aunque nada o muy poco tengan ambas en común, como se ha demostrado por el conservadurismo estético de la U.R.S.S. y su tremenda dictadura sobre la practicabilidad de los artistas, ha sido Angel Ferrant.... enamorado del oficio per sé y de la morfología ...recolector como Hans Arp y Picasso de objetos naturales y artificiales que con frecuencia son punto de partida de su creación, muchas veces automática, es decir no predeterminada por ningún concepto estético o constructivo." (1956-44)

Comenta después Cirlot, que, Ferrant también realizó figuras y relieves dentro de una aparente técnica tradicional, sin extenderse en esta faceta de su arte, como lo hace, prodigándose en elogios hacia su obra abstracta.

Es curioso observar como este tratadista de arte acepta exclusivamente todas las aportaciones abstractas de Ferrant, catalogándolas precisamente a "todas", con la más alta calificación. Da la impresión de que la postura de Cirlot se basa en el convencimiento de que no hay más arte que el abstracto, y que ademas todo es bueno; mientras que el arte figurativo no merece si quiera ser reflejado en un libro dedicado exclusivamente a la historia de la escultura.

Si de la obra figurativa de Ferrant, hace Cirlot una ligera y forzada alusión por tener que considerarlo aisladamente como artista abstracto, a los demás escultores figurativos de esta misma época los mete a

todos en un mismo saco, expresándose en estos términos: "La trayectoria que se define entre el individualismo romántico de Rodín y el neoclasicismo del siglo XX cuenta en España con los nombres de Nemesio Mogrobejo, Julio Antonio, José Llimona, José Clará, José Viladomat, Jaime Otero, Joaquin Claret, Enrique Casanovas, josé Planes y Eduardo Gregorio, por nombrar a los más destacados, aunque los últimos de los aludidos pertenecen a una generación mas reciente, plenamente orientada a la recuperación de la forma tradicional." (1956-20)

De la misma forma que este autor "amontona" a tantas y tan variadas personalidades de la escultura contemporanea española, los engloba, en un criterio generalizado y común para todos ellos, opinando así: "La tendencia a simplificar la emoción estética y a obtener volúmenes simples sin abandonar hasta cierto punto la imitación de la realidad externa se ha resuelto muchas veces por los escultores contemporáneos buscando un canon grueso, reduciendo la importancia de las extremidades, envolviendo, por así decirlo, la figura en sí misma y cerrando de este modo la forma en su totalidad." (1956-20)

De Cristino Mallo, al que presta, extrañamente, una atención especial, dice: "Cristino Mallo integra en su amor a la maternidad una ironía infantilizante que justifica el apelativo de `muñequistas´aplicado a su arte." (1956-20)

Posiblemente el tiempo haya dulcificado la postura de J. E. Cirlot con respecto a las artes figurativas. En su "Historia del arte del siglo XX", 16 años posterior a su "Historia de la escultura". Las consideraciones que de los

escultores proximos ~~al campo~~ de la representatividad hace, son un poco más tolerantes, dedica siete lineas a Clará, otras tantas a Manolo Hugué y continua: "La primera época de Pablo Gargallo (1881-1934), no lejana de Renoir más un componente modernista, cabe perfectamente en la trayectoria que trazamos, (más adelante estudia Cirlot ampliamente a Gargallo)... igualmente entran en ella escultores como Julio Antonio (1889-1919). José Dunyach (1886). Federico Marés (1897), Autor de monumentos y de las importantes restauraciones de Poblet, que había residido en Paris en 1912-1914, y cuya obra, varía en estilo, es siempre idealizante; Juan Rebull (1899) y Antonio Casamor (1907). Fuera de Cataluña merecen cita el vasco emesio Mogrobejo (1875-1910), el animalista salmantino Mateo Hernández (1883-1933), que residió en Paris muchos años y cuya pantera negra, de 1924 se haya en Metropolitan Museun de Nueva York; y José Planes (1893) que ha estilizado progresivamente la figura en busca de la forma inventiva. La estilización es la salida del naturalismo, con el desgarramiento interior es la solución del expresionismo que aún no abandona la figuración pero entra en su fase de exacerbamiento." (1972-126)

Aún pareciendo Cirlot más tolerante con la escultura figurativa, sigue agrupando a todos los autores más o menos realistas, confundiendo al posible lector, al destacar, dedicándo mas atención, a Federico Marés que a los demás autores del "paquete".

Nos parece muy acertada la opinión que sobre esta postura de la crítica tiene Tomás Lloréns, quien refiriéndose precisamente a la crítica emitida sobre nuestro artista estudiado Julio González dice: "Las distorsiones que se imponen a la imagen de un artista

cuando se hace de él un `pionero´implican una sobrevaloración de aquellos rasgos genéricos que definen la novedad de su obra y la infravaloración de lo que tiene de más singular y específico: el historiador, o más frecuentemente el crítico, dibujan, generalmente con bastante maniqueismo, un cliché y censuran y diluyen aquellos aspectos específicos de la obra del artista que perturban la claridad esquemática de ese cliché. En el caso de la imagen de Julio González el cliché se basa sobre todo en la creencia de que el paso del principio de representación `naturalista´al principio de abstracción es un proceso de dirección única que responde a una ley fundamental de evolución del arte moderno" (1986-49)

Como hemos podido comprobar al analizar someramente la obra de estos tres artistas: Gargallo, González y Ferrant y certifica Tomás Llorens el proceso figurativo-abstracto o abstracto-figurativo no tiene una "dirección única" ni tampoco cada uno de estos tipos de arte es excluyente del otro. Continua diciendo Llorens: "Por lo que se refiere al conjunto de medios y recursos formales que se sintetizan con la expresión `dibujo en el espacio´, los malentendidos derivan también una exageración, la de creer que su valor y su fecundidad consistían fundamentálmente en lo que suponían como ruptura con los medios tradicionales de la escultura." (1986-95)

Esta forma de actuar no sería censurable si partiera de cualquier espectador que ante la obra de arte, bién por ignorancia o en uso consciente de su criterio, expresa su preferencia en favor de un arte determinado y en contra del otro. Pero tratándose de los expertos, historiadores o críticos, los responsbles de reflejar objetivamente lo acontecido, las opiniones de Tomás Llorens han de ser

consideradas como una acusación de "manipulación" del hecho artístico.

Escrita parte de la Historia del Arte en esta forma, es posible que la subjetividad del historiador influya en aquellas personas que se forman estudiando sus textos, provocando la toma de posturas igualmente intransigentes, como a nuestro entender ocurre en la persona de Ureña Portero, el que en su libro nada mas comenzar -en la página 16-, ya establece la siguiente "comparación": "¿Que fué lo que realmente hizo posible el salto cualitativo del arte heróico de Carlos Sáenz de Tejada, del simbolismo onírico de José Aguilar, del realismo mesiánico de Pérez Comendador o del academicismo de Clará o Alvarez de Sotomayor en los años cuarenta, a la sensibilidad neofigurativa de Carlos Pascual de Lara o Antonio Valdivieso, a las abstracciones geológicas de Cesar Manrique, a las estructuras metálicas de Manolo Rivera, o las profundidades topológicas de Antoni Tapies, en los 50?" (1982-16) Este ejemplo es claro de comparación incoherente ya estudiado al principio de este capítulo: Y es que el criterio de valoración tradicional, válido para las obras figurativas, deja de serlo para el arte abstracto. Los valores formales que una obra de arte figurativo refleja nos permite establecer una apreciación objetiva de sus cualidades plásticas: composición, equilibrio, expresión y tantas otras que la obra merece. El mismo Gabriel Ureña refleja en un artículo que transcribe de M. Conde "El lenguaje de la crítica de arte y su eficacia", el que se extiende en consejos o normas de valoración crítica de la obra de arte. Cuando se refiere al arte abstracto especifica, a diferencia del figurativo: "Pero este sistema o fórmula de interpretación de la obra de arte es aún más aristado y dificil en cuanto se trata de enjuiciar una obra abstracta, porque el arte abstracto,

es por esencia forma, queremos decir, expresión directa de la obra en sí" (1982-241)

La consecuencia a la que el crítico llega ante la obra de arte figurativo es el resultado de un minucioso estudio de todas sus parcelas de apreciación, ajustándose a una escala de valores, dando como resutado una calificación gradual a tono con el nivel apreciado en la obra. La obra de arte abstracto ha de recibir un tratamiento totalmente distinto ya que há de valorarse en su totalidad, como unidad, y no en sus partes o elementos constituyentes.

Queremos aclarar, por si en algún momento este trabajo pudiera inducir a error, que en ningún momento hemos disentido de las acertadas opiniones de J. E. Cirlot, ya que consideramos que todo lo expresado por este historiador se atiene a la misma realidad de criterio que compartimos. Estos análisis que nos hemos permitido hacer sobre determinada crítica, incluida la de este autor, solo pretenden denunciar el partidismo del historiador así se produzca en cualquier sentido, imbuido por la subjetividad del concepto propio. La historia debe escribirse desde la objetividad y no desde el partidismo. Lo que sí pretendemos, eludiendo siempre los ataques y las comparaciones y desde el reconocimiento de los valores del arte abstracto, es reclamar para el arte figurativo y en concreto para la escultura del desnudo en su coexistencia con las vanguardias, la atención que en justicia merece. Esta postura nos parece necesaria en reconocimiento a un arte siempre vivo y en evolución constante.

Parece ser que últimamente están prosperando figurativismos, elevados al más alto grado de detalle, -algunos- con gran exito; sin detrimento del arte abstracto

que hacia el otro extremo, alcanza igualmente altos limites de sintesis. Lo más importante es el uso de la libertad de expresión plástica, desde el respeto de la crítica y desde la aceptación por parte de los historiadores. Parece ser que esto último ya se está corrigiendo, fin que persigue también este trabajo.

El ejemplo de los tres escultores que en este capítulo hemos expuesto nos demuestra que todas las artes son compatibles incluso en la misma persona, si esta así lo pretende. El reconocimiento de las "demas" formas de arte, igualmente ha de ser asumido por el artista, como en este caso lo hace Antonio López que se expresa en estos terminos: "No soy un pintor que haya dado la espalda con desdén ni con indiferencia a todo lo que estaba ocurriendo alrededor. No tengo temor a aceptar lo que es contrario a lo mío y en el fondo pienso que no hay tanta distancia entre lo que estamos contando todo, por que vivimos algo muy semejante, y tal vez la distancia es solo de lenguajes. Es posible que cuando nos alejemos, probablemente nosotros no, sino nuestros nietos, se puedan ver las cosas en común muy importantes que hay entre los que pintamos ahora, que hoy no podemos imaginar." (1987-121)

Marín Medina, quizá el último autor que se ha referido a la escultura en España, nos recuerda lo siguiente: "Ahora bién, no toda la escultura occidental del siglo XX ha sido cubista, abstracta o constructivista. En el trabajo escultórico de este siglo cuenta con caracter de modernidad, la escultura de tradición figurativa. Entre nosotros corren graves errores respecto al entendimiento de la creación escultórica y uno de los

más graves ~~a mi~~ entender, es esa confusión que tantos padecen, de tradición figurativa con tradición académica."

"... ¿Que tiene que ver esta pertenencia a las corrientes escultóricas dela 'preservación del humanismo con ser un escultor académico de puro cuño?"

Ya en otro lugar de este trabajo se hace una reflexión sobre la dificultad y la responsabilidad que representa la obligatoriedad de emitir un juicio inmediato en la obra de arte recien nacida, pues como dice Javier Bengoechea: "Vivir implica una considerable capacidad de pasión y , por el contrario, juzgar supone un conocimiento reflexivo de los datos en estudio, difícilmente compatibles con aquel apasionamiento que la vida exige a quien la vive. Vivir es algo muy distinto a juzgar. A la contemporaneidad corresponde la vida, y así es ahora también. tal vez el exigirnos un juicio sea pedirnos demasiado, sobre todo si se pretende que en nuestra opinión no haya errores." (La Estafeta Literaria 20-12-58)

A esta demostrada marginación sufrida por las artes figurativas en el tiempo de convivencia con las vanguardias, sumamos el hecho, incuestionable, de la menor atención prestada a la escultura, por parte de los historiadores, en relación con la pintura. Esto ha sido cosa de siempre, como lo denuncia Gaya Nuño: "Por ignoradas razones, esta es materia en la que no entran de buen grado los críticos, habitualmente intrusos e impreparados, con la costumbre fácil de la cantinela del color, comodín ideal para forjar mala literatura sobre los pintores. Parece cuestión entendida la del arrinconamiento de la escultura, eludiendo la presencia y constancia, con mayor

propósito de eternidad, de sus creadores magistrales". (1957-12)

Posiblemente Gaya Nuño tenga razón cuando continúa diciendo en el preliminar de su obra: "...de la escasísima bibliografía sobre escultura y escultores.... Dado que el esculpido requiere elaboración más lenta y trabajosa por parte del artista creador, el comentario escrito será más parco, y debe, tarbién cuidarse de mayor observación, pero con tacha de su escasez." (1957-13)

Aunque últimamente se han publicado algunas obras sobre escultura, en las que también apoyamos este trabajo, se puede seguir afirmando que la escultura no recibe la atención que merece.

Creemos obligado, por nuestra parte, agradecer a Gaya Nuño la justa defensa que hace de la escultura, cuando además de lo ya reflejado afirma: "Ya es la escultura arte dificil y abnegado, como para de remate, negarle la mínima asistencia que suponga su incorporación a los anales del pasado, siquiera séa en forma de crónica." (1957-14)

Otros autores, además de Gaya Nuño, han denunciado el poco interés reflejado por los historiadores y la sociedad, por un arte de la importancia de la escultura, como Antoinete le Norman que lo hace en los siguientes términos: "Sin embargo, entre todas las formas de expresión artística, la escultura sigue siendo quizás aún hoy, la peor conocida." Y después de referirse a las dificultades técnicas, e inconvenientes físicos, dimensión peso etc. continua diciendo: "no disfruta de todas las

prerrogativas que los seres humanos conceden a las demás artes..." (1984-7)

Como vemos, este tratadista, al igual que Gaya Nuño, no pide más reconocimiento y aprecio para el arte quc más exige al artista; exigencias que se traducen en las dificultades físicas y técnicas de todos conocidas y estudiadas en otro capítulo de este trabajo. De todas formas, el escultor no suele ser demasiado soberbio y exigente con la sociedad o con la crítica. Las dificultades que representa la profesión de escultor, posiblemente para muchos de estos artistas hayan supuesto un aliciente al determinar el camino artístico a seguir.

Los inconvenientes que plantea cada materia, bien sea piedra, madera, metales u otro tipo de material, no suponen para el escultor motivo de desaliento sino de reto; una aventura de la que se espera un final feliz. Y efectivamente, el escultor goza, en gran medida, cuando al concluir su trabajo ha conseguido de la materia el resultado propuesto. Cuanto más duro ha sido el proceso de elaboración de una escultura, más satisfecho queda su autor cuando se siente vencedor de todos los problemas que la materia y la crítica le impusieron.

Todo esto no quita para que los mismos tratadistas reconozcan y denuncien este defecto de atención a la escultura, de cuyas opiniones voy a expresar la última, en este caso de Jaime Brihuega, en los terminos siguientes: "Ser pintor es, de antemano, relativamente barato; ser escultor, aunque sea disfrazarse de escultor es obviamente, carísimo" (1985-197)

Creemos entender, que, la alusión onerosa que Brihuega achaca a la profeson de escultor, ha de interpretarse como una metáfora que se traduce, como decíamos más arriba, en los costos físicos, de tiempo y hasta de moral que tiene que invertir el escultor al acometer y desarrollar una obra.

Los dos factores negativos que han propiciado la escasez de estudios realizados en este siglo sobre escultura figurativa, han sido precisamente esos: el tratarse de escultura, y ademas, ser figurativa; un tema menos interesante para los tratadistas que la pintura, y la oportunidad mucho más propicia, lógica y naturalmente, para las artes nuevas no figurativas, que aunque no únicas sí más representativas del siglo XX.

Pero la historia se escribe con la perspectiva del tiempo; los años decantan los productos pesados de los faltos de peso específico artístico; esta es una verdad que no necesita demostraciones, como dice Francisco Fernández Santos: "Cada una de las etapas históricas de la humanidad ha tenido su mito, es decir, su prisma deformante a traves del cual ha visto y ha vivido al Hombre y al Universo. La Edad Grecolatina se caracterizó por el mito del cuerpo humano, medida y proporción del universo. La Medieval, por el mito del trasmundo. El Barroco, por el mito de la razón. El Romanticismo, por el mito del yo absoluto. Nuestro época, cuando el porvenir se historie, acaso se defina por el mito del futuro." (Indice de Artes y Letras, no 102 Junio 1957)

Cuando el tiempo, se dice, "da color" a lo acontecido, el historiador ve con perfecta nitidez, tanto

el proceso como la raíz y consecuencia del hecho a reflejar. Pero el crítico, que tiene que contar hoy lo que ocurre hoy, aquella persona que tiene la responsabilidad de emitir un juicio de valor del arte del día, se compromete a pronunciarse obligatoriamente, sobre lo que está aconteciendo en uso de su condición de experto, sobre el arte o las artes que se están produciendo. Precísamente en la rapidez de este jucio se justifiqua la variedad de criterios, por una parte, y la inconcreción de estos por otra.

Aunque la opinión del crítico es una ayuda importante y necesaria para la asimilación del arte por la sociedad, es esta sociedad la que a la postre acepta tanto crítica como arte, pues es a la sociedad a quien el artista dirige su arte, como dice Baudelaire "Es, pues, a vosotros, burgueses, que está lógicamente dedicado este libro, porque todo libro que no se dirija a la mayoría -en número e influencia- es un libro necio" (Baudelaire 1 de Mayo de 1846) Brihuega 1981-111) El artista dirige su obra a los demás hombres, se exterioriza, a su modo, para la sociedad, y si esta no acepta su producto es a pesar del autor, el que por el contrario pretende el máximo reconocimiento.

Todo artista tiene derecho a expresarse libremente, desde un extremo al opuesto de las tendencias artísticas, exigiendo por ello total respecto a su obra. Pero lo que no puede este exigir es que se le acepte por todos y cada uno de los espectadores a los que dirige su esfuerzo; porque el artista emite con su obra una opinión plástica, que puede ser -como la del poeta o el músico- discutible por otra sensibilidad artística receptora.

Parece ser que ya ha transcurrido tiempo suficiente como para comprender y reconocer que el enfrentamiento surgido a principio de siglo entre el arte figurativo y las vanguardias, ha dado como vencedora a la aceptación y convivencia de todas las formas de expresión plástica, sin obligar en ningun sentido a los artistas y a los espectadores. Este es, por lo menos, el pensamiento de Valeriano Bozal que dice: "El debate entre el realismo social, arte analítico e informativo al que anteriormente me referí puede ser calificado de completamente inútil, aunque fué lo más útil del arte en su época. Podríamos pensar (en aquel momento) que la posición del realismo era más razonable que la del informalismo. Podríamos pensar lo contrario. De hecho unos opinaban de una forma y otros de otra. La diversidad de argumentos y aptitudes sirvió para tomar conciencia del papel y la función social del arte y la cultura. Quizá fué esta la mayor virtud del debate: Plantear con mayor claridad que en ocasiones anteriores la índole de la superestructura ideológica y cultural." (Brihuega 1981-67)

El profesor Escassi refleja en sus "Lecciones de Anatomía", dos pensamientos que nos demuestran cuán inútiles fueron las posturas intransigentes, ya superadas, sobre los conceptos artísticos de este siglo. El primer pensamiento atribuido a Kandinsky dice así: "con el tiempo se demostrará que el arte abstracto no excluye la relación con la naturaleza, sino que por el contrario, esta relación se hace más grande y más íntima que en ningún otro caso de los últimos tiempos." (Escassi s.f.- 33) El otro pensamiento aludido, aunque más antiguo, podría ser subscrito por cualquier autor moderno: "El fin del arte -nos dice Aristóteles- es figurar el sentido oculto de las cosas y no sus apariéncias. Porque en esta verdad profunda

está su propia realidad, que no aparece en sus contornos exteriores." (Escassi s.f. - 35)

Al ser el tema del desnudo escultórico el protagonista fundamental de esta tesis, se hace preceptivo considerar la situación que este arte ha disfrutado, en este mismo período de tiempo a estudiar -el siglo XX-, con relación a las nuevas formas o vanguardias artísticas.

En este capítulo se ha pretendido hacer una defensa, creemos que merecida y necesaria, de los valores del arte figurativo en general, por la razón fundamental de que el tema central que estamos estudiando, el desnudo escultórico como tal concreción temática, solo puede ser reflejado en el arte igualmente representativo.

En la defensa de los valores insustituibles del arte figurativo no ha sido necesario establecer un enfrentamiento en contra de los igualmente reconocidos valores insustituibles del arte abstracto; al demostrar que son los mismos artistas, representados en tres de los escultores españoles de más alto prestigio de este siglo, los que han alternado en figurativo y en abstracto sus propios trabajos, sin tener que adjurar de ninguna de estas dos formas de expresión plástica.

Todas las formas de hacer arte pueden ser compatibles y aceptadas, por tanto, por la sociedad y sus "guias" los críticos. Los artistas deben de crear libremente en el estilo y forma que consideren oportuno, ejerciendo en abstracto y en figurativo, como lo hicieron los tres

escultores mencionados, si así lo consideran y sus facultades se lo permiten.

Este capítulo pretende, por tanto, colaborar en la erradicación de la postura de enfrentamiento entre los estilos artísticos, al considerar que toda expresión artítica sincera surgida de un espíritu sensible, siempre ha de encontrar otros espíritus que sintonicen en la misma frecuéncia.

La negación de "valores" a un determinado arte, no garantiza que las demas expresiones artísticas los poséan.

VII. 3. LA IMPORTANCIA DEL CONTEXTO HISTÓRICO EN LA ESCULTURA FIGURATIVA ESPAÑOLA DE POSTGUERRA

Pretender analizar el arte de un pueblo durante un período de tiempo, al margen de la influencia política, sería un error, como no lo fuera menos, desligar el arte del pensamiento social de su momento. Como afirma el músico Paul Hindemith: "Todas las artes tienen una común limitación: están sujetas a las lindes trazadas por nuestras comunes experiencias sensoriales humanas y terrenas del tiempo y el espacio." (Jhon Wilson 1966-131).

Vamos a considerar en este trabajo, por tanto, aquellos hechos históricos que han condicionado a los artistas durante el tiempo que ocupa este estudio.

No se pretende aquí establecer criterios o valoraciones historicistas; ni nos corresponde a nosotros más responsabilidad que la del mero análisis de los hechos, ya constatados por el historiador. Hemos creído, como mejor y más fiel reflejo de la historia, hacer en

este capítulo una breve recopilación de datos históricos y expertas opiniones, que nos permitan extraer unas conclusiones en las que se justifiquen los resultados artístico-plásticos del siglo XX.

Vamos a comenzar transcribiendo parte de las que consideramos opiniones, vertidas por Ureña Portero en el libro "Arte del franquismo", del que comparte la autoria con otros seis escritores, y del que firma el capítulo: "La escultura franquista: espejo del poder".

"Si pretendiéramos sintetizar la tipología y la morfología de la escultura franquista escogeríamos sin dudar, a los tres representantes más destacados en este sector cultural durante el período que nos ocupa: Juan de Avalos, José Clará y Enrique Pérez Comendador." (Bonet Correa y otros. 1981-82).

"Avalos ha sido, ciertamente, `el joven valor´de la escultura más ortodoxa de la burocracia franquista." (op. cit., 82).

Refiriéndose a Clara dice: "No era el escultor que más interesaba a la burocracia gubernamental y militar del régimen, pero sí al sector cultural." (op. cit., 87).

"La práctica escultórica entre 1939 y 1959 tuvo, pues una triple funcionalidad:

"La estatalización de esta práctica como la de la Victoria y del Nuevo Estado".

"La revitalización de la imaginería religiosa de las épocas inquisitoriales."
"La prolongación de los estilos escultóricos más clásicos -antivanguardistas- que se dieron durante la República."
"Más o menos todos los escultores consagrados o dispuestos a hacer carrera en las nuevas condiciones políticas probaron suerte en la escultura religiosa". (op. cit., 106).

"De esta forma la propuesta escultórica del Poder -el renacimiento de la escultura religiosa y de las formas anteriores al advenimiento de las vanguardias- fue negado por unas propuestas de investigación que pronto adquirieron reconocimiento fuera y dentro de las fronteras estatales y que, finalmente, serían aprovechadas por el Régimen como carta acreditativa de su `liberalismo´y su apertura cultural." (op. cit., 112).

Vamos a extendernos bastante más en la consideración de datos y opiniones recopiladas, ahora, de un autor menos enfático que el anteriormente tratado, como es Alexandre Cirici de su libro: "La estética del franquismo".

"Pero al profundizar sobre esta estética nos hemos dado cuenta de que no existen ni una doctrina concreta, ni un pensamiento mínimamente consciente, ni un arte propio del sistema. Sería ridículo emprender un estudio científico sobre el pensamiento estético franquista, pues no hubo tal pensamiento..." (1977-11).

"Sería también empresa vana querer estudiar como una realidad objetiva un arte que pudiese ser llamado

franquista, con su repertorio de autores, su inventario de piezas, en dirección sociológica, estilística, intelectual y económica..." (op. cit., 12).

"En consecuencia, hablar de estética del franquismo resulta ser hablar de las adaptaciones que los artistas visuales y los críticos, los del arte monumental con aspiración museable, y los del arte comercial propagandístico, hicieron para ser compatibles con las distintas etapas de aquella trayectoria, y para consechar en ella los pingües premios de lo oficial o, en el nivel mínimo, la inmunidad frente a la represión." (op. cit., 12).

"Este mito fundamental, sobre el que se apoya la concepción cultural destinada a una 'weltanschauung' favorable, tuvo naturalmente un aspecto privilegiado en la sacralización de lo que fue llamado 'nacional', dando a esta palabra emotiva una identificación con el Estado". op. cit., 16)

"Si examinamos el conjunto de los hechos aludidos tendremos que admitir qu el destino del arte estaba al lado del poder real socio-económico, que tenía su lógica el beneficio máximo, y representaba una necesidad de implantación de sueños. De esta manera, por más que el funcionamiento de la maquinaria pública fuese en sí racional (aunque no lo fueren sus finalidades), la apariencia cultural a la que el arte servía era básicamente irracional." (op. cit., 20)

Elemento esencial para el tipo de arte que nos ocupa es el tamaño, puesto que un gran formato basta, por sí solo, para convertir en impresionante forma."

"Por ello el colosalismo hace acto de presencia real o figurado, en los edificios realmente inmersos o en las perspectivas representadas en los dibujos, murales o carteles." (op. cit., 31).

"La política personal de Franco fue siempre la de esperar y actuar como árbitro. En este sentido el núcleo central de la actividad artística estuvo basado como en Italia, en la selección e integración de los artistas mediante el encargo. Pero el bando falangista puso el mayor énfasis en las dos direcciones mismas que el nacismo, la del arte monumental para el poder y la del arte folklórico-familiar para la esfera privada, con alguna diferencia señalada respecto al modelo alemán, causado por el especial espíritu de radical represión social mantenido, por encima de todo, a causa de la gran autoridad del nacional-catolicismo." (op. cit., 45).

"El período del aislamiento internacional, iniciado con el rechazo de España por el germen de la O.N.U. en San Francisco, en 1945, la condenación por la asamblea de la O.N.U., el cierre de la frontera con Francia y la retirada de embajadores, en 1946; duró hasta la reapertura de la frontera y el tratado de España-Argentina, de 1948. Durante este tiempo se produjo en España una reacción de vigorización del nacionalismo, vigorización de lo castizo, típico y tradicional; la concesión de títulos nobiliarios; la acuñación de `Franco, Caudillo por la gracia de Dios..." (op. cit., 46).

España ingresa en la O.N.U. en 1955.

El período llamado de la "Tecnocracia" con los ministros del Opus Dei, entre 1957 y 1959 se caracterizó

por su gran voluntad de modernización técnica y apertura "Ello redundó en una internacionalización del carácter del arte. Los historicismos y los casticismos quedaron arrinconados... El Período de los primero y segundo Planes de Desarrollo, de 1964 a 1969, representa prácticamente la desaparición del arte franquista, consecuencia lógica del proceso de internacionalización de los contactos culturales.". (op. cit., 47).

"A partir de 1970, en el último lustro del franquismo, de hecho, podemo decir que no hay en el Estado Español otro arte que el que se hace al margen del sistema." (op. cit., 48).

"La escultura comprendida entre la terminación de la guerra y el comienzo de la apertura del capital extranjero, o sea entre 1939 y 1949, estuvo dominada, alrededor del núcleo central del poder, por la personalidad de Avalos. A su alrededor trabajaron Capuz, Orduna, Pérez Comendador y Adsuara. De un modo Periférico, hallamos a los catalanes Clará, Monjó y Marés como exclusivistas de los monumentos oficiales." (op. cit., 150).

Con esta síntesis de datos extraída de la publicación de Alexandre Cirici, "La estética del franquismo", creemos tener una base mínimamente suficiente para comprender, de forma global, el hecho artístico español de los últimos cincuenta años.

De la obra de Gay Armenteros, "La España del siglo XX" vamos a extraer una corta cita, ya que este libro se

refiere solamente a la historia política, donde afirma: "Verdaderamente la realidad sobrepasa, con mucho, a la leyenda imaginada. España es mucho más rica que los tópicos románticos. Su Historia en este siglo está marcada por la profunda crisis de la Guerra Civil de 1936-1939, prólogo cierto de la II Guerra Mundial, que, entre otras cosas, fue una guerra civil entre europeos. La crisis en España se prolongó a niveles políticos, durante muchos años, hasta los setenta, pero la sociedad española se renovó prodigiosamente. Cuando Franco murió, muchos españoles no entendían ya de la retórica de los vencedores y vencidos de aquella lejana guerra de 1936." (1986-5).

Comenzábamos este capítulo afirmando que el arte, como expresión cultural, es un reflejo lógico de su propio tiempo, más o menos subjetivado por el prisma ideológico de su autor. Pero no toda obra de arte es consecuencia absoluta de la voluntad del artista, ni responde a la totalidad de su criterio. La demanda social condiciona y limita su capacidad de expresión libre, unas veces en forma de moda, estímulos direccionales de la crítica, censura explícita o implícita, etc. El artista ha de barajar todas estas influencias externas y expresarse de inmediato con el ánimo de acertar.

Los críticos suelen excusar sus posibles errores, precisamente, en la inmediatez a la que han de someter sus criterios sobre la obra "del día", apoyándose algunos, en caso de duda, en una incongruente retórica reversible. En este sentido reconoce Gaya Nuño: "De lo que no debe deducirse ninguna pretensión de infalibilidad, sino de identificación de un tiempo y un hecho. Porque el valorador crítico puede equivocarse, y tantas veces lo hace..." (1977-12), o como también declara Mª Elena Gómez

Moreno: "Una cosa es estudiar el arte del pasado, ya sedimentado por el tiempo, que sólo deja sobrenadar los valores intemporales, y otra juzgar el arte contemporáneo. Los criterios para ambas críticas han de ser radicalmente distintos, y este libro quiere ser historia, no polémica. Donde falta perspectiva bastante para enjuiciar a distancia, el juicio ha de basarse exclusivamente en una apreciación personal, por fuerza parcial y apasionada, con grave riesgo de injusticia. Claro está que todo juicio crítico sobre arte ha de tener mucho de subjetivo, y no puede excluirse nunca de la pasión cuando de arte se trata; pues el goce artístico, como todo goce, requiere la colaboración del sentimiento junto a la razón; y la historia del arte ha de ser apasionada, o no es sino una fría enumeración de datos." (1951-210).

Igualmente el artista puede equivocarse a la hora de sintetizar en su obra, aquellos valores autenticamente representativos del momento o hecho social que pretende comunicar a los demás; como también puede, conscientemente, atender a modas o criterios oportunistas; por que hemos de tener en cuenta que el artista, también puede ser traicionado por la pasión.

Cuando la expresión artística conlleva una carga de dificultades técnicas, como es el caso de la escultura, la capacidad de respuesta ante cualquier hecho o estilo, no es tan expontánea como la poesía, la música o incluso la pintura. Estas dificultades presentadas por el arte del volumen, le hacen ser, como estudiamos ampliamente en otro capítulo de este trabajo, un arte minoritario y caro; por lo que si la pintura, hace cien años, ha podido liberarse del mecenazgo de la Iglesia y del Estado, para depender más directamente de la sociedad, en los países

capitalistas; la escultura sigue aún luchando por su emancipación de los medios de poder.

"Este patrocinio individualizado (comenta Marvin Harris) fomentó una mayor flexibilidad y libertad de expresión. Los temas políticamente neutrales, profanos e incluso revolucionarios y sacrílegos se volvieron corrientes... el -establishment- del arte inventó la doctrina del arte por el arte-... y los mecenas del arte, interesados cada vez menos en la comunicación, se orientaban progresivamente hacia la adquisición y patrimonio de la obra de arte como operación comercial prestigiosa que producía importantes beneficios, deducción de impuestos y un refugio contra la inflaccion." (1983-486).

Debemos entender cuando Marvin Harris se refiere al arte, en general adjudicándole unas cualidades y trayectoria determinadas, lo hace, como la mayoría de los historiadores, pensando en la pintura. La escultura sigue aún dependiendo en gran parte del proteccionismo de los dirigentes políticos y "dirigentes culturales", coincidiendo a veces ambos poderes en las mismas manos.

Parece ser que aún no se comprende bien, esta realidad de dependencia a la que es sometida la profesión del escultor, perfectamente asumida como consustancial a la misma práctica escultórica por los proios artistas. Por el contrario, el encargo es recibido por el escultor con la satisfacción de sentir que su arte merece la confianza de las personas que se lo encargan y de la sociedad a la que representan.

La aceptación de un encargo por parte de un escultor no puede servir de base para su encasillamiento político, en el mismo modo que el músico que recibe el encargo de componer una misa no está obligado a meterse a fraile. Así parece pensar Ureña Portero cuando escribe: "Más o menos todos los escultores consagrados o dispuestos a hacer carrera en las nuevas condiciones políticas probaron suerte en la escultura religiosa". (1981-106) Esta afirmación acusa claramente de oportunismo a todos los escultores, "prácticamente" sin excepción, por atender a los encargos de la Iglesia.

El planteamiento que sobre el mismo tema hace Alexandre Cirici nos parece bastante objetivo, cuando en una de las citas, también reflejada en este capítulo, considera normal la adaptación del arte y la crítica al estatus cuo, por motivos comerciales, consecución de premios y prevención de posibles represalias.

El ideal del artista es hacer de su arte su propia pasión, pero la realidad es que su arte es además su profesión, y como tal su medio de vida. En este sentido postulaba Angel Ferrant, uno de los escultores que más tuvo que sufrir moralmente la imposición de los encargos: "El arte no es un medio de vida, el arte es un fin en la vida". Y es que el artista, antes que héroe, es persona.

Hemos de asentir, junto con los historiadores aquí tratados, que el arte no fue el que tuvo que doblegarse a unas normas determinadas del franquismo "que no existieron"; sino que más bien fue la política la que se adaptó a la forma de hacer de los artistas. Así lo afirma también Calvo Serraller: "...decidir si en la España de

los 40 cabe hablar legítimamente de arte oficial, pues aunque su existencia se da casi siempre como segura, nadie, que sepamos ha podido todavía probarlo con argumentos suficientes... No parece que en España se haya reproducido el caso alemán, ni siquiera el italiano.... No se impuso sino lo que se reclamaba, aunque sería estúpido negar que sin necesidad de ejercer explíticamente violencias dogmáticas, ideas dominantes son las ideas de los que dominan..." (1985-54).

Los condicionantes que el arte español ha sufrido como consecuencia de la guerra civil, la implantación del nuevo régimen que provocó nuestro aislamiento de Europa, el cierre de la frontera con Francia y la expulsión de la O.N.U. supusieron para nuestros escultores un traumático frenazo en su evolución artística y un distanciamiento de los movimientos plásticos que se estaban produciendo fuera de nuestras fronteras. El exilio fue la lamentable solución temporal o definitiva para algunos como de 'Creeft, Alberto Sánchez, Fenosa, Victorio Macho ... Otros sufrieron un periodo de depuración, que una vez superado les permitió incorporarse normalmente a la vida social y docente como Ferran y Adsuara, más o menos en igualdad de condiciones que los que no fueron represaliados. Recordemos que Adsuara formó parte de equipo de escultores de confianza del gobierno en la reconstrucción de la Ciudad Universitaria).

Si desde todos los planteamientos políticos lucharon y murieron por una misma causa. "España"; también el arte y en este caso la escultura entregó parte de su sangre mas preciosa en las personas de Pérez Mateo y Emiliano Barral Ya sabemos que no fue el único -comenta Gaya Nuño sobre

la muerte de Barral- pero cada uno de estos muertos tiene su unicidad gloriosa". (1977-195)

Aún a pesar de las afirmaciones de los historiadores sobre la libertad de expresión plástica del período franquista, hemos visto como la escultura no puede liberarse de sus clientes más importantes: los poderes públicos y la Iglesia. La sociedad española, empobrecida por la guerra y el aislamiento internacional, difícilmente podía invertir en escultura. Son sólo los monumentos y las imágenes lo que ocupa a los escultores.

Hemos de insistir en la diferenciación que existe entre el pintor y el escultor respecto a dependencia y condicionantes externos. Si la pintura ha encontrado su destinatario en la sociedad media y alta, preferentemente, que le acepta el cuadro ya elaborado sin haber intervenido previamente en él; la escultura de gran formato no encuentra fácilmente promotor fuera de los estamentos públicos. Al escultor le ocurre, en gran parte, lo que al arquitecto, que ha de adaptar su obra a la función propuesta por el promotor. Pero, como decíamos más arriba en este mismo capítulo, el escultor queda satisfecho en el encargo recibido, en tanto supone una muestra de confianza a su capacidad artística, cuando al margen de los lógicos condicionantes, dispone de la libertad de expresión suficiente en todo el proceso creativo, desde la concepción de la obra hasta su terminación. No es difícil encontrar un promotor que pretenda utilizar, de algún modo las manos de la artista para desarrollar sus propias ideas. En una carta que Angel Ferrant escribe a su amigo Imbert, respecto a un trabajo de encargo que está realizando, le dice: "Tenía ya termindao en grande uno de los fragmentos con desnudos para el monumento a Colón

cuando me vinieron a advertir que 'nada de desnudos' ¡y ni un brazo desnudo!. !Qué tristeza me produce esto! " Continúa adelante: "Pasó una larga temporada de fastidio por el dichoso trabajo de los relieves de Colón, porque es una faena que realizó a contrapelo y me desazona mucho. Lo llevo muy atrasado y ahora me meten prisa. Me queda mucho. Me lo pagan muy mal. Pero no tengo más remedio que aprovechar por que la vida no está para bromas. ¡Qué serio se ha puesto esto de ir viviendo ! ..." (Angel Ferrant 1983-47)

La escultura religiosa, tanto en monumentos al aire libre como en imágenes policromadas, era el otro gran campo en el que se ocupan los escultores durante la época de Franco. La Iglesia, ahora protegida por el poder, desde la catolicidad del mismo Movimiento, provueve la reposición de todas las obras desaparecidas, destruidas en la guerra y antes de la guerra. "A partir del 26 de Julio de 1909, y durante una semana -comenta Gay Armenteros-, en Barcelona y poblaciones cercanas, se produjo un motín revolucionario, caracterizado por una violenta manifestación anticlerical (se quemaron más de 60 conventos e iglesias) ... 'Semana Trágica'". (1986-21)

Más adelante y refiriéndose al año 1931, continúa diciendo este autor: "El problema religioso no tardará en aparecer, rompiendo la paz con que la República había nacido; apenas un mes desde su instauración, el 11 de mayo, se desató una ola de anticlericalismo destructivo en Madrid y otras ciudades, significado por el incendio y destrucción de edificios religiosos. La izquierda española fue siempre anticlerical, porque consideró a la iglesia uno de los obstáculos fundamentales para la modernización del país. Pero junto a un anticlericalismo intelectual, de

buenas maneras, que relegaba la religión a la conciencia de cada persona, existía otro burdo y poco comprensible, atizado por los demagogos de siempre, que fue el que estallo el 11 de mayo." (1986-50).

Sirvan estas dos citas de base para la apreciación de lo que la preguerra y la propia guerra supusieron para la imaginería. La lógica reacción en sentido contrario propició la declaración del estado confesional, católico.

Con la implantación del nuevo régimen, surge la necesidad de reponer todas las imágenes destruidas en la guerra y antes de la guerra. Ante esta demanda aparecen gran número de talleres de imaginería en Valencia, Barcelona, Granada, Salamanca y sobre todo en Sevilla, a la que según Ureña Portero, se le encomendó estatalmente "la misión de orientar la reconstrucción y nueva creación de efigies religiosas confiando a la recién creada Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría el encauzamiento de este movimiento mediante la creación en sus planes de estudios de una sección de imaginería polícroma que se advocará en Martínez Montañés. ¿Por qué había que encauzar académicamente este tipo de creación escultórica?; El mismo director de la Escuela de Bellas Artes de Sevilla justificaba así la medida; `España vive unos momentos difíciles en cuanto al arte sagrado se refiere. Son millares las efigies religiosas que la revolución ha destruido, en la inmensa mayoría de las cuales brillaba la chispa vivificadora que un imaginero -escultor y hombre de fé- supo infundirles. Con el espíritu reconstructor que en todos los órdenes se ha impuesto, procuran las iglesias de todas nuestras regiones rellenar los huecos producidos; todos los talleres de escultura trabajan con afán desmesurado; mas como no estábamos

preparados para ello, la mayor parte de las imágenes son verdaderos muñecos que ni se acomodan a las reglas del arte y mucho menos poseen si quiera un hábito de carácter religioso. Es más, al calor de estas labores extraordinarias, que producen pingües resultados, han surgido una serie interminable de escultores improvisados que están produciendo verdadero daño en el prestigio nacional y que harán huella nefasta en los fieles. Ya repetidas voces autorizadas han clamado ante el Poder en demanda del remedio del mal..." (Bonet Correa y otros 1981-104).

En la mayoría de los casos, cuando se trataba de reproducir una imagen desaparecida, el artista había de atenerse a las fotografías y dibujos del original. Debido a esta técnica y a la demanda orientadora de la sociedad se produjo un retorno hacia la imaginería del siglo XVII.

Los valores artísticos, que de hecho se daban en muchas imágenes, no suponían para los fieles el valor principal. El grado de apreciación estaba directamente relacionado con la capacidad de conmover a la piedad que la escultura poseía. La búsqueda de la expresividad llevó a los imagineros a colocar elementos postizos: ojos de vidrio, pelo natural, tejido real... todo esto en favor de una expresividad que a su vez suponía un desprecio de los valores formales de la escultura.

Como ya hemos hecho constar por medio de una cita de Alexandre Cirici, con el gobierno llamado de la Tecnocracia, se produce un cambio de política económica y una apertura al exterior que junto a los planes de

desarrollo, suponen una internacionalización que termina en liberar el arte español.

Todos los tratadistas coinciden en determinar este período como el momento en que el arte español se libera, si no lo había hecho suficientemente ya, de toda dependencia del sistema; no haciéndose en España otro arte diferente al de los demás países europeos.

Aún a pesar la libertad que el arte en España disfrutaba desde los años sesenta, la muerte de Franco ha supuesto un falso complejo de liberación del arte, que a su vez parece haber redescubierto las vanguardias artísticas. Refiriéndose a esta fiebre actual por las vanguardias Calvo Serraller afirma: "En España se está viviendo una especie de frenesí de recuperación de este tema... que estamos poseidos por el furor de los neoconversos" (1985-31).

VII-4 EL DESNUDO ESCULTÓRICO EN LA ACTUALIDAD

La figura humana sigue siendo aún en la actualidad el elemento expresivo básico para muchos de los escultores. No se trata ya de volver a un pasado próximo, en donde el arte, atendiendo a las propuestas políticas y académicas dejó de ser representativo de su momento social, haciéndose en su propia falsedad fatuo y deshumanizado. Tampoco pretende ahora el artista emular los períodos clásicos, creando un ser perfecto basado en la anatomía y la proporción, en el que depositar la representatividad de los dioses.

El escultor actual ha dejado ya de atenerse a las obligaciones de un estilo impuesto por los ideólogos de todos los tiempos. La universalización del estilo cíclico fue abolida a raíz del nacimiento de las vanguardias. Cada autor quedó liberado de asumir estilos o conceptos preelaborados o dictaminados.

La escultura figurativa asumió, por su parte, el reto de la evolución por la libertad de expresión artística. Y

el cuerpo humano, como elemento indispensable en la expresión escultórica, es utilizado por cada escultor según sus particulares criterios y fines expresivos. Desde los valores físicos de la raza hasta la entidad moral del espíritu humano se materializan por medio de la representación escultórica, sin atenerse obligatoriamente a ninguno de los cánones del pasado.

Esta misma liberación permite al artista evolucionar sin reglas ni direcciones, porque el arte ahora no tiene una dirección única y tanto puede evolucionar desde el figurativo a la abstracción, como de esta última a la figuración; o alternar en las dos formas de arte.

La preocupación del artista no se orienta hoy, como siempre lo hizo, a la perfección de un estilo universal y concreto. Por el contrario, cada artista busca de forma individual, la diferenciación personal, apartándose intencionadamente de lo que los demás artistas están haciendo.

La búsqueda de la originalidad estimula a los artistas en el deseo de superación de lo ya realizado, a sabiendas de que es la sociedad la que demanda y acepta, igualmente lo novedoso, aunque no siempre sus aportaciones sean auténticamente nuevas.

El número de planteamientos artísticos de la actualidad, entendidos como la búsqueda del "estilo propio", abarcan todo un extenso abanico que se extiende desde los más opuestos extremos, e incluye a toda forma intermedia de expresión. Desde la presencia metafísica de

- la obra de arte, en donde no existe materia o color, hasta la más extremada representatividad que sobrepasa inclusive a la realidad.

Ante esta variopinta perspectiva del arte actual, el alumno de Bellas Artes orienta su formación hacia una determinada forma de expresión aprehendida de los demás, que por actual que parezca ya pertenece al pasado. El arte del futuro es que ellos harán, el que ahora desconocemos como podrá ser.

La negación de cualquier tipo de arte supone la negación del arte en si. En el mismo sentido se entiende, que, el reconocimiento de toda forma de expresión artística no presupone su tácita aceptación, ya que esto supondría, de igual forma, la conculcación de la propia libertad. En otras palabras, cada persona, artista o espectador, es absolutamente libre para expresar su propio arte o asumir el arte de los demás desde una base de respeto a toda forma de expresión.

En la relación de autores que en este trabajo reflejamos podemos observar, la forma tan variada y original en que el cuerpo humano es utilizado por cada uno de ellos, según las peculiaridades características a destacar en el idioma de la forma y del volumen. Unos artistas utilizan la imagen del hombre para mostrarnos la humana cotinianeidad constumbrista, mientras que por el otro extremo están los que en la búsqueda de la espiritualidad, alcanzan cotas de inconcreción, en las que lo representativo raya con la abstracción, pasando por aquellos que exaltan las cualidades físicas y las virtudes morales del ser humano.

Por otra parte el arte escultórico, que,de siempre ha dependido del encargo y al que aún hoy está supeditado en gran medida, ha iniciado en este siglo un movimiento de emancipación, que le está permitiendo llegar más y mejor a la sociedad. Ya sabemos que la escultura es cara tanto para el escultor como para el posible adquisidor, además de ser lenta en su elaboración. Estas circunstancias condicionan a los artistas, restringiendo grandemente las exposiciones de escultura. Para paliar en parte estos inconvenientes implícitos al arte del volumen, los escultores han optado por reducir el tamaño de sus obras, con lo que acortan igualmente el proceso técnico y consecuentemente abaratan los costes finales. De esta forma se adaptan a unos formatos que encajan mejor en los ambientes privados, bien sea en interiores como en los jardines de las viviendas particulares.

Aún con la reducción del tamaño, la escultura sigue siendo privativa para gran parte de la sociedad media, que no puede acceder a su disfrute por la posesión. En este sentido los escultores han ideado el sistema de reproducción múltiple numeradas, dividiendo los costos y garantizando la originalidad.

VIII PANORAMA DEL DESNUDO A TRAVÉS DE SUS MAESTROS

VIII. 1. RALACIÓN DE AUTORES

Es tarea difícil pretender analizar a los artistas particularmente según su propia personalidad sin recurrir al cómodo sistema de la alabanza, o al uso hábil de un vocabulario plagado de adjetivaciones y retoricismos reversibles. Cada creador plástico exige ser comprendido, previamente a ser aceptado, desde su peculiar forma de expresión, pues, como ser distinto e irrepetible siempre ha de diferenciarse, en mayor o menor medida, de los demás.

Hemos procurado, por tanto, que las opiniones vertidas en este trabajo hayan surgido como conclusiones, más que como frías calificaciones del arte escultórico de este siglo, extraidas de nuestra aproximación al artista y a su obra.

Igualmente hemos reflejado, como garante científico, algunas de las opiniones emitidas por los tratadistas, historiadores y críticos en uso de su deber y

profesionalidad, seleccionadas de entre las que hemos considerado más adecuadas al arte que aquí nos ocupa.

Hacemos notar, por otra parte, que los artistas aquí reseñados no son todos los que merecen ser considerados como escultores del desnudo. Es cierto que faltan bastantes en nuestra lista; pero si no "están todos los que son", los aquí reflejados si son, en su totalidad, dignos de ser considerados escultores de desnudos por merecimientos propios.

Si no hemos intentado hacer recopilación de todos los escultores que han trabajado en la rama concreta del desnudo, ha sido por considerar que las teorías planteadas en esta tesis quedan suficientemente probadas con la relación de autores que hemos estudiado. Aumentar en algunos más su número, no demostraría ni más ni mejor la hipótesis planteada y, aún así, siempre echaríamos en falta "al mejor".

En otro sentido, y reiterándonos en lo ya expresado desde el comienzo de nuestro trabajo, insistimos en aclarar que el tratamiento que hemos dado al estudio del tema, elude, en lo posible, toda acumulación de datos históricos y biográficos que no colaboren en la demostración de las tesis propuestas, ya que estos conceptos pueden encontrarse fácilmente en los textos de historia y sólo servirán para aumentar el volumen de esta tesis.

Es por esto que las circunstancias externas que de todo tipo hemos tenido en cuenta a la hora de estudiar a

cada autor, han sido solo aquellas que, a nuestro entender, han influido de forma determinante en el resultado plástico de cada artista, es decir, en su obra escultórica. En este sentido hemos de considerar que la circunstancia más destacada que junto con su personalidad, determina las claves de su arte, es el entorno social en el que este se desenvuelve. Esta influencia se produce de forma dual: por una parte el ambiente encuadra y orienta al artista, mientras que por la otra, el artista, igualmente tiende a reflejar aquello que le rodea, ya que su misión es la de ser testigo de su propio tiempo.

El orden o agrupamiento que a continuación pasamos a estudiar, se atiene al criterio regionalista tradicional, cuyos dos centros más importantes de influencia se originan en Barcelona y Madrid, o si se prefiere Cataláña y Castilla. Las demás regiones o provincias no adquieren suficiente preponderancia pues, más bien, giran en torno a las tendencias marcadas por Madrid o Barcelona.

VIII PANORAMA DEL DESNUDO A TRAVÉS DE SUS MAESTROS

VIII-1 CATALUÑA

JOSE LIMONA (1864-1934)

"Y es que la escultura de Josep Llimosa es romántica, hija de nuestro gran período romántico, es romántica en la forma y en espíritu. Hay dos formas de escultura: la escultura piedra y la escultura carne y sentimiento. Con los apelativos carne y sentimiento creo que puede resumirse la obra de nuestro artista." En estos términos se expresaba Manuel Brunet ya al final de la vida del escultor catalán.

Este criterio valorativo no es más que el reflejo del reconocimiento que merecidamente el escultor Llimona ganó y que su Barcelona, haciendo justicia, le brindó.

La mayoría de los historiadores coinciden, al reconocer en Llimona el renovador de la escultura pictoricista del siglo pasado, y precursor del catalanismo escultórico. Francisco Portela opina: "... preparó el

camino al idealismo clasicista mediterráneo de los Clará, Casanovas, etc." (1980-136)

Gaya Nuño afirma: "Este hombre es el decano de la renovación escultórica a cuya historia estamos asistiendo." (1977-67)

Y Martín González asume: "José Llimosa es, en rigor, un precursor de Clará, por su afán de lograr esculturas de masa concentrada." (1964-275)

Como vemos, los historiadores coinciden en que Llimona fue un escultor coherente con su momento social, e incluso, en gran parte precursor o renovador de la escultura en Cataluña, aunque, visto ahora desde la perspectiva del tiempo, esta escultura aparezca un poco acomodaticia respecto a la demanda de la próspera burguesía catalana.

"En estos desnudos delicados -escribe Marín Medina-, suaves, cristalinos, dominados por la línea curva en toda su conformación, encontramos el empalago musical y decadente, y la belleza particular inventada por el modernismo." (1978-64). Igualmente se hace obligado considerar la obra de Llimona dentro del momento histórico en que se produce, por lo que resulta obvio que su escultura encaje dentro de los movimientos artísticos que mueven la opinión y el gusto social.

En criterio de Gaya Nuño, Llimona, evoluciona favorablemente, iniciando el rompimiento con el modernismo

decoartivista. "No es de creer que Llimona variase sus conceptos mediante ninguna consulta con el tiempo, sino que originó en él una reacción natural, evolutiva, a la que no podía por menos de conducirle su propio sentido selectivo." 81977-68). Hemos de hacer alusión aquí a la opinión de Alix Trueba que establece el contrapunto con la anterior de Gaya Nuño, y que dice así: "Seguramente pudo haber sido un artista de mucha más fuerza, pero quedó perdido en el gusto de la burguesía nacionalista." (1985-51) O como más crudamente escribe Marín Medina: "Nadie posiblemente como Llimona comulgó con el "buen gusto" de la burguesía catalana de principios de siglo." (1978-64)

José Llimona es uno de los escultores que da tratamientos distintos a sus figuras femeninas y masculinas. Las esculturas de mujeres de Llimona suelen recibir por parte de este unas responsabilidades especialmente espirituales, mientras que al hombre lo representa como valedor de asuntos sociales y materiales. Este es un detalle muy importante a observar que también ocurrió a otros escultores también catalanes que tendremos que estudiar más adelante. Alix Trueba comenta esta diferenciación de trato al analizar el conjunto escultórico que forma parte del monumento al doctor Robert en la forma siguiente: "... las figuras masculinas de obreros y campesinos, modeladas a la búsqueda de un realismo de tintes sociales, junto a las figuras femeninas y de adolescentes modeladas por el contrario, con aire evanescente y suave que proporciona un aire fantástico de cuento de hadas tan característico del modernismo y tan profundamente idealista." (1985-51)

Abundando en el estilo blando que Llimona imprime a sus esculturas representativas de la mujer, Infiesta

Monterde afirma: "No hallamos ni un solo cuerpo de mujer pletórico de salud, fuerte, no hay unos pechos llenos, no hay unos brazos femeninos robustos, no hay un vientre lleno ni unas caderas macizas, no hay salud ni ansia de vivir como hallamos en toda la estatuaria catalana moderna de Clará a Maillol, de Casanovas a Llauradó. No hay deseo ni fuerza en las doncellas de Josep Llimona. Sólo resignación, sólo vaguedad, sólo ideales contemplativos." (1977-21)

Esta marcada espiritualidad expresada por Llimona en sus desnudos femeninos es posible que se deba, según opina este mismo autor últimamente aludido, a un reflejo o identificación "de la sensibilidad, de los problemas, de la evolución vital de su existencia." Su vida estuvo siempre marcada por el sufrimiento moral y físico. La pérdida sucesiva de miembros de su familia y su dolencia física, casi constante, que al final acabó con su vida, a pesar de su forma de asumir íntimamente su propio dolor, sus obras se encierran en sí mismas, resignadas en su propia humildad. Seres básicamente espirituales y llenos de belleza como se nos presenta "Desconsuelo" su obra más representativa.

PABLO GARBALLO (1881-1934)

Ya anteriormente hemos hablado de Gargallo, junto con Julio González y Angel Ferrant, al tratar de demostrar la posible convivencia de las distintas tendencias artísticas, no solo en el contexto artístico-social sino también en la trayectoria del propio artista, el que se puede expresar en un estilo determinado sin tener que renunciar a las demás formas de expresión plástica.

Pablo Gargallo es un ejemplo claro de artista libre del compromiso exclusivo con un estilo único. Parte de la crítica considera, equivocadamente que la obra en metal de Gargallo basada en la síntesis y estilización de las formas, pertenece a una segunda etapa, resultante de su evolución desde el figurativismo. Las esculturas que Gargallo realiza directamente en metal partiendo de unos principios cubistas son, lógicamente, consecuencia de una evolución positiva desde su propio concepto de la escultura, pero este avance innovador no conlleva, por su parte, el abandono de la escultura de volumen tradicional.

Sobre esta doble manera de hacer de Gargallo comenta Joán Ainaud: "Por tanto yo creo que en el caso de Gargallo nos encontramos en presencia de la necesidad de emplear simultáneamente dos sistemas de creación para obtener en definitiva una capacidad expresiva total simultaneando la utilización de dos géneros de formas que él no debía creer combinables en uno solo." (Gargallo 1981-10)

En parecidos términos se expresa María Luisa Borras que en el mismo libro dice: "Pablo Gargallo aprendía aquellos primeros años en Barcelona que ni en el arte ni en la vida el camino es único. Después, cuando fue uno de los escultores más interesantes de su tiempo, no quiso renunciar a una forma de escultura en beneficio de la otra." (Gargallo 1981-22)

Gaya Nuño pone igualmente acento al tema de la dualidad artística de Gargallo diciendo: "Otra cuestión muy diferente es la de haber sabido repartirse - sin violencia, sin exclusividad, sin distingos- entre una escultura absolutamente realista, preciosa y perfecta, y otra de acentos radicalmente novísimos." (Ars Hispanae, XXII-1977-201)

Son muchos los escultores que se sienten obligados a renunciar a gran parte de sus postulados artísticos ideales, al tener que aceptar encargos de obras no muy de acuerdo con sus preferencias estilísticas y plásticas. Así vemos como Angel Ferrant se queja de tener que ceñirse a los condicionantes de estilo y gusto impuestos por sus clientes; obras que ha de realizar para poder subsistir.

Gargallo, de igual forma que Julio González, no hacía escultura figurativa para satisfacer encargos, sino por

convicción y deseo propio de hacer aquello que le gustaba, de gozar en el arte por el arte. La escultura figurativa de Gargallo no corresponde, como vemos, a una primera época del artista, sino a una evolución paralela a su otra obra más innovadora, e igualmente que esta renovadora de los conceptos escultóricos pasados.

La obra más destacada de Gargallo es, sin duda, aquella que partiendo de la inspiración cubista evoluciona hacia la estilización y síntesis de las formas volumétricas, utilizando el perfil y el hueco como elementos expresivos. El contacto con Picasso, así como con los demás protagonistas de la revolución de los ismos, estimula a Gargallo en la búsqueda de nuevas formas de expresión; formas que desde luego encuentra con gran acierto y que desarrolla ampliamente.

Así lo considera Alexandre Cirici: " Amigo de Picasso, pertenecía a su círculo en el que estaban Manolo Hugué, Juan Gris, Maurice Reynal, Max Jacob, Pierre Reverdy, etc. El cubismo le influyó poderosamente y contribuyó a desempolvar uno de sus temas preferidos, el de las máscaras, tema primitivista en el cual ya había trabajado antes de establecerse en París en 1911, aunque la iniciativa parece que se debe al Picasso de 1909." (Gargallo 1981-39)

Pero esta aportación de Gargallo a las nuevas corrientes artísticas no se establece, como en el caso de Picasso, desde la ruptura con el realismo conceptual. Su escultura asume fielmente -los valores formales del arte figurativo: la proporción en las figuras, el movimiento o equilibrio de sus personajes, la expresión del gesto, los

pliegues de las ropas, todo ello responde fielmente a las normas clásicas de la escultura. Los perfiles metálicos así como los huecos de la esculturas de Gargallo, suponen un cambio de materia, o mejor una desmaterialización de las formas, igualmente representativas de la expresión y el volumen; pero ni en los perfiles ni en los huecos existe rompimiento con el realismo, solo estilización. Las esculturas de Gargallo son producto de un concienzudo estudio en todos sus puntos de vista; aunque siempre en toda obra hay perspectivas mas conseguidas que otras, Gargallo se esmeraba en la terminación de sus obras sin dejar el mínimo espacio con la debida atención.

Es conveniente, en beneficio y rigor de todo trabajo científico, documentar y respaldar los criterios en él vertidos con los de personas suficientemente autorizadas. Aún así se puede pecar de arbitrariedad, tanto por el planteamiento y enfoque de estas opiniones, como por la subjetividad con que hemos elegido las citas de los demás. Cuando no podemos dudar de la claridad de la fuente aludida, es cuando esta procede del propio artista en estudio. Las declaraciones de los artistas, hasta ahora, han venido siendo bastante concisas y rotundas, poco dadas a la dialéctica, respaldadas por su propia obra, antes de pretender justificarla. Este es el caso de Gargallo que comenta: "Soy partidario del arte por el arte, del arte de cada instante o de cada época; bien vivo, lleno de anacronismos; del arte que camina. Al caminar; te puedes caer, cierto, pero también te puedes levantar. Contrariamente el que no camina retrocede. Es una posición de vencido. Un neoclásico, un neogótico, cuando consigue, si puede, el punto de máximo no hace otra cosa que parecerse a los griegos, a los góticos, a los renacentistas. Su campo, que parece infinito a primera

vista, es limitadísimo. Históricamente, es un retroceso: La historia ha que dado interrumpida." (Gargallo, 1981-53)

Cuando así se expresaba Gargallo sobre su forma de enfocar el arte, debía de referirse a sus dos formas de expresión escultórica, como opina Alexandre Cirici: "Gargallo representa evidentemente la misma óptica y los mismos escrúpulos. Muchos esconden, bajo el pretexto del cubismo, alguna incapacidad. El quiso, como Foix quería, demostrar que practicaba el cubismo por convicción, pero no se duscuidó nunca de demostrar, practicándolo todo, que dominaba el oficio, que no quería renunciar a la perfección noucentista de la obra bien hecha." (Gargallo, 1981-42)

Referirse al noucentismo escultórico de Gargallo es hablar de sus desnudos femeninos. En toda la obra de Gargallo está presente el desnudo de forma casi absoluta en su obra tanto figurativa como cubista, las ropas de los personajes parcialmente vestidos, dejan traslucir los volúmenes del cuerpo, bien sea materialmente, o bien delimitando su perfil o su espacio. El cariño y dominio que este artista poseía sobre el cuerpo humano queda demostrado. Con la sola contemplación de su obra, observamos su preocupación del cuerpo, concretándose en una estética basada en la realidad física del hombre y en los valores clásicos.

ENRIQUE CASANOVAS (1882-1948)

Si al estudiar la obra del desnudo realizada por un escultor, primero nos referimos a su escultura en general, en todos los campos y temas, al considerar a Enrique Casanovas no tendremos que distraer nuestra atención en temas distantes al desnudo, ya que, precisamente, toda la escultura realizada por este artista está dedicada fundamentalmente al desnudo femenino "El denominador comú de la totalitat d'lobra d'Enric Casanovas -comenta Teresa camp- es la representació de la Dona. Es diria que es el seu únic tema ..." (Enric Casanovas 1984-39)

En el cuerpo desnudo de la mujer encontró Casanovas todos los medios simbólicos y formales para expresar lo que como escultor pretendía. Sus esculturas vestidas han de considerarse igualmente como desnudos, ya que se ve claramente que han sido modeladas desnudas, adicionándoles luego los pliegues que forman el ropaje que las cubre.

Ya comentábamos, en un capítulo anterior, que el artista es el único responsable de su obra a pesar de

todas las influencias que de su momento social y cultural pudiera recibir. En todo momento es la voluntad del propio artista, quien de forma libre , acepta o rechaza estos condicionantes externos que han de determinar la calidad o el nivel alcanzado por su arte.

Enrique Casanovas no determinó su fidelidad al arte figurativo por desconocimiento de las vanguardias. Cuando Picasso estaba realizando el cuadro de "Les demoiselles d'Avignon" Casanovas formaba parte del grupo de sus amigos, así como de Manolo Hugé, por lo que aún siendo conocedor de los nuevos movimientos no dejó de ser siempre figurativo.

La representación de los valores morales concretos, son expresados por Casanovas, igualmente, en forma concreta; en estos términos nos lo comenta Rafael Benet; "Hace ya algunos años que afirmé que Casanovas es el anti-Picasso, lo opuesto al Picasso paradógico que para construir su cuadro 'destruye la criatura de Dios'. Nuestro escultor -gran escultor- parte de la criatura, no para copiarla sin ningún sentido teologal sino para conectarla de una forma evidente con Dios. (1984-101)

Aunque el tema escultórico de Casanovas es fundamentalmente, la mujer, sus representaciones evolucionan paralelamente con su propia edad. Así lo observa y lo refleja Teresa Camp: "Aquesta forma de la dona, resolta en elle mateixa i consolidada per tems, Enric Casanovas la condueix, dela ma com si de la més preada amiga es tactés, pel camí de la seva pròpia vida: serà 'Joventut' i 'Noia' quan l'escultor té trenta anys, seà molt temps 'Dona' coincidint amb la maduresa del seu

autor i amb la plenitud de la seva vida, serà 'Maternitat' davant l'estraordinaria aventura humana de la creació d'una familia, serà una dona trista i humiliada per un vel quan l'escultor veu el seu pais, Catalunya, ensorrat per la guerra civil." (1984-40)

Conscientemente rechaza Casanovas las vanguardias como medio de expresión, Georges Denniker opinaba sobre el escultor: "... Cada vez más libre en la expresión de sus sentimientos, sus ojos se vuelven hacia Grecia, porque si Cataluña es su patria, el Mediterráneo es la de sus antepasados." (Teresa Camp 1984-82) haciendo uso igualmente de su libertad adopta las teorías de Eugenio d'Ors. "El arte escultórico catalán -dice Blanca Cadena-, se encontraba en un período de adaptación y Eugenio d'Ors en el plateórico-estético y los artistas en el creativo se complementaron. De esta simbiosis nacieron unas mameras de hacer y de pensar." (Teresa Camp, 1984-50)

El desnudo femenino de Casanovas está inspirado en la descripción de d'Ors sobre "La Ben Plantada", Rapsodia Pastoral de este autor, en la que propugnaba por un modelo de mujer, una Teresa bella, elegante, que llevan en la memoria los pastores cultos ..."(1284-48) y que se hace símbolo del mediterraneismo catalán que inventó Maillol, otro catalán de la cataluña francesa.

Para Casanovas, la mujer es fundamentalmente eso: mujer. Sus cuerpos denotan feminidad hasta en las más mínimas parcelas; un fragmento de cualquiera de sus desnudos se aprecia su pertenencia al cuerpo de mujer, la blandura de las forams femeninas es captada por Casanovas intencionadamente, acentuando, incluso, algunas de estas

formas con el fin de destacar ciertas características de feminidad.

Las mujeres de Casanovas poseen anchas y poderosas caderas que garantizan sus óptimas cualidades para la continuidad de la "raza" propugnada por Eugenio d'Ors. "ritmo, armonía y proporción, elementos básicos de la Belleza, necesarios porque la mujer asume la representación de la Raza que como todos saben, es un ideal de perfección ..." (Teresa Camp, 1984-40) Refiriéndose igualmente a Casanovas esta autora puntualiza: "La juventud, ideal peremne, designio constante, la, situación más idónea del hombre como especie humana, que en la mujer representa símbolo de vida, de primavera, de fecundidad incipiente, promesa inmediata y real también, es un tema que está en el ambiente." (pág. 42)

El movimiento es la otra gran preocupación de Casanovas, sus figuras se mueven dentro de un equilibrio clásico; este tipo de movimiento supone más intención que dinamismo, al no romperse nunca el equilibrio entre el volumen del cuerpo y al menos uno de sus pies.

Los materiales preferidos por Casanovas son el bronce y, sobre todo, el mármol en el que la carne de sus desnudos adquiere, gracias a la transparencia del material y a la delicadeza de modelado, una blandura próxima a la realidad.

JOSÉ CLARA (1878-1958)

"El verdadero espíritu del hombre se encarna en las formas de su cuerpo. Los vestidos son para disfrazarse. El desnudo representa la verdad." Con esta frase del escultor Clará comienza José M. Infiesta la presentación en su libro dedicado a este gran escultor, del que a continuación afirma: "representa el punto máximo de la calidad con Maillol y Casanovas, aconsejado por la tendencia denominada mediterránea." (1983-1)

Dentro del tema básico de este trabajo, cual es el desnudo escultórico en España en este siglo, Clará no es sólo el escultor de más alto reconocimiento en cataluña sino que como escultor del desnudo, su primacia hay que hacerla extensiva a todo el territorio español.

Este es otro artista que, aún conociendo muy de cerca el planteamiento y desarrollo de las artes de vanguardia, ya que vivió y trabajó muhco tiempo en París, fue durante

toda su vida un apasionado de la escultura figurativa, sobre todo del desnudo femenino.

La interpretación de la "Ben Plantada" Propuesta por Eugenio d'Ors, tiene en la escultura de Clará una conclusión muy personal de los conceptos y virtudes del ideal de mujer mediterránea que es igual que decir mujer catalana. La juventud es para Clará el mejor soporte de todas las virtudes físicas y morales de una mujer, madre potencial de una raza fuerte y noble.

Algunos tratadistas consideran a Clará como discípulo de Rodin, por una parte, y heredero de la tradición de mediterráneo de Maillol por otra. Aunque efectivamente Clará aprendiera de ambos artistas, así como de los escultores del Renacimiento a los que admiraba, lo que hizo tan grande como lo fueron los artistas mencionados fue que desarrolló su propia personalidad artística. Sus desnudos no se paracen a los de Rodin ni a los de Maillol.

Si en una primera época Clará se dejó influenciar por la forma de hacer de Rodin, pronto encuentra el escultor catalán su propio camino, como demuestra la respuesta que da al propio Rodin después de oir sus consejos: "Mire maestro, usted tiene su personalidad; es un nórdico; pero yo estoy adscrito, irrenunciablememte, a la ribera mediterránea y a su claridad." (Infiesta 1983-9)

Por su parte, Rodin, del que todos los tratadistas destacan su tolerancia hacia las demás formas de expresarse artísticamente distantes a la suya propia,

opinaba de Clará lo siguiente: "Clará es un artista vigoroso de fuerte personalidad." (Op. Cit. 1983-9)

Con quien mantuvo, además, Clará una cordial amistad fue con el también catalán, de la Cataluña, francesa Maillol. Ambos se admiraban y aceptaban mutuamente sin copiarse. Los dos tenían la conciencia muy clara de como querían expresarse y así lo hacian. De hecho, el fin de Maillol y de Clará era el mismo: el ideal de mujer mediterránea prototipo de la raza catalana. Pero cuando para Maillol la anatomía suponía un entretenimiento superfluo y engorroso que le hacía prescindir de la presencia de modelo; Clará siempre trabajaba con modelo, del que reflejaba todo detalle anatómico.

Otra diferenciación importante entre estos dos artistas era, la preocupación por el movimiento por parte de Maillol y la falta de interés de Clará por la dinámica en sus esculturas.

Estas dos formas tan distintas de entender la escultura eran consecuencia del convencimiento que ambos artistas tenían de que su procedimiento era el más acertado o idóneo; motivo por el cual uno y otro disentian entre sí de los respectivos planteamientos estéticos. A tenor de este cordial desacuerdo comenta Clará: "Cuando yo estaba modelando mi estatua -Crepúsculo- mi amigo y escultor Maillol (que venía unas veces a mi estudio y otras yo iba al suyo) me dijo un día: 'Usted concreta la forma mucho más que yo; por ejemplo, yo no haría una rodilla como esta.' Y yo veía que Maillol, quien se inspiraba mucho en los griegos arcaicos, había adoptado una simplicidad que encontraba exagerada y tenía el

peligro de convertirse en vacía. Por otra parte, su sistema de prescindir demasiado del modelo tenía que acabar, fatalmente, en la repetición y el amaneramiento. Inspirarse en la naturaleza e imitarla demasiado de cerca puede tener sus peligros, sobre todo si el alma y la sensibilidad del artista son como una máquina fotográfica. Pero en tal caso el artista ya no es artista, y si lo es no tiene que tener miedo a la naturaleza, madre e inspiradora de todos los grandes enamorados." (Alix Trueba 1985-56)

Tanto la observación que Maillol hace a Clará sobre el detalle anatómico, como el pensamiento que este último expone sobre el desprecio al modelo de Maillol, surgían del convencimiento particular de estar en posesión de la verdad. Los dos artistas tenían razón ya que ambos estaban en posesión de la verdad; pero una verdad particular de cada uno, muy acertadas y reconocidas, pero no la verdad absoluta que en arte no existe.

Ambos artistas han sido grandes porque ninguno de ellos hizo caso al otro, desarrollando cada uno su propio concepto de la forma; sin que a Clará lo podamos tildar de "mimético" por su preocupación por la anatomía; ni a Maillol de escultor "vacio" o "amanerado" por no atender demasiado al modelo.

Lo que si parece claro es que para estos dos escultores el ideal era el desnudo de la mujer; de una mujer mediterránea heredera y continuadora de aquellas griegas y romanas que poblaron las costas catalanas; la misma mujer que describe Eugenio d'Ors como la "Ben Plantada".

El respeto de Clará por la realidad de las formas se demuestra claramente, no sólo en la apreciación del detalle anatómico de sus desnudos, sino en la pose estática de muchas de sus obras, precisamente las más elaboradas.

Clará ha prescindido de la expresión de movimiento en gran parte de sus esculturas, sin que por ello sus personajes estén faltos de vida, más bien al contrario, sus mujeres representan la vitalidad y la energía en alto grado, como lo demuestra su escultura "Pujanza" que aún estando en una postura estática hace sobrado honor a su título.

Como decía Camón Aznar. "Clará vuelve a los problemas de la pura plástica, a recrearse en la pureza del desnudo, a exponer, una vez más, a la belleza como servidora de la idea genérica del arquetipo humano." (1959-296)

Clará fue el escultor español del desnudo femenino que más reconocimiento ha merecido en este campo de la escultura, a cuyo tema ha dedicado casi exclusivamente su laboriosa existencia. Sus desnudos masculinos son muy pocos y no llegan a tener el nivel de calidad que los femeninos; sus atletas están parados y reflejan la contorsión de cintura característica del cansancio del modelo en pose.

"Este hombre tan amigo de masas aplomadas -comenta Camón Aznar-, de superficies estáticas, de formas en cuyo peso y volumen se encuentra la génesis de su belleza ..." (1959-292)

J. M. Infiesta hace un comentario sobre Clará que no considero del todo acertado. Dice así: "Clará vuelve a la verdad fría y absoluta del cuerpo humano, tal cual es, sin recursos literarios, sobre todo sin recursos de posturas, de cabelleras o de gestos: Clará definía el cuerpo por el cuerpo mismo." (1983-1) Según este autor, la representación del movimiento en escultura supone un "recurso" fácil, al que el artista acude cuando no es suficientemente diestro como para prescindir de él, como tampoco creo que deba entenderse la postura estática como la más pura en la escultura. Entrar en este tipo de planteamientos supondría enfrentar de nuevo a Clará con Rodin y con Maillol, los más grandes escultores figurativos de los últimos tiempos.

Las reglas, los cánones, las normas, o como queramos llamar, que para el arte se han planteado, son generalmente inútiles. Así simplifica este problema el propio Clará: "La materia obedece al espíritu creador; obra sin espíritu es obra sin estilo, que no deja ni puede dejar rastro." (Infiesta 2983-32). Así de simple y así de difícil.

SORIANO MONTAGUT (1893)

Se encuentra este escultor entre los muchos artistas inmerecidamente ignorados por gran parte de la crítica del arte.

Fue Montagut un escultor de formación imaginera a la que siempre tuvo que prestar atención, obligado por los muchos encargos que durante su vida profesional recibiera. Si su formación como catalán estuvo alentada por el Mediterráneo, supo adaptarse con bastante facilidad al sentimiento castellano en su larga estancia en Salamanca. Esta asimilación del carácter de Castilla reflejado en la obra de Montagut, por una parte, y su formación mediterraneista, nunca olvidada, suponen para Gaya Nuño un resultado "bastante heterogeneo."

Afirma igualmente Gaya que en algunas piezas de Montagut "se pueden observar coincidencias con Manolo Hugé." (1977-86)

Guillot Carratalá destaca el profundo conocimiento que Montagut poseía de los materiales y sus técnicas, de los que prefería la madera, en la que realizó abundante obra. En este mismo sentido insiste Marín Medina al considerar que lo más importante de su obra "son sus pequeñas tallas en madera y sus radiantes figuras costumbristas" de las que destaca, como cualidad positiva la simplicidad de sus formas, que aumenta la gracia y el espíritu de estas figuras tan honestamente trabajadas.

Es en el desnudo femenino donde, obviamente, Montagut retorna siempre al Mediterráneo. La maternidad es su tema preferido, con el que precisamente consigue las tres medallas nacionales de Bellas Artes.

JAIME OTERO (1888-1945)

Merece Jaime Otero ser incluido en este trabajo, pues sus desnudos, realizados generalmente en mármol, demuestran una amorosa preocupación por este tema objeto de nuestro estudio.

La escultura de Otero no es, precisamente, el mejor ejemplo de arte espacial de nuestro siglo. Más bien podemos decir que la intencionalidad plástica de este escultor se adecua más a los objetivos de belleza neoclásicos pasados, que a la expresividad plástica que destaca a los reformadores de la escultura figurativa contemporánea española.

Si "el renombrado escultor Jaime Otero", como lo califica Guillot Carratalá atendiendo a la fama que debió alcanzar el artista en su momento, ha sido borrado de la historia, esto se debe precisamente, a que su arte estaba basado en los modelos clásicos de todos los tiempos, perfectamente sentidos e interpretados, pero realizados

erróneamente a destiempo. Así lo confirman las en su momento, palabras aduladoras que la dedicó Carratalá: "Jaime Otero es un escultor que busca la belleza del desnudo griego, que la encuentra sin dificultad, observando las bellas figuras de Sansovino, y en este maestro renacentista se inspira." (1953-55)

Si el noeclasicismo está considerado por parte de la crítica como totalmente extraño a su momento político-social, como justo reflejo de la propia inadecuación del pensamiento cultural con la realidad social, lo que afin de cuentas viene a significar la misma cosa, no podremos justificar la escultura de Otero, cuando perteneciendo a un estilo ya desprestigiado, aún el que lo fue en el siglo pasado, lo ejecuta, aunque sea primorosamente, en el momento en que se está reaccionando enérgicamente en contra de este tipo de arte.

Pero el cambio de siglo no determina exactamente el cambio de concepto y consecuentemente frecuentemente de estilo. Todavía, en la primera mitad de siglo en España, el clasicismo estaba alentado por los academicistas y sustentado por gran parte de la sociedad. Dejarse llevar de los consejos academicistas, sintiéndose además respaldado por buena parte de la sociedad, siempre ha sido, y sigue siendo, la solución más rentable y cómoda de hacer arte; aunque, claro está, había que tener un nivel de formación y unas cualidades escultóricas como las que poseía Jaime Otero, para alcanzar los resultados que él consiguió; los que por su error al elegir el camino, hoy no se le reconozcan.

MANOLO HUGUE (1872-1945)

la característica más destacada de la escultura figurativa de este siglo ha sido el rompimiento que a partir de Rodin, se ha producido, respecto al modelo escultórico clasicista. El desnudo femenino de la escultura neoclásica responde a un tipo ideal de belleza, de resultado idéntico en la totalidad de los escultores de esta época, alentado por un perfeccionismo extremado de los cánones clásicos redundando en una frialdad igualmente homologada en todos los escultores de este estilo.

El rompimiento con estos postulados neoclasicistas que se produce en este siglo desde lo figurativo, paralelamente al producido por las vanguardias, supone un estímulo de las libertades personales del artista en oposición al estilo único, propiciando el nacimiento de "estilos particulares" de los que surgen tantos como artistas de carácter.

Si el hecho artístico, desde el Renacimiento, había de considerarse partiendo del artista, en primer término,

y analizando su obra como consecuencia de su propia personalidad; durante el periodo neoclasicista, el artista fue cediendo protagonismo en favor del estilo, que pareció homologar, en todos los escultores los valores plásticos y expresivos. Y es a partir de Rodin cuando los escultores, recuperan de una manera absoluta el protagonismo artístico, tanto o más que en el Renacimiento, ya que ahora se permite y acepta de cada uno un estilo particular.

Un claro ejemplo de escultor figurativo altamente innovador es Manolo Hugué. "La escultura de Manolo -comenta Valeriano Bozal- suponía una inovación en varios aspectos: en primer término prescindía de la fantasmagoría temática tan del gusto de los maestros modernistas, pero, además, introducía en la figuración escultórica algo que parecía alejado de la frivolidad del momento: la ironía ... En todas sus piezas encontramos un sentido de la realidad, de la oportunidad del detalle, del pequeño motivo revelador, que falta por completo en los restantes escultores y que sirve para humanizar sus estatuas." (1973-89)

No es fácil seleccionar de entre tantos autores que se refieren a Manolo Hugué, los fragmentos de texto que nos sinteticen mejor los valores plásticos de este gran escultor.

Es difícil, tambien, encontrar discrepancias en la opinión de la crítica sobre Manolo; por el contrario, todo son reconocimientos hacia su arte; hasta lo que nos podría parecer defecto es destacado como virtud. Fransico Portela sí lo afirma: "La obra de Manolo refleja un peculiar canon

de proporciones, breve y achaparrado, que evidencia su preocupación primordial por dotar de gracia y vivacidad a la escultura, más que por plasmar un determinado prototipo de belleza." (1980-157)

En el mismo sentido Rafael Benet comenta: "La 'gaucherie', la incorrección de Manolo es involuntaria, sincera, como la de Goya o Rembrandt y la de tantos otros artistas geniales. Muchos confunden la Perfección con lo que yo me he acostumbrado a llamar 'perfeccionamiento', que consiste en la burda artesanía de planchar lo viviente." (1949-220)

O como en el mismo sentido establece Gaya Nuño: "Manolo prefería la gracia a la perfección. Mejor aún, era el escultor de la gracia. Por ello prefirió para sus esculturas los tamaños menores, pero potencialmente grandiosos y masivos, por que él lleva dentro un nunca reprimido amor a la monumentalidad." (1977-70)

El carácter inquieto, alegre, locuaz y expresivo de Manolo Hugué ha supuesto para los tratadistas otro de los factores determinantes de su propio arte. Francisco Portela comenta que Víctor Castre, autor de una monografía sobre Manolo, afirma que la escultura del Catalán "Estaba hecha a imagen y semejanza de su misma vida." (1980-157) y que también "Fernando Olivier, la joven compañera del pintor malagueño, que describe al artista como 'bohemio' guasón ... irónico, alegre, sensible vago ....." a cuyas cualidades de carácter, dice Portela, responde fielmente su obra.

Respecto al carácter y consecuente obra de Manolo Hugué, Rafael Benet también dijo: "De haber sido Manolo

- hombre de vida más ordenada, nos hubiera dado seguramente un mayor número de esculturas equilibradas, pero quién sabe si su instinto artístico tan potente se habria debilitado." (1949-221)

El desnudo escultórico, sobre todo el femenino, supone para muhcos escultores un planteamiento diferenciado, acorde con las virtudes que como mujer ha de representar. Esta diferenciación en el tratamiento del desnudo femenino respecto al resto de la propia obra, circunstancia que hemos hecho notar en algunos artistas aquí tratados, no pareció oportuno aplicar a Manolo Hugué, que se atiene a unos cánones propios que hace comunes a todos sus personajes, valiéndose de unos medios expresivos totalmente originales. No es la belleza lo que busca, como dice Gaya Juño, sino la gracia de la vida; y esta virtud no se puede encontrar por medio del perfeccionismo y la exacta proporción, características estas, raramente compatibles con la humanidad de los hombres y mujeres surgidos del pueblo que Manolo gusta hacer. José Mateos nos lo define así: "Su sentido realista era insobornable, y poseía una fuerza y gracia sorprendentes, con un sentido plástico seguro, a pesar de la muhca inseguridad que él tuvo en sí mismo durante toda la vida." (1979-388)

Pero la mejor forma de conocer lo que un artista piensa del arte es por su propio criterio, por lo que transcribimos a continuación unas declaraciones del artista, que Rafael Benet refleja, en las que dice: "Las cosas se han de hacer lo sufientemente poco -justo- para que estén bien. Una obra de arte tiene que ser viviente, la vida en una obra de arte ha de tener el aire de cosa exacta que tiene una almendra. Las obras del gran arte contienen, además, un elemento eterno, imponderable,

misterioso, que no se aprende ni lo enseñan, que no se puede vender ni comprar y que tan solo se puede vislumbrar a fuerza de reflexión, de contención, de gracia y de humanidad." (1949-226)

FEDERICO MARES (1893)

La personalidad artística de Federico Marés no se puede establecer en una línea estilística única. Así lo define Alix Trueba: "La obra de Federico Marés es variada en estilo y ha bebido en varias fuentes de la tradición no pudiendo adcribirse fácilmente a tendencia alguna. En ocasiones estiliza la forma con un cierto recuerdo gótico ... otras veces la estilización se aleja del gótico y nos lleva a la escultura griega arcaica; el clasicismo griego es también fuente de inspiración ..." 81985-69)

Guillot Carratalá justifica la versatilidad del artista diciendo: "No hemos de olvidar que Marés es un escultor moderno, que se pierde en el espíritu clásico de las cosas perfectas y que sabe aplicar con sensatez infinita la obra a cada sitio destinada." (1953-68)

No podría por menos, desde la capacidad de adaptación que poseía, atender al movimiento más importante que en su tiempo y en su tierra se estaba dando: el mediterraneismo,

en el que realizó Marés hermosos desnudos, dentro de la línea marcada por Casanovas y Clará.

"Es pues -comenta Alix Trueba-, Federico Marés una personalidad artística rica, completa y variada." (1985-69)

JUAN REBULL (1899-1981)

La contemplación de la extensa obra de Rebull parace responder a diferentes conceptos sobre la forma, según esta pertenezca a temas igualmente diferentes. El tratamiento que el escultor da a sus niños difiere del que aplica a sus retratos, que es distinto a su vez, del adoptado en sus otros temas. Pero esta variedad de trato no responde a una diferenciación de concepto de la forma, sino simplemente, a la adapatación de esa forma al carácter del personaje a representar.

Dotar a la escultura de una personalidad psicofísica coherente con las propias cualidades y virtudes del personaje representado, es una facultad que todo buen escultor debe de tener, y que Rebull posee en alto grado. Cada obra de Rebull refleja unas virtudes morales y físicas, acordes con las que según su propio convencimiento comprenden a la persona representada.

Rebull creía en la inocencia y dulzura de los niños y sus bustos infantiles, tan llenos de ternura, demuestran

el cariño que el escultor puso en su ejecución. Exentos de toda plástica retórica, su extremada simplicidad, ayuda a resaltar los valores morales de estos pequeños personajes. Estos bustos y retratos de nuños, nos recuerdan el frontalismo de la escultura egipcia; incluyendo la policromía que a estas esculturas aplica, puede estar inspirada en el antiguo arte del valle del Nilo. Como comenta Merce Doñate: "Rebull basava el seu mediterranisme no pas en el classicisme dels grecs y la seva bellesa formal sinó en la simplificació de la forma pero amb un gran contingut expressiu de l'escultura arcaica sobretot l'egipcia, que admirava." (Rebull 1982-25)

Al tema del desnudo aplica Rebull un tratamiento distinto, como corresponde a la diferenciación que este tema supone en cualidades físicas y morales.

A escepción de "Els tres gitanets" la escultura del desnudo de Rebull es exclusivamente femenina. El mediterraneismo está presente en los desnudos de Rebull en igual medida que en sus contemporáneos catalanes, pero no así la personificación de los ideales de la mujer mediterránea. Rebull no adpota el modelo de mujer concebido por Maillol ni tampoco imita el de Clará, sino que crea su propio ideal de mujer mediterránea. Es quizá en el desnudo donde Rebull idealiza con más fuerza y libertad. Si en sus retratos busca ser fiel al carácter y virtudes del retratado, sin exageraciones ni excesos, al representar a la mujer mediterránea, crea previamente, un ideal moral y físico en el que apoyar despues su representación.

Crea Rebulll una mujer potente en su conjunto, ancha de torax y cuello, de pechos voluminosos y opuestos,

cintura igualmente fuerte como sus brazos; un cuerpo sano y robusto,- en suma, sobre unas piernas, cuyos muslos se juntan pretendiendo ocupar el mismo espacio.

Esta fuerza y pujanza que Rebull imprime a sus siempre jóvenes mujeres, no se refleja en ningún otro tema de su obra; ni siquiera en su representación de "San Jorge", que realiza para el Monasterio de Montserrat. El santo héroe responde a la personalidad de un esbelto joven, que a pesar de su gesto ceñudo y armado como caballero medieval, no demuestra mínimamente la fortaleza física necesaria para vencer al dragón.

Así como en la mayoría de las esculturas de Rebull realizadas en actitud de andar, incluidos los desnudos, recuerdan el hieratismo de la escultura egipcia, como bien afirma Alix Trueba: "Tiene el sentido escultórico de los antiguos creadores del 'Cheik-el-Beled' es algo intemporal que rebasa las fronteras de las épocas y de los estilos y nos duvuelve a la pureza absoluta de la forma y del material del volumen monolítico y cerrado." (1985-63) En sus desnudos recostados, bien sean en relieve o bulto redondo, se produce un rompimiento con el frontalismo que se traduce, por el contrario, en un movimiento y dinamismo casi obsesivo. El ideal de belleza sigue siendo el mismo, pero mientras en sus esculturas en posición erguida y sedente conserva la frontalidad como norma, en sus figuras recostadas o tumbadas es el movimiento su gran preocupación, llegando, en algunos casos, hasta posturas próximas al contorsionismo.

Aunque Eugenio d'Ors afirmara de "La ben plantada": " ... es la mes alta més que ella no hí ha sinó el cel ó

l'nit" (Rebull, 1982-23) Es por sus bustos de niños ligeramente policromados, por lo que más se conoce a Rebull. Es posible que esta encantadora obra suya sea lo más destacado y meritorio de Rebull; pero sus muchos y sentidos desnudos femeninos también merecen ser conocidos en beneficio del reconocimiento que su personalidad artística reclama y con cuya exclusiva aportación también hubiera sido merecedor de figurar en la historia del arte.

APEL. LES FENOSA (1899)

Apel. les Fenosa es el escultor catalán que escepcionalmente se aparta de la línea marcada por el noucentismo. Sus esculturas son más representativas de la virtudes espirituales que las de Clará o las de su propio maestro Casanovas. Si las mujeres realizadas por estos dos escultores reflejan una feminidad vitalista, como portadoras y generadoras de la propia vida, las mujeres de Fenosa aparecen como graciosas y frágiles doncellas de espiritual feminidad, más capaces de sentir la música, la danza y la poesía que de engendrar un hijo.

En una cosa si hace causa común Fenosa con sus paisanos los escultores catalanes y esta es en la elección de la mujer como modelo; aunque, desde luego, esta sea una mujer distinta.

Para algunos tratadistas Fenosa se inspira igualmente en la cultura mediterránea. Corredor Matheos opina que las esculturas de Fenosa están inmersas en un medio en el que

tanto la temperatura como la vegetación, se encuentran en una contínua primavera-y que esto no es más que el reflejo de las cualidades prestadas por el clima del Mediterráneo. O como en otro sentido Francisco Portela Sandoval dice: "Curiosamente la escultura de Fenosa ofrece cierta semejanza con obras de estilos antiguos, como las terracotas púnicas de Ibiza o las tanagras griegas y elenísticas, no sólo por el empleo del barro cocido que siempre ha preferido a la piedra, a la madera o al mármol -materiales que a su juicio imponen leyes determinadas-, sino también por la rugosidad de las superficies y la esbeltez de los modelos femeninos." 81980-158)

En lo que todos los historiadores están de acuerdo es en destacar los valores místicos, espirituales, lúdicos, musicales, poéticos líricos, etc. de la escultura de Fenosa. Rafael Benet compara a Fenosa con el Greco por la espiritualidad de las figuras; habla incluso del canon de Teotocópuli y lo aplica al de Fenosa. "Fenosa es lírico -comenta Benet-. Si su obra fuera juzgada con criterio académico, no podría satisfacer, pues sólo aparecerían inconcreciones sin sentido. No obstante, colocarse ante este mundo estético con juicio tal, sería un grave error, ya que lo que pudiera paracer deformación inoportuna, no es otra cosa que efectos de una gran sensibilidad: deformaciones al rojo vivo forjadas en un candente corazón ..." (1949-282)

Raymond Cogniat que ha tratado ampliamente la obra de Fenosa opina que este artista opone el movimiento a la estabilidad como en una metamorfosis que trasmuta la materia en poesía; una obra inspirada más en la irrealidad, en el ritmo y en la música que en los volúmenes y en el intelectualismo.

Poeticamente alude Corredor Matheos a los cuatro elementos: tierra, aire, agua y fuego cuando se refiere a la representatividad de las esculturas de Fenosa de las que dice son "com una flamarada d'aigua." (1983-16)

Hemos de destacar al estudiar la obra de Fenosa el alto protagonismo que tanto el tamaño de sus esculturas como la materia que en las realiza adquieren. "Muchas más sutiliezas y gracias ha prodigado este ilustre poeta de la escultura -escribe Gaya Nuño-, al que una técnica muy suya provee de licencia para semejantes lindezas. Y es que siempre le atrajera el barro más que ninguna otra materia, asegurando que el mármol, la piedra y la madera, imponen leyes determinadas que él no acepta." (1958-313)

Fenosa parece sentirse más libre "no aceptando otras materias que nosean el barro, pero también es verdad que al igual que pasa con la escultura de Cristino Mallo, su obra no permite ser transferida a otra materia que no sea el bronce, sin dejar de perder sus cualidades.

El reducido tamaño de la mayoría de las esculturas modeladas por Fenosa, apoyado en el barro blando como materia, es aprovechado por este para dejar la impronta de los dedos y utensilios usados para modelar, consiguiendo en sus esculturitas una gran frescura y expresividad. Son estas obras como rápidos bocetos de escultor que Fenosa determina acabados, pues como él mismo opina sólo el artista decide cuando una obra está terminada. Pero esa frescura y gracia que en la pequeña escultura dejan la huella de los dedos y los palillos, no supone idénticos resultados en la escultura de gran tamaño. Cuando en lo pequeño la impresión de un dedo puede modificar la línea y

- el volumen, en gran tamaño con la misma presión solo texturamos una superficie, pero no modificamos la forma fundamental de la obra. Es por ese motivo que las esculturas de gran tamaño de Fenosa están más elaboradas, con superficies y volúmenes texturados.

Fenosa toma como modelo a la mujer; una mujer creada poe él con un tipo concreto, siempre con el mismo cuerpo y siempre con la misma cara. Pero si en el cuerpo estiliza en forma que se aparta del naturalismo, sus caras suelen ser correctas tanto en sus partes como en su conjunto. Las mujeres de Fenosa no adquieren personalidades diferenciadas, solo son el medio para expresar unas virtudes; precisamente lo contrario de lo pretendido por Cristino Mallo, antes aludido, cuya mayor preocupación es la humanización de sus personajes. Pero precisamente esa variedad de sentir y hacer el arte es lo que hace grande a cada artista, que logra ser aceptado como Fenosa.

JOSÉ DE CREEFT (1884-1982)

Con la misma razón que los catalanes reclaman a José De Creeft como paisano, aún habiendo nacido en Guadalajara, no hemos dudado en icluirlo en este trabajo como escultor español autor de desnudos; porque, si efectivamente la mayor parte de su larga vida y consecuentemente la obra de este artista, se ha desarrollado fuera de España, en Estados Unidos concretamente, su personalidad artístico-profesional la adquirió en Barcelona donde vivió desde los tres años, y en los desplazamientos que desde la capital catalana hizo a París. No es que el arte de De Creeft dejara de evolucionar durante su estancia en América, sino que lo hizo afianciándose cada vez maś en sus propios criterios clásicos y conceptuales ya determinados desde su juventud, como él mismo declara: "Hoy un artista tiene que ser muy obstinado si quiere preservar su personalidad y continuar creando de acuerdo con su sentir sin dejarse dominar por las modas artísticas dominantes obstinado en mis creencias básicas; mis fundamentos sobre el arte son sólidos y bien construidos ... y no me apeo de ellos. No estoy en contra

de ningún movimiento, a pesar de que me siento aparte de todos. Respeto el trabajo de los otros, sin embargo yo permanezco fiel a mi evolución que veo como un círculo contínuo empezando y terminando con consistencia personal." (1981-42)

Si en otro momento de este trabajo hemos defendido la posibilidad de que un artista pueda expresarse indistintamente en varios estilos a la vez, en uso de su libertad de expresión artística, De Creeft, respetando igualmente esa libertad, se marca una línea de la que no se aparta nunca la que cada vez se hace más concreta, como Carles Fontsere comenta: "Ideas revolucionarias sobre un arte nuevo se cribaron en acaloradas discusiones a principios de siglo, entre artistas de Montmartre. Atraido a la vez que repelido por lo que se decía, De Creeft estaba dispuesto a rehusar y los prejuicios de la Academia, pero no podía aceptar lo que le parecía un rompimiento total con la tradición. El soñaba con un arte que fuese, al mismo tiempo, libre y tradicional, que representase la vida en toda su plenitud; con un mundo pletórico de las formas animales y humanas admiradas por él." (1981-45)

Podemos determinar que son tres los pilares básicos en los que se sustenta casi exclusivamente la obra de De Creeft: el primero es el tema que inspira la mayor parte de su obra que es la mujer, en segundo lugar es su sistema creativo basado en la intuición y el tercero, íntimamente ligado al segundo, la técnica empleada, la talla directa.

El tema humano de José De Creeft es la mujer; una mujer de formas opulentas con las que reafirmaba la

feminidad de sus esculturas " ... la gordura -decía De Creeft-, ha influenciado mucho mis formas escultóricas". (1981-42). Los cuerpos desnudos de mujer realizados por De Creeft, desproporcionados y contorsionados caprichosamente, son siempre femeninos porque según él mismo declara, no siente la representación del hombre. Relata De Creeft la anégdota de cuando tuvo que hacer por encargo una escultura representativa de un poeta le "salió una mujer" que le fue igualmente aceptada. Este hecho lo justificaba diciendo: " ... la escultura de hombre no me ha interesado nunca ... la figura femenina es algo oculto, poético ..." (1981-46)

Hemos de destacar, en apoyo de la españolidad de De Creeft, el hecho de que las caras de las mujeres esculpidas por este artista en Norteamérica, no están inspiradas en mujeres más próximas a su exilio, si no en el recuerdo del mismo ideal de mujer mediterránea que propuso Maillol, de facciones fuertes y labios y cuello gruesos.

La talla directa es, lógicamente, la técnica indispensable para la creación intuitiva practicada por De Creeft. La obra surgía de forma inmediata desde la mente del artista para plasmarse en la materia definitiva, la piedra. La libertad creativa propugnada por De Creeft es defendida por él mismo en los siguientes términos: "Creo en el poder de la intuición y en la fuerza de la voluntad. Mi propia realización en la forma nace de la trama de la vida y el esfuerzo puesto en la creación; la imaginación, el deseo y el amor de hacer ... la intuición la expontaneidad, todo eso forma cuerpo en la obra acabada. Este es el afán de mi vida." (1981-62)

Supo De Creeft aprovechar la materia, eligiendo generalmente piedras duras, así como el gran tamaño de estas, en beneficio de la apreciación de su obra; no sólo por el resultado favorecedor que estos materiales proporcionan, debidamente pulidos o texturados, sino por el simple valor psicológico que la dureza les confiere. TAnto estos materiales como el mayor tamaño de la obra no solo acarrearon beneficios a De Creeft. En principio y debido a su técnica de trabajo, la talla directa, estaba ogligado aprescindir de ayudantes solo podía interpretar lo que la mente iba diciendo de forma intuitiva. El esfuerzo habría de hacerlo él mismo, aumentándolo abviamente, con el volumen. Precisamente esa profesionalidad ejercida por De Creeft durante toda su vida le acarreó, como a otros muchos esforzados escultores, la enfermedad de los canteros y de los mineros: la silicosis que al final de su vida lo imposibilitó para el trabajo físico.

LUISA GRANERO (1924)

Es norma muy arraigada en los responsables de la opinión, intentar descubir la personalidad del artista partiendo exclusivamente de la contemplación de su obra. Si normalmente se pretende conocer al artista a través de su arte, en este estudio sobre la escultura hemos invertido los términos, por que creemos que llegaremos a conocer mejor la obra de arte si antes hemos intentado conectar con la personalidad pensamiento e intencionalidad de su autor.

Antes, por tanto, de entrar en consideraciones sobre la obra escultórica de Luisa Granero hemos de analizar su criterio sobre su propio arte y sobre el arte en general. En este sentido hemos de agradecer el buen criterio de Anna Llauradó, al reflejar las opiniones de la escultora en la presentación que firma en el libro dedicado a la obra de Luisa Granero.

Dice Luisa Granero que su obra es muy difícil de analizar ya que su escultura "está aún por realizar".

Novamos a pretender aquí descifrar todo aquello que en sus esculturas pretendió expresar esta artista, aunque sí creemos poder afirmar que, aún no pudiendo llegar a comprender en su totalidad la pasión que sintió la escultora en el proceso creativo de cada una de sus obras, el idioma en que Luisa Granero se expresa es un lenguaje humano y como tal universalmente inteligible. Su vocabulario es de lo más llano y simple, pero de naturaleza profunda; se expresa con pocas palabras para decir todo lo necesario.

Entre la obra y la opinión de Luisa Granero existe una total correspondencia. Si desde la contemplación de sus esculturas adivinamos una personalidad altamente sensible hacia la naturaleza humana; tras sus declaraciones y pensamientos, no podríamos esperar más que un arte que respira humanidad. Como la artista afirma: "el hombre ama su propia imagen y yo, particularmente, adoro la forma humana." (16-1985). No creemos equivocarnos demasiado si afirmamos que Luisa Granero, alcanza tan fácilmente la gracia y la humanidad en sus esculturas, porque para ello, solo tiene que representar sus propios valores. Sus jóvenes mujeres pertenecen a la misma raza de la artista y son hijas de las mismas mujeres que inspiraron a Maillol y a Clará.

En este sentido el diario ABC de Madrid decía: "Luisa Granero es vecina de Aristide Maillol, paisana de Manolo Hugué y de Clará. Y de ahí en síntesis, lo que es su escultura. (...)" (A. Llauradó 20-1985)

Luisa Granero se declara humildemente en aprendizaje contínuo. Aún siendo consciente de su categoría artistica,

sabe reconocer que la formación en el arte nunca termina, y que siempre hemos de estar abiertos a las opiniones de los demás, -bien procedan de artistas consagrados, como de jóvenes innovadores-, siempre que nos parezcan aceptables.

Dice, Luisa Granero, amar apasionadamente la escultura y verdaderamente lo demuestra en cada obra suya; amor a su forma de hacer escultura, en donde la alegría y gracia de sus jóvenes mujeres nos hablan de los gozos y sufrimientos de su autora en cada proceso creativo de modelado.

Si Lafuente Ferrari dijo que "Luisa Granero es escultora por la gracia de Dios", sin ánimo de ser irreverentes podemos cambiar el "por" por el "con"; por que lo que Luisa Granero refleja en sus desnudos femeninos, es toda la gracia que Dios ha puesto en la mujer, como responsable moral y física de la pervivencia de la raza humana.

No son muchos los artistas que se dedican a la escultura y tratándose de mujeres dotavía menos. Solo dos escultoras hemos podido reflejar en este trabajo: Luisa Granero y Carmen Jiménez, dos mujeres que enamoran con su trabajo y con su humanidad personal.

JOSÉ MARÍA SUBIRACHS (1927)

Creemos necesario insistir en que el tratamiento que el estudio al desnudo escultórico hemos dado en este trabajo, parte de la consideración del cuerpo humano como elemento expresivo en el arte del volumen y la forma. Este planteamiento supone ser algo más que una simple recopilación de lo que ha sido la escultura imitativa de la persona desnuda.

El potencial expresivo que el cuerpo humano posee, tanto en su integridad como en su fragmento, ha sido ya tema de estudio en un capítulo concreto de esta tesis. Igualmente hemos comprobado que, hasta la llegada de las vanguardias, el cuerpo humano desnudo, y el femenino en mayor medida, ha sido, casi con exclusividad, la base de inspiración para la escultura libre, aquella que no ha estado sujeta a encargo.

La forma humana es usada por Subirachs afirmándose en la expresión más que en la representación. En su obra más

reciente no pretende Subirachs crear un modelo de hombre o de mujer desde ideales estéticos humanizados. Sus seres negativos no existen en forma material, pero sienten y se expresan de forma virtual.

Según palabras de Corredor-Matheos: "En Subirachs no existe nunca el retorno al mundo griego -más que cuando lo hace como apoyo para dar sus primeros pasos-, ni una sentimental inclinación a reivindicar los atributos del hombre como único punto de partida del lenguaje. Se diría que es de aquellos que sitúan el objetivo mas allá del hombre mismo, pero en un ámbito al que se considera que tiene derecho." (1975-23)

Los desnudos escultóricos de su primera época, considerada por Corredor-Matheos como la de su formación, son, a nuestro entender, obras suficientemente maduras de una etapa del artista, en la que aún permanece en Cataluña la influencia del metiterraneismo como tradición reciente. En este período desproporciona, Subirachs, ampliamente las caderas y muslos de sus esculturas de mujer, como si pretendiera acentuar la feminidad de sus cuerpos.

Desde un principio dedica Subirachs una gran atención a las texturas y a la tonalidad de la materia, a la que manipula con tratamientos contrastantes de la superficie y del color, consiguiendo así acentuar el carácter de la forma y la dignificación de la materia.

Tras varias experiencias expresionistas y abstractas, vuelve Subirachs a retomar el cuerpo humano como base de

inspiración de su obra más original, asumiendolo tanto en su totalidad o en el fragmento como entidad total.

Subirachs descubre el negativo como elemento escultórico el que en ocasiones alterna con fragmentos corporeos del mismo que contrastan mutuamente, determinando a un par la existencia y la negación de la forma.

En otros momentos la realidad material desaparece en su totalidad, dejando en el negativo su virtual presencia, "Como heco del ectoplasma de los espiritistas." (Corredor-Mathecs, 1975-254)

Es curioso observar que precisamente en este período más evolucionado del arte de Subirachs cuando utiliza el negativo como elemento expresivo, cuando parece negar la existencia material a sus personajes, los cuerpos y rostros, en algunos casos, se aproximan más a las proporciones clásicas que aquellas otras elaboradas en su primera época que Corredor-Matheos denomina mediterraneista.

Podemos afirmar que Subirachs es un moderno descubridor del cuerpo humano.

VIII-1-2 CASTILLA

JOSÉ CAPUZ MANANO (1884-1964)

En otro capítulo de este trabajo considerábamos el arte de cada momento, como consecuencia de sus propios factores circunstanciales. Pero esto, aún siendo verdad, solo lo es a medias. El carácter o personalidad del artista es el factor determinante de la calidad de la obra. Si Picasso hubiera vivido siempre en Málaga, donde nació, no hubiera "inventado" el cubismo, aunque igualmente, hubiese sido pintor; como también es cierto que si no hubiera sido por su genialidad creativa, tampoco en París hubiese sido el cubismo lo que fue.

Es, precisamente, en las influencias externas y en la permeabilidad hacia ellas del artista, en lo que basan los historiadores el escaso reconocimiento alcanzado por Capuz como escultor. Gaya Nuño, con su expresión directa, afirma que después de los galardones conseguidos con el grupo escultórico "Paolo y Francesca", que le supuso la primera medalla en la Nacional "desfallece en su empuje" diluyéndose en ensallos "de los que emergen el monumento a Flores y el dedicado al Doctor Moliner." (1977-89)

Marín Medina da la razón a Capuz en cuanto este se autodefine como aprendiz de la escultura: "Y así fue en gran medida -afirma-. El valenciano, aunque expléndida y notoriamente dotado para la escultura, más que un artista de conceptos particulares, fue un práctico de enormes poderes, que interpretó proposiciones de sus contemporáneos." (1978-125)

Hace este autor, como es de razón, un elogio del "Monumento a Flores" del que destaca su fuerza expresiva y su originalidad compositiva.

Por su parte, Alix Trueba analiza las "circunstancias" que rodean a Capuz con más benevolencia, haciéndolas culpables de la poca obra de investigación creativa realizada por el artista y dando un gran protagonismo a los problemas económicos y a la docencia que ejerció Capuz durante bastante tiempo.

Los problemas económicos son para Alix Trueba los culpables de que Capuz tuviera que aceptar trabajos que cohartaban su capacidad creadora, entre los que habría que incluir gran cantidad de imágenes religiosas. Pero sí, efectivamente, hemos de reconocer que los encargos entretuvieron a Capuz en obras intrascendentales para la evolución del arte de su tiempo, no es menos cierto que también fueron los encargos los que le dieron la oportunidad de hacer sus mejores creaciones, como lo son: el monumento al Doctor Moliner y el monumento al ingeniero Flores, de los que esta autora comenta: "Sus formas son rotundas, pesadas y macizas al tiempo que profundamente elegantes en sus líneas ... o el magnífico y rotundo Monumento al ingeniero Justino Flores de Jaén, perfecto

- desnudo masculino, de sabor arcaico y poderoso en una composición originalísima y concepción absolutamente moderna de monumento público." (1985-89)

Guillot Carratalá recoge una cita de Federico García Sanchís que sintetiza elocuentemente la personalidad artística de Capuz en los siguientes términos: "Como labró su vida, ha creado José Capuz su obra: mina y minero en uno. Logró desprenderse de la corteza originaria, jugó en la adolescencia con las ninfas clásicas, se deleitó, no sin riesgo de adormecerse, en las cadencias de un período quizá con exceso suave, y hele aquí, por último, que ha reducido su estética a concebir en arquitecto y a realizar en albañil, si se me permite la frase, que significa: concepción amplia, rítmica, plena; supeditación a una finalidad de la que la escultura solo es parte decorativa, y aún en la estatua, solitaria y abstracta, sirve ella a la idea; utilidad del procedimiento, que debe desdeñar postizos y superfuidades, que mellan el arabesco y no han de apreciarse en cuanto al mármol y bronce se coloquen en su lugar. Por encima y por debajo de su fuerte maestría se halla el secreto de su genio, que acaso es para el interesado más secreto que para nadie; porque en este príncipe de los escultores se han ignorado el valor propio y el manantial vivo." (1884-41)

Como escultor del desnudo hemos de considerar a Capuz, uno entre los mejores y más originales artistas, aún a pesar de lo reducido de su obra en este tema. Sus personajes pertenecen a una raza ideal, en donde la fuerza moral se sustenta en la fuerza física. La morfología de sus cuerpos no responde a una anatomía real sino a una síntesis ideal que presta a sus presonajes un destacado carácter de modernidad.

Si hubiera recibido Capuz el grueso de sus encargos en las mismas condiciones de libertad en que lo fue el monumento a Flores, la crítica no lo acusaría hoy de voluble e influenciable. También Ferrant se quejaba de los encargos demasiado impositivos, cuando escribía: "Pero no tengo más remedio que aprovechar por que la vida no está para bromas. ¡Qué serio se ha puesto esto de ir viviendo! ..."

Quizá la crítica e incluso la historia sea demasiado dura y fría, al exigir más del espíritu del artista, sin considerar que en el hombre, incluso el espíritu, depende de la materia.

VICTORIO MACHO (1887-1966)

En otro momento de este trabajo afirmábamos que el artista siempre pretende destacar del personaje a representar, aquellas cualidades, tanto morales como físicas que mejor lo puedan idenficar. En este sentido, los catalanes enfocan el desnudo femenino en forma distinta a los castellanos; diferenciación que en los primeros se aplica incluso entre el desnudo femenino y el masculino, por ser distintas las cualidades representativas que a la mujer y al hombre se les atribuyen.

Cuando los catalanes pretenden reflejar en sus esculturas de mujeres desnudas los ideales de la raza mediterránea, propugnadas por el pensamiento catalanista; Victorio Macho, es igualmente fiel al carácter castellano, por lo que su sentido plástico e ideal escultórico se atiene a otros patrones. Si los catalanes tienen cerca a Maillol, creador en escultura del prototipo de mujer mediterránea, Macho basa su inspiración en los modelos escultóricos de su tierra, mucho más sobrios y austeros:

Las esculturas de Alonso Berruguete, Gregorio Fernández, Gaspar Becerra ... son descubiertas por Victorio Macho cuando, aún muy niño, su padre lo lleva a visitar el Museo de Escultura de Valladolid, cuya contemplación produce un gran impacto en su personalidad, que marca definitivamente su vocación de escultor, según afirma al final de su vida, cuando escribe la autobiografía.

La admiración de Victorio Macho por Berruguete se mantine latente durante toda su vida, como demuestra el hecho de que su discurso de ingreso en la Academia se refiriera a su admirado paisano.

Por otra parte, Victorio Macho, tenía muy claro que la escultura que se estaba haciendo, la que se premiaba en las Exposiciones Nacionales y respondía al arte oficial, habría de ser renovada desde dentro de la misma figuración. Este planteamiento de reforma es llevado a cabo por Macho con verdadero acierto, por lo que hoy es reconocido como uno de los más importantes precursores del arte figurativo actual. Camón Aznar destaca este protagonismo del escultor en los siguientes términos: "en su arte Victorio Macho se ha mantenido en esa etapa tan hermosa pero tan sacrificada de un naturalismo esencializado. Frente al pasado ha sublimado el realismo banal de la escultura anterior que tan prolijante ha llenado nuestra plazas de políticos y militares ... Victorio Macho ha eliminado de su escultura todo lo que no fuera relieve puro, mera escultura impregnada de humanismo .. sus esculturas son modelo de una humanidad superior, ejemplares que ennoblecen la raza." (Revista Goya, nº 195 pág. 205)

Gaya Nuño comenta: "Victorio Macho fue un gran escultor, figura inseparable de este gran momento transitivo." (1977-191) Opiniones más o menos parecidas son las de Martín González que dice: "El palentino Victorio Macho se ha destacado en la estatuaria pública, a la que ha suprimido todo anegdotismo." (1964-275). Estos criterios son compartidos con ligeras variaciones de matiz por Francisco Portela, Alix Trueba y Marín Medina.

No fue Victorio Macho un escultor destacado como autor de desnudos, al menos en lo que se refiere al número. De su primera época en España, antes de sus exilio americano, son los dos relieves con desnudos que ornamentan sendos paramentos en el monumento a Cajal del parque del Retiro madrileño, en los que representa "La fuente de la vida" y "la fuente de la muerte." Su escultura exenta representativa de una mujer "Eva de América" merece por sí sola que se le preste atención a Victorio Macho como escultor del desnudo. "Pasó años en América -comenta Gaya Nuño-, sobre todo en Perú, de donde se trajera la brava estatua femenil Eva de América." (1977-191). La contemplación de este desnudo no nos sugiere la personalización de una mujer débil e insegura, sino la figura de un ser poderoso y determinante, sobrio y firme de carácter, concebido en forma de mujer, de tal manera idealizada en sus virtudes que no podría concebirse simplemente humana, sino como una mujer de una humanidad sobrenatural.

La vida de Victorio Macho estudo dedicada totalmente a la escultura, hasta su final. Josefina Alix así nos lo cuenta: "Trabajador incansable y silencioso, dueño de un gran oficio, amó y dominó la materia, especialmente la piedra, que habría de ser, finalmente, la causa de su

muerte pues, casi como un obrero cayó víctima de la larga enfermedad profesional, la silicosis que también habría de atacar a otros.' (1985-80)

JULIO ANTONIO (1889-1919)

Es cuestión muy discutida por parte de los historiadores la consideración que merece Julio Antonio respecto a si debe de ser encuadrado como escultor castellano o perteneciente al mediterraneismo catalán. De cuestión bizantina lo califica Marín Medina, el que previamente ya ha incluido al escultor dentro del realismo castellano.

Si atendemos al tema fundamental de la obra de Julio Antonio: el desnudo; este coincide con el modelo usado por el catalanismo, que se basa igualmente en el desnudo como exclusivo modelo del movimiento mediterraneista. Pero el espíritu del desnudo de Julio Antonio y el del mediterraneismo, aún utilizando como centro el cuerpo humano, se plantean objetivos altamente diferenciados, tan opuestos como son los propios valores que propugnan: heroismo y humanismo.

Los personajes desnudos de Julio Antonio no representan a las personas responsables de la continuidad

de las cualidades físicas y morales de la raza, como lo pretenden los escultores catalanes. Son seres sobrenaturales que reclaman la imortalidad del espíritu, en el mismo modo en que lo hicieron los dioses griegos que presidieron los tímpanos de los templos griegos.

Este espíritu clásico es asumido por el escultor a consecuencia de su viaje a Italia, según la opinión general, en donde estuvo más de tres meses.

"En su visita a Italia -comenta Martín González-, esculturas tan esencialmente itálicas, cual el retrato de Nicolo da Uzzano de Donatello, le señalan el rumbo que indefectiblemente había de seguir, que no es otro que el de buscar los tesoros ancestrales de las razas hispánicas ..." (1964-275). Tomando a Donatello como "maestro espiritual y guía supremo", en palabras de Santos Torreolla.

Julio Antonio murió demasiado joven; cuando el ardor juvenil comienza a dejar paso al proceso de madurez intelectual, del que generalmente brotan las mejores obras del genio que era, sin lugar a dudas, Julio Antonio. Como uno de los mejores escultores españoles lo considera Gaya Nuño, aún habiendo muerto tan pronto y "ello impide -afirma- saber si, fallecido a edades más superiores, pudo haber sido el máximo." (1977-80)

Efectivamente hemos de lamentar que Julio Antonio no tuviera tiempo para cumplir la promesa que hizo poco antes de morir: "El día que termine todos mis encargos, me dedicaré a mi obra y asombraré al mundo." La muerte no se

lo permitió y tampoco la historia puede aceptar más que aquello que fue, no lo que pudo ser.

PÉREZ COMENDADOR (1890-)

La escultura de Pérez Comendador no está encuadrada en una línea de investigación avanzada, dentro de su largo contexto social. Toda la crítica coincide en la opinión de que este escultor no puso su vista en el futuro, comprometiéndose en el avance de las formas, sino que volvió atrás la mirada en su añoranza de estilos, suficientemente investigados en sus respectivos momentos.

Este apego a las formas clásicas demostrado por comendador, es aplaudido por Guillot Carratalá cuando escribe: "Comendador nos resuelve el problema ideal que embarga todas sus obras: construcción graciosa, expresión aguda y honda línea ática, que es fijación de la belleza universal del arte." (1953-87)

Gozó comendador de gran fama y prestigio -"no demasido merecido" segun Alix Trueba-, llegando a ser en España uno de los escultores de su generación, más reconocidos, tanto por los medios oficiales como sociales.

Salvo la alabanza que de Comendador, más arriba reflejada, nace Carratalá, no encontramos en la crítica otro autor que no coincida en opinar sobre la demasiado afición que este artista tuvo al realismo clásico; como es el caso de Gaya Nuño que afirma: "El extremado realismo de Pérez Comendador parece haber ido creciendo con los años, hasta llegar, por ejemplo, a la estatua de San Pedro de Alcántara, en el casco viejo de Cáceres." (1977-197)

Pero Pérez Comendador nos interesa más,por razón del tema que estudiamos, en su realización escultórica en el campo del desnudo. Olvida, entonces, Comendador el realismo trágico de sus imágenes policromadas y la fortaleza de carácter de sus conquistadores para buscar y encontrar la gracia en sus desnudos femeninos. Es aquí donde más y mejor demuestra Pérez Comendador el placer que el artista obtiene, cuando la obra que realiza se atiene por entero a su criterio y voluntad. De igual manera que lo hizo con los conquistadores, el ideal de mujer lo encuentra este escultor en la juventud de los pueblos de España.

En ocasiones aplica a sus barros una ligera coloración que al igual que los antiguos egipcios, presta a las esculturas una mayor expresión de vida y estimula la gracia de sus personajes, respetando a su vez, la naturaleza de la materia sostén de la obra.

Es en el desnudo donde, precisamente, mejor considera la crítica a Pérez comendador. Marín Medina, como más reciente y último catalizador de la opinión general, dice del escultor que en momentos de deja influenciar del mediterraneismo "como en su poderoso 'Desnudo de mujer',

mármol turgente y lozano presentado en la Exposición Nacional de 1932." (1978-145)

ADSUARA (1891-1973)

Nacido en Castellón y formado artísticamente en Madrid, es Adsuara otro artista que ha motivado polémica entre los tratadistas respecto a la localización de sus influencias. Los críticos levantinos lo integran en la escuela mediterraneista próxima a Casanovas y Clará, mientras que los planteamientos que se hacen desde Madrid, lo encajan en el grupo de escultores que desde esta capital renuevan la escultura, los que según Gaya Nuño, componen el "renacimiento castellano" en donde afirma este autor: "Se incorporaron como campo de lucha, pues los afines a esta dignificación procedían de todas las regiones españolas y, generalmente, no son madrileños."

Antonio Gallego, autor de la presentación del catálogo de la exposición antológica de Adsuara, celebrada en Madrid en 1974, en donde incluye la anterior cita de Gaya Nuño; opina, por su parte, que Adsuara es una especie de simbiosis en el que se suman el espíritu mediterráneo, por un lado y el castellano por otro; considerando que

pertenece a ambos por su sangre y su formación, respectivamente.

Adsuara es un escultor formado en unos principios plásticos tradicionales que se apoyan en una sólida profesionalidad. Aunque dominando todas las técnicas escultóricas: desde un excelente dibujo hasta la talla de la piedra, Adsuara prefiere la madera. Antonio Gallego transcribe en el catálogo ya citado, unas declaraciones del artista en las que dice: "Me gusta trabajar la madera más que ninguna otra materia. Como elemento de expresión, tiene una enorme fuerza que responde adecuadamente a la sensibilidad plástica española." "De todas las materias escultóricas, la más asequible a nuestra sensibilidad, la que define del modo más concreto la pasión del alma española, es la madera." (1974-8)

En otras ocasiones hace Adsuara declaraciones en favor de la madera como materia escultórica, como cuando opinaba: "Juzgo que la tendencia más afirmada en España es la que , a través de todas las inquietudes y orientaciones del momento, tiende a encontrarse con la gloriosa época de nuestros imagineros. Una prueba que abunda en mi favor es la imposición creciente de la madera como materia preferida de nuestros jóvenes escultores. Ese sentido tradicionalista no está en pugna, ni mucho menos, con las modernas corrientes de la estética escultórica. La forma es del momento. Lo sustancial es la tradición que persiste a través de todas las modernidades." (1974-10)

Cuando así se expresaba Adsuara debía referirse, según A. Gallego, a la preferencia de muchos autores de

los años 20 por la madera, aunque no abandonaba, de ningún modo, el uso del mármol.

Nos llama la atención, también A. Gallego, sobre otras declaraciones de Adsuara que pueden servirnos de apoyo a la hora de enjuiciar su estilo y sus influencias. Dice así: "Yo admiro las tallas de Berruguete como la obra más representativa de la escuela plástica española y como la obra escultórica más extraordinaria del mundo en cuanto a expresión de vida." (1974-10)

Los personajes escultóricos de Adsuara son hombres y mujeres de una raza potente. Sus poderosos cuerpos están dotados de unos miembros fuertes como columnas dóricas. Quizá estas mujeres de Adsuara hayan nacido cerca de aquellas de Clará y Casanovas, pero en movimiento y en gesto, puede que tengan más que ver con la admiración de Adsuara por Berruguete.

"Con el estallido de la guerra del 36, -nos continúa relatando el profesor Gallego-, Adsuara se refugia en Castellón con su familia, y una de sus actividades más desconocidas y que más le honran fue su actuación como miembro delegado de la junta para la conservación de obras de arte, consiguiendo la salvación de importantes conjuntos en toda la región amenazados por la incultura, la barbarie y el clima de guerra. Y esto dentro del campo republicano, a las órdenes directas de Azaña, que lo reflejó en sus memorias con puntualidad, pero que le creó no pocos problemas, muchas amenazas y el nulo reconocimiento de lo efectuado tras el triunfo de los nacionales." (1974-5)