

A poco de terminar la contienda, comenta este mismo autor, ya se encuentra Adsuara trabajando en una empresa del gobierno, colaborando con Capuz, Clará, Orduna y Pérez Comendador, en la reconstrucción de la Ciudad Universitaria.

Valeriano Bozal encuentra en Adsuara y en otros escultores contemporáneos, influencias de Vixtorio Macho, (suponemos que en el tratamiento de los paños) de los que dice que no hubieran sido lo que fueron de no haber existido Macho.

José Mateo supone que los planos y aristas con que se mueven las telas de las esculturas de Adsuara, se deben a influencias cubistas. Y el concepto clásico de estas obras a su admiración por el renacimiento florentino.

Marín Medina sintetiza su opinión sobre el arte de Adsuara, recopilando en pocas palabras lo que más o menos opinan los demás en la forma que sigue: "... fue un escultor auténtico y honesto; quiso incorporarse a las innovaciones artísticas de los años 20 y 30 (admiraba a Macho, a Julio Antonio, a Clará y a Mestrovic), pero nunca quiso renunciar a las tradiciones castellanas (Adsuara respetaba a Berruguete sobre todas las cosas) y siempre tuvo ciertos apegos académicos." (1978-127)

Al igual que ocurre con Victorio Mancho, la época anterior a la guerra del 36 fue la más creativa de Adsuara. A este tiempo corresponden su serie de maternidades y la mayor parte de sus figuras desnudas, talladas en madera y en mármol y fundidas en bronce.

Después de la guerra estuvo más ocupado en trabajos oficiales y en la docencia, a la que se reincorporó rápidamente una vez terminado el corto período de depuración al que fue sometido.

Los ropajes que cubren los cuerpos de las esculturas de Adsuara, aunque siendo paños gruesos, se adhieren a la superficie del cuerpo, exteriorizando sus formas al estilo de los "paños mojados". Sus esculturas vestidas han de estudiarse, aún estando cubiertas, dentro del campo del desnudo. Los pliegues de la ropa están colocados sobre la figura, modelada previamente desnuda, ocultando solo en parte el cuerpo con valientes pliegues, generalmente estructurados por planos, dejando traslucir la anatomía en grandes superficies.

ANGEL FERRANT (1891-1961)

La configuración, proyección y reconocimiento social de un artista no depende sola y exclusivamente de sus propias condiciones personales, carácter e intención; entendiendo todos estos factores como emanantes del propio individuo. El entorno social e incluso físico en el que se desenvuelve el artista, impone un cúmulo de condicionantes que influyendo indirectamente en su obra, cualitativa y cuantitativamente, lo proyectan en mayor o menor medida, no siempre en proporción directa a sus valores artísticos.

Angel Ferrant fue un escultor merecedor de mayor reconocimiento del que hasta ahora ha conseguido, sobre todo a nivel internacional. Todo su gran esfuerzo por actualizar la escultura no encontró el momento ni el campo propicio para poder dar óptimos frutos. No era España a principios de siglo y mucho menos después de la guerra civil, el escenario más cómodo para promover "revoluciones" aunque fueran artísticas, partiendo además de una persona que había tenido responsabilidades en la república, como era el caso de Ferrant.

Tampoco fue Ferrant persona que se acomodara fácilmente a gustos contrarios a sus propios principios, coherente siempre con su máxima de que "el arte no es un medio de vida sino un fin de vida." Por lo que "No podemos admitir -decía- que se haga para vivir, sino que para sentir que se vive." Por lo que conociendo su forma de sentir el arte, se comprende que le fuera tan duro tener que acceder a realizar esculturas no de acuerdo con sus intenciones y preferencias para poder subsistir, como el mismo se quejara en una carta que escribiera a Manolo Millares en la que le dice: "No quisiera pensar en lo que estoy haciendo. Trabajos para ganarme la vida; enfrascándome en ellos, con ilusión, incluso, pero con una ilusión sometida a muchas trabas circunstanciales. El más vale pájaro en mano ... ante el problema económico de cada día me impide anteponer mis preferencias ..." (Angel Ferrant 1983-74)

Angel Ferrant fue un escultor completo, tanto por la altura de su concepción artística, como por su formación técnica. De igual manera supo pertenecer a su momento histórico, adelantándose, incluso en sus planteamientos plásticos, haciendo aportaciones en el campo de las vanguardias que no tuvieron, por los motivos ya aludidos, la resonancia que merecieran. En este sentido escribe Gaya Nuño: "Por esta pasión de escultor en constante actitud de inquieto buscar y encontrar, Ferran, había llegado, antes del 1936, al terreno de la escultura de oquedades, y por un momento, sus investigaciones y las de Henry Moore fueron gemelas, excepto en un punto importante, el de que nuestro español solo era conocido y estimado por reducidos grupos de admiradores, máxime a partir del final del a guerra." (1977-316)

Efectivamente, Ferrant, aunque formado en la tradición figurativa, evolucionó hacia nuevas formas,

rompiendo con la teatralidad y perfeccionismo mimético anterior, no solo en la búsqueda de expresiones innovadoras al uso, sino dentro también de la figuración plástica, que nunca olvidara, en alternancia con la invención abstracta. Esta poliexpresividad escultórica de Ferrant hizo que fuera "tildado - según Sabastián Gasch-, precipitada e injustamente de voluble, de versátil; se le ha acusado de probar todos los manjares estéticos y de mariposear por encima de todas las tendencias ..." (Angel Ferrant 1983-33) La incompatibilidad del arte figurativo y el arte abstracto ha tenido siempre un planteamiento más teórico que real, demostrándose en muchos casos, -como en este trabajo también se ha pretendido-, que si algunos artistas han tenido formación y concepto suficientes para expresarse libremente en cualquier tendencia o estilo artístico, haciéndolo con gran calidad en todos ellos, como es el caso de Ferrant, esto solo demuestra que su genialidad es mucho mayor, por lo que debería de ser mayor el reconocimiento que merezcan.

En criterio de Ferrant, no existe en el arte dirección única ni mucho menos obligatoria; este planteamiento suyo lo aclara así Fransico Rivas: "La obra escultórica de Ferrant nunca se desarrolla en un único sentido; muy al contrario, asombra por la variedad de registros, por la multiplicidad de caminos que aborda. Las fases figurativas y abstractas se suceden sin aparente solución de continuidad. A veces aparece dominado por una fuerte impronta impresionista, un sesgo 'centroeuropeo' típicamente 'germánico', como señala Santos torroella; otras, en cambio, sorprende por su intención alegórica, incluso anecdótica, caso de 'La escolar', que valió el Premio Nacional de Escultura de 1926, o los relieves de 'La tauromaquia', de 1939. En ocasiones prevalece un carácter esquemático, simple juego de masas y volúmenes;

... otras muchas, en cambio, el movimiento, o una decidida tendencia hacia las formas esenciales y gráciles, más que esculpidas, 'dibujadas' en el espacio ... De la misma manera gusta experimentar con todas las técnicas y materiales a su alcance, desde la talla directa al barro cocido, desde el vaciado en bronce hasta el hierro forjado, desde el bajorelieve hasta la manipulación de objetos prefabricados ... Refiriéndose a este aspecto multidireccional de la obra de Ferrant, escribió Ricardo Gullón: 'No son simples variantes dentro de una dirección única, sino aventuras dispares (y aún opuestas de la sensibilidad ...' Y añade: 'La diversidad de matices perceptibles en la obra de Ferrant no se da en ningún otro escultor español, y con tanta riqueza (dentro de la unidad de intención), acaso tampoco en ningún escultor extranjero'. Esta afirmación, creo, tiene mucho de verdad. El propio escultor lo explica de esta manera: 'Me fijo hoy en un punto y mañana en otro. Absorto, pero no embobado. Ignoro si camino en línea recta, pero sé que tengo un rumbo'. Y este rumbo que le orienta a través de tan incoherente, en apariencia, maraña de experiencias resulta evidente si analizamos, como podemos hacerlo hoy, la obra escultórica de Ferrant en su conjunto." (Angel Ferrant 1983-114)

Ya en otro capítulo de este trabajo hemos dedicado atención suficiente al derecho del artista a expresarse en un estilo determinado, sin tener que adular de los demás. Las distintas formas de expresión no son, aunque haya algunos que así lo consideren, partidos opuestos y enfrentados. Ya el mismo Ferrant expuso su defensa de todas las expresiones plásticas, como nos lo recuerda Romero Escassi, ante la pregunta de un periodista: "¿Lo figurativo le impide a usted hacer lo abstracto o pueden realizarse a la vez ambas cosas?. El artista que rara vez

perdía la calma, contestó a su interpelante exabrupto: No me arme usted líos con esas diferencias. Por que yo hago siempre la misma cosa. Diga usted luego, que para eso es crítico, cual es lo figurativo y cual es lo abstracto. Cuando yo tengo que hacer una escultura con un destino determinado, no hago más -abstracta o figurativamente- que ponerme a tono con el sitio". (81973-27)

En el campo figurativo fue Ferrant, igualmente, un innovador. Su escultura va mucho más allá de lo que es la copia del natural o del recuerdo de otros estilos pasados; como brevemente lo aclara Sebastián Gasch: "La tarea de Ferrant, hombre más inteligente que los manobres (hombres que trabajan con las manos) de la escultura, es tarea eminentemente intelectual." (Escassi 1773-76)

Como escultor figurativo no realiza Ferrant muchos desnudos, aunque los pocos que hizo merecen, al igual que todo el resto de su escultura más próxima a la figuración, mucha más atención que la que se le ha prestado hasta ahora, la que ha sido ensombrecida por los aplausos, igualmente merecidos, dedicados a su faceta abstracta. La personalidad artística de Ferrant es tanto más grande, en cuanto quiso y supo coordinar en su actividad creativa, tan múltiples facetas, desechando, exclusivamenete, la repetición de lo ya hecho.

El relieve de Ferrant compuesto por dos figuras de mujer desnudas reposando en la arena, es, quizás una de las piezas más conseguidas de la escultura española de todos los tiempos. Delicadamente distorsionados, estos cuerpos se acentúan en su feminidad, compensándose estéticamente en la equilibrada composición. Sus volúmenes

y perfiles suponen una conjunción rítmica de agradable melodía, muy lejos, sin embargo, de una realidad naturalista.

Desgraciadamente las "circunstancias" vetaron a Angel Ferrant la realización de otros desnudos en relieve; este fue el caso de la columna conmemorativa del Descubrimiento de América erigida en La Rábida, para la que realizó dos anillos con relieves alegóricos al viaje de Colón y a la colonización del Nuevo Mundo. Así lo explica el mismo escultor en una carta dirigida a un amigo: "Tenía ya terminado en grande uno de los fragmentos con desnudos para el monumento a Colón cuando me vinieron a advertir que 'nada de desnudos', '¡ni un brazo desnudo!'. ¡Qué tristeza me produce esto! ... (Angel Ferrant 1983-47). Sólo la decoración de esta columna con dos franjas en relieve es obra de Ferrant; la columna ya existía desde 1892. En cada escena representada ejecuta una sabia composición, aún a pesar del esfuerzo físico y sobre todo moral que tuvo que realizar hasta su acabado, como comentaba en otra carta a su amigo Imbert: "...Me lo pagan muy mal pero no tengo más remedio que apechugar por que la vida no está para bromas" (1983-47)

Aunque en sus declaraciones, Ferrant, afirmara estar haciendo trabajos de encargo en contra de su gusto, obligado por la necesidad de ganarse el sustento, no cabe la menor duda, ante la contemplación de esas mismas obras de encargo que aún siendo un trabajo ingrato, puso en su ejecución una gran carga de cariño que transluce e impacta en el espectador.

MARCO PÉREZ (1898-)

Nacido castellano, en las tierras de cuenca, Marco Pérez se forma en Valencia, para retornar más tarde a su tierra adoptando para su arte los modelos y el carácter castellanos.

En forma parecida a Julio Antonio -de formación mediterránea- Marco Pérez sigue la línea marcada por el catalán con sus bustos de "La raza" realizando una serie de retratos de personajes prototípicos de las tierras conquenses: pastores y serranos que son tratados por él con un marcado realismo que Gaya Nuño supone excesivo y califica como "exacerbado realismo casi expresionista", frase que cita Marín Medina literalmente y hace suya Alix Trueba cuando dice: "... por otra parte su profunda raigambre castellana que le llevó al más austero y tremendo de los realismos, casi a un expresionismo ..." (1985-82) y también Francisco Portela que igualmente escribe: "Escultor de exacerbado realismo ..." (1980-151)

El monumento que Marco Pérez realiza para Cuenca a la memoria de los soldados muertos en Africa, refleja bien claramente su admiración por el otro monumento que Julio Antonio modela en honor de los héroes de Tarragona.

"Ante las obras de este escultor -opina Rodolfo Llopis de Marco Pérez. se adivina la presencia de un artista recio, a lo Julio Antonio, enjuto de barroquismos decadentes y exento de piruetas de vanguardia". (Benedito Sacristán, 1985-118)

Como escultor del desnudo, fundamentalmente del femenino, Marco Pérez adquiere una dimensión diferente respecto al realismo aplicado a los personajes de su tierra. Sus mujeres, siempre juveniles y graciosas, son portadoras de virtudes más próximas al mediterraneismo aprendido en su formación levantina junto a un sentido clásico asumido durante su estancia en Italia estudiando el arte griego y renacentista.

Una de las mayores virtudes de Marco Pérez -casi nunca considerada en la frialdad de la historia-, que adornó su vida y también su obra fue su gran humanidad. Esta cualidad, siempre acompañada de la humildad, demuestra que los triunfos alcanzados por este escultor fueron consecuencia de su calidad artística y no producto de la intriga.

Ya en 1924, Rodolfo Llopis supo definir la personalidad de Marco Pérez cuando en el periódico "LA LUCHA" de Cuenca escribió: "Hay una cosa que le atrae y le subyuga la emoción humana. Todas sus obras están

inspiradas en ese mismo tema.- Traslada al barro o a la piedra lo que la vida dá. Y la vida,- para él,- donde con más intensidad se da es en el pueblo; es por eso Marco Perez, cuando tiene que buscar modelos, los extrae de la cantera popular. Todos sus personajes - ... - son héroes populares que el artista sublimiza. Esa misma raíz popular que tiene toda su producción, la hace más humana y, al mismo tiempo, la pone más cerca del corazón de los hombres." (Benedito Sacristán, 1985-74)

FRUCTUOSO ORDUNA (1893-1973)

Todos los tratadistas consultados coinciden en afirmar que el escultor Fructuoso Orduna acomodó su forma de hacer a lo que la sociedad le demandaba con sus encargos, sin arriesgar lo suficiente en favor de la modernidad que según los mismos tratadistas, el escultor había prometido con su obra de juventud "Post Nubila Phoebus".

Clara Arahuetes, biógrafa de Orduna, considera injusto, por otra parte, el tratamiento que los historiadores han dado a este artista que parece ser, solo realizó el grupo escultórico antes aludido, con el que consiguió la 1ª Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes; cuando en realidad llevó a cabo muchas más obras escultóricas.

La mención que los textos hacen, de la obra de Orduna es, casi en exclusividad, de Post Núbila Phoebus; aunque esto ocurre en verdad, no es por desconocimiento,

obviamente, sino por considerar unánimemente que esta obra es quizá la única por la que merece ser mencionado.

Incluso en su propio tiempo, el trato que la crítica dió a Orduna puso el acento en sus valores profesionales sin aludir a compromisos de modernidad que el artista "no" poseía. "Según el periódico de la época 'Acción' -comenta Clara Arahuetes-, en el artículo de Perdreau, 'el grupo está ejecutado solo mirando al natural y tiene trozos maravillosamente modelados. La figura de la mujer es atrayente, tanto por el conjunto como por la honradez de la técnica.'" (1986-10)

Pérez Comendador se expresa de forma parecida en su discurso de contestación al de ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, leído por Orduna: "A lo largo de toda su vida, en su obra se aprecia la escultura contenida en sus límites, la amorosa complacencia en el hacer, la materia dominada por su fuerte voluntad y un oficio firme." (1986-11)

No se planteó, Orduna, según nos dicen los historiadores y nosotros observamos en su obra, un giro hacia la modernidad figurativa; su sentido clásico de la composición y el equilibrio suponían su mayor preocupación. Procuraba el artista en sus relieves una perfecta interrelación de sus partes en la ocupación del espacio, tanto en volúmenes como en tensiones; atendiendo en igual medida el equilibrio de cada figura en su propia individualidad, confiriendo así, tanto a sus relieves como a sus figuras exentas, frialdad e inexpressión, como ocurre en el frontón de la Diputación Foral de Navarra y en las seis esculturas de deportistas que realizó para el

Instituto Ramiro de Maetzu de Madrid. Refiriéndose a la escultura del "Arquero" comenta Clara Arahetes: "La figura gana en sensibilidad, lo que en cierto modo pierde en energía, la energía de un ideal anatómico ... su modelado responde a un equilibrio de masas en reposo." (1986-39) Y más tarde insiste: "La mayoría de los monumentos conmemorativos realizados por Orduna, resultan demasiado fríos y de acuerdo con los gustos oficiales, excepto el dedicado a Gayarre en el que se nota el cariño que sentía por el tenor." (1986-49)

El tratamiento que Orduna da al desnudo, tanto sea masculino como femenino, responde a un ideal de belleza basado fundamentalmente en la fortaleza física, más que en las virtudes morales y espirituales del personaje presentado. Sus seis representaciones en piedra: "Arquero", "Lanzador de disco", "Remero", "Lanzador de onda", "Corredor" y "Pelotari", suponen un mismo modelo físico, sin que su representatividad deportiva se establezca nada más que por el elemento alegórico que portan.

Aunque en sus figuras de desnudo femenino evoluciona Orduna hacia formas más blandas y suaves, en principio fue igualmente la fortaleza física la cualidad más destacada. En el relieve que realiza para el instituto Ramón y Cajal de Madrid, talla Orduna cinco mujeres desnudas que representan a las ciencias. La anchura de torax de estas figuras, así como la exuberancia muscular, nos hace suponer que Orduna pudiera recordar las representaciones de "La Noche" y "La Aurora" de Miguel Ángel.

Progresivamente va Orduna dulcificando sus desnudos femeninos, hasta llegar a modelar "Eva" con cuya figura

demuestra que también es capaz de crear un cuerpo de mujer auténticamente femenino y lleno de gracia.

Hemos de considerar que Orduna no fue un escultor básicamente del desnudo, aunque el reconocimiento le vino precisamente, por su grupo de dos desnudos "Post Nubila Phoebus". Como bien destaca Marín Medina: "Orduna siempre modesto, representa al artista que se afirma con una única obra. Pero esto, en escultura, nunca puede obedecer a la casualidad. Orduna, así, es su Post Nubila Phoebus. Lo que no es poco si se advierte como escultores más notables nunca tuvieron "ese" acierto ennoblecedor y calificativo. Esta obra de juventud llevó al navarro, en 1963, a la Academia de San Fernando; y , mucho más importante, esta obra tiene su lugar propio en el panorama peninsular de figuración escultórica de nuestro siglo." (1978-138)

EMILIANO BARRAL (1896-1936)

"Los principales representantes de esta recuperación de la plástica castellana fueron Julio Antonio, Victorio Macho y Emiliano Barral, a quienes Gaya Nuño bautizó como el gran terceto del realismo castellano." (Fco. Portela 1980-144)

Ha sido , quizá, Gaya Nuño el historiador que más justicia ha hecho atendiendo al estudio de Emiliano Barral como personalidad humana y artística, hasta que últimamente ha vuelto a ser redescubierto, gracias a la iniciativa de algunas entidades que han promovido exposiciones y estudios sobre su trayectoria y obra. "Cuando Vicente Aguilera Cerni publicaba en 1966 su estudio sobre el 'Panorama del nuevo arte español' - comenta Juan Manuel Santamaría-, concluía al escribir sobre Barral: 'Perdimos su trabajo y su arte; desaparecieron casi todas sus obras ...'. Hoy esta aseveración parece demasiado tajante. Una exposición organizada por la Casa del Siglo XV de Segovia en 1965; La exposición 'Dos escultores: Emiliano Barral y Francisco

Pérez Mateo', realizada por el aula de Artes Plásticas de la Universidad Complutense en 1982, y la 'Exposición Homenaje a Emiliano Barral', montada en las salas de exposiciones del Torreón de Lozoya de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia en 1.985, han ido rescatando su obra del olvido." (1986-57)

Si en otros momentos de este trabajo hemos aludido a las influencias que las circunstancias sociales ejercen en la vida, obra, reconocimiento y proyección de un artista, Emiliano Barral es uno de los ejemplos más claros de los que merecieron mejor puesto en la historia del arte y que no ha tenido en razón a la situación política-social en que vivió, murió y fue olvidado, llegando a ser casi un desconocido en su propia patria. "... Cantero Sabio y escultor espiritual -escribe Marín Medina-, por cuyo realismo hoy advertimos que el paso del tiempo ha ido haciendo mella, pero cuyas obras sirvieron de revulsivo poderoso contra los males internos (los del naturalismo) que aquejaban a la escultura en el primer tercio de la centuria." (1987-115)

No fue Barral un innovador o descubridor de nuevas formas, pero sí tuvo la conciencia muy clara para asumir las influencias que sí lo eran. Supo tomar partido junto a aquellos que asumían la evolución de las formas escultóricas, rompiendo con el naturalismo del siglo pasado. Todos los Historiadores reconocen esta cualidad en Barral, como es el ejemplo de Gaya Nuño que dice: "No estaba cerrado a ningún programa propio y, antes bien, parecía dispuesto a abarcar y ampliar todo cuanto fuera hacedero." (1977-195). La aceptación de las pautas ya dadas por sus contemporáneos, no es producto de coacción de ningún tipo, sino consecuencia de una consciente toma

de postura ante la orientación que el arte debía tomar. Según Santamaría, "Barral está frente al academicismo, molde común donde se funden todas las cosas lamidas y amaneradas." (1986-49) O como, según éste mismo historiador afirma el propio escultor declaraba: "Yo huyo de todo efectismo engañoso y huero que de sensación del momento, en desdoro del verdadero arte. Yo persigo la línea, siento la forma, busco la carne ..." (1986-50)

Son muy pocos los desnudos que realizó Emiliano Barral. Según la documentación consultada, fueron solo tres esculturas de desnudo femenino; una es un pequeño torso que aparece en una fotografía de su estudio de Sepúlveda, tomada en 1919 "El primero que modelé en mi estudio de Madrid". Según afirmara él mismo y que en opinión de Santamaría "... guardaba una gran semejanza con el espléndido 'Torso' en mármol, de Mateo Inurria."

Uno de sus "mayores aciertos", según Gaya, fue la escultura femenina desnuda 'Regocijo de volúmenes' llamada también 'Desnudo en piedra para fuente o jardín' del que Santamaría escribe "... una frivolidad y delicadeza tan esquisitas como las que hay en la figurilla desnuda, toda gracia y dulzura, y de tan extraordinaria vida, que el femenino cuerpecillo palpita y se estremece y hasta parece que más leve viento es capaz de agitarlo. (Esto dice entre otras cosas de Emiliano Barral, Antonio Ledesma desde las páginas de 'La Libertad' ...)" (1986--33)

El tercer desnudo, y posiblemente el último, que realizó Barral es 'La maternidad' que acompañaba en el Mausoleo de Pablo Iglesias en 1928 calificada de "amorosa y bella" por Galla Nuño.

Creo muy acertado el punto final que este último historiador dedica a Barral. Con opiniones de Gaya Nuño comenzamos a hablar de Barral y con este mismo historiador creemos oportuno concluir: "Es imposible tratar de saber hasta donde hubiera podido llegar la maestría de Barral de haber vivido muchos más años, de haber tenido ocasión de mostrar toda su rotunda entereza. Pero no vivió sino cuarenta. Nacido en 1896, los cumplió en 1936, y su final fue el de tantos y tantos combatientes, muerto en el frente de Madrid, que defendía. Ya sabemos que no fue el único, pero cada uno de estos muertos tiene su unicidad gloriosa." (1977-195).

ANTONIO LÓPEZ (1936)

La oscilación pendular de las tendencias artísticas que en todo tiempo se han sucedido de forma periódica, en la actualidad se han acentuado en su cadencia y en su intensidad, extremándose tanto hacia la síntesis de la abstracción como en el realismo detallista, coexistiendo pacíficamente con todos los grados artísticos intermedios y conformando un arte plural y enriquecedor.

Nunca hasta ahora se habían dado en arte extremismos tan acentuados, por lo que en este sentido constituyen una auténtica novedad aportada por el siglo XX.

Antonio López es un artista que busca en el detalle la profundidad de la naturaleza humana. Si otros artistas se distancian del hombre y los objetos que lo rodean, para mejor hacer síntesis de lo humano y de su ambiente, Antonio López se aproxima y descubre a través de lo minucioso y lo cotidiano, el espíritu humanizado del

hombre, no como conclusión o síntesis sino por el análisis de lo sencillo y lo mínimo.

Considera Antonio López que todo arte es humanizante según él mismo reconoce cuando expresa: "... y en el fondo pienso que no hay tanta diferencia entre lo que estamos contando todos."

"La obra de Antonio López García -escribe Bonet Correa-, Nacida del asombro del artista ante el mundo que le rodea, ha sido creada como pura indagación plástica, como respuesta personal al incontenible deseo de apresar con las formas la indeleble presencia de los seres y las cosas que constituyen su vida cotidiana y familiar que conforman su existencia." (1985-s.nº)

Así mismo destaca Bonet Correa, la firme y arraigada postura de Antonio López, que desde muy joven apostó por lo figurativo, precisamente cuando las vanguardias artísticas asumían la mayor promesa de futuro, en una España que acababa de incorporarse a la cultura internacional tras la apertura de la frontera con Francia. Apostó y ganó dando así la razón a aquellos que opinan que solo existen dos tipos de arte: el bueno y el malo.

No podía haber elegido Antonio López para su escultura, igualmente figurativa, otro modelo o protagonista que no fuera el hombre junto a sus objetivos íntimos, que suponen la prolongación de la piel y el alma del ser humano. Con su escultura, al igual que con su pintura, esta artista no actúa cual filósofo transcendental y profundo sino como un filósofo de la

vida, representando al hombre en una simbiosis compuesta de materia perecedera y espíritu inmortal, carente de idealizaciones o síntesis deshumanizantes.

De Antonio López escribe Bonet Correa: "en la escultura, en la que la masa y los planos, la estructura interna y las superficies no son más que un remedio de lo real. Las obras de Antonio López García, nacidas del asombro que ante la vida siente el artista, nos transmiten el latido de una realidad vivida y transformada en arte, sobrepasando los valores clásicos de la copia e imitación." (1985)

Al comentar Marín Medina la obra escultórica de Antonio López, dice que esta le parece "discutible": lo que entendemos como desaprobación, como lo prueba la siguiente justificación que a continuación da este autor: "Y estos trabajos se me antojan discutibles porque no entrañan la visión de la escultura: sus relieves tienen pleno carácter de ilustración, de pintura retórica en realce, y sus tallas (maderas policromadas, tamaño natural, ojos de vidrio) están más próximas al verismo esteticista de nuestros imagineros (en este caso, una imagería profana) que al entendimiento y conquista de la forma como masa, como volumen que comulga con el espacio al que delimita (cosa a la que tiende sin lograrlo esta estatuaria)." (1978-284)

Sin entrar en cuestionones de valor, consideramos que todo arte distinto como supone ser el detallismo extremado de las esculturas de Antonio López, siempre ha sido cuestionado por la crítica y la sociedad antes de ser aceptado. Por otra parte, es natural que la escultura de

este artista no se atenga a los conceptos que sobre el arte del volumen hoy tenemos, en consonancia con nuestra actual cultura y tradición; aunque también esto nos recuerda que en la antigüedad clásica la escultura no solo era el arte del volumen sino también del color.

Es posible que la escultura no sea el medio artístico que mejor se acomode a la intencionalidad expresiva de Antonio López y, donde en pintura acertara plenamente, no haya aún conseguido, según Marín Medina: "... una expresión certera en auténtica escultura."

VIII-1-3 OTRAS REGIONES DEL RESTO DEL PAIS

MATEO INURRIA (1867-1924)

Ya hemos considerado anteriormente los condicionantes, que impone al artista el estatus social en que éste se realiza y vive. La obra artística es reflejo del nivel de desarrollo cultural y económico de la sociedad en que se produce.

No se ha dado nunca el caso, de que una revolución, innovación o movimiento artístico importante, haya surgido de una individualidad artística, de forma esporádica, al margen de los centros culturales, en donde la abundancia de opiniones genera la discusión de la que a su vez surge la idea que desencadena un nuevo movimiento estético.

Mateo Inurria fue un escultor con virtudes de renovador, de grandes cualidades artísticas y con una sólida formación profesional; reunía todo lo necesario para propiciar un rompimiento, con la escultura despersonalizada del siglo XIX. Llegó efectivamente, Inurria a ser un innovador de la escultura en España, pero

para conseguirlo tuvo que abandonar el ambiente cordobés, menos rico, lógicamente, en inquietudes y planteamientos plásticos reformistas, y trasladarse a Madrid, en donde rápidamente encontró el camino que deseaba y no podía haber en Córdoba. Esto ocurrió desgraciadamente para el arte de la escultura, cuando solo le quedaban 11 años de vida.

Mateo Inurria prestó demasiado interés a las exposiciones Nacionales, en las que aún se mantenían los criterios estilísticos naturalistas del siglo anterior. Su afán por conseguir medallas, desde su perspectiva de provincias, hizo modelar a Inurria desnudos perfectamente copiados del natural, imitando tan bien a la realidad, como la obra titulada "Naufrago" que no fue premiada en la Nacional de 1890 por considerarse un molde del natural; o como su relieve titulado 'La mina de carbón', con cuya obra obtuvo la Medalla en 1899.

Francisco Zuera, biógrafo de Inurria comenta: "Como bien dice 'Bernardino de Pantorba', uno de los primeros investigadores de la figura de este artista cordobés, describía hace años: 'Hasta La Mina de carbón, el arte de Inurria se desenvuelve dentro de un concepto estrechamente realista. ¿Qué nos dice -declara- aquello de que su primera obra expuesta en Madrid, cuando el escultor no tenía aún veinticinco años, fuera tachada de vaciado del natural?. 'Esto nos dice que el arte de Inurria, no pasaba de la zona objetiva; era un arte frío; incluso nos atreveríamos a decir que no obedecía sino a un mero ejercicio de rumbo académico. 'Refiriéndose a 'La mina de carbón' continúa Pantorba: Modelando con honrado vigor, su citado relieve, Inurria daba ya a conocer una positiva maestría en el plano de la técnica. El tema de los

'mineros' estaba acometido de frente, sin eludir ni escamotear las dificultades de su ejecución. Pero faltaba allí, lo agudo, fino y hondo de la percepción artística genuina." (1985-12)

Ante la contemplación de este relieve se pone en evidencia el sentido que de la escultura tenían los miembros del tribunal que le otorgó la 1ª Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes. El propio biógrafo de Inurria Bernardino de Pantorba, no puede por menos de reconocer la escasez de valores artísticos de esta obra. "La mina de carbón escuetamente dicha, sin el aleteo de la imaginación que todo artista debe poner sobre el natural contemplado por sus ojos." (1967-29)

Efectivamente, los desnudos de Inurria de esta época, imbuidos por los criterios establecidos por las Exposiciones Nacionales, solo tienen el valor del copismo virtuoso. Los cuerpos no son moldes del natural, pero merecen serlo. El relieve 'La mina de carbón' es un claro ejemplo de transposición de los valores plásticos por los técnicos y miméticos. Ante todo consideró Inurria la complicación y el perfeccionismo, olvidándose de hacer aportaciones artísticas; solo son cuatro cuerpos de hombres normales, pero, eso sí, perfectamente modelados.

Todos los tratadistas coinciden en señalar que, el Inurria escultor de estos sus primeros tiempos, actuó solo como un perfecto modelador y que sus verdaderos valores artísticos afloraron cuando se trasladó definitivamente a Madrid, donde el ambiente artístico despertó en él la auténtica vena sensible y creativa que, desde luego, poseía. "Poco antes de 1913 se abre el tercer período de

Inurria -escribe Pantorba-, ya de asiento en Madrid, vuelve las espaldas a su primera época y crea lo más hermoso y personal de su arte, lo que deja su nombre afianzado en la historia de la escultura." (1967-28). "Los nudos femeninos, labrados en mármol -unos pequeños y otros en tamaño natural-, son, para nuestro gusto -opina Pantorba-, lo más representativo y valioso de la personalidad de su autor y, en conjunto, lo más bello y lo más finamente modelado que salió de sus manos." (1967-26)

Gaya Nuño, con su sincera y dura pluma, comenta de Inurria: "Pocos escultores hicieron cosas tan rechazables y tan rigurosamente feas como él las hizo, pero pocos acertaron en obras de tanta hermosura. Técnicamente, nadie podía enseñarle nada, ya que el taller de escultura industrial de su padre, su trabajo de restaurador en la Mezquita y su aprendizaje en la Escuela de Bellas Artes de Madrid se lo habían dado todo. Lo que le faltase, un sentido depurado del quehacer, del quehacer en que era maestro, le vino derechamente, por caminos naturales. Y en 1920 asombró con aquella extraordinaria proeza que significó forma, un torso femenino premiado con Medalla de Honor en la Exposición Nacional del mismo año, una de las recompensas más incontrovertibles de tales concursos. Es un desnudo de una hermosura, una pureza y una concisa seguridad que no hubiera desdeñado firmar Rodín." (1977-62)

Refiriéndose igualmente a la escultura "Forma", Alix Trueba comenta: "... ya su título es sugestivo de una modernidad, se acabaron cualquier tipo de alusiones anecdóticas, aquí solamente se ha atendido a la más pura y limpia "forma". La sencillez, la absoluta elegancia, la ocupación perfecta del espacio, la rotundidad del volumen

y sobre todo, un aliento de vida y de frescura pocas veces superado." 81985-46)

Cuando Mateo Inurria había llegado a descubrir el verdadero camino para su arte, cuando apenas alcanzaba la madurez plástica, la muerte interrumpió su fecundo trabajo.

MOISÉS DE HUERTA (1881-1962)

Todos los autores consultados consideran a Moisés de Huerta vasco de adopción e incluso de corazón, a pesar de su origen castellano, ya que tanto su formación artística comenzada en la Escuela de Artes y oficios de Bilbao, como la mayor parte de su trabajo fue realizado en esta ciudad, por lo que allí se encuentra la mejor parte de su obra.

Escultor encuadrado en una línea clásica helenística, según Marín Medina, del que dice que fue "más clásico (pero no académico) que innovador, Moisés de Huerta es un ejemplo de dignidad en el mantenimiento del arte figurativo dentro del sentido helénico." (1978-137)

Su estancia en Roma, en donde estuvo pensionado, parece ser lo que determinó su línea clásica, a la que se mantuvo fiel durante toda su vida, aunque en consideraciones de Gaya Nuño, su escultura fuera haciéndose progresivamente más pesada de formas, sin que esto añadiera más interés a los resultados.

Como escultor del desnudo, sus dos mayores preocupaciones parecen ser: la fortaleza en el hombre y la belleza en la mujer. Sus torsos masculinos se atienen a las mismas justificaciones que las esculturas de los atletas griegos, elevados a la divinidad tras vencer en los juegos olímpicos; estos torsos son, igualmente, los monumentos a los atletas vascos. Su amor a la belleza del cuerpo femenino queda demostrada en su desnudo realizado en Roma "Salto de Leúcade" propiedad del Círculo de Bellas Artes de Madrid, pieza sensiblemente ejecutada, original por su postura y el texturado de la materia.

JOSÉ PLANES (1893-1974)

Tenemos en José Planes otro ejemplo de artista que necesitó de Madrid para desarrollar sus posibilidades artísticas que no hubieran surgido de haberse quedado en su Murcia natal. Ya poseía Planes el potencial artístico, así como un buen conocimiento de la profesión de escultor al llegar a Madrid, solo le faltaba desarrollar los estímulos que hicieran posible que su arte se materializara. El ambiente cultural del que el artista participó, el nivel y concepto innovador propugnado por los propios artistas con los que se relacionaba, la destacada valoración de su obra por la crítica madrileña, etc., no solo estimularon a Planes en la búsqueda de su propia investigación plástica, sino que también se la premiaron con numerosos galardones. Así pues nos parece muy acertada la opinión de Antonio Oliver que dice: "a Madrid juntamente con Murcia, debe Planes todo lo que es". Y teníamos que añadir, claro está, y a sus propios valores artísticos, que son en los que se apoyan todas las demás circunstancias, incluidas Madrid y Murcia.

La vocación artística de Planes se despertó, como ocurrió a Victorio Macho con la contemplación de las obras

escultóricas de sus paisanos, en la admiración de los pintores, escultores belenistas y sobre todo en la obra de Salcillo.

Moreno Galván dice estar de acuerdo con Antonio Oliver, autor de una monografía sobre Planes, que señala al "Mediterráneo como una esencial determinante" de su obra artística. Esta condición mediterraneista que conlleva esa carga cultural de los que por este mar nos colonizaron, es compartida por la mayoría de los historiadores al referirse a la obra de José Planes, exceptuando a uno de los más importantes, Gaya Nuño, que considera destacada la formación castellana de Planes, del que dice: "Planes es el escultor de las muchachas. Y claro está que no hay muchacha de carne y hueso nacida en España que no tenga alguna cosa de griega." (1957-95)

El tema preferido de José Planes es el desnudo de mujer, una mujer que "paso a paso ha ido conquistando el esquematismo más conceptual -según Camón Aznar-. Arranca de un clasicismo sobre bases rítmicas. Su tema preferido tipos individuales. El cuerpo femenino le sirve para exponer su teoría de la gracia. Curvas angélicas, planos alabeados, rostros solo aludidos; masas, en fin, modeladas sintéticamente buscando el volumen más armonioso y simplificado ... Cuando sus formas femeninas se yerguen en pie tienen algo de fantasmal sencillez. Cuando se recuestan tienen algo de remanso de ola o de leve flexión de colina." (Revista Goya nº 72-1966-363)

"De todas formas -insistimos en las opiniones que de Planes hace Moreno Galván-, su arte tiene mucho menos de aventura que de sabia y ponderada evolución ascendente.

Quiero decir que en ningún momento se dejó seducir por una convocatoria determinante de última hora de la modernidad para el salto en el vacío. La historia de su escultura es la de un arquetipo en permanente reencuentro, con pasos sucesivos que guardan entre sí una lógica meridiana y que conducen hacia una depuración cada vez más escueta, cada vez más desposeída de epidermis. En fin, se trata de la historia de una única estatua interior en emergencia progresiva hacia la superficie." (1960-307)

Podríamos considerar el proceso evolutivo de los desnudos femeninos de Planes como la metamorfosis del cuerpo femenino hacia la abstracción absoluta, a la que indefectiblemente hubiera llegado de haber podido continuar; pues como dice Gaya Nuño, Planes es un caso único como evolución hacia la modernidad "Un artista que cuantos más años va cumpliendo y más honores recibe, aprovecha unos y otros para hacer cada día más joven su obra". (1958-321). Compara este autor a las venus y evas de Planes con "monolitos de condensada feminidad" cuya condensación y síntesis se hacía más densa cuanto más se aproximaba a los setenta y a los ochenta años.

La abstracción de la forma conseguida por Planes no se produce por el rompimiento con lo figurativo, sino por la utilización y síntesis de la realidad. Las mujeres de Planes no se deforman en sus partes y en su proporción. Sus cuerpos se estilizan adoptando volúmenes, curvas y contracurvas, respondiendo a un ritmo totalmente equilibrado y armónico, pero nunca olvidando totalmente el natural.

ALVAREZ DE LAVIADA (1894-1958)

En su obra "Ars hispaniae" se ratifica Gaya Nuño en la opinión, que cuarenta y cinco años antes emitira sobre la obra "Driadas" que supuso a Alvarez Laviada la la Medalla, en los siguientes términos: "una escultura jugosa, primaveral, de brazos largos de ninfas enredadas en un esquema rectilíneo de fugas dispersas, perfectamente sabrosas." (1977-197)

Alvarez Laviada es uno de los escultores que mejor justifica el tema del que este trabajo se ocupa, el desnudo escultórico, ya que este artista es un ejemplo claro de cómo la frialdad de los cuerpos neoclásicos podía traducirse en tal cantidad de virtudes humanas, sin perder de vista los cánones clásicos. Es por esto que Francisco Portela dice de él que es "el paladín de la gracia y de las formas flexibles, inspiradas siempre en la estatuaria de concepción clásica, pero revestida de un sentido lúdico que se revela nítidamente en su mitológica composición titulada 'Driadas' (1930), y mucho más liberada en el

naturalista 'Desnudo' (1944) del Museo de Arte Contemporáneo, de Madrid." (1980-161)

Marín Medina califica la obra de Laviada de "escultura cautivadora como ídolo de juventud" afirmando que sus desnudos "no son un espejo sino un invento."

La frescura juvenil de sus desnudos femeninos se debe a una sabia sintetización anatómica, regida por una gran sensibilidad y un gran cariño por el tema.

Para Alix Trueba "Se aunan en Laviada la formación Clásica recibida en Roma, su conocimiento directo del arte griego y su estrecho contacto con la escultura renovadora que se hacía en Madrid de la mano de Julio Antonio y Victorio Macho. Laviada emprende decididamente el camino de la renovación y va a realizar una obra muy interesante, aunque escasamente valorada, siendo en la actualidad prácticamente desconocido." (1985-108) Podemos estar de acuerdo con esta autora respecto a las influencias recibidas por Laviada de parte de Julio Antonio y Victorio Macho, pero eso solo en lo que se refiere a su escultura monumental; porque el espíritu de los desnudos de Laviada, decididamente se opone a la austeridad y firmeza de carácter que asumen los realizados por estos dos grandes de la escultura.

Hemos de convenir con parte de la crítica en que Alvarez Laviada debiera ser revisado, en consideración a sus valores plásticos, con lo que de seguro se le colocaría en un puesto más elevado en la Historia del Arte, que por mérito propio creemos le corresponde.

CRISTINO MALLO (1905)

El tratamiento que el desnudo, sobre todo el femenino, ha tenido por parte de algunos escultores, ha sido diferente del que estos mismos artistas han dado al resto de su obra. El escultor, generalmente expresa su ideal de belleza en sus desnudos femeninos, dotándolos de cualidades físicas y morales selectas.

Cristino Mallo es una excepción en su tratamiento del desnudo, que aunque en reducido número no dota de distintas cualidades que al resto de su obra; sus esculturas están exentas de poses estudiadas, podríamos decir que sus personajes han sido retratados sin saberlo y no tuvieron tiempo ni ocasión de colocarse en postura de realzar su imagen.

La obra de Cristino Mallo no tolera una crítica retórica y complicada como las que algunos tratadistas han de emplear ante obras igualmente complejas. Los comentarios de los críticos son, efectivamente, como su

propia obra, claros y directos. Chueca Goitia comenta: "... no obstante su aparente elementalidad, demuestra una gran profundidad en su propósito ..." (Cristino Mallo 1985-10). La carne -nos dice Enrique Azcoaga sobre la escultura de Cristino Mallo-, es celda posible para la vida corriente ..." Más adelante afirma: "Cristino Mallo no intenta con mayusculismo expresivo, monumentalizar." (Cristino Mallo, 1985-14)

La escultura de Cristino Mallo no es grandilocuente sino prudente y silenciosa, pero llena de vida; le importa más lo humano que el cuerpo utilizando este último para potenciar lo primero. Dice Moreno Galván que su escultura supone la "poesía del instante". Teniendo puesto este tratadista su pensamiento, posiblemente, en los escultores clásicos, comenta de Cristino Mallo. "Aquello era la estatuaria de la antiestatuaria ... Resulta, que aquellas figuras habían dimitido de su condición de estatuas para ser precisamente eso, figuras, o más aún, habían renunciado a ser dioses por que no querían ser más que personas." (Revista "Triunfo" 17-11-73)

Esta última opinión debe ser de las más acertadas que se han dado sobre Cristino Mallo que no ha pretendido nunca representar la magnificencia clásica, sino la humanidad de la vida cotidiana.

Cristino Mallo se declara admirador de Maillol más que de ningún otro escultor, aunque solo coincide con este en el sentido del movimiento que imprime a sus figuras. Ambos artistas anteponen el movimiento a la pose estática; un movimiento en acción y no como intención, según él mismo declaraba: "A mi me gustan las cosas en movimiento,

con vida; creo importante comentario: ... y dentro de la tendencia ejemplar traída por Maillol a la escultura contemporánea, me parece admirable la definición oída estos días, a otra figura sobresaliente del oficio, a Yves Revelli: 'Me gusta Cristino Mallo, porque, en su mayolismo, no sigue precisamente a Maillol, sino a Renoir ...' Al Renoir escultor, cuya producción plástica fue desventuradamente tan corta." ("Arriba" 16-12-47)

No buscó Cristino Mallo el ideal de perfección en el cuerpo humano; ni tan siquiera la corrección anatómica del detalle. Sus valores no se apoyan en una belleza estética, evitando la presencia del modelo que pudiera provocar un realismo excesivo por él eludido, según sus propias opiniones: "La presencia de modelo perturba mi trabajo, empequeñece mi visión. El recuerdo de la forma es más sugeridor que su presencia." (Cristino Mallo 1985-17)

Martínez-Novillo se refiere al tamaño de las obras de Cristino Mallo en los siguientes términos: "No existe en ella la falsa preocupación por el tamaño, Cristino tiene su propio formato, el que verdaderamente domina, la medida de sus dedos hace cantar y con la que el se siente verdaderamente a gusto" (C. Mallo 1985-6). Este criterio parece contradecir lo que de este mismo escultor escribió Eugenio d'Ors: "... en sus mismos bronce de dimensión tan pequeña se muestra valientemente un alto sentido de la monumentalidad ..." (Arriba 16-12-47)

Aunque las cualidades de una obra de arte son expresadas por ella misma, es, obviamente, muy clarificador el criterio de su autor. La justificación que Cristino Mallo da al pequeño formato de su escultura es el

— siguiente: "Yo siempre digo, ¿es que el hombre pequeño no puede tener mas inteligencia, más belleza, más contenido expresivo que el hombre gigantón?. (Castro Arines "Informaciones" 1-7-53). Venticuatro años más tarde comenta ante una pregunta sobre el tamaño de su escultura: "En escultura, obra grande es la obra de encargo. La escultura es una de las obras más costosas. Me hubiera gustado, durante los años cuarenta, los más importantes de mi realización, en mi maduración como artista, haber podido efectuar obras con más medios." (J.M. McCreiro, "Blanco y Negro" 23-2-1977)

En esta misma entrevista y refiriéndose a su materia preferida, casi única, el bronce, Cristino Mallo expone: Soy partidario del bronce, por que la técnica del mismo te permite lo que no puedes hacer con otros materiales." Basándonos en esta escueta declaración, creo necesario concretar lo que Cristino Mallo da por entendido. Aunque técnicamente muchas de sus esculturas pueden reproducirse en piedra, plásticamente perderian en esta materia la frescura de modelado tan personal y característica de este artista, cualidad que juega un papel importantísimo junto con el reducido tamaño de su obra.

VASSALLO PARODI (1908-1986)

Ya destacamos puntualmente las dificultades que la profesión de escultor impone a los que a este arte se dedican. Debido a esto, difícilmente se da el escultor que realiza su obra en completa libertad creativa, a no ser que esta lo sea en pequeño formato.

Juan Luis Vassallo es otro de tantos escultores que ha de sacrificar en gran medida su libertad creativa, para atender a los encargos recibidos, por una parte, y a la enseñanza, con la que estuvo comprometido desde muy joven.

Con todo, Vassallo merece ser incluido en el grupo de escultores que trabaja en el desnudo, con cuyo tema colabora en la evolución que este arte realiza en la España de nuestro siglo. Vassallo prefiere el desnudo femenino para su escultura libre, reflejando en sus mujeres el cariño que este tema recibe por su parte, tanto en la concepción como en el modelado. Sus personajes, captados en posturas o actitudes cotidianas, nunca caen en

lo anecdótico. El acto que realizan es el pretexto del que se sirve, para representar todo tipo de virtudes morales y humanas: la gracia y la inocencia por el juego de la "Niña de la piedra", la feminidad y lozanía en la "Bañista bronceándose" o la infinitud del horizonte de Cádiz, donde su escultura "Gades" hunde la mirada.

Partiendo de simples vivencias, Vassallo concreta concienzudamente la expresividad de su escultura, para que esta, no solo sea el reflejo de un acto humano, si no que además, integre unos valores morales profundos concretos.

BALTASAR LOBO (1910-)

En este trabajo y en el momento oportuno, nos referíamos a la importancia de la liberación que para las artes figurativas y en concreto para el desnudo en la escultura supuso la revolución de las vanguardias no figurativas. Hacíamos notar que, la realidad en el arte ha dejado de ser estricta y obligatoria desde que apareció el arte abstracto.

Baltasar Lobo es uno de los ejemplos más claros de escultor, que partiendo de la realidad natural del cuerpo humano, llega a sintetizar sus formas hasta aproximarse a la abstracción. Si está claro que realismo y abstracción son conceptos antagónicos, también hemos de reconocer que ni uno ni otro lo son en términos absolutos. Prescindir de gran parte de la realidad, inspirándose o partiendo de ella, para sintetizar y sugerir en lo inconcreto, es el reto propuesto y superado por Lobo.

Baltasar Lobo no transforma el cuerpo humano con añadidos o deformaciones expresivistas, sugeridos durante

el proceso creativo. Tampoco aprovecha las formas primitivas de la materia, inspiradoras de forzados contorsionismos. Sus esculturas son siempre seres humanos metamorfoseados inteligentemente desde la concepción y no por las sugerencias accidentales del proceso.

Las esculturas de Lobo, Generalmente representativas de la mujer, pueden llegar a dejar de ser seres humanos pero nunca abandonan la humanidad. Si no vemos ya a la mujer. La reconocemos en la feminidad del conjunto de sus formas. Eliminando todo tipo de detalle superfluo, Lobo Condessa en pocos volúmenes, lo que para él supone ser virtualmente la mujer.

Como dice Ma Luisa Ortega, las esculturas de Lobo "Son formas de mujer, variaciones de un mismo tema. Son formas sintéticas, simplificadas esencialmente. Las caras no tienen facciones, no sabemos como son ni como piensan, pero son seres que se nos aparecen completamente vivos." (Lobo 1984 s.n.)

La actual libertad de expresión artística es aprovechada por Lobo distanciándose de la realidad natural del modelo humano, hasta rondar en la abstracción, aunque nunca dejamos de reconocer en su escultura las formas de mujer, en cuyo cuerpo desnudo casi siempre se inspira. Sus mujeres son consecuencia y fin de espiritualidad y materia, representativas de las virtudes morales del ser humano y de su soporte natural, también humano, que es la carne.

La expresividad de la materia es hábilmente utilizada por Baltasar Lobo. Los materiales son tratados por el

escultor con la técnica más oportuna y que mejor pueda reflejar los valores a representar por el artista. Los volúmenes de sus broncees son pulidos y pavonados como lo hace el sol con la piel femenina. "Sea mármol, o sea bronce -comenta Gastón Diehl-, las formas lucientes tienen en efecto ese aspecto pulposo, ese calor vibrante que las acerca a una vida trascendente, casi espiritualizada por solo el admirado juego de una materia puesta al desnudo y, por así decirlo, embellecida por su propia irradiación sabiamente dosificada y llevada hasta la perfección." (Lobo 1984 s.n.)

Por su amor al cuerpo femenino desnudo, Baltasar Lobo no podría faltar entre los escultores más representativos de este siglo en esta modalidad artística. Si todos los escultores aquí reseñados han realizado desnudos, muy pocos han dedicado a este tema, como lo ha hecho Lobo casi todo su tiempo y trabajo.

CANO CORREA (1910)

El buen arte puede surgir en cualquier lugar siempre que exista un artista capaz de producirlo. Esta afirmación, al parecer muy cierta, nos obliga a plantearnos una serie de consideraciones sobre la relación ambiente artista y sobre el consecuente resultado de las influencias que ejerce el estatus social en el artista y su arte.

El potencial creativo y productivo de un artista no puede ser medido ni calculado, ni tampoco es responsabilidad exclusiva de este; sino que en gran parte también depende, en sus resultados, de los estímulos externos que reciba. La sociedad es también responsable del arte que se produce en su medio, ya que es quien establece la demanda tanto cualitativa como cuantitativamente, según su propio nivel cultural y económico.

Nos parece oportuna esta breve introducción antes de estudiar la personalidad de Cano Correa ya que estas

influencias externas han jugado en su vida y su obra un papel importantísimo. Y es que los mejores años de la vida creativa de Antonio Cano no han tenido una atmósfera propicia para su mejor desarrollo. No se queja el artista de no haber situado su vida y su obra en mejor escenario, pues en su mano lo tuvo; pero si tiene plena conciencia de que el no haber dado ese paso oportunamente, lo condenó para siempre a un segundo plano en orden al reconocimiento histórico-artístico nacional.

¡Cuántos escultores han entrado en la historia del Arte con mejor puesto que Cano Correa, aún siendo inferiores a él, valiéndose de argucias de todo tipo!. Y es que, hemos de reconocer, que aún desde Sevilla, Cano podría haber alcanzado un mayor y merecido reconocimiento a su obra, porque sobrándole profesionalidad y calidad artística, fue "demasiado torpe" a la hora de aprender a medrar, virtud principal en todas las facetas humanas. El mismo artista declara su indiferencia cuando dice: "He sido un hombre que, recluido en Sevilla, he vivido ajeno a todo lo que fueran esas relaciones que te colocan en sitios de preferencia y lo he visto pasar todo desde este rincón y me he enterado de las cosas cuando ya no eran noticia." (1982 - s. nº)

Aunque la historia termina corrigiendo los errores cometidos por una crítica apresurada y partidista, colocando a cada cual donde le corresponde, con lo que ha de ocurrir al escultor Cano Correa, este reconocimiento habría sido más oportuno y estimulante en su debido momento; con que el artista hubiera continuado haciendo escultura arte que tuvo que abandonar, precisamente, por falta de reconocimiento y estímulo.

No pretendemos descubrir nada nuevo afirmando que Cano Correa, a pesar de haber ejercido la docencia durante muchos años, no creyó en la enseñanza del arte. El mismo nos dice que la Escuela de Bellas Artes de San Fernando le "defraudó", por lo que se "propuso terminar lo más pronto posible el título de profesor de dibujo que allí se daba." Esa falta de fe de Cano Correa en la enseñanza del arte pudo también reafirmarse por influencia de su amistad con Angel Ferrant que opinaba "el arte no se enseña sino que se aprende."

Consecuentemente, Cano Correa fue un profesor sin vocación y sin fe, aunque, paradójicamente, sí fuera un excelente maestro para todos aquellos que le conocimos y tuvimos oportunidad de beber en la fuente de su sabiduría artística. Y es que aunque no siempre van unidas vocación y profesión, el arte como la virtud, como mejor se enseña no es predicando sino practicando.

Como escultor completo, Antonio Cano ha realizado desnudos marcados con su sello personal. Torsos llenos de vida y temperamento, humanos y directos sin rebuscamientos retoricistas ni falsas poses clasicistas, reflejo de la sincera humanidad de un gran escultor, como lo es Cano Correa.

CARMEN JIMÉNEZ (1920)

Si nuestro esfuerzo de investigación y estudio sobre la escultura del desnudo, no fuera suficiente para demostrar que el cuerpo humano aún no ha dejado de interesar al arte como elemento expresivo; la obra de Carmen Jiménez supondría, por sí sola, una concluyente demostración de que, todavía, la representación del cuerpo humano sigue siendo un motivo escultórico válido en la expresión de los valores morales del hombre.

Los desnudos de Carmen Jiménez demuestran, feacientemente, que es posible aún ser figurativo y pertenecer, con todo derecho, al siglo XX; porque su arte no está "superado", como suelen afirmar aquellos que, intolerantemente, imponen la incompatibilidad de lo figurativo ante lo abstracto.

Nos consta la sobrada formación artística y profesional de Da Carmen para poder superar técnicamente el arte abstracto; pero como el arte es una expresión

basada en la libertad, atiende antes a su intencionalidad expresiva, más próxima a la lírica que a la fuerza mágica del arte no representativo. Y es que nuestra sociedad se ha enriquecido con el pluralismo artístico, permitiéndonos gozar tanto de la expresividad de un estilo no representativo, como de un arte, opuestamente, basado en el orden formal.

Si en todo artista sincero, la personalidad propia, entendida como conjunto de virtudes morales, suele reflejarse en su obra, la escultura de Carmen Jiménez se atiene plenamente a esta norma. Las formas externas de sus esculturas se encuentran doblemente desnudas: desprovistas tanto del ropaje como de toda retórica expresionista, sintetizándose en simple elocuencia, a modo de como lo hiciera el poeta Robert Craves que afirmaba: "Personalmente, lo que yo pretendo de un poema es que diga lo que quiere decir de la forma más sencilla y sucinta, aún cuando el pensamiento que encierra sea complejo." (Jhon Wilson. 1966-23) y es que Da Carmen -como la llamamos los que hemos pasado por su aula-, es ante todo poetisa del espacio; escritora de poemas de barro, en los que refleja abiertamente su propio espíritu romántico, siempre juvenil y amoroso.

Como "Orden y armonía" autodefine su arte; y estas mismas virtudes -dice Hernández Díaz-, fecundaron durante cuarenta años su entrañables función docente.

Bien sabe interpretar el profesor Sánchez-Mesa la obra de la escultora, destacando el "poetizado ritmo" de las formas desnudas de sus cuerpos. "Por ello -afirma Sánchez-Mesa-, no es sólo una propuesta de soluciones

plásticas formales, la que hace Carmen Jiménez, sino, mejor y más acierto, un intento de transmisión de las emociones recibidas en la continua búsqueda de lo bello en la naturaleza y del carácter propio hecho vital de su existencia, traducido al lenguaje plástico de las formas y de los volúmenes." (1983-s.n.)

Cuando en una persona suelen concurrir la vocación y la profesión en una misma dirección, junto con la capacidad, el amor, la pasión, la sensibilidad y tantas más virtudes artísticas, suele dar como resultado una personalidad como la de Carmen Jiménez.

La característica más destacada del arte de nuestro siglo, insistimos es sin duda la libertad de expresión. No existe ahora un modelo único y obligado de arte, como ocurría en los anteriores estilos y de forma acentuada con el neoclasicismo.

Los desnudos femeninos de Carmen Jiménez, elaborados en el aula como lecciones demostrativas de una de las posibilidades del barro como medio de expresión plástica, no encuentran paralelismo en ninguno de los escultores españoles de este siglo. Si estas mujeres son también mediterráneas, no representan, como lo hicieron las catalanas, las virtudes de la raza heredadas de las griegas y las romanas que poblaron también nuestras costas; sino las virtudes espirituales que también habrían de poseer las mujeres griegas, romanas y árabes, sangre, esta última, también mediterránea, que aún palpita en Andalucía.

AURELIO LOPEZ AZAUSTRE (1925-1988)

Cuando decimos de un artista que tiene personalidad nos referimos a uno de los valores más preciados de todo creativo: la originalidad, aquello que lo hace diferente a los demás y que en escultura nunca puede consistir en la fría copia del modelo a representar. Muchos son los artistas, que faltos de sensibilidad creadora, pero hábiles en el dominio de la técnicas, solo han conmovido a los que unicamente aprecian aquello que pueden comparar con la realidad.

La técnica, aún siendo imprescindible para que la obra de arte se materialice, es una habilidad que se adquiere y que solo será válida si está acompañada del espíritu creativo.

Estas breves consideraciones sobre el arte y la técnica, tema suficientemente desarrollado en otro momento de este trabajo, vienen al caso por ser las cualidades más

destacadas del escultor López Azaustre, al que dedicamos ahora nuestra atención.

Se formó Aurelio profundamente en el conocimiento de las técnicas escultóricas, asimilando conocimientos de varios maestros granadinos. El barro, la madera, la piedra todos los materiales tradicionales, en suma, han sido utilizados por Aurelio, a los que supo dar el tratamiento específico y concreto requerido por cada uno de ellos, atendiendo tanto a sus características físicas como a sus cualidades expresivas. Aurelio supo siempre elegir la materia idónea para cada forma, y la forma adecuada para cada materia.

Pero la honda profesionalidad de escultor se completaba en Aurelio con una especial sensibilidad para dotar de alma al trozo de materia elegido para su obra.

Aurelio admiraba a Moore y a Planes, y esa admiración se advierte en su obra escultórica libre, aunque sus esculturas son investigaciones personales sobre el volumen y la forma. En este sentido se hace oportuno el análisis de la declaración que el propio artista hace sobre su arte y que Fernández Castro refleja en la presentación del catálogo de la exposición realizada por Aurelio en el palacio de "La Madraza" de Granada, en 1983, que dice. "Mi arte se proyecta en diferentes líneas y ámbitos, siempre ansioso de verdad y amor, en busca de una plasticidad pura, antigua y nueva, pero encendida, libre como una llama."

No acostumbraba Aurelio a extenderse en declaraciones sobre sus pretensiones artísticas, posiblemente por que su humildad no le dejara hablar de si mismo, o quizá también

por la mala costumbre de no preguntar a los artistas lo que pretenden expresar en su obra. Más, como en este trabajo, según hemos hecho notar debidamente, pretendemos contractar el resultado artístico de cada autor estudiado con su intencionalidad conceptual; hemos de valernos de esta breve declaración de Aurelio sobre su forma de sentir y hacer arte que, aun siendo concisa, explica claramente su propia intencionalidad expresiva.

Declara Aurelio que su arte "se proyecta en diferentes líneas y ámbitos ..." Efectivamente, su obra no se atiene a una línea estilística unidireccional y, como él mismo afirma, siempre está buscando e investigando en la forma y el volumen. Para Aurelio cada proyecto creativo supone un planteamiento distinto, un reto nuevo a superar que poco tiene que ver con sus obras precedentes. En el mismo sentido, igualmente se atiene a unas proporciones realistas, como se aproxima en sus estilizaciones a la abstracción.

Aurelio no buscó nunca, como es usual en la mayoría de los artistas, una forma particular de hacer o "estilo propio" con el que, una vez aceptado por la sociedad, repetirse hasta el infinito. Quizá actuara así porque tampoco ambicionó fama, dinero o poder. En su faceta de escultor libre, en su obra escultórica realizada al margen del encargo al que todo escultor ha de atender, Aurelio trabaja más por satisfacción personal que por ambiciones materiales. Quizá sea por este motivo por el que en cada escultura se plantea una problemática estética distinta, porque en la superación de cada reto plástico-técnico es donde el escultor se siente más justificado.

Afirma también Aurelio que su obra es "antigua y nueva". Comprobamos que, efectivamente, sus esculturas se

apoyan siempre en la forma humana, elemento inspirador primordial para el escultor hasta la aparición del arte abstracto. Pero también es verdad que sus personajes, casi siempre mujeres, aparecen como espiritualizaciones de la forma femenina, como el mismo Aurelio declara, encendidas y libres "como una llama."

JUAN HARO (1932)

La situación de libertad alcanzado por las artes a raíz de la revolución de las vanguardias, ha propiciado en el arte figurativo una evolución en la síntesis de la forma, llegando, en casos, a rozar la abstracción absoluta.

Aún conociendo y aceptando toda forma de expresión plástica, Juan Haro determina no apartarse totalmente del figurativismo, porque como él mismo explica: "Hay que agregar la difícil y voluntaria significación figurativa, como punto referencial comprensible para una mayoría." (Ramón Solís 1976-52)

En otro momento Haro declara: "La naturaleza es la pared donde rebotan mis ideas." Podemos entender, según sus declaraciones y ante la contemplación de sus esculturas que la naturaleza para el artista debe ser comprendida, igualmente, de forma natural y que aún siendo interpretada libremente, ha de ser aceptada por la mayoría

de la sociedad receptora de este arte; lo que en otras palabras quiere decir que la naturaleza debe de ser realizada en figurativo forma esta que no necesita los esfuerzos intelectuales para ser comprendida.

Como escultor del desnudo, Haro, no supedita sus personajes a ningunos cánones preestablecidos, de acuerdo con unas medidas más o menos justas y correspondientes a la proporción normal. El canon de las figuras de Haro, aún no respondiendo a la realidad física del hombre, paradójicamente, contiene infinitamente más carga de humanismo que aquellas perfectas ninfas neoclásicas de correstísimas proporciones.

Juan Haro aprovecha la calidad de la materia e incluso las sugerencias de la forma que esta le apunta, para, intuitivamente, desarrollar su obra. Así se adapta a la estructura física del bloque, que no llega a perder su identificación con las formas primitivas. "Porque ese aspecto tosco y elemental -opina Ramón Ortiz-, en apariencia, que impone Haro su obra al inscribir las figuras dentro de preestablecido esquema geométrico supeditándolo plenamente a su concepción primaria, es precisamente lo que le confiere su mayor profundidad, lo que más íntimamente le vincula a la piedra que le sirve de vínculo creador." (1976-55) "Por eso -comenta este mismo autor- sus obras tienen la fuerza telúrica de las canteras domadas, de las piedras batidas por el mar y los vientos, la rotundez maciza de la plenitud." (1976-56)

MIGUEL MORENO (1935)

Miguel Moreno maduró muy pronto. Temprano tuvo que empezar a trabajar. Madrugó también para casarse y aún muy joven es ya un artista maduro, aunque continúa siendo viva promesa, pues su capacidad de trabajo y su espíritu creativo, prometen, aún, la mejor obra por hacer.

Efectivamente, Miguel Moreno es un escultor que ha conseguido entrar en la historia del arte español, aún desde sus circunstancias de franca inferioridad, como supone el haberse formado y trabajado siempre fuera de los centros en los que se "cuece y amasa" el arte en nuestro país: Madrid o Barcelona.

Si el arte escultórico, según ya hemos destacado debidamente, se ha basado exclusivamente en la figura humana, para Miguel Moreno el cuerpo y en concreto el desnudo, siempre ha de estar presente en su obra. Como fragmento o de forma completa, el cuerpo humano es siempre su pretexto para hacer escultura.

De igual forma que los escultores aludidos en este trabajo: Ferrant, Julio González y Gargallo, Miguel Moreno alterna su escultura en dos formas de expresión plástica. Por una parte realiza figuras de síntesis, a base de volúmenes y huecos limitados linealmente; como por otra, se atiene a una anatomía que, aunque estilizada, se aproxima más a la realidad física del hombre. Esta dualidad plástica, supone a nuestro entender, una mayor riqueza expresiva en su autor.

Miguel Moreno no rompe ni deforma el natural. Estiliza las proporciones, transforma la anatomía, idealiza, concreta, sintetiza y deshumaniza el cuerpo, pero no lo descompone. Cuanto más deshumaniza la imagen real, más carga moral adquieren sus esculturas. Se aparta de la realidad física, para profundizar en el espíritu del hombre por medio de la espiritualización de la propia forma humana. Muy acertada nos parece la opinión de Espadero, cuando en el "Alerta" de Santander (Abril de 1977), decía de Miguel Moreno que era un escultor "clásico contemporáneo."

No creemos que nos contradiga Miguel Moreno si afirmamos que en su obra se le adivina una gran admiración, más bien pasión, por dos de los clásicos del arte universal: Miguel Ángel, el clásico del Renacimiento y Henry Moore, el clásico de la modernidad. Aunque en este sentido debemos preguntarnos: ¿Existe algún escultor actual que se libre de la influencia de los grandes del pasado? ... Maillol afirmaba tener siempre presente la fotografía de una obra de Miguel Ángel en su estudio.

Sobre una exposición que Miguel Moreno realizara en Barcelona, Corredor Matheos escribe: "... El tema principal de esta exposición es la figura humana, figura

- que el artista tiende a transformar fantásticamente, a pesar de que su reconstrucción se hace con un criterio biomórfico, que no comporta una configuración ligada a arbitrarias yuxtaposiciones e hibrismos. Hay una identificación del estudio del espacio en el interior del volumen a través del contraste que se establece entre los vacíos abiertos en la forma y el tratamiento curvilíneo de la materia esculpida, creando un juego continuo de superficies cóncavas y convexas ..." (Enero 1977).

El arte escultórico actual está pasando por un momento en que la técnica supone sinónimo de artesanía, entendida esta como simple oficio, y es que el hecho artístico, opinan, no precisa ya de conocimiento y dominio de la técnica como medio expresivo. Esto propicia el que sean tantos los que aprovechan el propio ingenio para venderlo como genialidad.

"La habilidad -opina el músico Paul Hindemith no puede nunca compensar la falta de visión, pero, por otra parte, ninguna visión recibirá nunca su verdadera materialización si la técnica de un compositor no facilita todos los medios para alcanzar este fin." (John Wilson 1966-133)

La materia para el escultor supone ser lo que el sonido para el músico, con ambas materias crean respectivamente su arte.

Miguel Moreno es un escultor sólidamente respaldado por un perfecto dominio de las técnicas, en las que apoya su igualmente desarrollada sensibilidad artística.

Es un hecho a destacar, la escasa apreciación que la crítica hace de las esculturas forjadas de Miguel Moreno, técnica esta que no es sustituto de la fundición, sino otro medio de expresión plástica, con valores propios y diferenciados que reclama un análisis particular; elaborada tras miles de golpes, conscientes y ordenados como las notas de una composición musical.

Si todo proceso artístico responde a una simbiosis de concepción intelectual y desarrollo técnico, no creemos acertado el calificativo de experto artesano, dado por algunos críticos a Miguel Moreno, para destacar su dominio de los materiales; como tampoco podemos confundir creación con interpretación.

La cualidad, a nuestro entender, que más honra a un artista es la sinceridad y en este sentido Miguel Moreno, solo hace el arte que sinceramente siente, sin cuestionarse otro más oportuno. Miguel evoluciona artísticamente pero sin traicionar a su conciencia.

IV. CONCLUSIONES GENERALES

1ª ABSTRACCIÓN Y FIGURACIÓN

Afirmábamos al comienzo de este trabajo que el acontecimiento artístico más destacado de estos últimos tiempos ha sido el nacimiento de las vanguardias y su evolución y aceptación por la sociedad. Estas nuevas formas de arte han acaparado, su mayor medida, la atención de los responsables de la opinión: críticos, tratadistas e historiadores: olvidando, en gran parte, el arte tradicional basado en la representatividad.

Mas, aunque el arte figurativo ha cubierto, - paralelamente al arte no representativo-, una importante demanda social a nivel mundial, adquiriendo incluso consideración de vanguardia, la intolerancia hacia el arte abstracto desde una parte, y la descalificación de lo figurativo desde otra, han motivado apasionadas posturas partidarias de una de estas dos formas de arte (abstracción, figuración), negando a la supuestamente contraria todo tipo de valor o justificación.

Este enfrentamiento que comenzó ya hace más de un siglo, aún no está totalmente superado, pues todavía

quedan posturas reticentes que discriminan al arte figurativo, como si este no hubiera evolucionado adaptándose a su momento social.

En este sentido hemos podido comprobar que el arte figurativo no se enfrenta al abstracto, ni tampoco este último lo hace en sentido contrario. Más bien podemos afirmar que tanto un tipo de arte como el otro no solo no se interfieren en absoluto, sino que se complementan ante la demanda social, por lo que la coexistencia o convivencia de "todo" tipo de arte produce un enriquecimiento del panorama artístico universal.

No podemos olvidar, como nos afirman los propios artistas, que tanto el arte abstracto como el considerado figurativo, nunca pueden serlo en términos absolutos.

Es un hecho comprobado en esta tesis, que el arte abstracto no es siempre consecuencia de la evolución desde lo figurativo. El arte no tiene dirección única, como lo ha demostrado, entre otros, Julio González creando "La Montserrat" después de su "Mujer ante el espejo."

2ª LA EXPRESIVIDAD DEL CUERPO HUMANO EN LA ESCULTURA

Si el cuerpo humano ha asumido en la historia de la escultura el papel de protagonista absoluto, la llegada de las vanguardias no ha supuesto el abandono del desnudo como elemento representativo para los escultores. La forma humana sigue siendo el mejor medio para expresar en

escultura todo tipo de condiciones divinas, humanas y materiales, como creemos haber demostrado en este trabajo.

En consecuencia, el cuerpo humano, seguirá siendo útil al escultor que tanto en el fragmento o en su forma total, pretenda expresar determinados valores cercanos al hombre espiritual y físico.

3ª EVOLUCIÓN DEL DESNUDO ESCULTÓRICO

Comentábamos con anterioridad que la escultura figurativa y en concreto la dedicada al desnudo, también ha roto con las formas de hacer del siglo pasado. En el capítulo correspondiente de esta tesis afirmábamos que la liberación de las normas, tácitamente impuestas por la tradición a los escultores continuadores de la representatividad, se debe a la influencia de la ruptura efectuada por las vanguardias.

La liberación de los condicionantes de estilos, cánones y demás valores formales hasta ahora obligados, ha provocado en cada artista un afán de búsqueda individualizada convirtiendo a cada escultor en el creador de un nuevo estilo personal, en la misma medida que ocurre en los movimientos vanguardistas.

Es precisamente en la pluralidad de estilos

individualizados donde radica la gran riqueza artística de nuestro siglo.

4ª DIDÁCTICA DE LA INVESTIGACIÓN

En este trabajo de investigación, realizado en el campo del desnudo escultórico, pretendemos cumplir una importante función didáctica dentro de nuestro área de conocimiento. Dado el tratamiento que al tema hemos otorgado, considerando la obra escultórica no como un hecho consumado a analizar, sino como consecuencia de un proceso creativo, intelectual y práctico que partiendo de la concepción, termina en la localización final de la escultura, pasando por todos los condicionantes intermedios estéticos y técnicos; el estudiante de escultura que acceda a su lectura, adquirirá una conciencia clara de todos los elementos estéticos y matéricos que en el uso de la profesión ha de conocer y manejar.

En este sentido, esta tesis, pretende ser beneficiosa a toda aquella persona que se acerca a la escultura, porque comprendiendo mejor al artista, desde la apreciación del proceso creativo, forzosamente se ha de reforzar su sentido crítico, favoreciéndose, consecuentemente, con la comprensión de los valores que la obra observada encierra.

X BIBLIOGRAFÍA

X BIBLIOGRAFIA

ALIX TRUFEBA, Josefina y BRIHUELA, Jaime: *Escultura española 1900-1936*. Ministerio de Cultura. Madrid, 1985.

ALDANA FERNANDEZ, Salvador: *J. Estevez* Ed. Ed. Ministerio de Educación y C. Bilbao, 1975

ALCOLEA, Santiago: *Escultura española*. Ed. Poligrafa S.A. Barcelona, 1969.

ANTOINETTE LE NORMAIN, Romain y otros: *La escultura (S.XIX y XX)*. Ed. Skira Barcelona, 1984.

ARNOLD HAUSER: *Sociología del arte*. Ed. Guadarrama. Barcelona, 197

ARNHEIM, Rudolf: *Arte y percepción visual*. Ed. Alianza Editorial, S.A. 6a Ed. Madrid, 1985.

AROSTEGUI MEGIAS, Antonio y LOPEZ RUIZ, Antonio: *60 Años de arte Granadino, (1900-1962)*. Ed. Aula de Cultura del Movimiento. Granada, 1974.

ABANINDRA NATH TAGORE: *Arte y anatomía hindú*. Ed. José J. de Olañeta. Barcelona, 1986.

AZCOAGA, Enrique: *Alberto*. Dirección Gral. de Bellas Artes. Pamplona, 1977

ARNHEIM, Rudolf: *Arte y percepción visual*. Alianza Forma 6a Ed. Madrid, 1985.

ARAHUETES, Clara: *Fructoso Orduna*. Ed. Gobierno de Navarra. 1986.

AGUILERA CERNI, Vicente, CAMON AZNAR, José, CASTRO ARINES, José de, FERNANDEZ CID, Antonio, FISAC, Miguel, GONZALEZ SEARA, Luis, LAFUENTE FERRARI, Enrique, LASSAIGNE, Jacques, MARCHAN FIZ, Simón, SERRANO AGUILAR, Pablo y SOPEÑA IBAÑEZ, Federico: *Once ensayos sobre el arte*. Fundación Juan March. Rioduero. Madrid, 1975.

AGUIRRE, Juan Antonio, GARCIA BRAGE, Maria Rosa y CANGAS,

Susana: *Julio González*. Ed. Ministerio de cultura. Madrid, 1978.

AZCOAGA, Enrique: *Cristino Mallo*. Ed. Alejo Climent. Madrid. Barcelona, 1947.

AZCARATE, José M.: *Historia del Arte*. Ediciones y Publicaciones Españolas, S.A. Madrid 1964

AJUNTAMENT DE BARCELONA: *Rebull*. Barcelona 1982.

AJUNTAMENT DE BARCELONA: *Gargallo Exposició del Centenari*. Barcelona 1981

ANGULO INÍGUEZ, Diego: *Historia del Arte*. Ede. E.I.S.A. Madrid, 1962.

AYUNTAMIENTO DE GERONA: *Fita, Escultura 1939-1987*. Catálogo de Exposición. Gerona, 1987.

AYUNTAMIENTO DE LEGANES: *Escultura figurativa 1850-1950*. Madrid, 1986.

BANCO DE BILBAO: *Medio siglo de escultura española 1900-1950*. Zaragoza, 1983.

BAÑOS, Francisco: "*Didáctica y metología de las artes*" *Apuntes curso de doctorado*. Granada, 1985.

BAÑOS MARTOS, Francisco: *Técnicas gráficas. Expresiones artísticas. Apuntes para COU*. Valencia, 1971.

BRIHUELA, Jaime: *Las vanguardias artísticas en España 1909-1936*. Ed. Istmo. Madrid, 1981.

BONET CORREA, Antonio y otros: *Arte del Franquismo*. Ed. Cátedra S.A. Madrid, 1981.

BERGUA, José: *Historia de la Escultura*. Ed. Librería Bergua. Madrid, 1934

BIENAL NACIONAL DE ARTE: Cat. exp. Pontevedra, 1985.

BOZAL, Valeriano: *Historia del Arte en España desde Goya hasta nuestros días*. Ed. Istmo. Madrid, 1985.

BOZAL, Valeriano, GONZALEZ CORDON, A. y SIETE AUTORES

MAS: España. Realidad artística y realidad social: 1936-1976. Ed. Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 1976.

BOCETOS Y ESTUDIOS PARA PINTURAS Y ESCULTURAS: Cta. exp. Madrid, 1949.

CAMBALIA, Victoria y otros: *El Descrédito de las Vanguardias Artísticas.* Ed. Blume. Barcelona, 1980.

CAMON AZNAR, José: "Pablo Gargallo" Goya no 105. Madrid, 1971

CAMON AZNAR, José: *Sobre las "Memorias" de Víctorio Macho.* "Goya" no 125. Madrid, 1974.

CASTAGNA, Rodolfo E.: *Del Plano al Espacio.* Ed. Colección CV. Buenos Aires, Argentina, 1979.

CAMPOY, Antonio Manuel: *José Planes.* F. Lázaro Galdiano. Goya Nº 72 Madrid. 1966

CENTRE CULTURAL DE LA CAIXA DE PENSIONS: *Maillol.* Ed. "La Caixa" Barcelona 1979.

CALVO SERALLER, Francisco: *El Arte visto por los Artistas. La vanguardia Española analizada por sus protagonistas.* Ed. Taurus. Madrid, 1978.

CERILI, Alexandre: *La estética del Franquismo.* Ed. Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 1977.

CORRADO MALTESE, (Coordinador): *Las técnicas artísticas.* Ed. Cátedra. Madrid, 1981.

CORREDOR- MATHEOS. Jose. SUBIRACHS. Ed. Polígrafa, S.A. Barcelona, 1975.

CIRLOT, Juan Eduardo: *La escultura del siglo XX.* Ed. Omega. Barcelona, 1956.

CIRLOT, Juan eduardo: *Arte del siglo XX.* Ed. Lábor. Barcelona, 1972.

CALVO SERRALER, Francisco: *Medio siglo de arte de vanguardia 1939-1985.* Ministerio de Cultura. Madrid, 1985.

CAMON AZNAR, José: *El Escultor Clará.* "Goya" no 29. Madrid, 1959.

- CANTO RUBIO, Juan:** *La iglesia y el arte*. Ed. Encuentro. Madrid, 1987.
- CHARLES SPENCER:** *Pioneros de la Escultura Moderna*. Rta. "Goya" no 118. Madrid, 1974.
- DE LA FUENTE, Joaquín.** *La escultura en Rodín*. no 25 Rta Bellas Artes. M. de E. y L. Madrid, 1973.
- DEPARTAMENTO DE CIENCIAS SOCIALES DEL I.E.P.S.:** *Introducción a la obra de arte: teorías y análisis*. Narcea, S.A. de Ediciones. Madrid, 1983.
- DIPUTACION PROVINCIAL DE CORDOBA:** *Homenaje de la escultura cordobesa a Mateo Inurria*. Cordoba, 1984
- DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES:** *Adsuara (1891-1973) Exposición Antológica*. Comisaría general de exposiciones. Madrid, 1974.
- DIRECCION GRAL. DE BELLAS ARTES:** *III Exposición Internacional del pequeño bronce escultores europeos*. Madrid, 1970
- DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES.** Textos informativos del Museo Español de Arte Contemporáneo.
- DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES:** *Angel Ferrant. Catálogo Exposición*. Madrid, 1983.
- DIRECCION GRAL. DE BELLAS ARTES:** *Cristino Mallo (Catálogo Exposición)*. Madrid, 1985.
- ECO, Umberto:** *Como se hace una tesis*. Ed. Celtia S.A.C.I.F. 3a ed. Buenos Aires. 1985.
- EN TRES DIMENSIONES.** (9 escultores). Cat. Exp. Madrid, 1984.
- ENRIC CASANOVAS:** *Palau de la Virreina, Novembre-Desembre*. 1984 Gener 1984. Ajuntament de Barcelona.
- SEIS ESCULTORES:** Cat. exp. Madrid, 1984.
- ERNST FISCHER:** *La necesidad del arte*. Ed. 62 S/a. Barcelona, 1985.
- EXPOSICION DE ESCULTURA GRANADINA ACTUAL:** Cta. exp. Granada, 1972

50 ESCULTURES BARCELONINES: Ed. HMB. Barcelona, s.f.

1o CICLO DE ESCULTURA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA: Cta. Exp. Madrid, Noviembre, 1972.

75 AÑOS DE ESCULTURA ESPAÑOLA 1900-1975. Cta. exp. Madrid, 1975.

MEDIO SIGLO DE ESCULTURA: 1900-1945. Cta. exp. Madrid, 1981.

ESCULTURA FIGURATIVA 1900-1950. Cta. exp. Madrid, 1986.

ESCULTURA AL AIRE LIBRE. Cat. exp. Madrid, 1966.

ESPRIO, Salvador, CIRICI, Alexandre y CORREDOR- MATHEOS, J.: *Apel- les Fenosa.* Ed. Ayuntamiento de Barcelona. Barcelona, 1983

ETIENNE DUBOIS: *Modelage, Moulage.* Delarue, Libraire-Editeur Paris (s. f.)

FERNANDEZ ARENAS, José. *Teoría y metodología de la historia del arte.* 2a ed. (1a 1982) Ed. Anthropos, Barcelona, 198

FPIPP, Alfredo y THOMPSON, Rodolfo: *Anatomía artística Humana.* Ed. G. Gili. 5a ed. Barcelona, 1962.

FUNDACIO DE JOAN MIRO: *Angel Ferrant.* Barcelona 1981.

GARCIA DE CAPRI, Lucía: *Julio Antonio: Monumentos y Proyectos.* Ed. Fundación Unversitaria Española. Madrid, 1985

GAY ARMENTEROS, J. C.: *La España del siglo XX.* Ed. 6. S.A. Madrid, 1986.

GAYA NUÑO, Juan Antonio: *Formas de la escultura contemporánea.* Ed. E. Aguado. Madrid, 1966.

GAYA NUÑO, Juán Antonio: *Arte del siglo XX.* (*Ars hispaniae* Vol. XXII) Ed. Plus Ultra. Madrid 1977

GAYA NUÑO, Juán Antonio: *Escultura española comtemporanea.* Guadarrama S.L. Madrid 1957

GIMPEL, Jean: *Contra el Arte y los Artistas.* Ed. Gedisa, S.A. Barcelona, 1979.

GOLDSCHIEDER, Cécile: *Rodín inconnu*. Ministère d'Etat Affaires Culturelles. París, 1962.

GOURHAN, A. Leroi: *Símbolos artes y creencias de la Prehistoria*. Ed. Itsmo. Madrid, 1984.

GOMEZ MORENO, M. Elena: *Breve historia de la escultura española*. Ed. Dossat. Madrid, 1951.

GOMEZ MORENO, Ma E.: *La policromía en la escultura española*. Publicaciones de la Escuela de Artes y Oficios de Madrid, 1943.

GOUPIL, F. : *Manuel Général du modelage*. le Bailly, Libraire-Editeur. París (s. f.)

GUARDIOLA VALERO, Eliseo: *Importancia social del Arte*. Ed. Victoriano Suárez. Madrid, 1907.

GUILLOT CARRATALA, José: *Doce Escultores Españoles contemporáneos*. Ed. Mayfe. Madrid, 1953.

GUTIERREZ LARRAYA, Tomás: *Técnicas de la Escultura*. Ed. Molino. Barcelona, 1953.

HEAR HAMILTON, George: *Pintura y escultura europea 1880-1940*. 2a Ed. Càtedra S.A. Madrid, 1983.

HEILMEYER, A. y BENET, R.: *La escultura Moderna y Contemporánea*. Ed. Lábor. Barcelona, 1949.

HERNANDEZ, Gabriel.: *Mateo Hernandez*. Ed. Dirección Gral. de Bellas Artes. Madrid, 1974

INFIESTA, Josep M.: *Clarà*. Colección Gent Nostra. Ed. Nou Art Thor. Barcelona, 1983.

INFIESTA MONTERDE, Josep M., ESCALAS LLIMONA, Mercè, y MONEREO PUIG, Manuela: *Josep Llimona y Joan Llimona, vida y obra*. Ed. Nuevo ARte Thor. Barcelona, 1977.

INSTITUTO DE CULTURA HISPANICA: *III Bienal Hispanoamericana de arte*. (Catálogo) Barcelona, 1955

JASSAMS, J.S.: "El escultor Rebull, su vida" "Goya" no 155-Madrid, 1980.

- JIMENEZ MARTOS, Luis:** *Venancio*. Dirección Gral de Bellas Artes. Madrid, 1978.
- JOACHIM ALBRECHT, Hans:** *Escultura en el siglo XX*. Ed. Blume. Barcelona, 1981.
- JUNG, Carlos Gustavo:** *Formaciones de lo inconsciente*. Ed. Paidós. Barcelona, 1982.
- JUNG, Carlos Gustavo:** *Símbolos de transformación*. Ed. Paidós. Barcelona, 1982.
- KARL ROBERTS:** *Traité pratique du modelage et de la sculpture*. 3ª Edición. París. Henri Laurens, Editeur. 1907.
- KENNETH CLARK:** *El desnudo*. 2ª Ed Alianza Forma. Madrid, 1984.
- KURZ, Otto:** *La leyenda del artista*. Ed. Cátedra. Madrid, 1982.
- LAIN ENTRALGO, Pedro:** *El Cuerpo Humano, Oriente y Grecia Antigua*. Ed. Espasa Calpe. 1987, Madrid.
- LAURENT, Monique:** *Musée Rodin*. Ed. Hazan. París, 1984.
- LEICHT, Hermann:** *Historia del Arte*. Ed. Destino S.L. Barcelona, 1953.
- LOSADA GOMEZ, María Jesús:** *El surrealismo y la escultura española en el periodo de entreguerras*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 1986.
- LUCIE-SMIHT, Edward:** *El arte del desnudo*. Ed. Polígrafa. Barcelona, 1982.
- LUIS MARCO PEREZ:** Ministerio de Educación y Ciencia, 1976. *Vida y obra del escultor Luis Marco Pérez (1896-1989)* Tip. A*** Martínez, S.L., 1985.
- LLORENS, Tomás, ROWELL, Margit y BROWN, Elizabeth A.:** *Julio González*. Ed. Institut Valencià d'Art Modern. Valencia, 1986.
- LLORENS, Tomás y M. AGUILERA, Emiliano:** *El cuerpo humano y los símbolos*.
- M. AGUILERA, Emiliano:** *El Desnudo en la Pintura española*. Ed. Librería Bergua. Madrid, 1935.

M. AGUILERA, Emiliano: *El desnudo en las artes*. Ed. Giner. Madrid, 1972.

MAISONNEUVE, Jean, N. BRUCHON y SCHWEITZER: *Modelos del cuerpo y psicología estética*. Ed. Paidós. Buenos Aires, Argentina, 1984.

MARCHAM FIZ, Simón: *El universo del arte*. ed. Salvat. Barcelona, 1981.

MARCHAN FIZ, Simón: *La Escultura "Española" de Alberto Sánchez (1895-1962)*. Rta. Goya no 97. Madrid, 1970.

MARIM MEDINA, Jose: *España, escultura multiplicada*. Ed. PEACE. S.L. 1985

MARIM MEDINA, Jose: *Miguel Moreno informe sobre una escultura*. Ed. Edarcón. Madrid 1977

MARIN MEDINA, José. *España, escultura multiplicada*. Ed. PEACE. Madrid, 1985.

MARIN MEDINA, José: *La Escultura Española Contemporánea (1800-1978)*. Edarcón, Madrid, 1978

MARTIN GONZALEZ, Juan José: *Las claves de la escultura*. Ed. Ariel. Barcelona, 1986.

MARTIN GONZALEZ, J. J.: *Historia de la escultura*. Ed. Gredos. Madrid 1964

MERINO CALVO, Jose Antonio: *-Tradición y contemporaneidad: el escultor Juan Luis Vassallo Pasodi*. Edt. Catedra "Adolfo de Castro". Cádiz, 1987.

MARVIN HARRIS: *Introducción a la antropología general*. Alianza Editorial. 3a Ed. Madrid 1983

MATEOS, José: *Pintura y Escultura del Siglo XX*. Ed. Ramón Sopena

MENNA, Filiberto: *La opción analítica en el Arte moderno. Figuras e iconos*. Ed. Gustavo Gili S.A. Barcelona, 1977

MIREIRA FREIXA: *Las vanguardias del siglo XX*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1982.

MON, Fernando: *Victorio Macho*. Col. Artistas españoles contempo-

ráneos. Ministerio de Educación y Ciencia, 1979.

MOREAUX, Arnould: *Anatomía artística del hombre*. Ed. Norma. Madrid, 1981.

MORENO GALVAN, J. M.: *La Escultura de José Planes*. F. Lázaro Galdiano. Goya 35-1960. Madrid.

MUNARI, Bruno: *¿Cómo nacen los objetos?*. Ed. Gustavo Gili S.A. Barcelona, 1983.

MUNDI-ART: *I Salón de escultura contemporánea*. Exp. Mundiart. Barcelona, 1968.

NAVASCUES, P., PEREZ, C. y ARIAS de COSSIO, A. M.: *Del Neoclasicismo al Modernismo*. Ed. Alhambra. Madrid, 1979

NAVARRO, Vicente: *Técnica de la escultura*. Ed. Meseguer. Barcelona, 1944.

NUÑEZ LADEVEZE, Luis: *José Planes*. Dirección Gral. de Bellas Artes. Madrid, 1973.

PACIOLI, Luca: *La divina proporción*. Ed. Losada. Ed. 2a Buenos Aires, 1959

PANTORBA, Bernardino de: *El escultor Mateo Inurria*. Ed. Caja de Ahorros de Córdoba. Córdoba, 1967

PLAZAGLA, Juan: *Estructura de la obra de arte*. Bellas Artes Mo 4, 1970.

PEREZ RIOJA, José Antonio: *El estilo en el arte*. Bellas Artes. Ho 32, 1974.

PIJOAN: *Historia del Arte*, (4 tomos) Ed. Salvat. 1963, Barcelona.

PONCE, Fernando: *Muriedas*. Dirección Gral. de Bellas Artes. Madrid, 1987

PUENTE, Joaquín de la: *La escultura de Rodín*. Bellas Artes. Ho 25 Madrid, 1973.

RENE BERGER: *Arte y comunicación*. Ed. Gustavo Gili S.A. Barcelona, 1976

- RILKE, Rajner María:** *Rodín*. Ed. Nuevo Arte Thor. Barcelona, 1987.
- RODRIGUEZ AGUILERA, Casáreo:** *Antología de arte contemporáneo*. Ed. Barna. Barcelona, 1955.
- RODRIGUEZ AGUILERA, Cesáreo:** *La escultura como expresión social*. Madrid, Palma de Mallorca, 1968
- ROMERO ESCASSI, José:** *Angel Ferrant*. Ed. Dirección Gral. de Bellas Artes. Madrid 1973.
- ROMERO ESCASSI, José:** *Lecciones de anatomía*. Facultad de B.B. A.A. de Sevilla, S.D.
- ROSALES, Luis:** *El desnudo en el Arte y otros Ensayos*. Ed. Cultura Hispánica. 1987, Madrid
- ROSEMARY LAMBERT:** *Introducción a la historia del arte*. El siglo XX. Ed. G. Gili. Barcelona 1985
- RUDEL, Jean:** *Técnica de la Escultura*. Ed. Fondo de Cultura Económica, S.A. México, D.F. 1986
- RUDEL, Jean:** *Técnicas de la escultura*. Brevianos Fondo de cultura económica. México, 1980.
- SANTANA, Lazaro:** *Plácido Fleitas*. Dirección Gral. de Bellas Artes. Madrid, 1973
- SANTAMARIA, Juan Manuel:** *Emiliano Barrall*. Ed. Ed. Europa Artes Gráficas, S.A. Salamanca, 1986.
- SAMBRICIO, C., PORTELA, F., y TORRALBA, F.:** *Historia del Arte Hispano VI, El Siglo XX*. Ed. Alhambra. Madrid, 1978
- SASOU, León:** *Panorama de las artes contemporáneas*. Ed. Guadarrama S.A. Madrid, 1961. (Traducido por Gaya Nuño).
- SIDNEY FINKELSTEIN;** *El Realismo en el Arte*. Ed. Grijalbo, S.A México 1969.
- SIGFRIED GIEDION:** *El presente eterno: Los comienzos del arte*. Alianza Forma 2ª Ed. Madrid 1985
- STEGMAN, Hans:** *La escultura de occidente*. Ed. Lábor, S.A. Barcelona, 1926

- SOLIS, Ramón:** *Haro*. Dirección Gral. de Bellas Artes. Madrid, 1976
- SIERRA BRAVO, R.:** *Tesis Doctorales y trabajos de Investigación Científica*. Ed. Paraninfo. Madrid, 1986.
- STRATZ, C.H.:** *La Figura Humana en el Arte*. Ed. Salvat Editores S.A. Barcelona, 1926
- STITES, Raymond S. :** *Las Artes y el Hombre I*. Ed. Reverté. Barcelona, 1950.
- SUBIRATS, Eduardo:** *La crisis de las Vanguardias artísticas y la Cultura moderna*. Ediciones Libertarias. Madrid, 1984.
- TORRECILLAS GONZALEZ, Inmaculada, LLOPIS, Carmen y MERODIO DE LA COLINA, Isabel:** *Introducción a la obra de arte: teorías y análisis*. Ed.** S.A. Madrid, 1983.
- UREÑA, Gabriel:** *Las vanguardias artísticas en la posguerra española 1940-1959*. Ed. Istmo, Madrid 1982
- VALTON, M. Charles:** *Méthode pour modeler*. 9950- París Imprimerie V. Ethiou Perou (s.f.)
- VAUDOYER, Jean-Louis:** *El desnudo femenino en la pintura europea*. Ed. Aguilar. Madrid 1957
- VASALLO PARODI, Juan Jesús:** *Forma y materia*. Discurso de ingreso en la Real Academia de B.B. A.A. de San Fernando. 3 de Julio de 1968
- WILSON, John:** *El Credo artístico (testimonios)*. Ed. Norte y Sur. Madrid, 1966
- WITTKOWER, Rudolf:** *La escultura: procesos y principios*. Alianza Forma 4a Ed. 1984
- XLVIII SALON DE OTOÑO:** Cat. exp. Madrid, 1980.
- YVES CHARLES DOISE:** *Art et Technique de la Sculpture sur Bois*. Ed. J.B. Bailliére. París 1981.
- ZUERAS TORRENS, Francisco:** *El Escultor Mateo Inurria*. Ed. Diputación de Córdoba. Córdoba 1985.

A P E N D I C E D O C U M E N T A L

EXPOSICION DE DESNUDOS ESCULTORICOS
DE LOS ARTISTAS ESTUDIADOS.

I N D I C E

D E

A U T O R E S Y O B R A S

AUTORES CATALANES

José Llimona	5
Pablo Gargallo	12
Enrique Casanovas	24
José Clará	38
Juan Rebull	53
Federico Marés	74
Jaime Otero	77
Fita	79
Ape-les Fenosa	86
José de Creeft	91
Luisa Granero	99
José María Subirachs	121

AUTORES CASTELLANOS

José Capuz	143
Victorio Macho	147
Julio Antonio	149
Pérez Comendador	151
J. B. Adsuara	154
Angel Ferrant	160
L. Marco Pérez	164
Fructuoso Orduna	178
Emiliano Barral	186

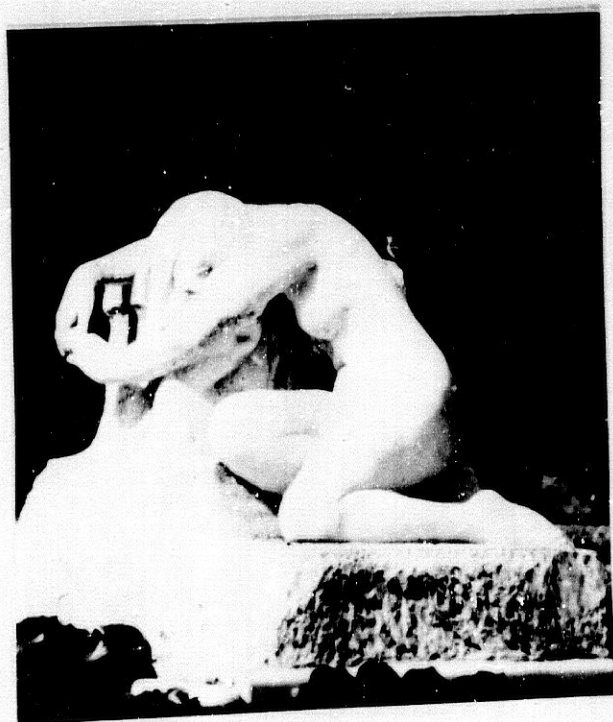
ARTISTAS DE OTRAS
REGIONES ESPAÑOLAS

Mateo Inurria	184
Moises de Huerta	197
José Planes	199
Alvares de Laviada	211
CVritino Mallo	213
Vasallo Parodi	217
Baltasar Lobo	220
Cano Correa	232
Carmen Jiménez	234
López Azaustre	238
Juán Haro	244
Miguel Moreno	251

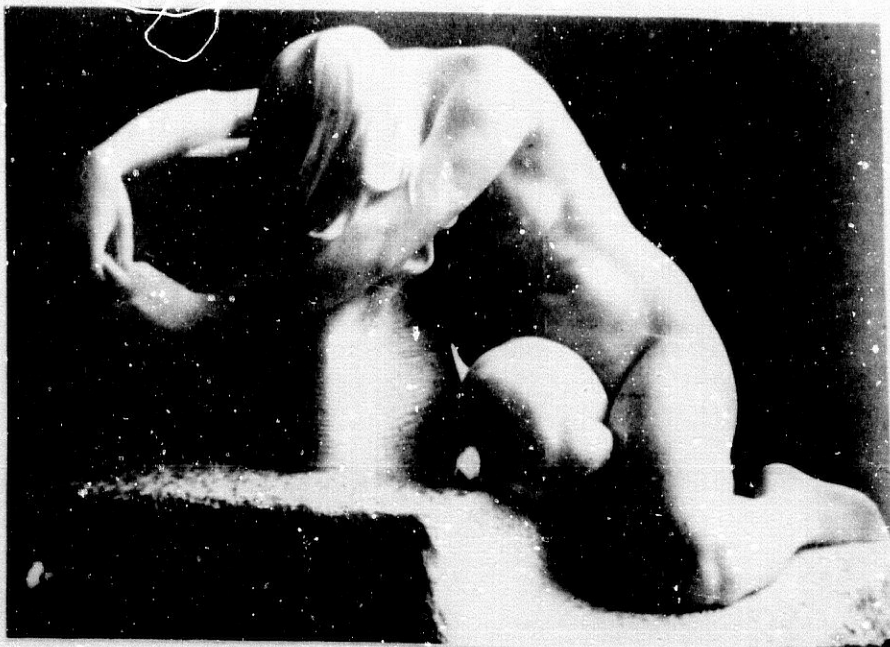
J O S E L L I M O N A



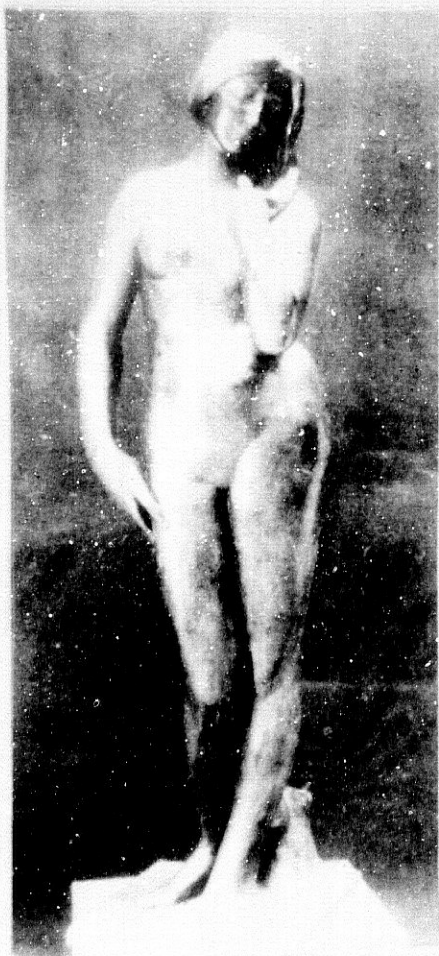
LA PASION DE CRISTO



DESCONSUELO
Marmol



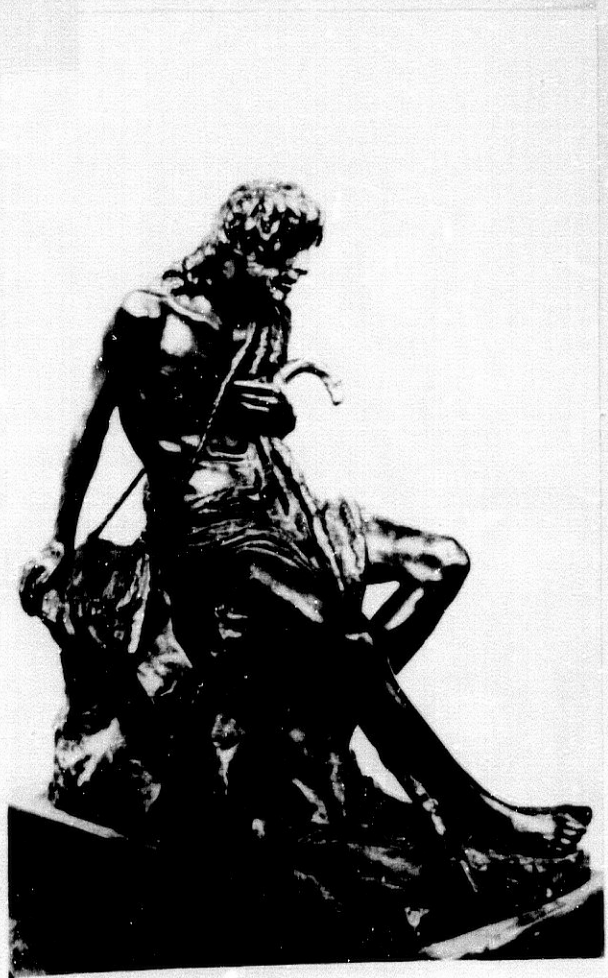
DESCONSUELO. 1903, Marmol, 68x75 cm.



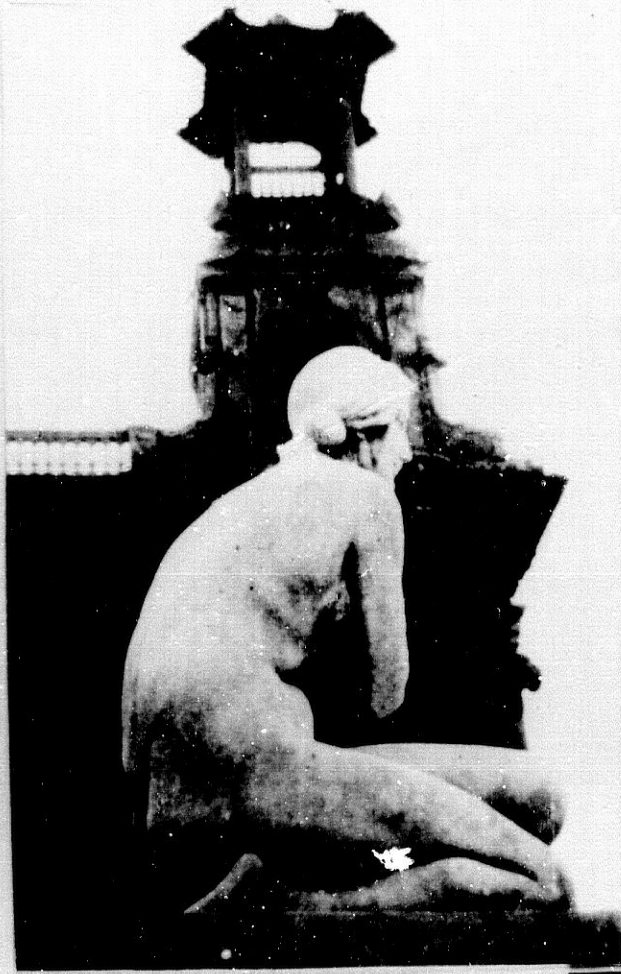
DESNUDO FEMENINO
1925
Bronce



LAS FLORES
Marmol



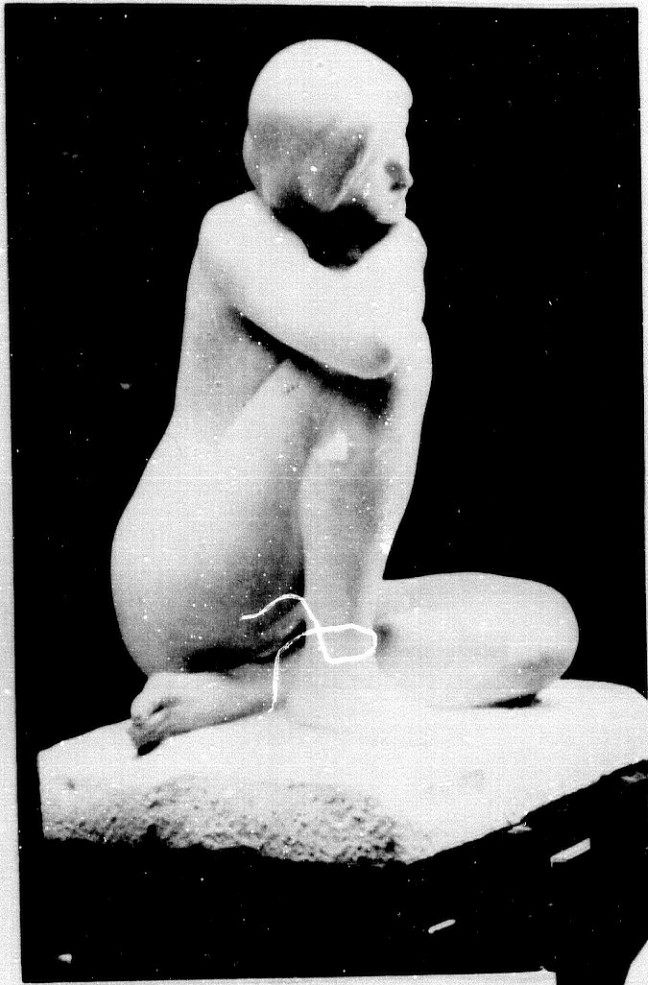
EL HIJO PRODIGO



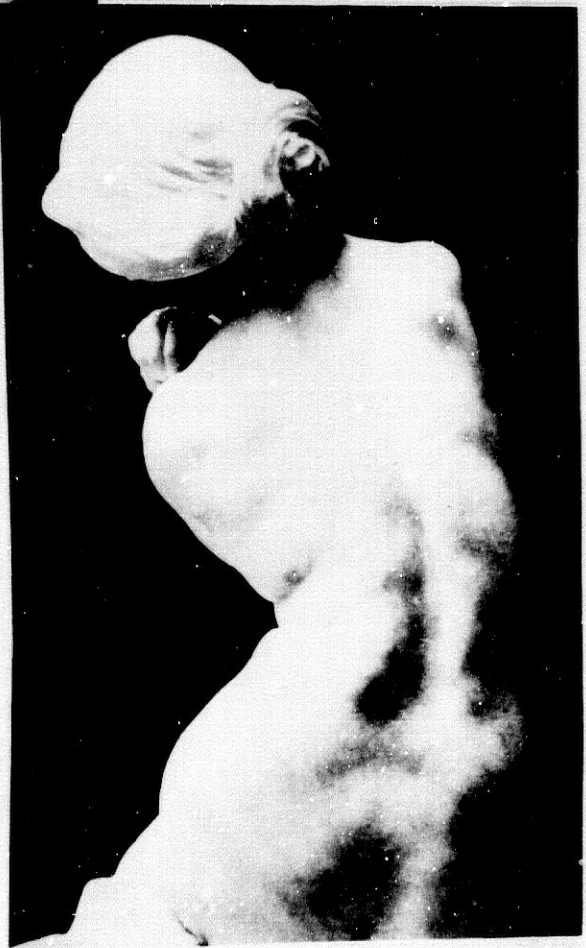
DESNUDO
Marmol



DESNUDO
Marmol



DESNUDO FEMENINO



DESNUDO FEMENINO
Marmol

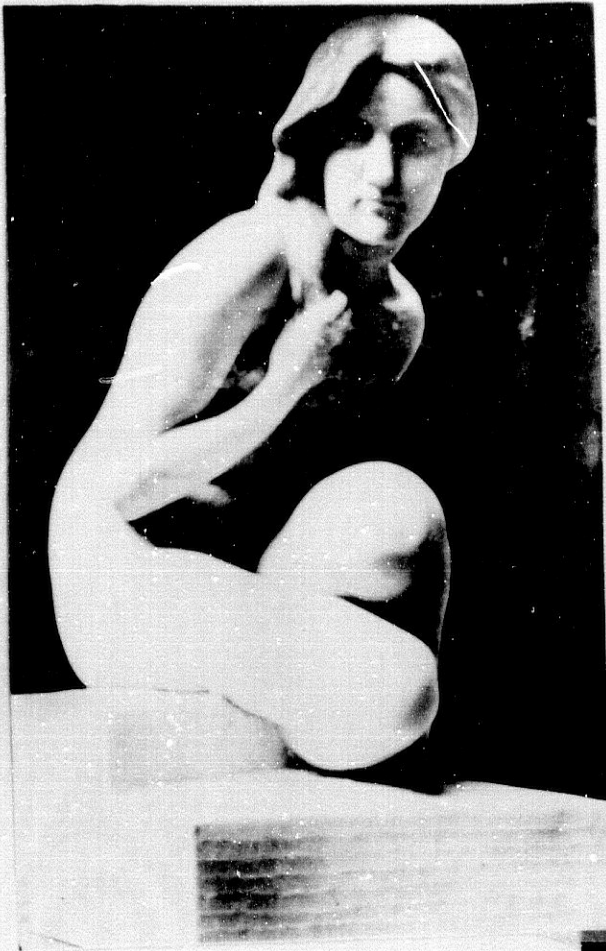
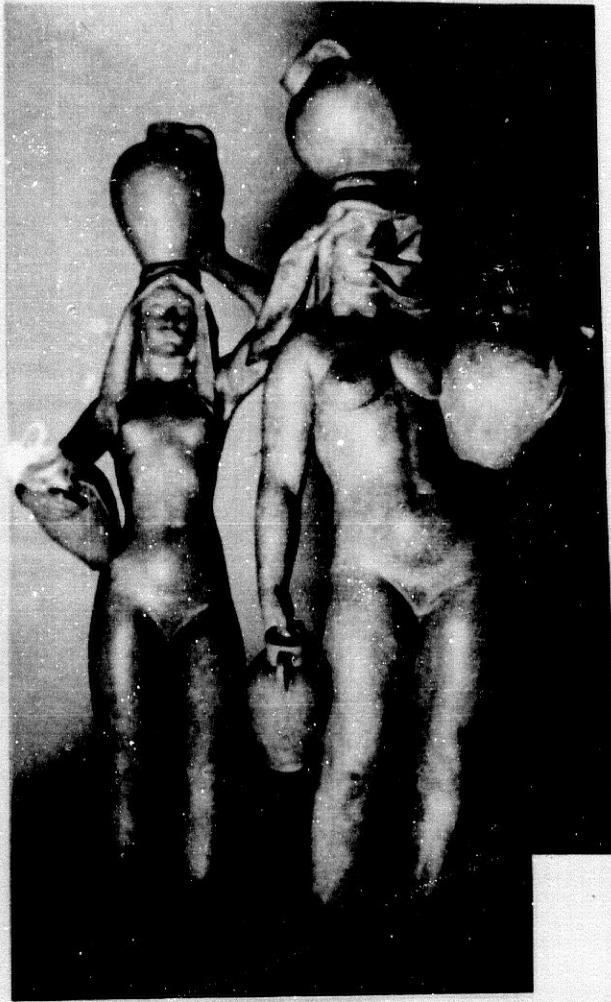


FIGURA FEMENINA

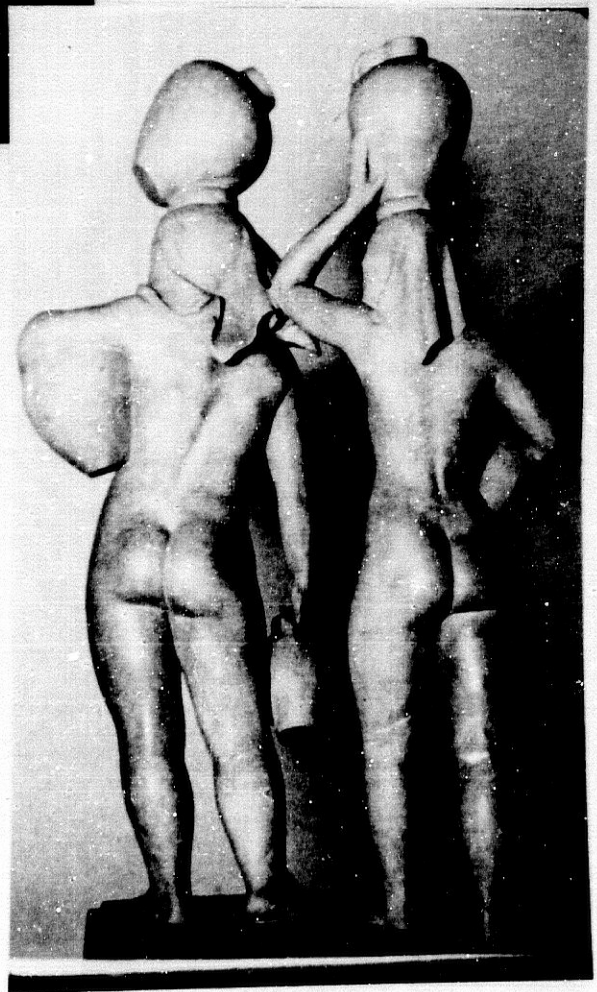


DESNUDO DE MUJER

P A B L O G A R G A L L O



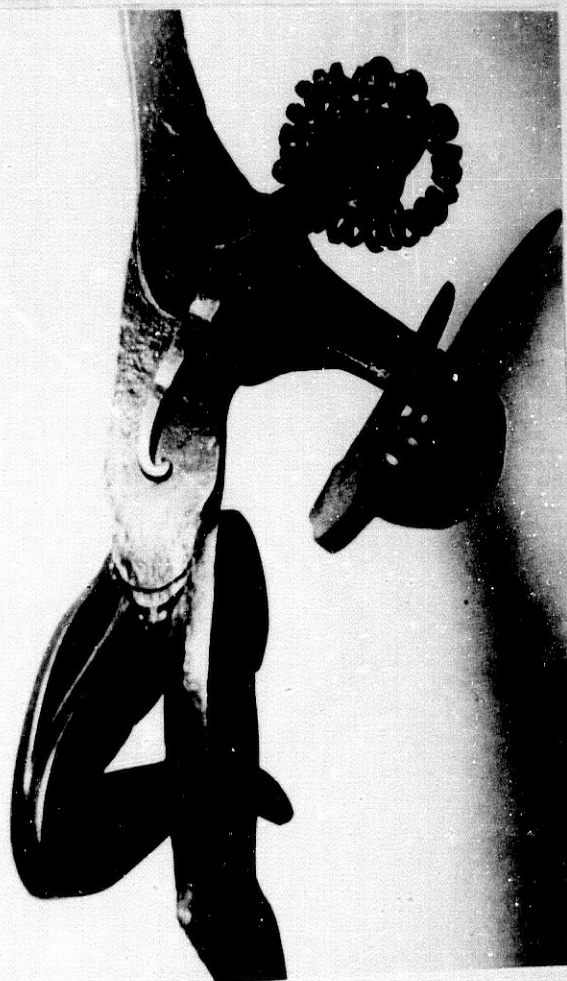
LAS MUJERES DEL CANTARO
1925
Barro cocido
54x27x19

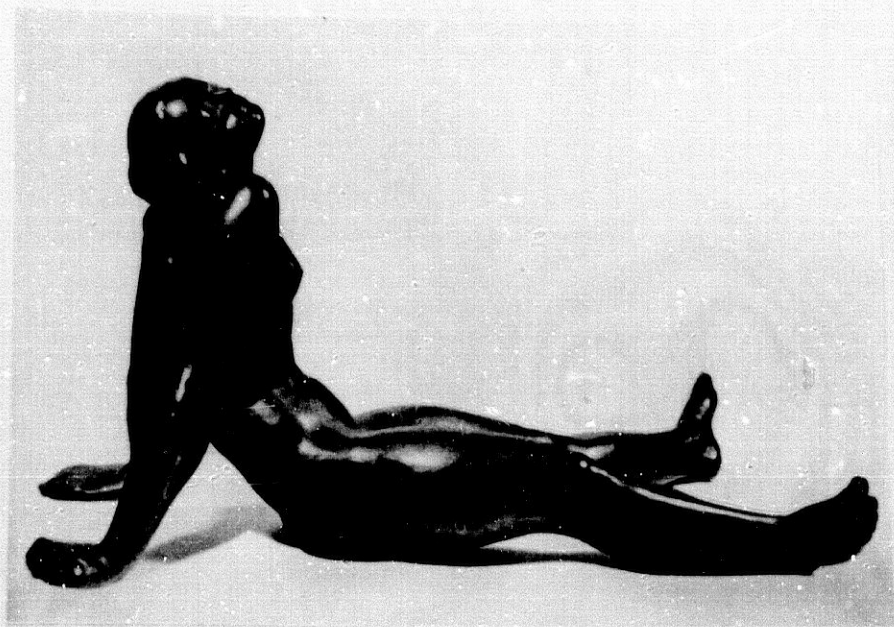




GARGALLO EN SU ESTUDIO

DAVID
1934
Hierro
53x11x18

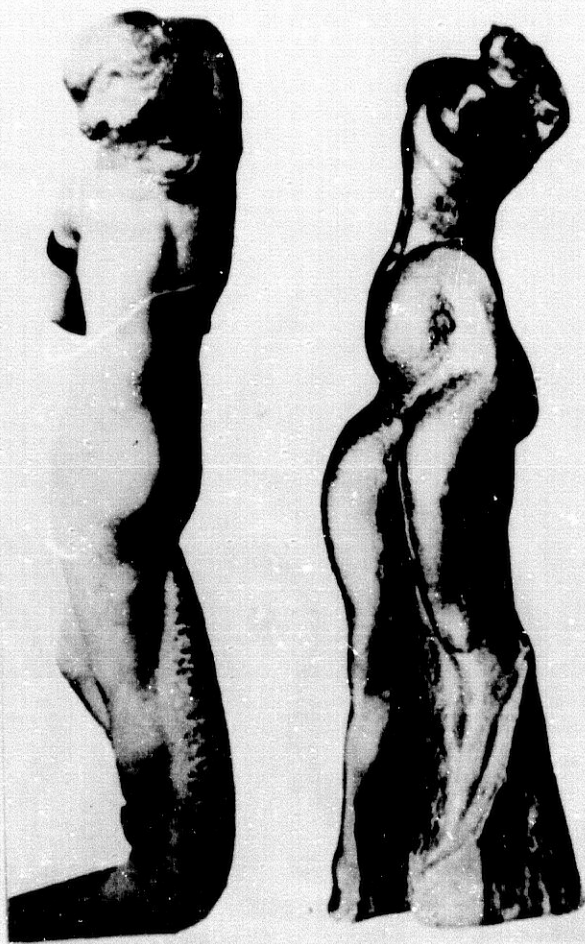




BAÑO AL SOL



MUJER EN REPOSO
1922
Bronce
26x33x25



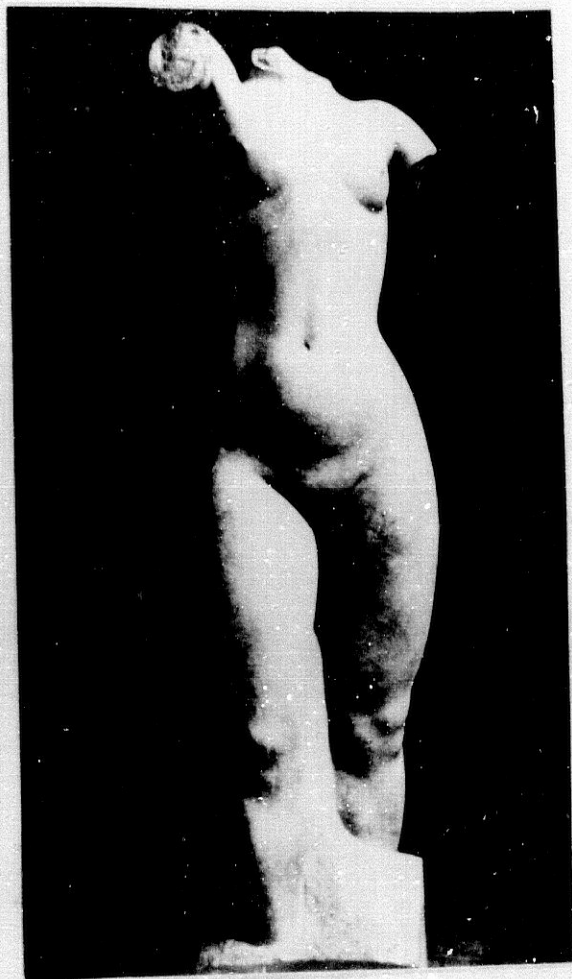
PEQUEÑA FAUNESA
1908

CLEOPATRA

1900

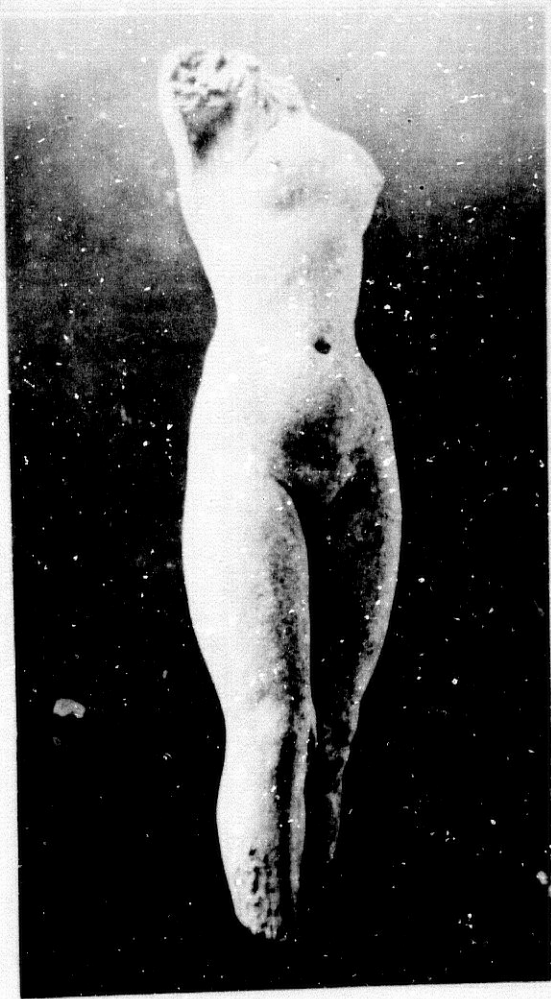


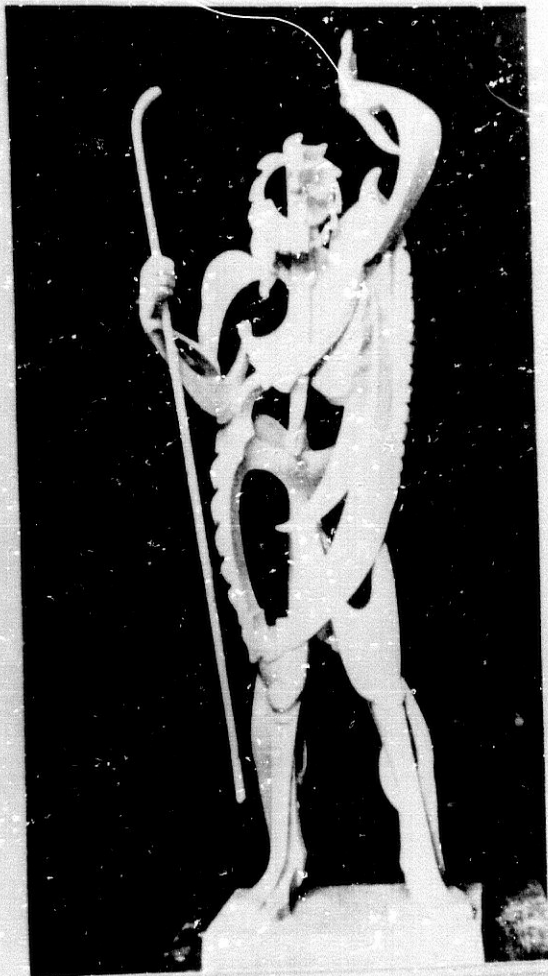
GINETE DEL ESTADIO



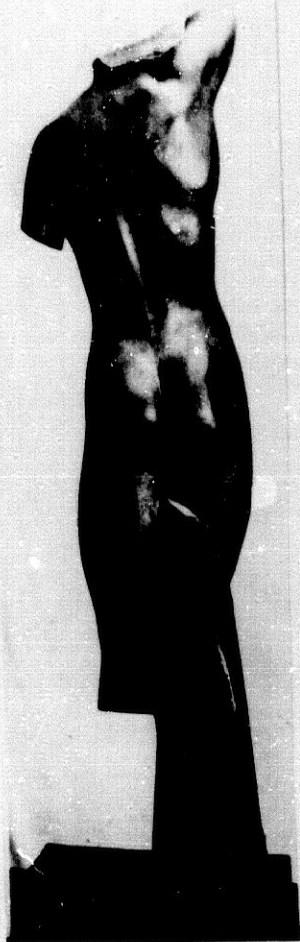
TORSO DE MUCHACHA
1934
Marmol rosa
92x23x21

PEQUEÑO TORSO
DE MUJER
1925
Barro cocido
26x8x7





EL PROFETA
1933
Yeso
238x76x48



GITANILLO
1924
Bronce
84x28x27



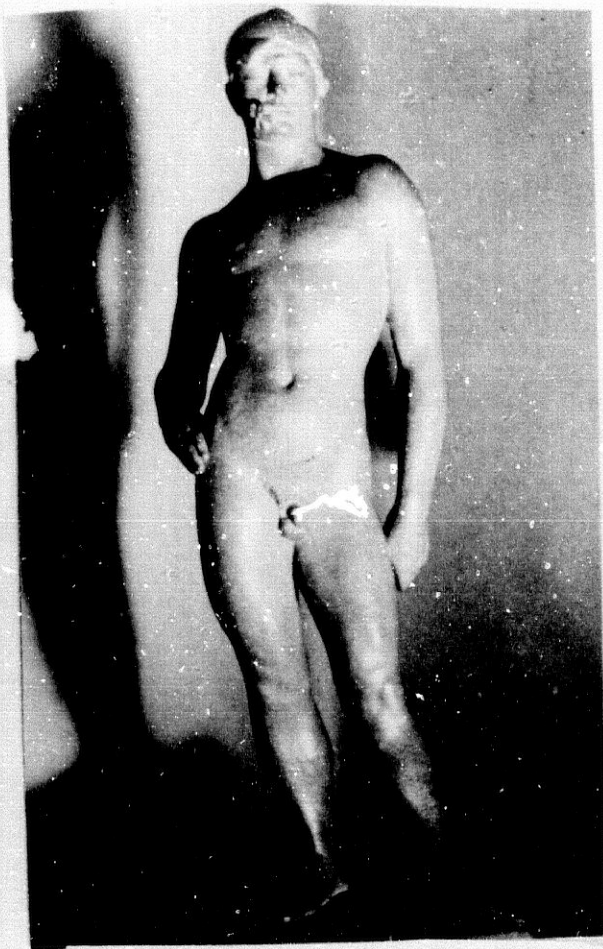
DESNUDO DE JOVEN
1918
Piedra
60x30x21



MATERNIDAD
1922
Barro cocido
31x17x17'5



FAUNESA
1908
Barro cocido
25x8x7



EL HOMBRE DE LA FLOR
1927
Bar. cocido
60x20x17



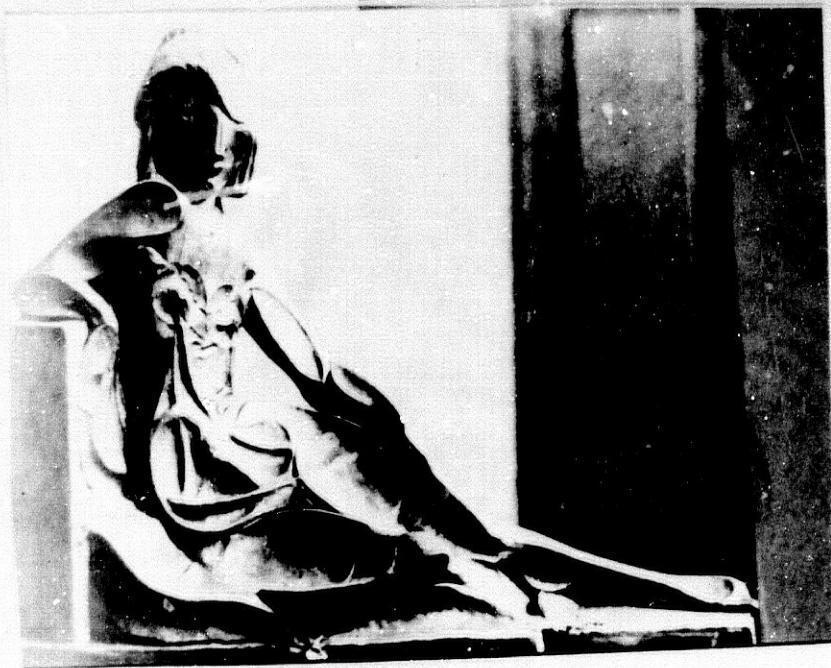
DAVID
1934
Hierro
53x11x18



BAÑISTA
1924
Barro c.
68x34x26



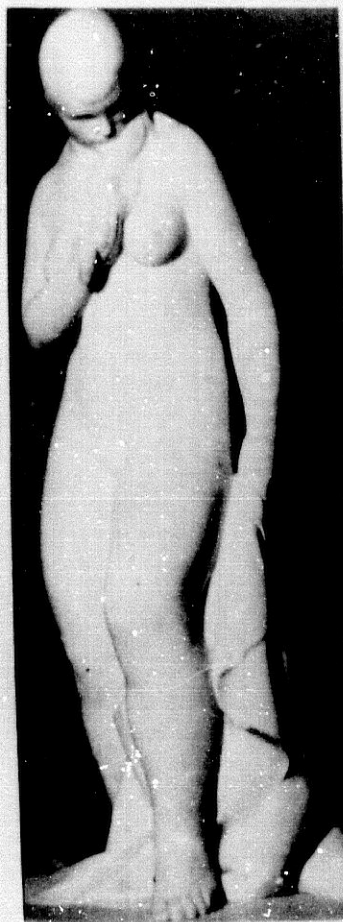
ACADEMIA
1933
Marmol
76x36x51



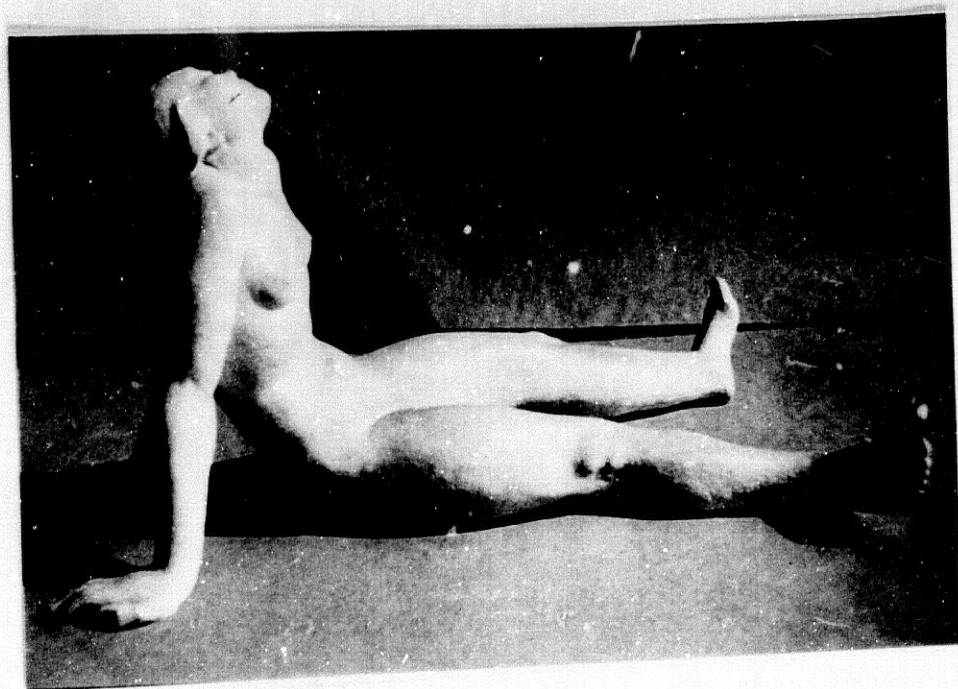
DESNUDO DEL PEINADO. 1921, Barro cocido 30x40



ACADEMIA. Barro cocido, 1933, 76x36x51



BAÑISTA. 1924, Marmol, 70 cm.

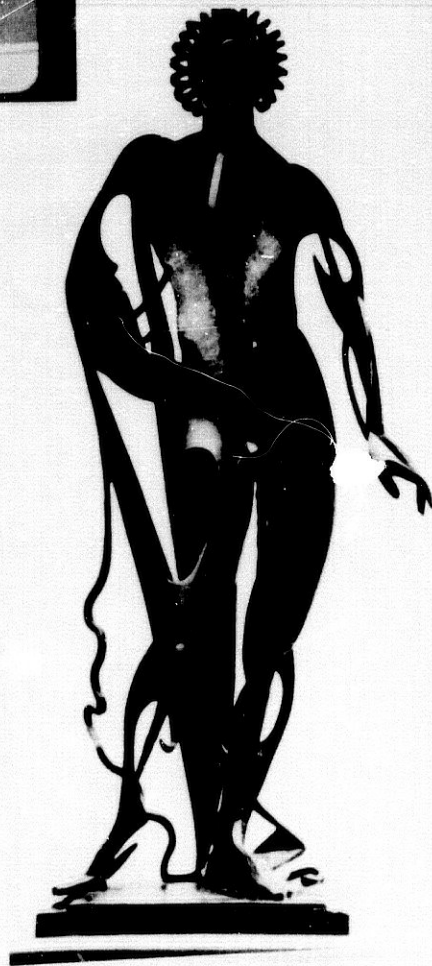


MUCHACHA EN LA PLAYA. 1932, Barro cocido, 25x27x45



ACADEMIA
1933
Marmor
75x36x51

ANTINOSIS

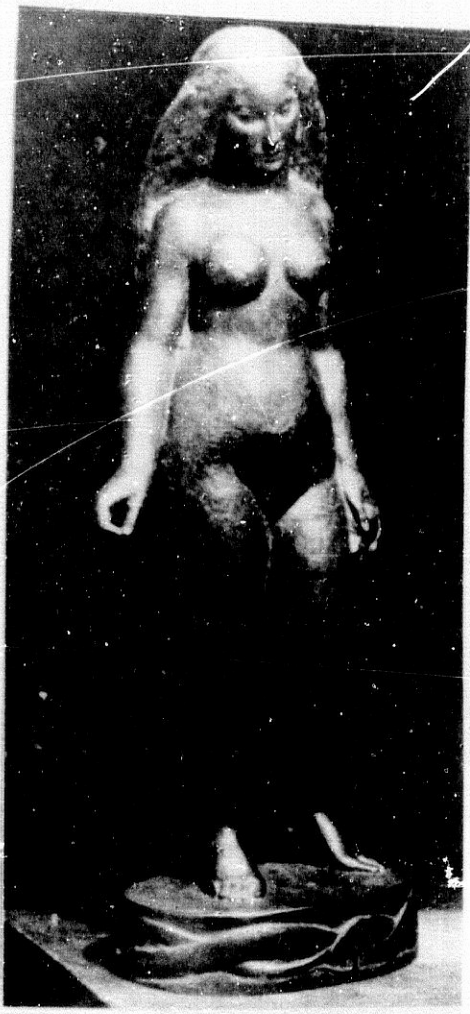


ENRIQUE CASANOVAS

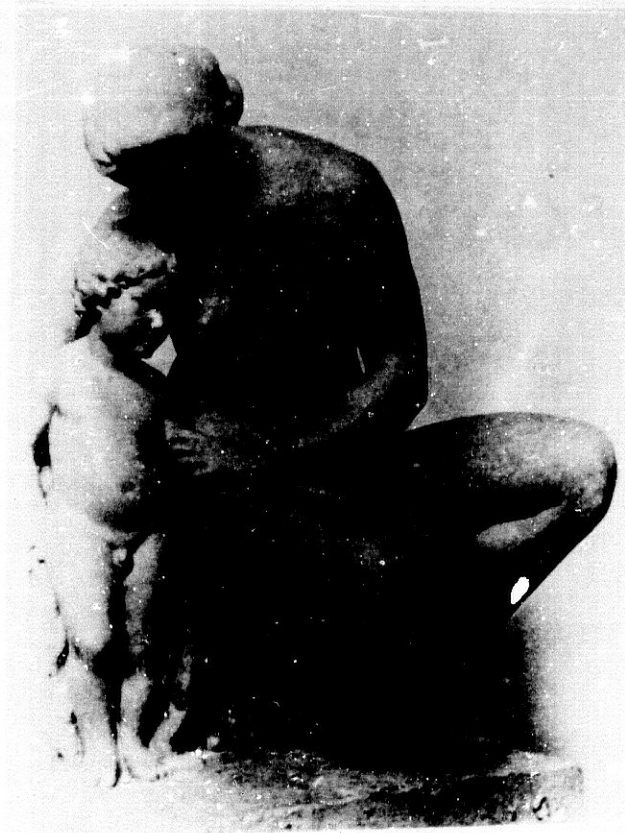
DESNUDO
FEMENINO



MATERNIDAD
1925-26
64'5x40x33



EVA
1918
Bronce
53x22x15



MATERNIDAD
1926-27
Barro

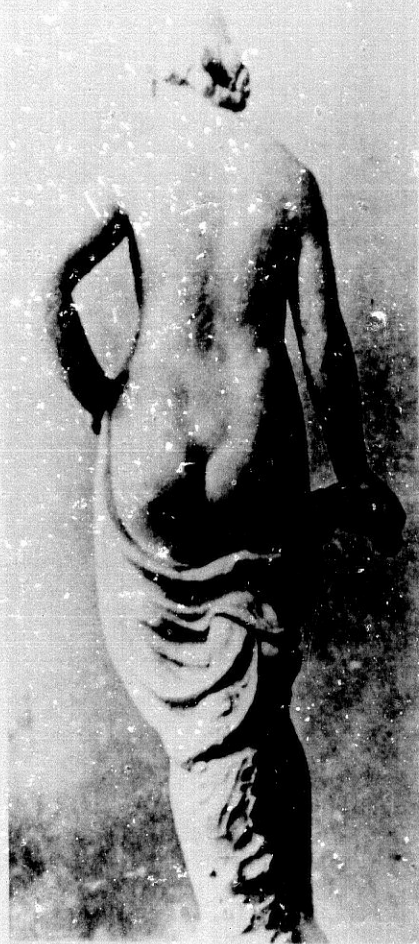


TORSO
1933

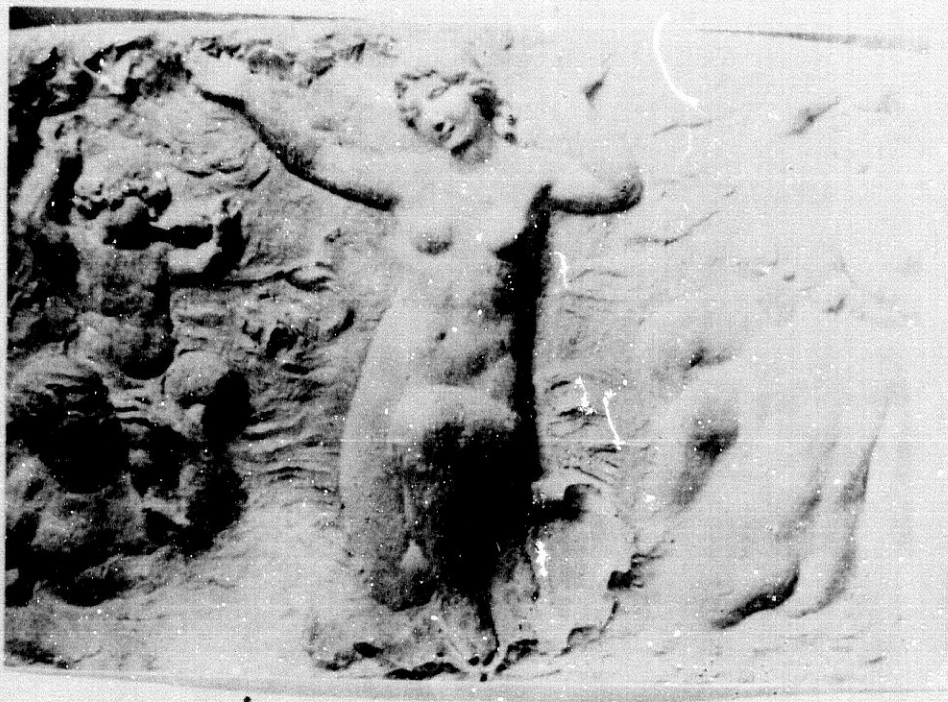
DESNUDO DE MUJER



ESTUDIO DE MUJER
1928
Barro



BAJO RELIEVE



NACIMIENTO DE VENUS 1926



*DESNUDO
1935
Bronce
123x38x56*

VENUS JOVEN



*ESTUDIO REALIZADO
EN PARIS*

*1905
Cemento*

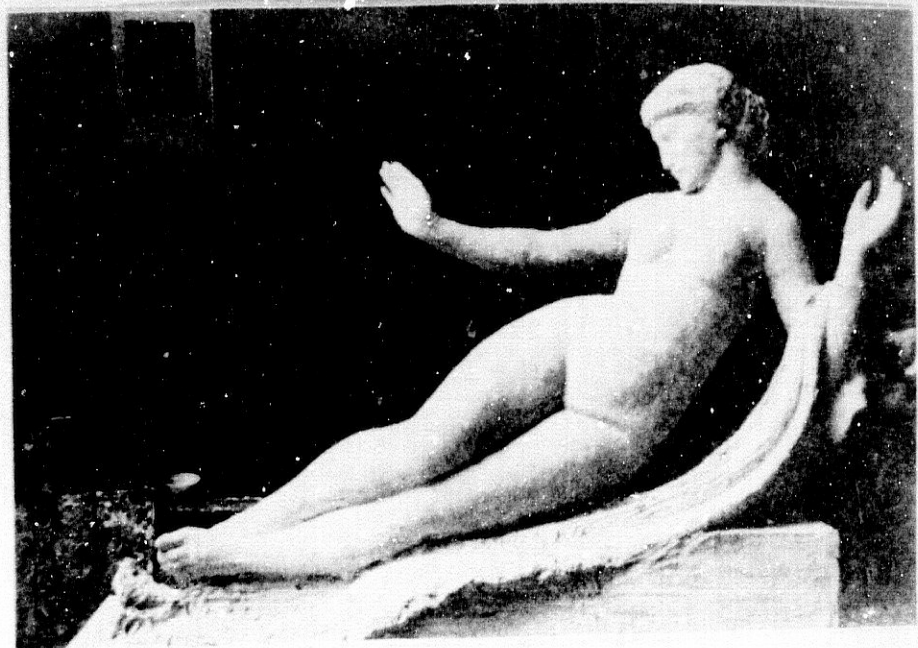


EL BAÑO
1912
Bronce
32'5x20'5x27



LA DANZA
1014

MUJER
1946
Piedra



VENUS. 1910-11, Yeso



DESNUDO FEMENINO

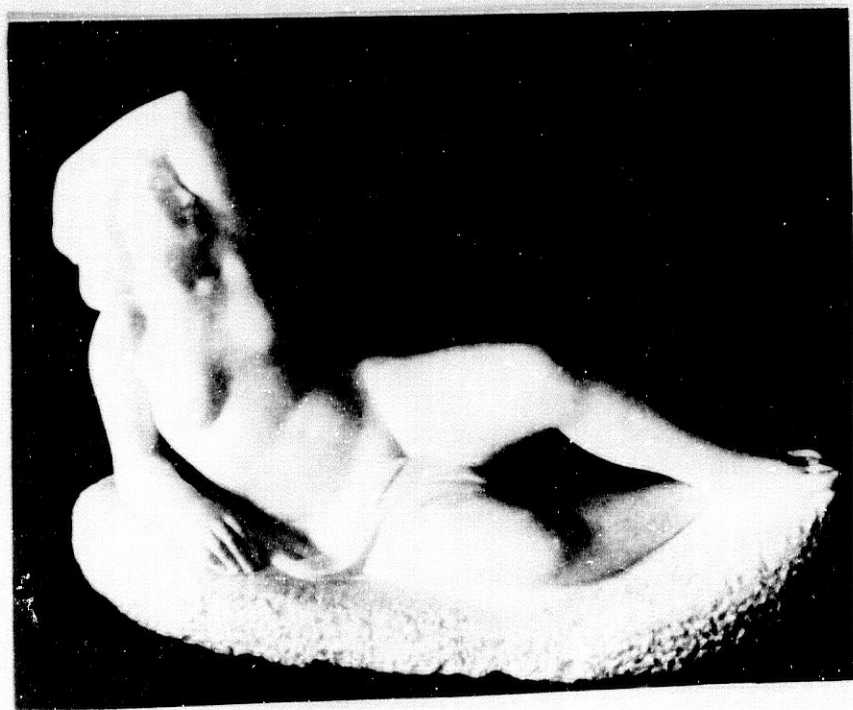
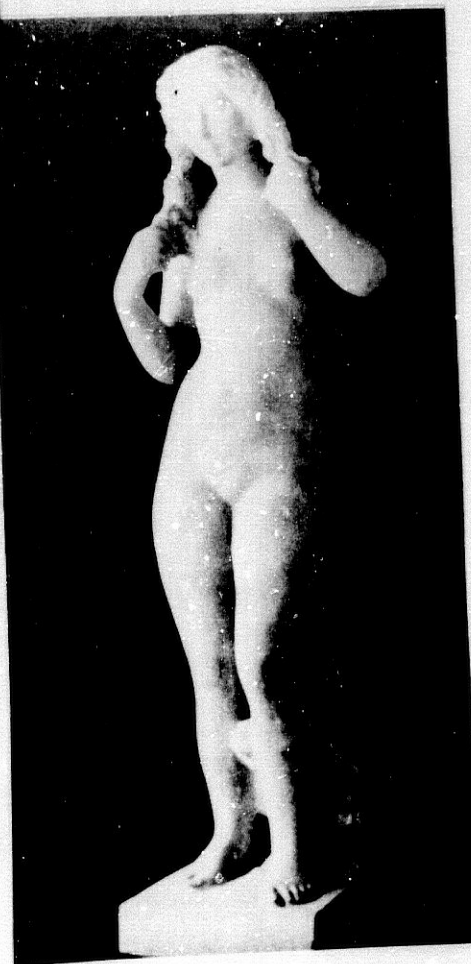


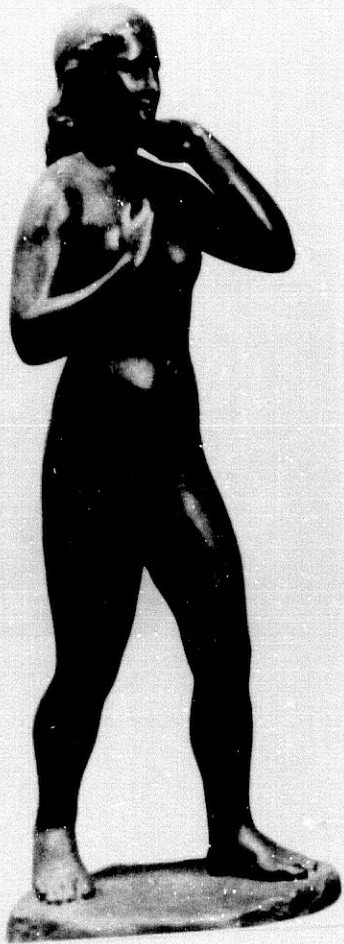
FIGURA. 1942, Marmol, 52'5x81x21



DESNUDO FEMENINO
1924
Marmol
111x47x40



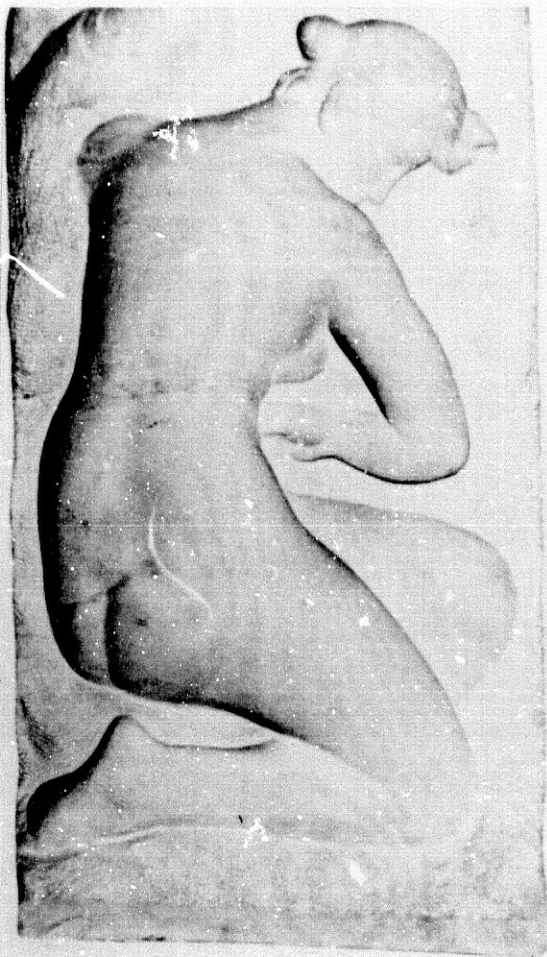
DESNUDO
1947
Piedra
67x16x15'5



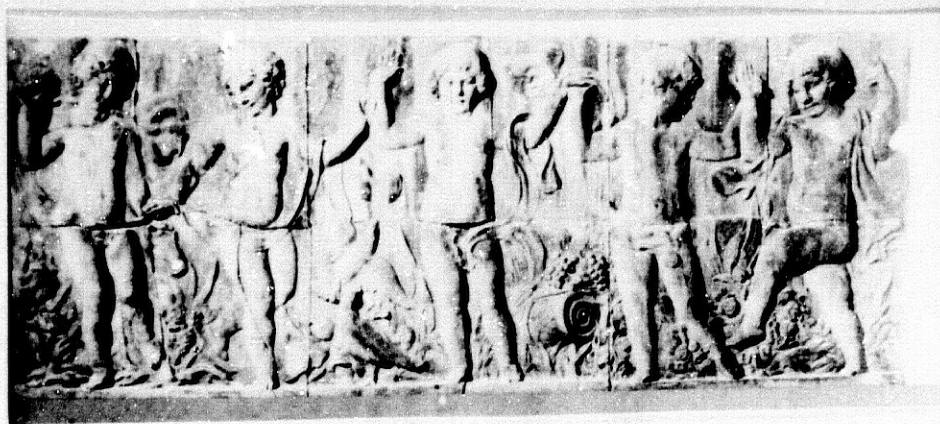
MUCHACHA DESNUDA
1935
Bronce
123x38x56



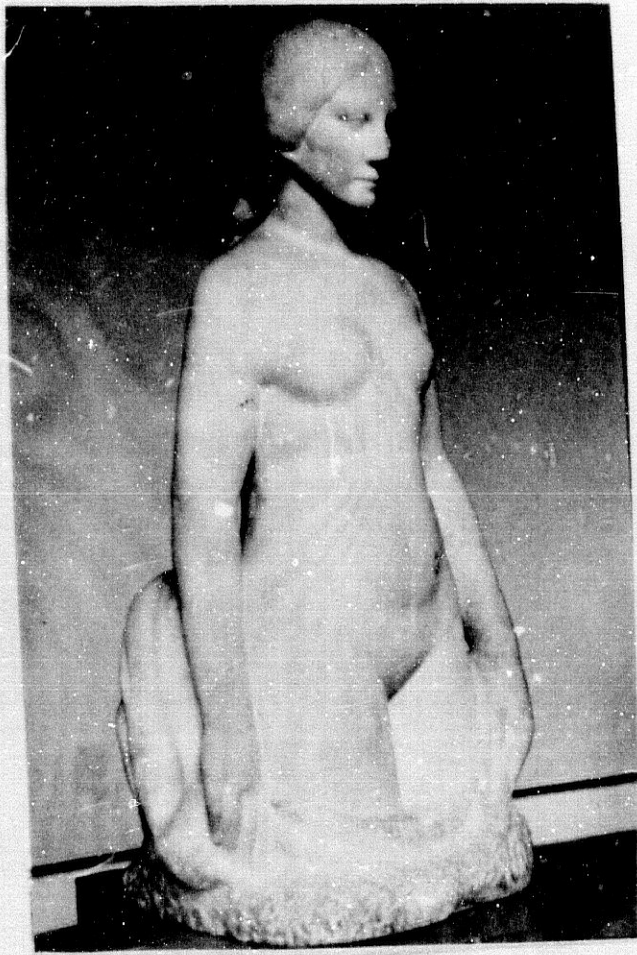
FIGURA
1926



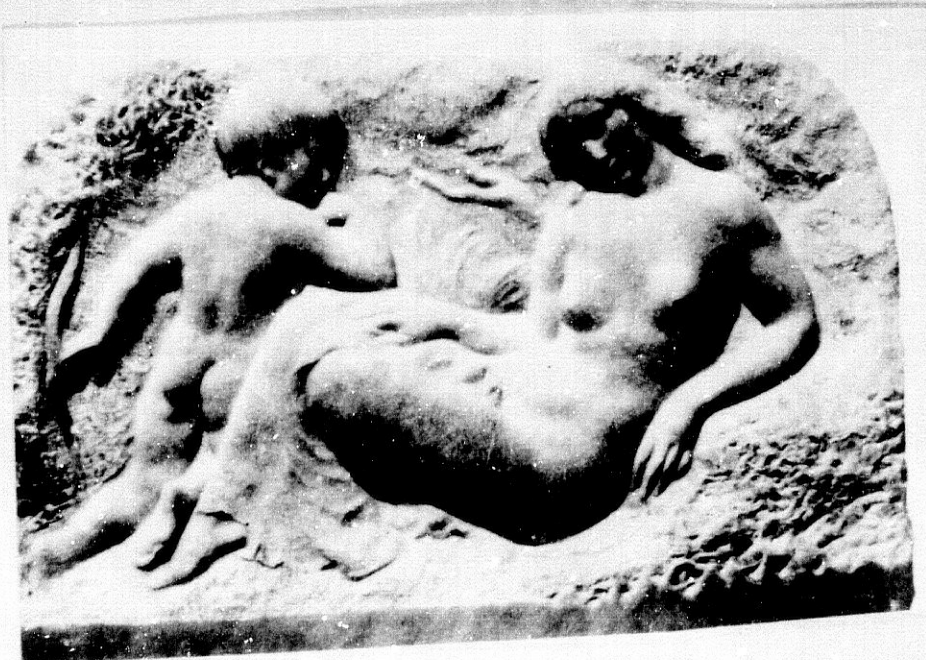
DESNUDO DE ESPALDAS
1944
Marmol
54x31x12



CINCO FIGURAS DE NIÑOS. 1930-31, 137x373x8'5

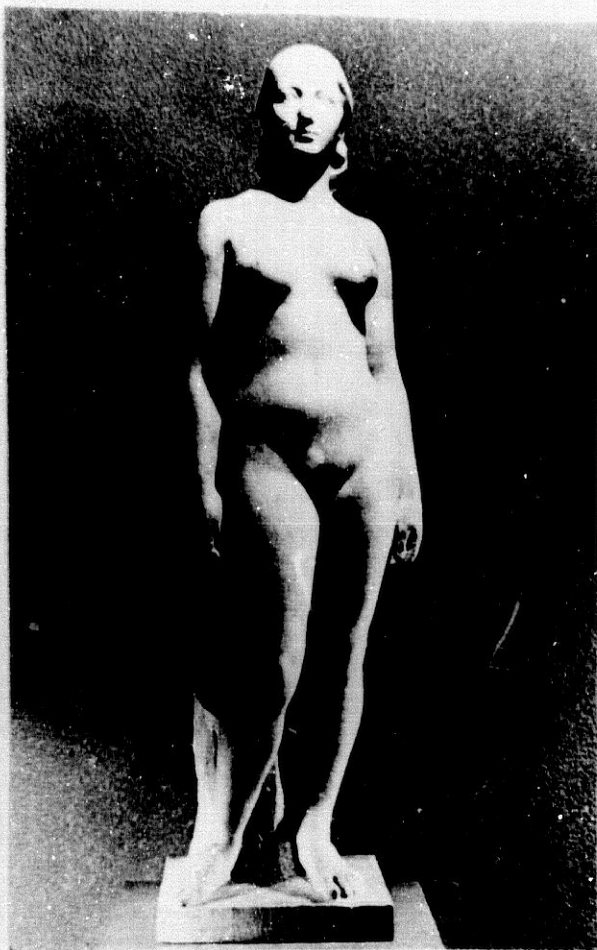


MUCHACHA DESNUDA
1912
Marmol
111x47x40



JUVENTUD Y AMOR. 1934, Marmol 51x76x8

J O S E C L A R A



PLENITUD. Marmol



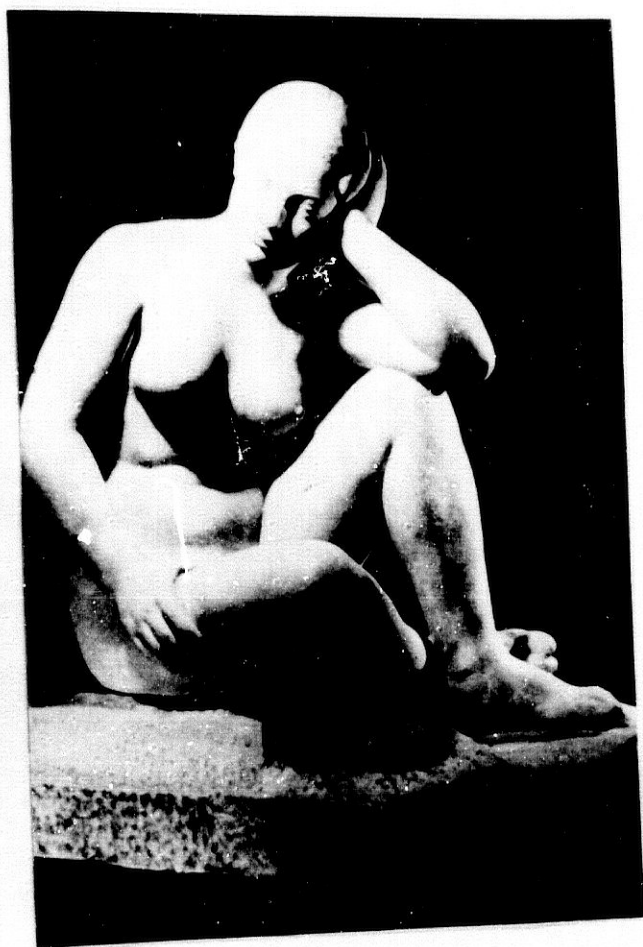
ESCLAVA. Piedra



GITANO
Bronce

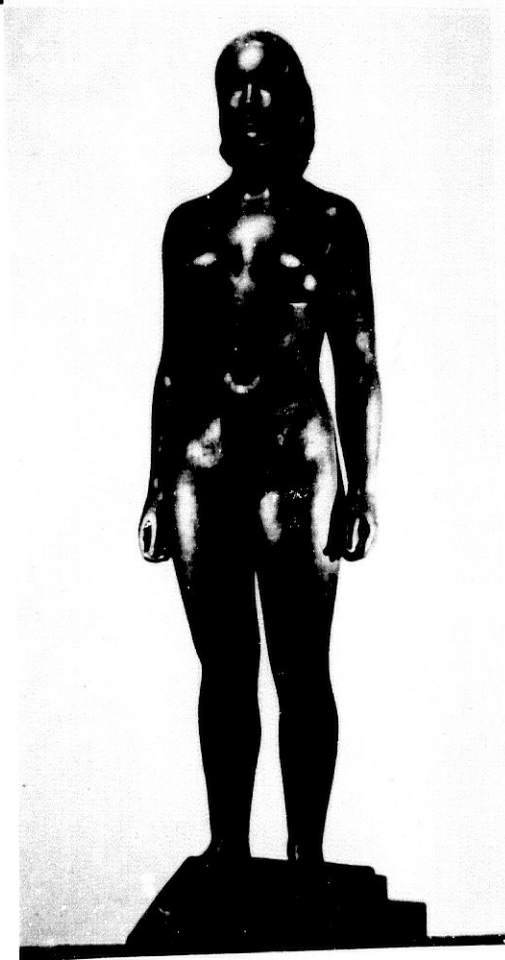
JUVENTUD
1928
Piedra





MEDITACION
Marmol
1929

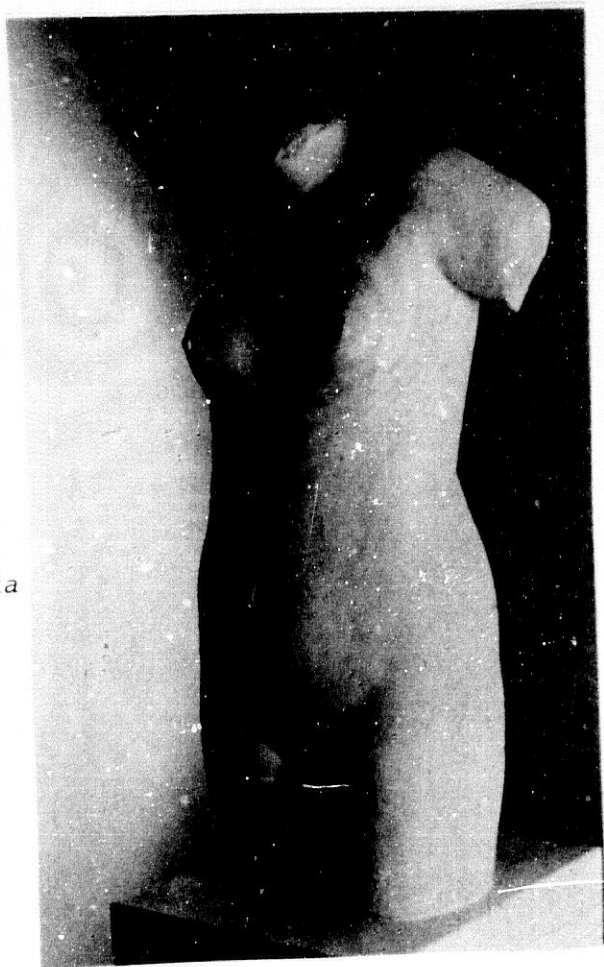
PUJANZA
1936
Bronce



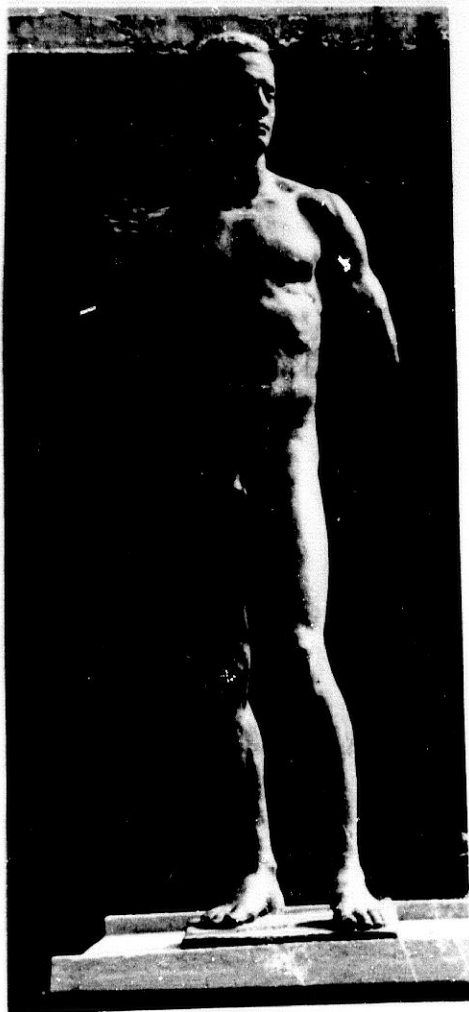


PUJANZA
1936
Bronce

TORSO DE MUJER
1936
Marmol de Italia
84 cm.



MUJER APOYADA
1838-40
Bronce



ATLETA
1945
Bronce

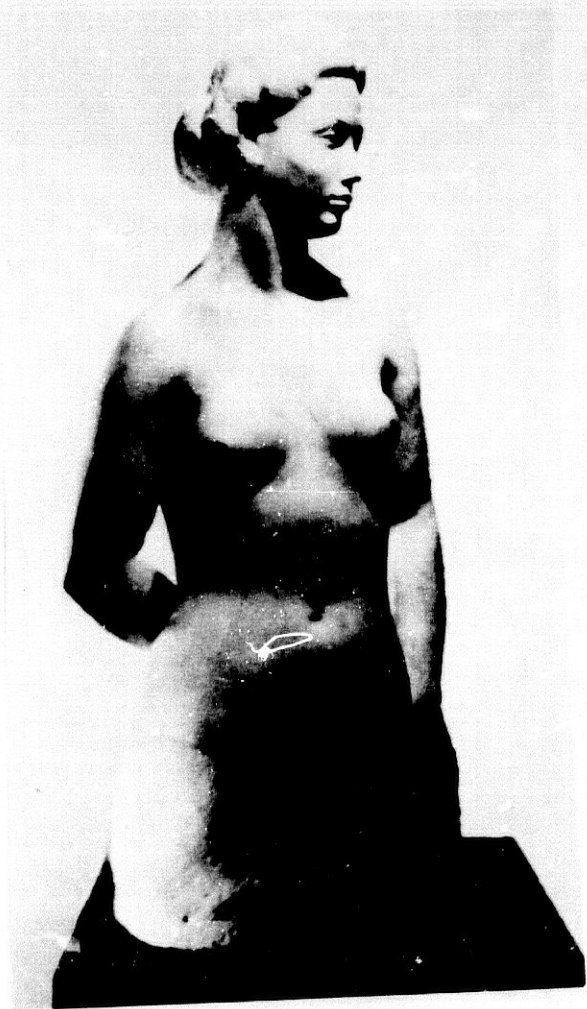


DESNUDO DE MUJER
1930
Bronce



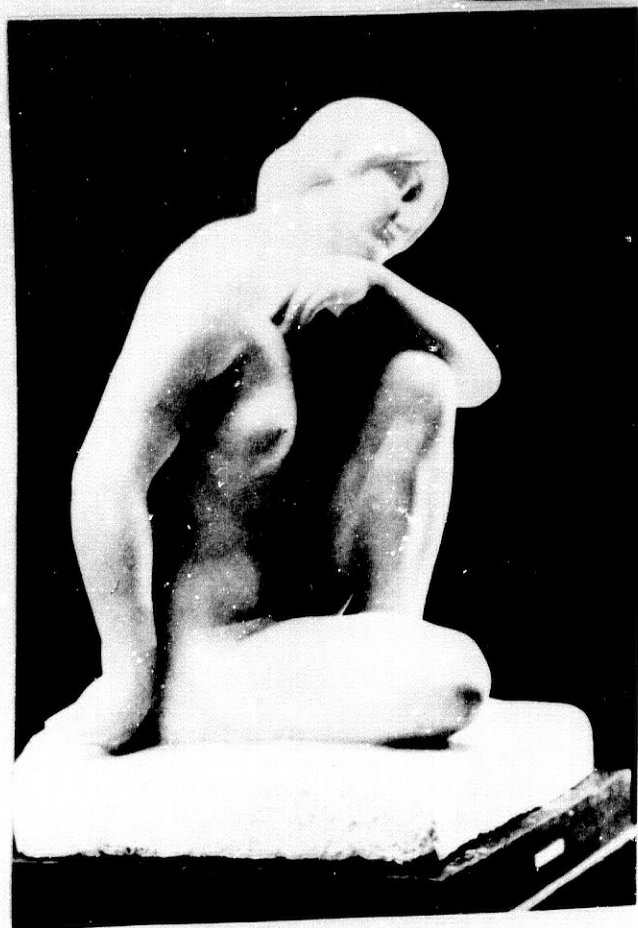
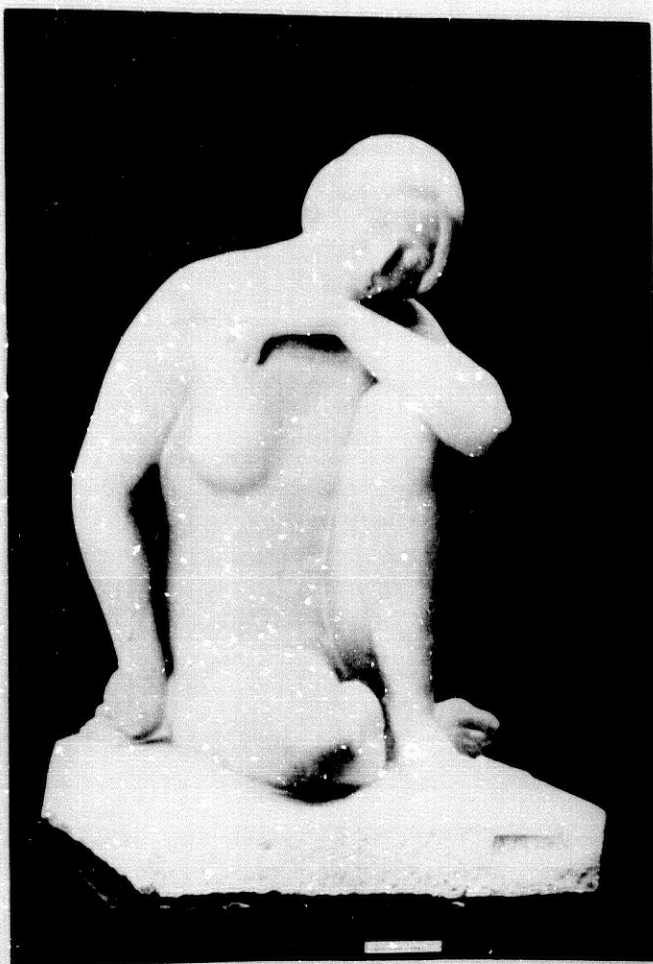
DESNUDO

POMONA
Bronze



DESNUDO
Mrmol

REPOSO
Marmol
104x48x69



REPOSO



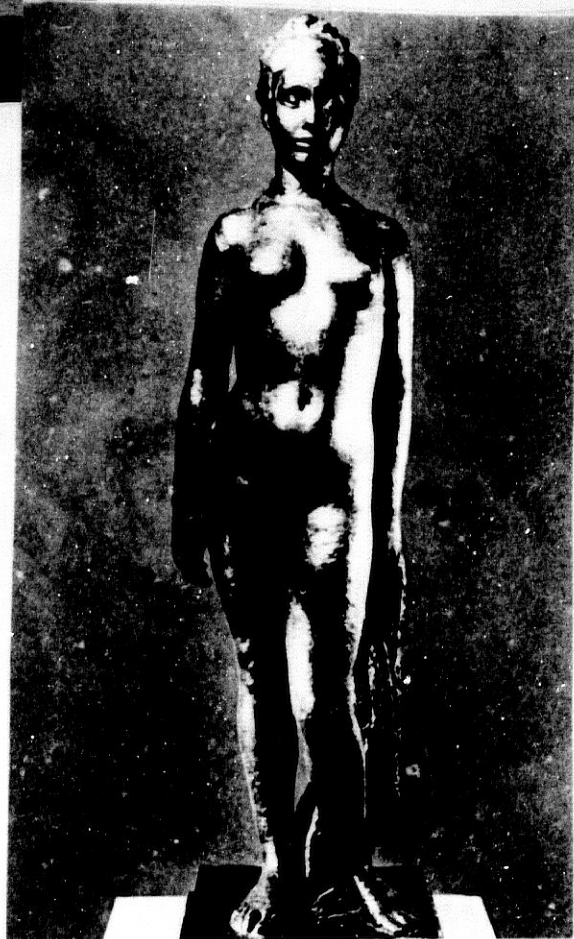
ESTATICA I
1928
Marmol



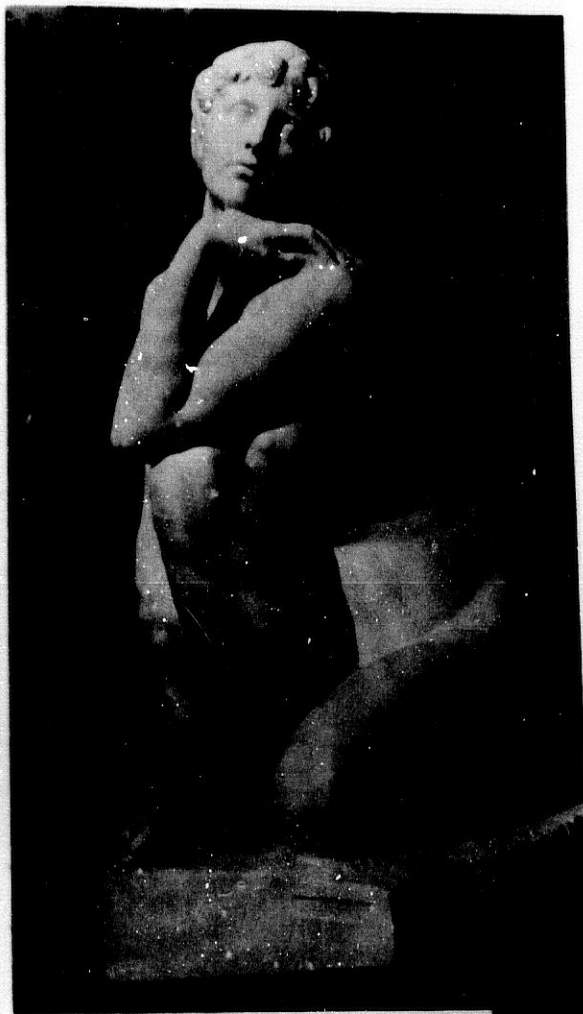
DESNUDO
Marmol



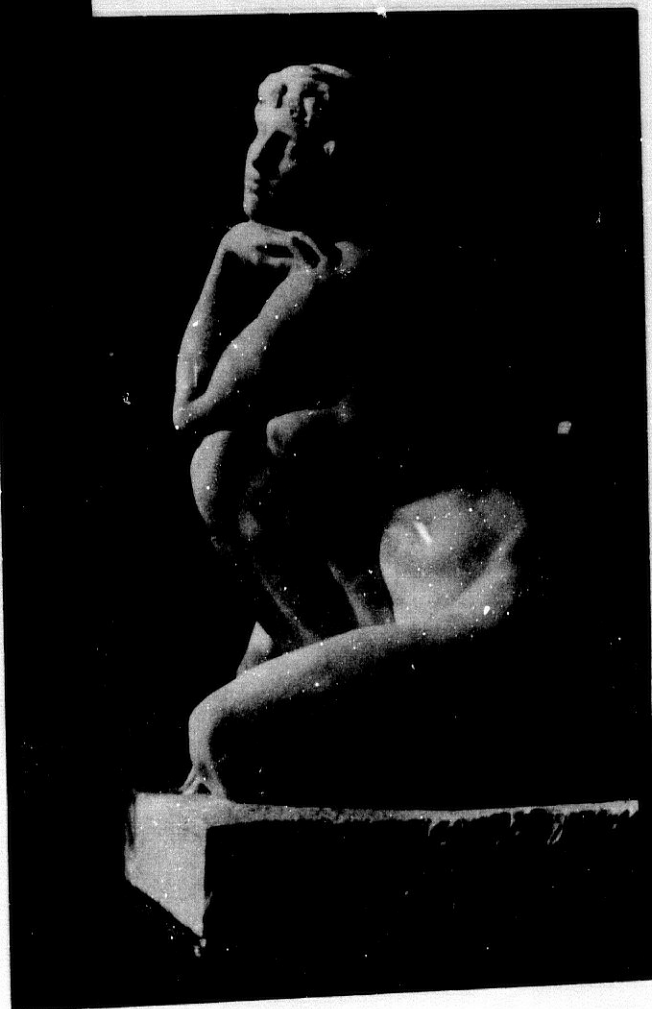
LA DIOSA
1928
Marmol



MUCHACHA DE PIE
1950
Bronce



LA DIOSA
1915
Marmol



LA DIOSA



TORSO
1955
Marmol

DESNUDO

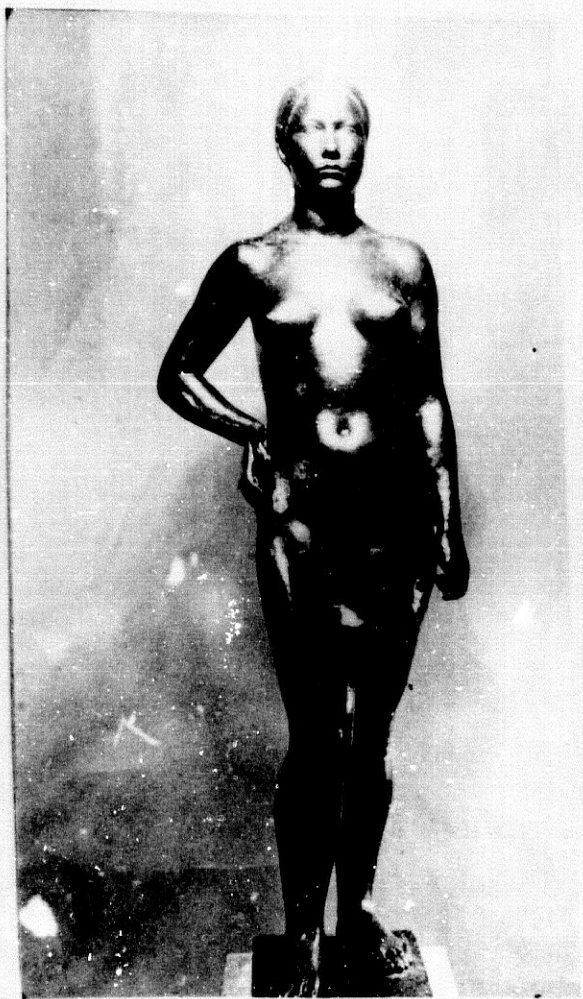




A LOS CATALANES MUERTOS
POR FRANCIA 1914-1918.
bronce

BAJO RELIEVE



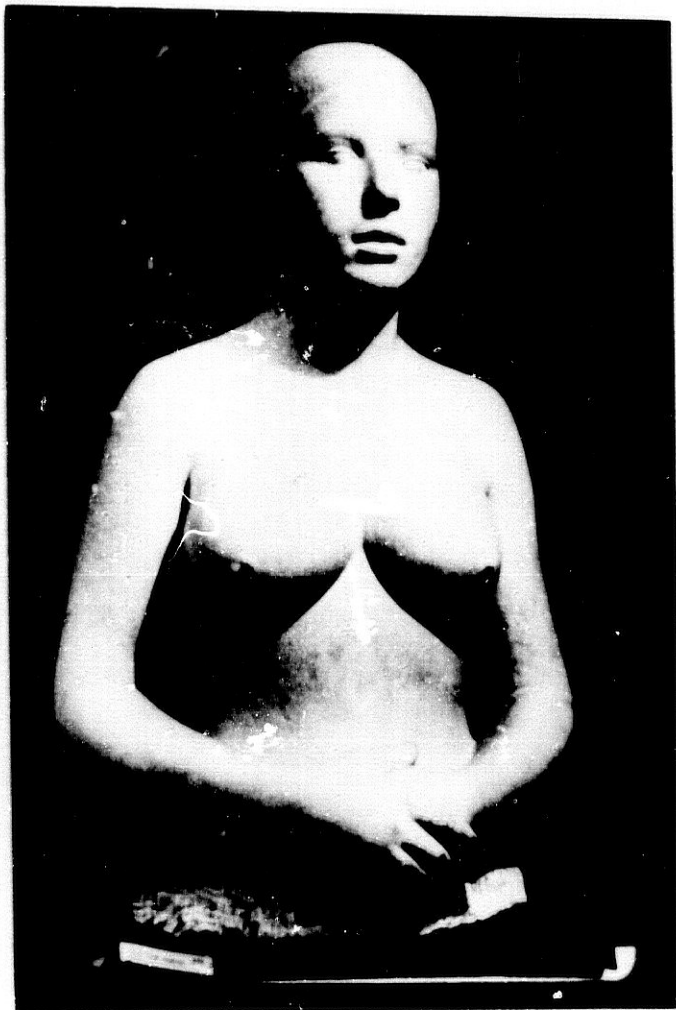


JUVENTUD. 1935, Bronce



MUCHACHA DE PIE. 1941, Piedra

JUAN REBULL



BUSTO DE MUJER
1922
Piedra
74x49x35



LA BIEN PLANTADA
1970
Piedra
190x60x63



DESNUDO DE MUJER
1930



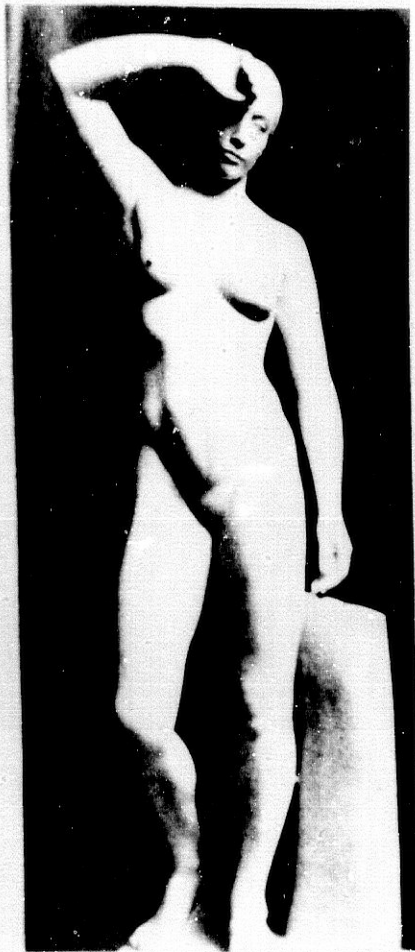
MUJER SENTADA
1926-30



RELIEVE CON TRES MUJERES

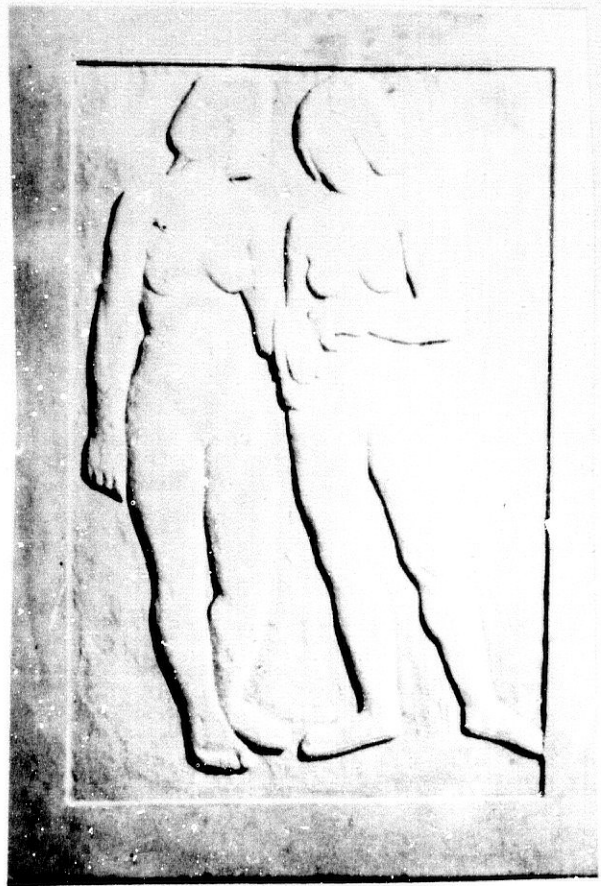


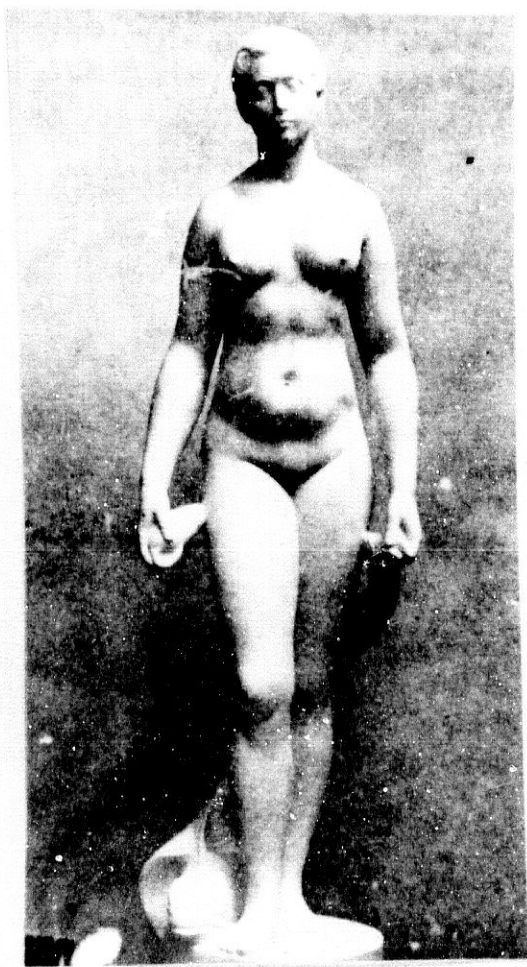
ESTELA FUNERARIA
1962



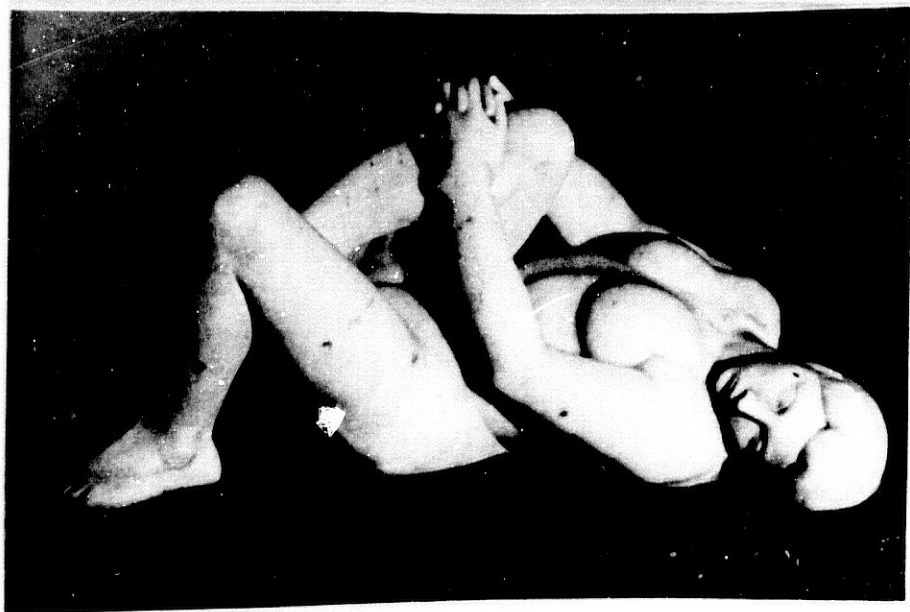
DIANA
1960
Marmol
175x65x45

DOS MUJERES
DESNUDAS
1930-35





DESNUDO DE MUJER



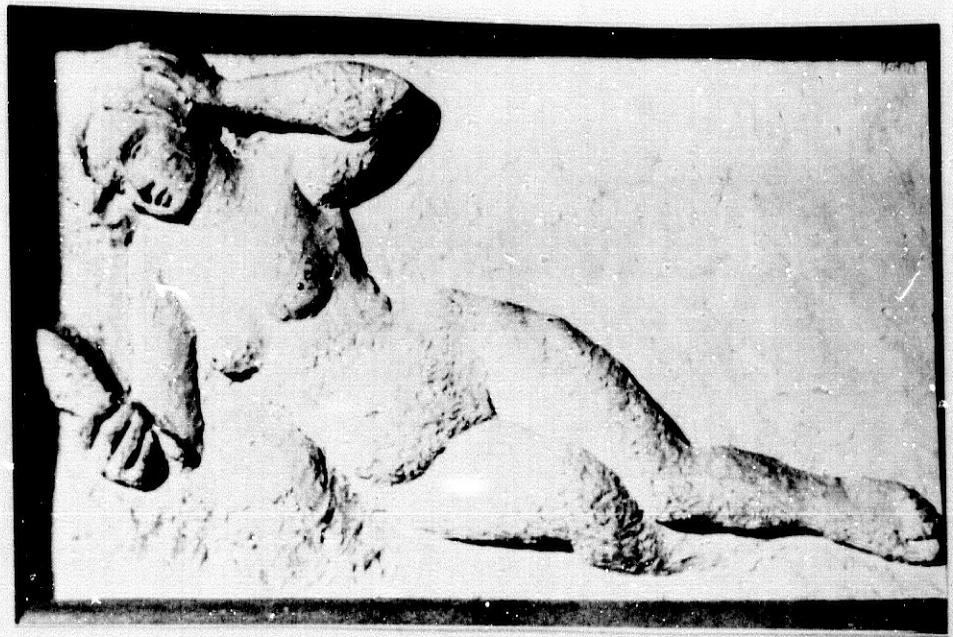
MUJER RECOSTADA. 1942, Marmol, 23x65x29



MUJER DESNUDA
1944
75x15x15



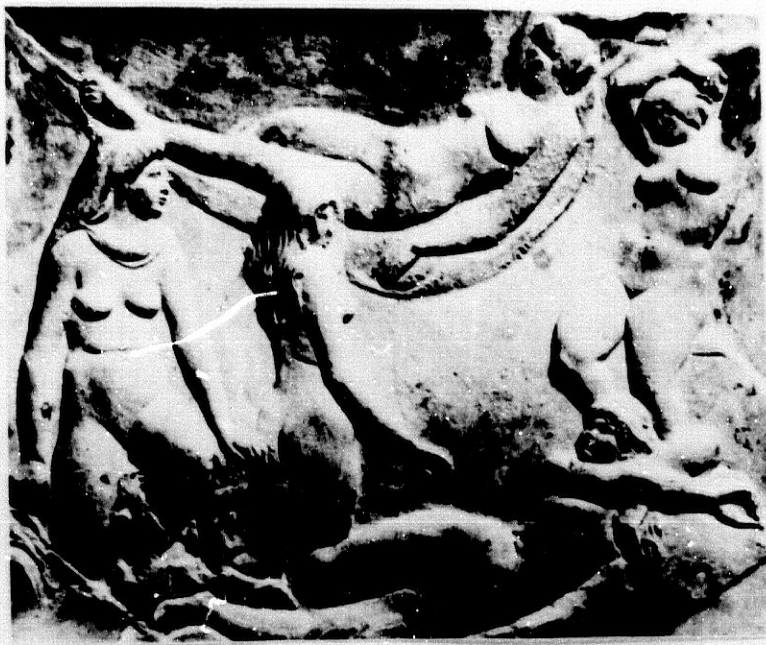
MUJER SENTADA
1978



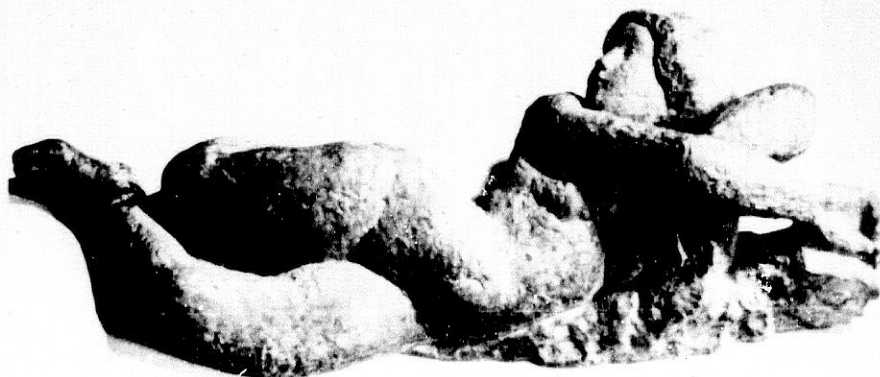
MUJER MIRANDOSE. 1930-35



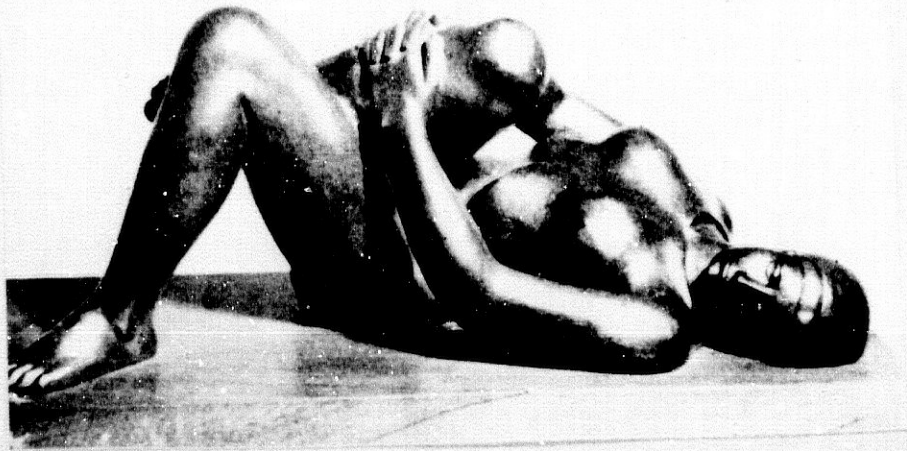
ANADIOMENE. 1930-35, *Relieve de barro cocido, 36x22*



RELIEVE CON CINCO MUJERES.



MUJER RECOSTADA. 1930-35



DESNUDO. 1970



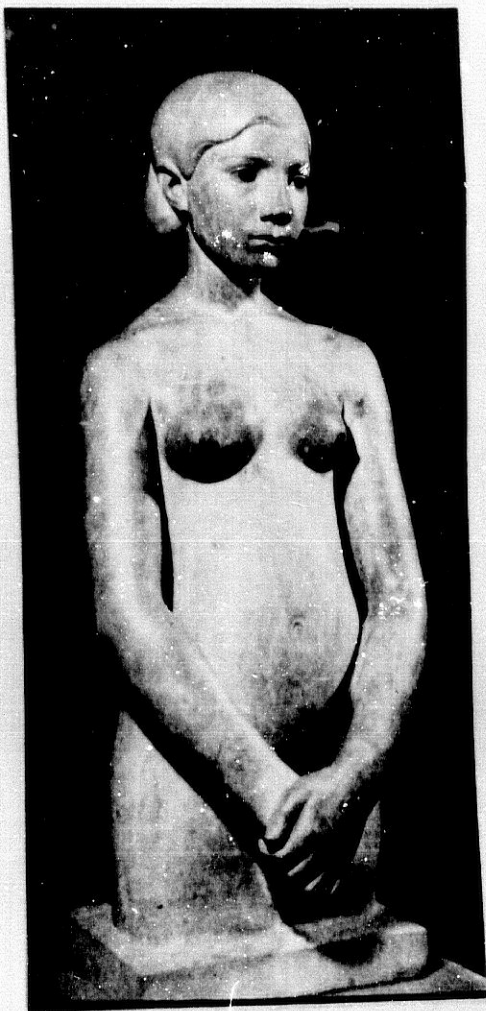
DESNUDO. 1968



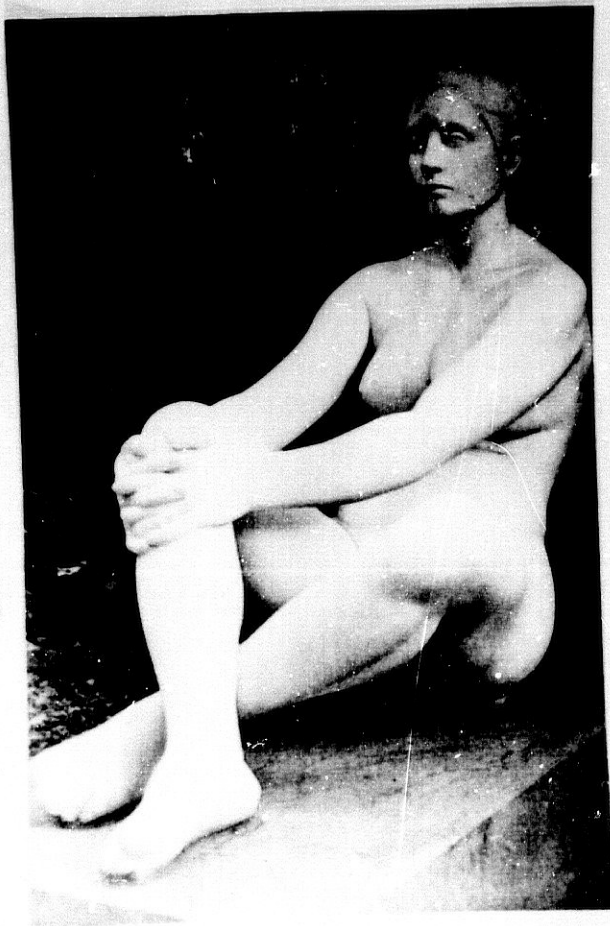
CERES. 1960, Marmol, 195x45x65



DESNUDO DE MUJER. 1960



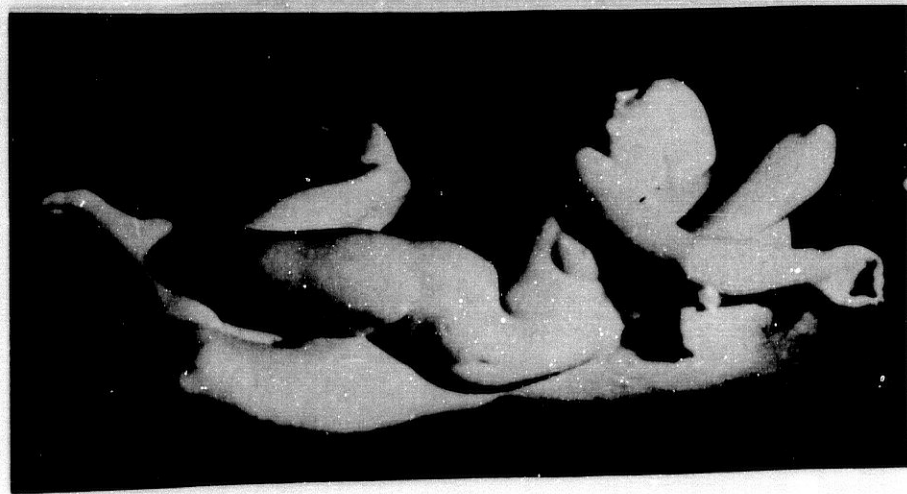
LA GITANITA
1933
Piedra
85x35x32



MUJER DENUDA
1958
Marmol
88x64x117



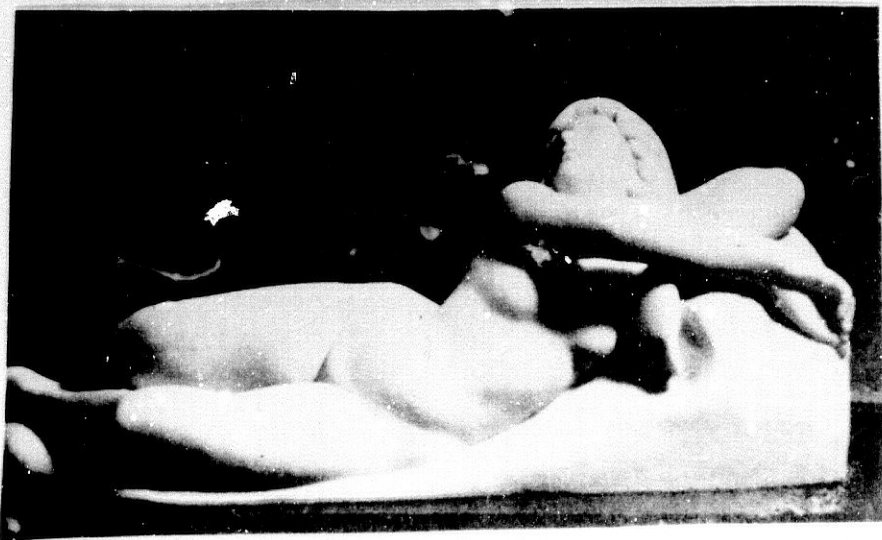
DESNUDO FEMENINO



DESNUDO. 1940-45



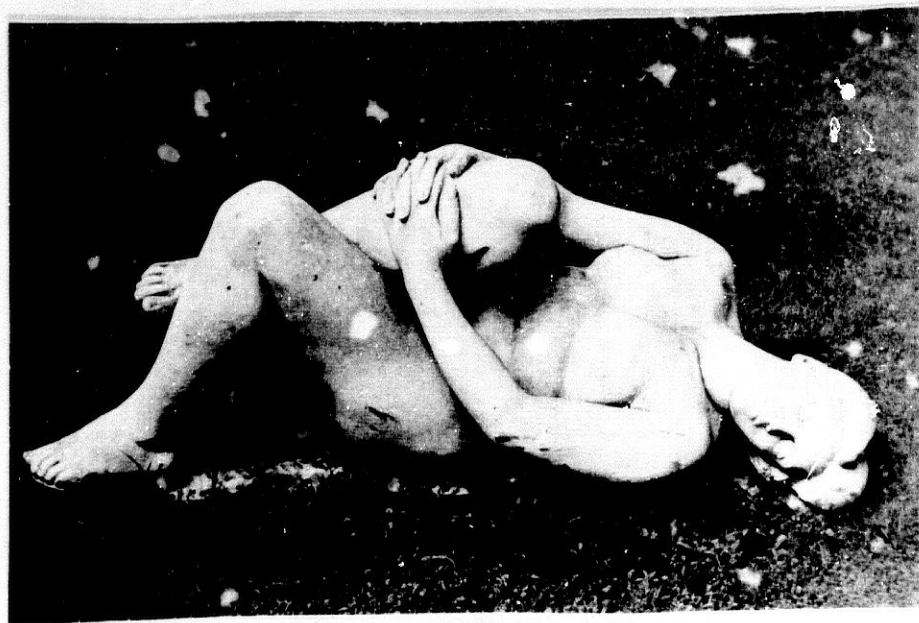
BUSTO DE MUJER
1922
Piedra
74x49x35



MUJER RECOSTADA. 1942,



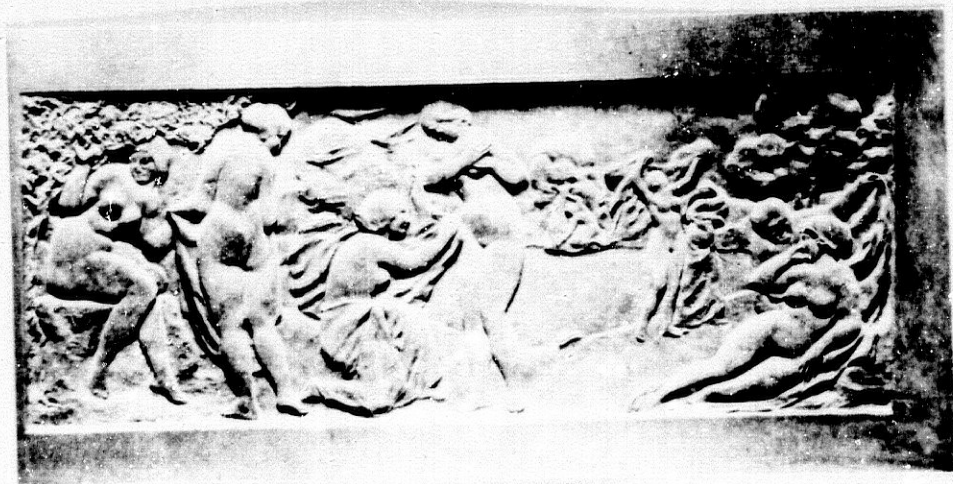
FIGURAS (composición) 1945



DENUDC TENDIDO. 1950, Marmol, 55x140x50

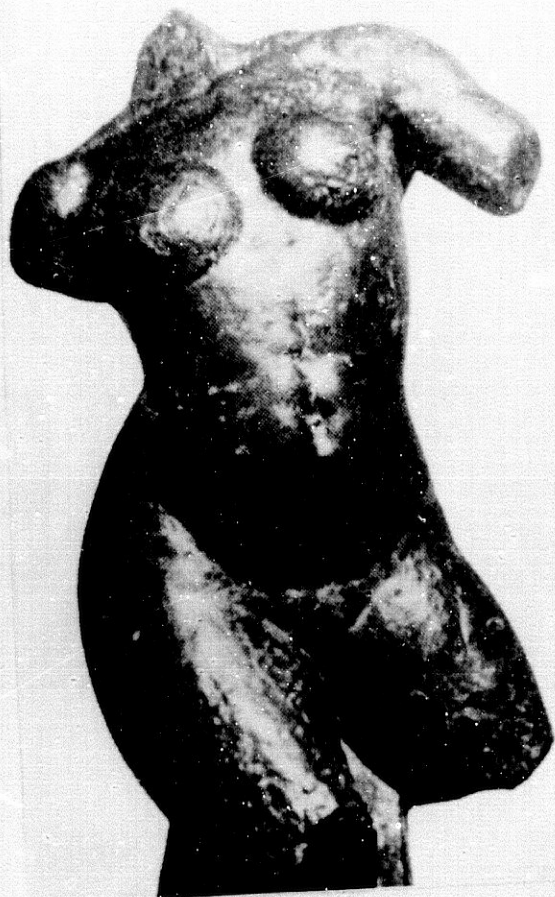


LA MUCHACHA DE LA PALOMA
1929-30
Bronce
133x44x29



EL BAÑO. 1911, Marmol blanco, 78x113x18

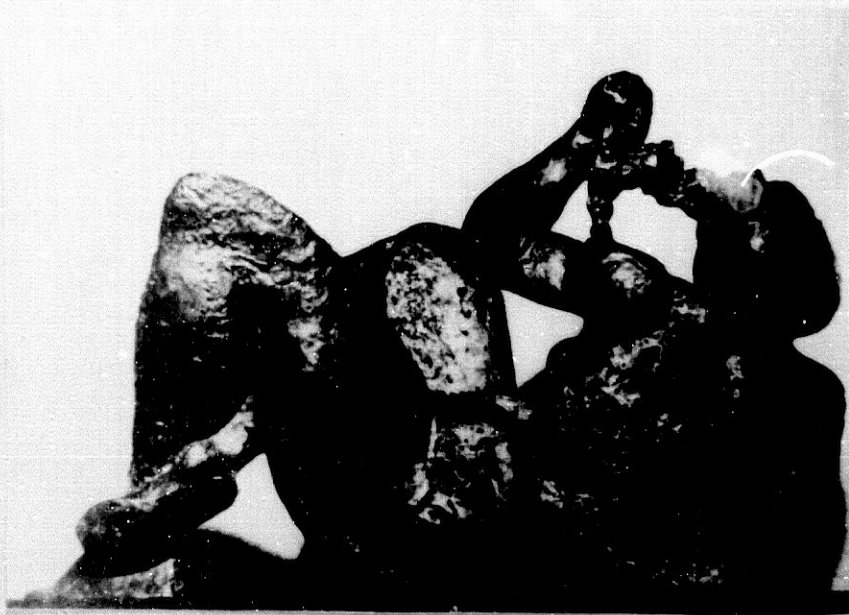
M A N O L O H U G U E



TORSC
1923
Bronze
18 cm.

MALABARISTA
1931
Terracota
25x10x13





BACANTE



MUJER SENTADA
Bronze
9'5x9'5

MUJER ACURRUCADA
1914
Bronze
22 cm.



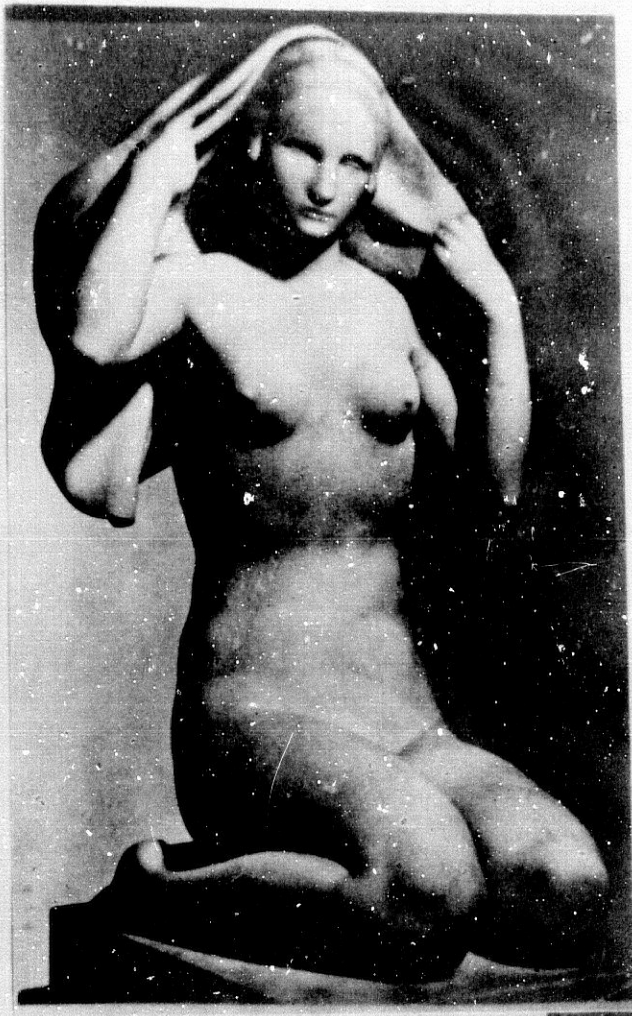
ROSA
1935
Terracota
37x18x8

F E D E R I C O M A R E S

EMPORION



EL AGUA



DESNUDO

BARCELONA



J A I M E O T E R O

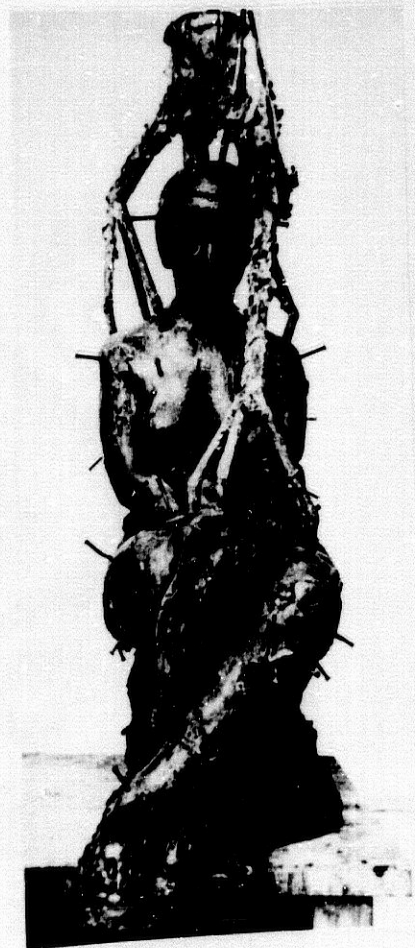


GRUPO ESCULTORICO. Plaza de Cataluña.

F I T A

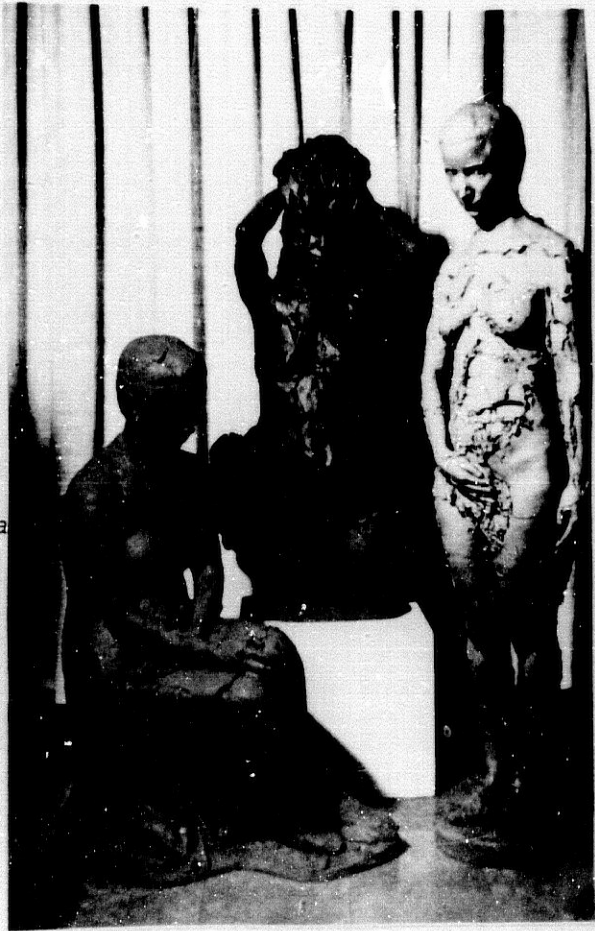


SENTADA
1974-75
Aluminio
85 cm.



EMPOLLADA
1973-1984
Bronce
130 cm.

MOMIA
1973-74
Poliuretano
Tamaño natura



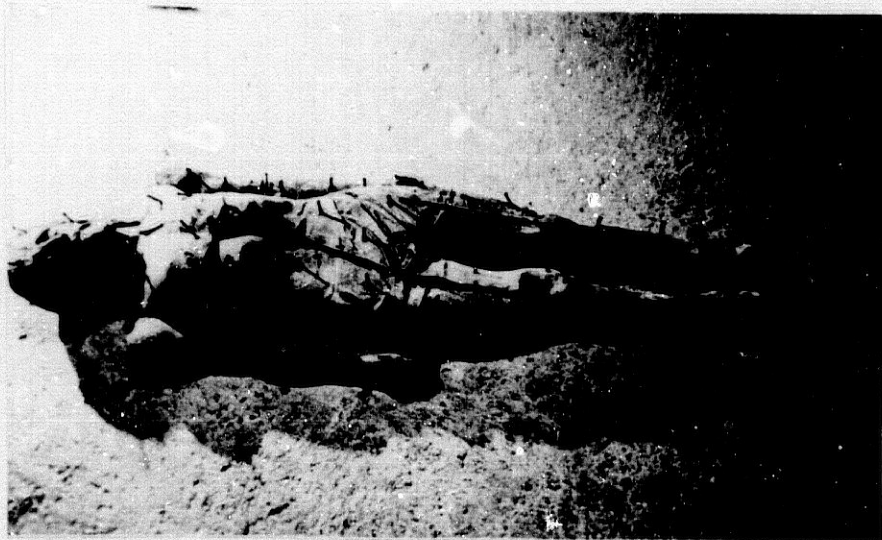
PAQUETE. 1971,
Yeso dentro de plástico
160 cm.



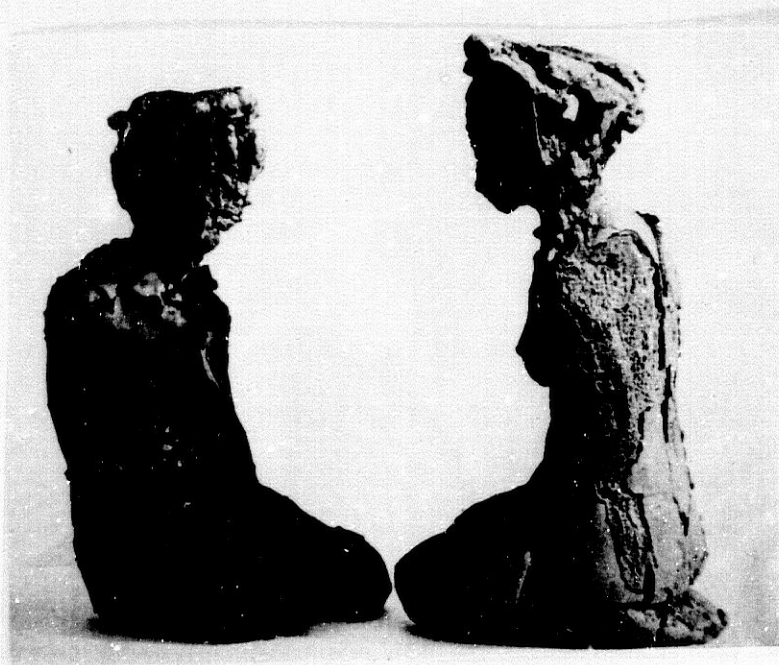
NINES. 1975, Cerámica, 30 cm.



*RELIEVE (Fragmento)
1973
Cemento encofrado
15 m.*



CRISTO CLAVADO. 1976, Bronce, 155 cm

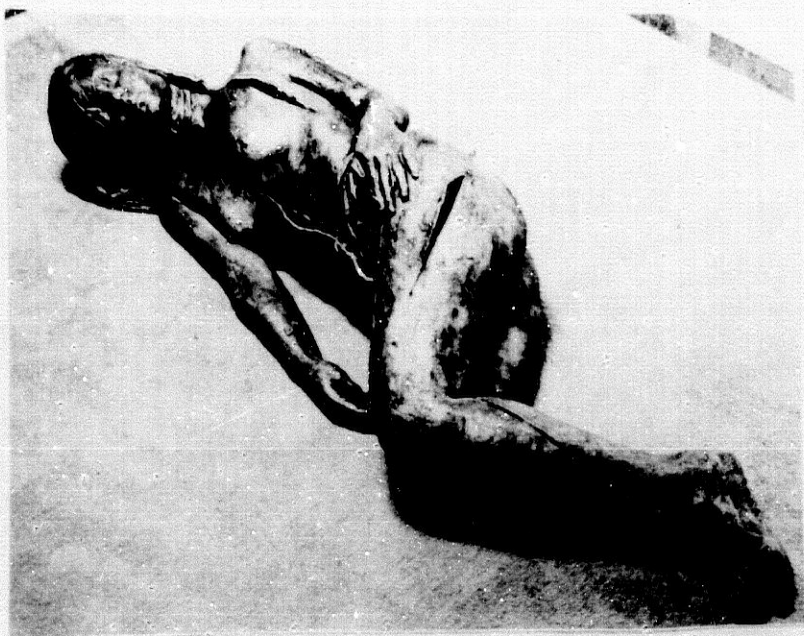


MOMIAS. 1973-74, poliuretano, 100 cm.

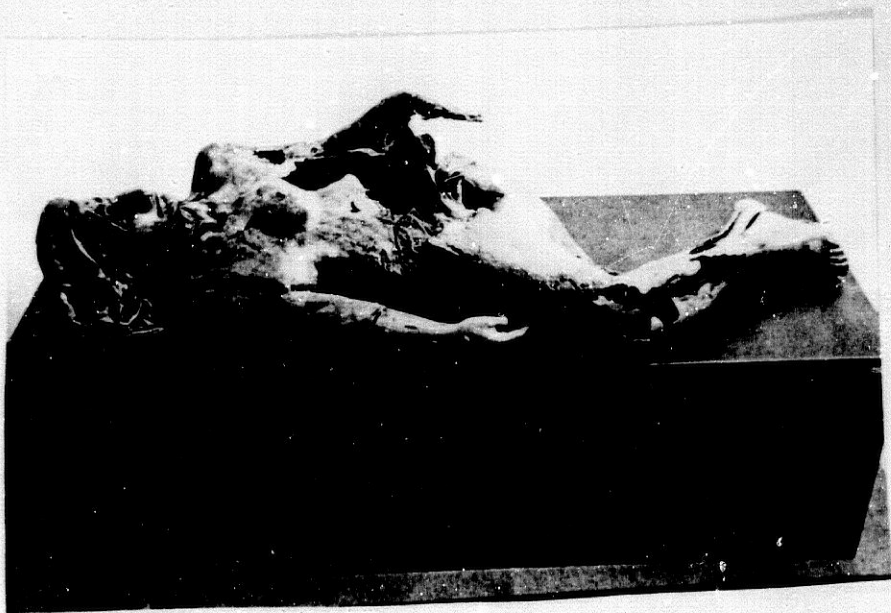
MANOS EN REPOSO
1975
Aluminio
65 cm



MOMIAS
1973-74
Poliuretano
Tamaño natural

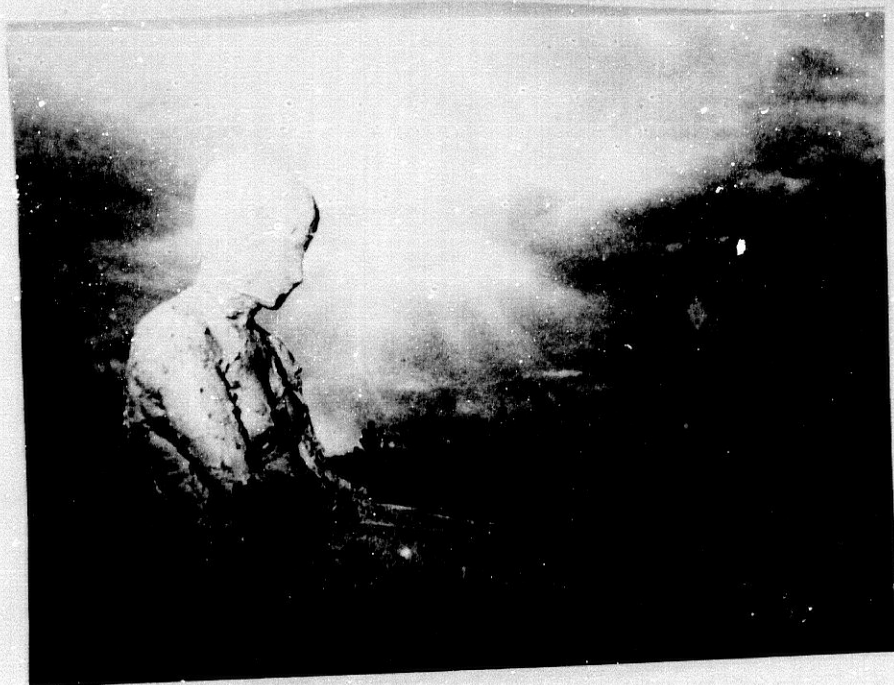


CORTADA. 1976, Aluminio, 150 cm.



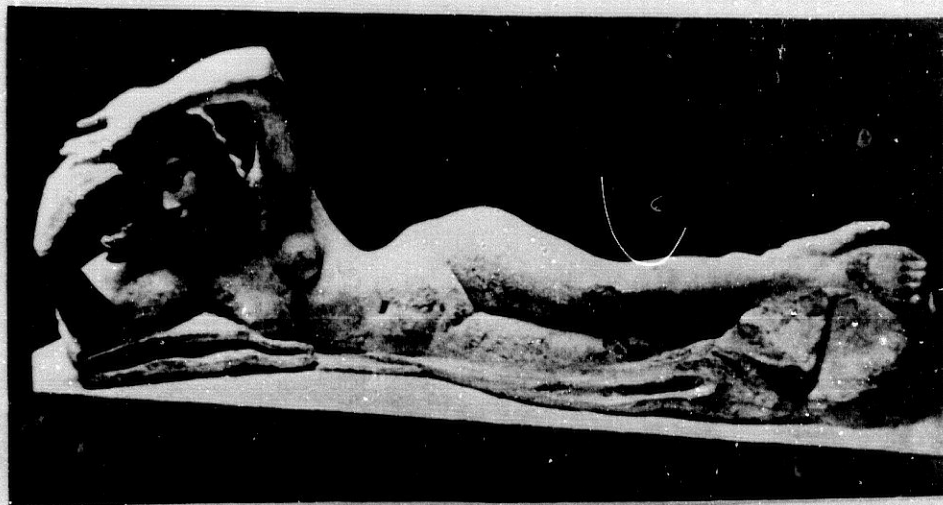
DESTROZADA. 1976, Aluminio, 150 cm.

MOMIAS
1973-74
Poliuretano
Tamaño natural



MOMIAS. 1973-74, Poliuretano, Tamaño natural

A P E - L E S F E N O S A



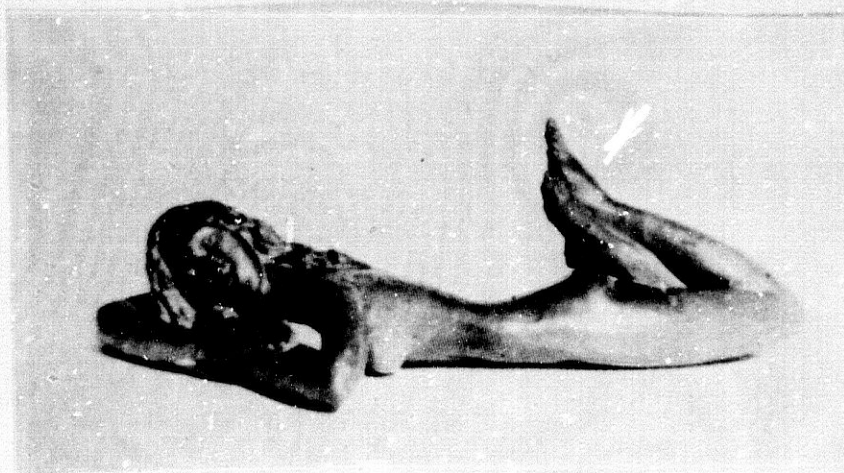
MUCHACHA



MUJER SENTADA. 1925, Bronce, 12x28x16

A P E - L E S F E N O S A

DESNUDO DEL ESPEJO
1934
Bronce



MUJER TENDIDA. 1930, Barro cocido, 12x19x40

TEMA MITOLOGICO



DOS VIOLINISTAS. Bronce, 50x22x18 / 47x22x19

J O S E D E C R E E F T



DESEO
1974
Bronze



L'ESCLAVE. 1922, Madera de Indochina

CHRUYSSEIS
1945
Piedra azulada



MUJER SENTADA
1921
Granito portugués



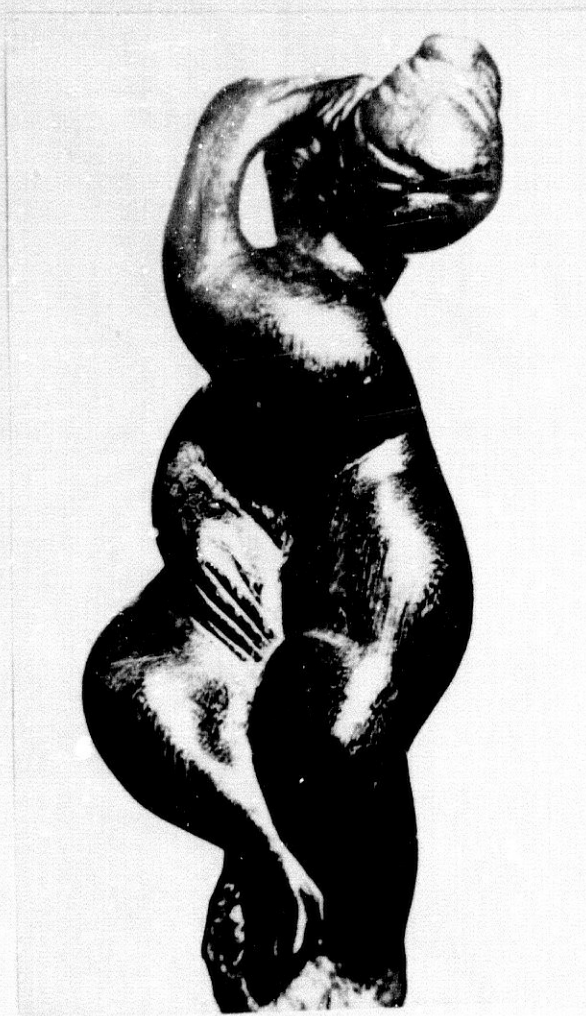
AZAIDE
1957
Arenisca verde



EARTH
1966
Piedra caliza



THE GUARDIAN. 1916, Granito portugués



*PIROUETTE
1974
Madera de teca*