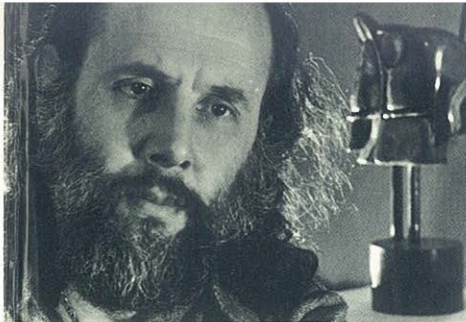




PALOMA ESTEBAN LEAL

Francisco Barón

ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS



Francisco Barón nació en Madrid, en 1931. Sin embargo, desde el punto de vista de su aprendizaje escultórico son más destacables las influencias andaluzas y gallegas, recibidas por herencia familiar y por vivencias infantiles, respectivamente.

Tras un primer período de formación puramente intuitiva, ingresa en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, donde adquiere sus primeros conocimientos teóricos que más tarde completaría con maestros reconocidos internacionalmente, como Henry Moore, en Londres, o Josef Albers, en EE.UU.

La totalidad de su producción escultórica participa de un sello marcadamente organicista, equiparable al de algunos de los más cualificados representantes del primer surrealismo, especialmente el denominado antiobjetivo. Pero la obra de Barón no se reduce a la plástica de las tres dimensiones; ha cultivado con idéntico buen hacer y poder creativo diversas técnicas de grabado y estampación, óleo, orfebrería, cerámica, etc.



Su participación en exposiciones y muestras, tanto nacionales como internacionales, es frecuente, habiendo sido galardonado con diversos premios: 1.º Premio de Modelado de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, Premio de Pintura Sésamo, 1.º Premio del New Haven Festival of Arts, Rhode Island (EE.UU.), 1.º Premio de la Exposición "Arte y Cultura", Medalla de oro de la exposición "Minicadros y miniesculturas"...

SERIE ESCULTORES



Emma Davis

PALOMA ESTEBAN LEAL

Licenciada en Historia del Arte.

*Becada en el Museo Español
de Arte Contemporáneo de Madrid.*

Crítico de Arte.

C 344 / 13

Francisco Javier



2.177948

© SERVICIO DE PUBLICACIONES DEL MINISTERIO DE
EDUCACION Y CIENCIA. 1978

Edita: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia.
Imprime: Imprenta Industrial S. A. Bilbao
Depósito Legal: BI-2390 - 1978. I. S. B. N. - 84 - 369 - 0623 - 3
Printed in Spain

EL ESCULTOR

Paco (Francisco Isidro Miguel Evaristo —según la partida de bautismo—, apariencia bonancible de patriarca, barba leonardesca) responde con fluidez a cada una de las preguntas que yo le voy formulando acerca de sus gustos, de sus querencias, de sus recuerdos..., pero, sobre todo, Paco modela. Modela siempre. En los lugares más insospechados. Toda su casa es un estudio. Pero no un estudio de escultor situado, ordenado y coherente, planificado de cara al crítico o al comprador aséptico y adinerado; se trata de un estudio "en ebullición", un mundo mágico donde la convivencia entre los objetos más descabellados, más dispares, más suprarreales se convierte en un entrañable y cotidiano diálogo.

Nunca la producción de un artista —ni aún en contra de su voluntad— puede sustraerse a las pautas de la sociedad en que ese artista vive, ni a la "weltanschauung" del propio artista, pero el caso de Barón es, en este sentido, un testimonio inefable: cada

una de las superficies de cada una de sus obras se corresponde exactamente con una opinión suya o con una actitud vital determinada, hasta tal punto que, una vez que se ha seguido detenidamente la evolución de su obra, resultan casi reiterativas —o cuando menos conocidas, mejor familiares— estas actitudes vitales, estas opiniones a las que me refería.

Se confiesa eclipsado por todo aquello que escapa de lo tangible. Por lo fantástico, lo maravilloso. No niega, incluso, en ningún momento, ser un apasionado de las ciencias parapsicológicas. Siente un verdadero horror al vacío, una desmedida veneración por la materia y cultiva con minucioso ritual cada una de las mandalas sensoriales. Conviven —sólo a veces amigablemente— en su subconsciente las refinadas tradiciones arábigo-andaluzas de sus mayores y el telúrico cosmos nórdico de sus ya lejanos días gallegos.

Por otra parte, es un místico, un asceta; es capaz de renunciar a cualquier pequeño placer de aquellos cuya carencia ni siquiera nos planteamos el resto de los mortales, si piensa que así lo exige la integridad del proceso creativo de su obra. Se autocensura para poder controlar hasta el último milimétero de la misma. Precisa, sobre todo, quietud y tranquilidad para alumbrar sus criaturas.

El respeto que Barón siente hacia su obra no es sino la consecuencia lógica del mimo con que se enfrenta a todo ser viviente; no es un hecho casual el que le preocupen casi hasta la obsesión los animales muertos —devorados prácticamente por el hombre que, al ensanchar sus cauces tecnológicos, ha invadido medios ajenos— y, en acto de desagravio, les rinda homenaje convirtiéndolos en bronce. Es harto significativa, a propósito de esto, la anécdota que él

mismo me contaba cuando, con ocasión de la fundición de una de sus esculturas, estuvo a punto de llegar a las manos con el fundidor que martirizaba a una lagartija herida. Este mismo respeto se torna admiración cuando habla de su familia, de su hermano Pepe, colaborador sin tregua en sus inventos —dadaístas máquinas infantiles— y en sus juegos. Aún recuerda con emoción —y por qué no, con ternura— el día en que después de treinta años descubrió que en Tuy seguía hecho pedazos el cristal de la farmacia de Areses, que Pepe había roto de una pedrada durante una de las “inocentes” escapadas de los dos hermanos. Pero sobre todo —y algo me hace sospechar que a veces contra su voluntad— se siente fuertemente atado a sus padres, si bien de muy distinta forma. A Francisco, su padre, “el ser más habilidoso de la tierra”, lo recuerda como el prototípico hombre andaluz, curtido por la vida, forjado desde sí mismo, combatiente en tres guerras. Su madre (se deduce de la forma en que la describe) fue el eje de la familia: autoritaria, idealista, con gran sentido poético y con una personalidad de las de “rompe y rasga”. En este orden de cosas, me atrevería a afirmar que las relaciones humanas en general le son dificultosas en un primer momento, pero al propio tiempo le atraen magnéticamente. Una de sus realizaciones, un pequeño colgante, se llama ZUBI (puente, en euskera) como reconocimiento a la amistad, puente entre las relaciones humanas.

Amigo entre amigos, considera a Fernando Higuera, el arquitecto, a quien le unen treinta y tantos años de cosas comunes. Amigos también, aunque muy en segundo término (porque siempre y por encima de todas las cosas está el proceso creativo: “...cada vez que esculpo estoy llevando a cabo el sueño de mi infancia.”) han sido para él Nietzsche

("Así habló Zaratustra"), Jorge Luis Borges ("El Aleph") y Marcel Proust ("A la búsqueda del tiempo perdido"). De esta última obra afirma que "...es una novela fabulosa, donde se desmenuza la vida, como en los primeros planos de una película de Bergman. Se trata de un hombre que buceaba dentro de sí mismo, porque debido a su enfermedad era ésta su única posibilidad de vivir, examinando su interior."

Cuando se le pregunta por la música —a mí ésta me parece una pregunta esencial a la hora de conocer, en un período de meses, algo que no se conoce nunca del todo a lo largo de años, como es la personalidad de un individuo— no le concede demasiada importancia, pero finalmente se llega a la conclusión de que es un elemento consustancial con él porque esculpe, come, conduce y conversa acompañado por una melodía no importa de qué tipo que preside su gruta mágica —estudio-vivienda-templo— donde las esculturas, las chapas de coca-cola, las cebollas y los animales disecados, contemplan juntos la puesta de sol.

* * *

La vida de Paco Barón se inicia en Madrid un día de San Isidro de 1931. Algunos años antes, en una capilla dedicada al mismo santo, habían contraído matrimonio Francisco Barón —topógrafo sevillano— y la cordobesa María Molina. El abuelo paterno había sido también andaluz y pintor, además de director del Museo de Bellas Artes de Sevilla. De los cinco hijos del matrimonio (Pepe; Paco, M.^a Nieves, Carmen y Helena) Paco ocupa el segundo lugar en un orden de mayor a menor.

De los tres años data su primer recuerdo asociado con una imagen de color rojo. Se contempla a sí mismo enfermo en cama, inapetente. El padre ensayaba día a día sus juegos con él, para, cuchara en mano, intentar que el crío comiera. Un día, de repente, animado por un rayo de sol que se deslizaba pertinaz sobre su cama, se decidió a salir al jardín tras dos semanas sin haberlo hecho. Era media tarde. Había un jacinto rojo. "Silos" (Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid) y "La semilla" (Museo de Arte Contemporáneo de Villafamés) tienen hoy este mismo color rojo.

Este niño solitario y bastante poco sociable tuvo que enfrentarse a los cinco años con los bombardeos, las amenazas y el hambre. El 16 de julio de 1936, emprende su padre un viaje relacionado con asuntos profesionales —en aquel viejo taxi alto, cuadrado, con capota de hule y bocina de pera—, como en tantas otras ocasiones. Pero a los dos días, estalla la guerra civil y la familia queda dividida e incomunicada. María, la madre, y los tres hijos se trasladan a la casa de unos parientes donde permanecen un año, hasta que en 1937 consiguen llegar a Tuy, donde esperaba el padre, previo viaje por Portbou, Perpignan y San Juan de Luz. Nueve días duró dicho viaje Madrid-Pontevedra. Los recuerdos se entremezclan: el bombardeo que le sorprendió junto con sus hermanos en plena calle al pasar por Barcelona; la imagen de Pinocho pintada en la puerta del hotel de Perpignan; la abundancia reinante en todas las facetas de la vida gallega...

En Tuy la familia se instala a la sombra de la catedral, en una rúa cuyas losas guardaban aún resonancias de Siglo de Oro. Sobre ellas, en cuclillas, construye su primer objeto consistente: un pequeño

barco de vela —astilla de madera cubierta con papel de plata— que regaló a su madre junto con un verso.

En el primer colegio al que acude, “el de don Delmiro, que pegaba a los niños con una vara de mimbre”, hace amistad con dos niños gallegos con los que recorría la ciudad intercambiando estampas.

En 1939, después de plasmar insistentemente en barro a Sempronio Graco, a Zorrilla y a multitud de espadachines, regresa a Madrid y comienza las clases en el Ateneo Politécnico. El primer barro cocido fue un busto de Nerón, ciertamente realizado con mala fortuna, pues al introducirlo en el horno explotó como una bomba, destruyéndose hasta la última de sus hojas de laurel. Pero no todo eran desastres caseros; Paco inventa para su madre aparatos que le facilitaban las labores domésticas, al tiempo que coches de carreras y aparatos de radio de galena que vendía en el rastro al módico precio de veinticinco pesetas. Sin embargo, jamás pudo desprenderse de su primera escultura abstracta, a la que paradójicamente llamaba “mi aparatito de galena”; consistía en un objeto, realizado con un tapón de una botella de champán y engarzado por medio de un alambre, al que inconscientemente proporcionó carácter mágico.

“...Desde que a los nueve años me compraron una guitarra, yo comía siempre con ella a mi lado y con un cuaderno de dibujos abierto sobre la mesa.” En efecto, este fue un año de gran actividad. Las horas del futuro escultor transcurrían a enormes zancadas entre sus rudimentarios conciertos de guitarra, los ejercicios de modelado y dibujo, y los interminables cuidados dedicados a las gemelas, Carmen y Helena, nacidas en este 1940. Un año más tarde se amplían sus horizontes artísticos, al comprobar que tiene capacidad para dirigir una compañía de teatro

infantil (N.I.P.A.) compuesta por dos de sus hermanos, su primo Eduardo Alcántara y su amigo Manolo Marroquín. Representan, entre otras obras, "El sueño de Marisol", de Helena Fortún, al final de la cual, llevados de una actitud típicamente dadaísta, los actores tiraban los decorados por la ventana.

A los once años, después de haber pasado sucesivamente por el Colegio Estudio y por el instituto Ramiro de Maeztu, ingresa en calidad de alumno interno en el colegio de los PP. Escolapios de Getafe. En este centro y con ocasión de la construcción de unos pozos para desagüe de aguas residuales, salieron a flor de tierra una capas de greda, materia idónea para las pequeñas tallas que Barón guardaba en su pupitre. Llegó a tal grado su afición por todo lo relacionado con la escultura, que al finalizar el tercer curso de bachillerato, durante las vacaciones estivales, rebuscaba, incluso en los vertederos, para conseguir trozos de escayola procedentes de las obras de albañilería en los que tallaba afanosamente con una navaja.

Transcurridos un par de años, regresa otra vez al Instituto Ramiro de Maeztu. A la salida de las clases se les proporcionaba a los alumnos la oportunidad de acudir a unos talleres donde se impartían cursos de trabajos manuales, en los que descubre la madera. Entre las tallas de aquella época recuerda con especial afecto una cruz de pino, el rostro de un minero sobre madera de castaño, y, sobre todo, un garrochista montado a caballo realizado en caoba con la única ayuda de un formón y un martillo, ya que no disponía de gubias.

A los catorce años cuenta ya con un estudio de escultor propio, instalándose en el garaje de la vivienda de una de sus tías. Comienza esta nueva etapa realizando retratos y autorretratos muy influ-



dos por la manera de Benlliure, de Rodín y de un post-romanticismo rezagado que hacía furor en España por aquel entonces, aunque, naturalmente, los procedimientos eran siempre propios y en la mayoría de las ocasiones harto *sui géneris*, como aquel de llevar a cabo autorretratos contemplándose en una ventana durante la noche con una lámpara encendida sobre la cabeza, lo que acentuaba la sensación de claroscuro, a la vez que el carácter fantástico del modelo en el que los contornos se tornaban indefinidos por tal procedimiento.

“...En esta época, ya vivía yo el fenómeno de la creatividad, que se me despertaba con gran entusiasmo, con el consiguiente deterioro de las notas escolares que iban siendo cada vez peores.” Quizá ésta fuera la causa de la oposición encontrada por parte de sus padres, a quienes la mentalidad de funcionarios no permitía valorar un quehacer como el artístico, tan expuesto a los avatares del gusto del momento. A consecuencia de todo esto, Paco vivía sus quince años en un clima de constante angustia y opresión: “...tenía la sensación de que me faltaba el aire.” Pero, a pesar de todo, terminó el bachillerato al tiempo que empleaba noches enteras proporcionando los últimos toques a las esculturas que luego exhibía en los salones de otoño y en las exposiciones organizadas por Educación y Descanso.

Seguía al pie de la letra los consejos de su amigo, el pintor Pedro Serra Farnés, con quien solía pintar en la Dehesa de la Villa y en el Jarama. Mezclaba la lectura de biografías de artistas con las de futbolistas y estudiaba anatomía por cuenta propia, posando él mismo ante el espejo a falta de más cualificados modelos. Poco después, descubrió el Círculo de Bellas Artes, donde ha acudido ininterrumpidamente durante cerca de treinta años.

Su más querido maestro de escultura ha sido Paco Palma, bajo cuya atenta mirada realizó "Pesadilla absurda del subconsciente", "El genio angustiado", "Busto de mujer desnuda" y un autorretrato. Estas cuatro esculturas fueron exhibidas en el Palacio de Exposiciones del Retiro en la fase nacional de la Exposición de Educación y Descanso del año 46. Obtuvo con ellas una medalla de bronce y mil flamantes pesetas con las que adquirió una bicicleta, sueño frustrado de su infancia. Durante este mismo año comienza a vender sus cuadros, que el propio Barón enmarcaba, en unas subastas de la calle de San Jerónimo: los "Remates". Exponía igualmente en el escaparate de un fotógrafo de la calle de Preciados.

Una de sus aficiones preferidas consistía en adoptar posturas inusitadas delante del espejo, retorciéndose materialmente para "...correr tras lo desconocido que yo intuía en el fondo de mi ser como algo digno de ser perseguido. Desde entonces me ha guiado a través de toda mi existencia una actitud azarosa de descubrimiento y experimentación." Esta experimentación constituye para él la única actitud posible para el descubrimiento de esa última realidad que es el mundo del subconsciente. En una de las esculturas realizadas durante este año de 1946 ("Pesadilla absurda del subconsciente") empleó el truco de "acariciar" el barro con los dedos mojados en agua, con lo que se producía en el espectador la desconcertante y onírica sensación de que bajo la capa de barro fluía la sangre.

En 1948 conoce al escultor Manuel Alvarez Lavida quien le insta a encauzar su exorbitante vitalidad que, si bien proporcionaba a sus obras una gran fuerza expresiva, también las hacía alcanzar, como contrapartida, una escala de un tamaño doble del original, debido a un absoluto descontrol de las

proporciones reales. La escultura, de tal forma concebida, le exigía un esfuerzo titánico en la más literal de las acepciones; tanto es así, que se llegaron a confundir en él las concepciones de práctica artística y deporte, adquiriendo la escultura un carácter deportivo y viceversa. Comienza a frecuentar gimnasios y, como para demostrar una vez más que no es hombre de equipos, practica la barra fija y los saltos mortales, atendiendo especialmente a la precisión y el ritmo de cada uno de sus movimientos.

En 1949 ingresa en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Allí se enfrenta con un mundo totalmente desconocido, el de las normas y la disciplina académica, suponiéndole un choque más que un encuentro, dada su ya larga experiencia como guerrillero de la escultura en solitario. De todas formas, la experiencia fue positiva en algún sentido, puesto que este mismo año ve recompensada su sumisión con el primer premio de modelado de la escuela. Al mismo tiempo comienza a trabajar como profesor de modelado y cerámica en los talleres del Instituto Ramiro de Maeztu, lo que, según propia confesión, le sirvió de autoaprendizaje. Antonio Magariños, buen amigo y gran persona, le proporciona además la oportunidad de instalar su estudio muy cerca del instituto, en la terraza del Internado Hispano-Marroquí, precisamente en una torreta donde se albergaban los hijos de los grandes dignatarios del entonces Protectorado Español de Marruecos.

Recuerda entre sus primeros maestros de la escuela a Enrique Pérez Comendador y a Julio Moisés, quienes le inculcaron el interés por el estudio de griegos y romanos, aunque su primordial búsqueda era ya desde entonces la espacial. Con el fin de captar la tridimensionalidad del objeto, observaba el modelo desde arriba y desde abajo, reptando

para ello materialmente por el suelo o encaramándose en lo alto de una escalera, según lo requería la ocasión. Lógicamente tal exhibición no estaba prevista, suponiendo un divertido aliciente para los compañeros de clase. Consigue por estos días tres importantes premios: el "Aníbal Alvarez" de dibujo, el "Martínez Ortells", también de dibujo y el "Carmen del Río", de la Real Academia de Bellas Artes.

A los veintitrés años termina sus estudios de Bellas Artes y el período de enseñanza en el Instituto Ramiro de Maeztu y antes de comenzar el servicio militar alquila un estudio en la calle de María de Molina junto a los de Venancio Blanco, Mingorance, Constantino Grandío, José María de Labra, etc., donde realiza, en colaboración con el arquitecto Emilio García de Castro, el proyecto del Monumento a los Borgia, con el que ambos consiguieron mención de honor en los Concursos Nacionales del 54.

El servicio militar no supuso ningún cambio sustancial en sus costumbres, puesto que al día siguiente de la llegada al campamento de Alcalá de Henares, el coronel, enterado de sus habilidades por la exposición de los "Santos Lugares" en la que Paco había participado, le propuso la realización de unas copias de algunos originales de Benlliure. Estas obras, así como el "Cristo del Llano Amarillo", que aún hoy continúa en el campamento, lo mantuvieron durante siete meses en el pueblo madrileño.

Al finalizar el servicio militar en 1956 se ve obligado a abandonar, por falta de recursos económicos, el estudio de María de Molina, comprando, sin embargo, un pequeño terreno en el barrio de Agustín Querol.

Por esta época comienzan a surgir de nuevo los síntomas de aquella angustia de adolescente que le hiciera vivenciar su entorno como un elemento

hostil. Le agobia la necesidad de comprobar la existencia de horizontes desconocidos y distantes de su realidad cotidiana. Piensa en un primer momento en Italia, pero desecha la idea ante la perspectiva de encontrar un mayor contraste en el mundo anglosajón. Logra una beca para estudiar en Londres, hacia donde se encamina viajando en tren a través de Francia y Bélgica. Una vez en la capital inglesa y gracias a las gestiones de la Casa de España en Londres y del British County Council, tiene ocasión de contactar con algunos de los grandes de la escultura contemporánea; con Henry Moore, de cuya sencillez de trato y sus enfoques escultóricos eminentemente plásticos quedó gratamente sorprendido; con la grabadora brasileña Faiga d'Ostover, con el director de la revista "Adam" de París, con Paolozzi, Pasmore, Meadows y con el vasco José Alberdi. Junto a este último realiza un relieve en la fachada exterior del quinto piso de una vivienda. Xavier de Salas —agregado cultural de la Embajada Española en Londres, entonces— le proporciona la ocasión de vender sus primeras obras en Inglaterra, al presentarle al director de la Galería Ohana. Como anécdota curiosa recuerda una Nochebuena transcurrida en un continuo deambular por las calles londinenses...

Durante unas de las frecuentes visitas al Instituto de Artes Contemporáneas de Londres conoce a Mr. Munsing, agregado cultural de los EE.UU. en Londres, quien le aconseja que complete su formación artística en aquel país. Barón considera la posibilidad y al volver a Madrid, después de construir una pequeña fundición en su estudio, solicita una beca de investigación en la Casa Americana; beca que le es concedida para ser disfrutada en la Universidad de Yale, donde transcurren los tres

primeros meses de su estancia americana impregnados del espíritu de la Bauhaus, alentado sobre todo por Josef Albers, sumo pontífice de las investigaciones espaciales dentro del campo artístico. Las más significativas consecuciones de Max Bill llegan hasta él matizadas por el estilo del escultor mejicano Diego de Rivera. El sistema de trabajo consistía en un interesante método combinatorio del planteamiento racionalizado de problemas y las críticas comunitarias de las realizaciones individuales de los alumnos.

Transcurrido el tiempo cubierto por la beca de Yale, prueba suerte solicitando otra de condiciones semejantes para trabajar esta vez en Rhode Island. Así, los seis meses que inicialmente debía durar su estancia en América se transforman en dos años. Dos años fecundos, porque en ellos consigue los primeros premios del New England Festival of Arts, celebrado en Rhode Island y del New Haven Festival of Arts de New Haven; realiza diversas obras: grupos de guerreros para el Drummer Boy Museum of American History en Brewster (Massachusetts), una escultura monumental de cuatro metros a base de módulos de acero en homenaje al hombre espacial, que fue colocada en la Escuela de Arquitectura de Rhode Island por medio de una enorme grúa ante las cámaras de televisión de la localidad, así como un jinete a caballo para el museo de la misma escuela; y conoce a Gilbert Franklin y a Linch Blau, arquitecto australiano seguidor de la Bauhaus.

En 1962 regresa definitivamente a España dedicando todos los esfuerzos de un año a completar y desarrollar la serie "Totems simétricos" iniciada en U.S.A. Dicha serie constaba de nueve o diez ejemplares cuyo motivo esencial era una mujer sosteniendo

un niño en la cabeza, tras sus hombros. Esta idea databa del año 1954 cuando, por azar, Barón identificó un tronco abultado de los que empleaba habitualmente para sus tallas, con el concepto genérico de la maternidad. A partir de ahí, comenzó a esculpir una figura femenina embarazada, añadiéndole elementos hasta llegar a un punto en que la maternidad no suponía sino un simple pretexto, puesto que lo fundamental consistía en penetrar la materia y, tomando como base el cuerpo femenino, construir un módulo especialmente rítmico. Un año después, estas experiencias se concretaron en una gran escultura de cuatro metros, realizada sobre un tronco de álamo de 1.500 kilos de peso que el escultor manejaba en solitario por medio de una polea, unos rodillos y unas palancas. Los modos de hacer adquiridos y domeñados durante el proceso de las figuras maternas tuvieron ocasión de depurarse, acentuando y exarcebando sus ritmos entre mecanizantes y biológicos. En esta escultura se mezclaban simbióticamente helicoides y formas orgánicas. Su realización abarcó tres años completos en los que Barón llevó a cabo también trabajos de soldadura, cerámica y fundición.

En 1964 inicia un nuevo período creativo, el de los "Objets trouvés", concretamente los animales muertos. Realmente Paco no es partidario del modelado de animales entendido como mero trasunto del natural, pero sí le atrae el hecho de descubrir todas las implicaciones de un mundo en el que el animal está inmerso, pero que ya no le pertenece (el mundo de la tecnología y el progreso industrial) y por el que se ve acosado, creándose entonces una especie de caos en la naturaleza. El primer animal muerto que descubre es un cuervo al que posiblemente algún vehículo segó la vida junto a una cuneta; lo recoge y

compone un grupo, el "Vuelo inicial", en el que el cuervo y un pato hallado en condiciones semejantes parecían iniciar un vuelo triunfal proyectándose hacia el espacio. Este "Vuelo inicial" es enviado a una exposición madrileña, dirigida por Rosa Fernández Villaverde y organizada por la cátedra de Arte y Cultura en colaboración con la Galería Juana Mordó, consiguiendo el primer premio por total unanimidad del jurado.

Es invitado por José Romero Escassi a participar en la Feria Internacional de Nueva York que después recorrería la mayoría de los estados americanos. Casi al tiempo consigue una beca-pensión de la Fundación Juan March, gracias a la cual le es posible pasar a materia definitiva las obras que un año más tarde, en 1966, expondría en la Galería Neblí de Madrid. Esta segunda exposición de Neblí tuvo por objeto, según declaraciones del propio escultor, sustituir la imagen caótica de su primera exposición celebrada en esta misma sala —en la que las obras no habían sido seleccionadas con un criterio muy acertado— por otra más coherente y ordenada.

Durante la segunda exposición de Neblí llega a Madrid Louis Kellner, abogado y constructor estadounidense, que en aquel momento estaba acondicionando una galería de arte en el Greenwich Village de Nueva York, y ejercía una especie de mecenazgo entre los artistas plásticos. Le sugiere a Barón una interesante exclusiva con la Esperanto Art Gallery de Nueva York, así como una exposición inminente y monográfica con los fondos de obras depositadas en la Contemporaries Art Gallery, también de Nueva York. Esta exposición se vio finalmente frustrada debido a una enfermedad de su promotor. A partir de este momento Barón no ha vuelto a pertenecer en

exclusiva a ninguna galería de arte, trabajando con una total autonomía.

El año 1967 fue especialmente penoso para el escultor. En su transcurso, muere su padre en Madrid mientras él se encontraba en Bilbao realizando una exposición individual en la Galería Soga. Inmediatamente, casi como un autómatas, comienza a realizar un relieve en barro, el "Cantaor de cante jondo", tomando como modelo del mismo la cabeza de su padre muerto. Sin embargo, años más tarde, sería Bilbao el lugar de un grato encuentro, pues allí conoce a la poeta Chole Basterra e inspirada en un poema suyo surge la gran escultura móvil "Ereaga" realizada en la playa del mismo nombre, en Bilbao, al aire libre, ante los ojos asombrados de las alumnas del Colegio Leku-Eder que acudían día tras día para conocer el proceso de la producción artística concretado en esta obra. Al tiempo trabaja en el apeadero de Derio donde realiza una escultura en roble, aún hoy inacabada.

Expone en este mismo 1967 su obra "Crecimiento" (actualmente en el Museo de Arte Moderno de Bilbao) en la Galería Juana Mordó, de Madrid, y participa en la exposición inaugural de la Galería Mainel de Burgos, organizada también por la Galería Juana Mordó.

Realiza un grupo escultórico en madera para la iglesia de las MM. Dominicas de Aranda de Duero (Burgos) por encargo del arquitecto Coello de Portugal, en el que se relata la tradicional escena iconográfica de la aparición de la Virgen María a Santo Domingo de Guzmán.

En 1968 es invitado por Marian Azcoaga a realizar una exposición individual en el Hotel Meliá don Pepe de Marbella (Málaga), y después de participar en la colectiva "Arte en verano", organizada por la Gale-

ría Arribas de Madrid y en la Feria Internacional del Artesanado de Munich, lleva tres de sus producciones al Primer Salón de Escultura Contemporánea de Barcelona, organizado por Estrada Saladich, empresario catalán aficionado a las artes plásticas, quien decidió crear un museo donde estuvieran representadas todas y cada una de las provincias españolas; así, comenzó convocando una exposición de escultura contemporánea en unos locales de la calle Rocafort de la citada localidad donde acudió Barón en representación de la provincia de Burgos, con su escultura "Silos".

Entre 1969 y 1976 se multiplican las exposiciones. Exposiciones individuales: en la Galería Grises de Bilbao (1970), en la Galería Aritza, también en Bilbao (1973), en la Galería Eva Callejo de Ginebra (1975), en la Galería Hervé Thiers de Ostende (1976); Bienales: II Bienal Internacional del Deporte en las Bellas Artes, celebrada en Madrid (1969), I Bienal de Escultura de San Sebastián (1969), I Bienal Nacional de Arte de Pontevedra (1971), I Bienal Internacional de Obra Gráfica y Arte Seriado de Segovia (1974); Ferias: Feria Internacional de Arte en Metal de Valencia (1970, 1971, 1972, 1973, 1974, 1975, 1976), Feria Internacional de Düsseldorf (1973), Feria Internacional de Basilea (1974 y 1976); Muestras: I y II Muestra de Artes Plásticas de Baracaldo (1971 y 1973); exposiciones colectivas: III Exposición Internacional del Pequeño Bronce, celebrada en Madrid (1970), exposición "Arte erótico" en la Galería Vandrés de Madrid (1971), exposiciones "Arte de vanguardia en Madrid" y MAN 72 en la Galería Gaudí de Barcelona (1972), exposición "La Paloma" (Homenaje a Picasso en la Galería Vandrés de Madrid (1972), exposición "60 días de exposición rotativa en tres ciclos", en la Galería Bayo Guillama de Madrid

(1973), exposición "Homenaje a Alberto" en la Galería Tolmo de Toledo (1974), exposición "España 74" en Sao Paulo, organizada por el Ministerio de Industria y Comercio (1974), exposición "Errealitate-lru" en la Galería Aritza de Bilbao (1975), exposición "Dibujos de escultores" en la Galería Propac de Madrid (1975), exposición "Homenaje a Machado" en la Casa del siglo xv de Segovia (1975), exposición "75 años de escultura española (1900-1975)" en la Galería Biosca de Madrid (1975)...

SU ESCULTURA

Del mismo modo que surgieron "surrealistas antes del surrealismo" — nadie hoy es capaz de negar que, aún naturalmente sin proponérselo, el Bosco, Piranesi, Fuseli, Böcklin, Gustave Moreau y Odilon Redon fueron de alguna forma surrealistas— se puede constatar la existencia de visionarios nacidos una vez ya rebasado el surrealismo considerado desde un punto de vista cronológicamente estricto. Esta afirmación se asienta en la misma naturaleza del surrealismo, al que desde ninguna perspectiva ha de considerarse tanto estilo o movimiento artístico como incontrovertible "estado mental" o, mejor aún, como una filosofía vital dentro de la cual la creación artística es sólo una manifestación o parcela. Durozoi y Lecherbonnier expresaron ya esta misma idea en su libro "El Surrealismo"⁽¹⁾: «...Si un plan semejante ha podido llevarse a cabo, se explica evidentemente por el hecho de que la exigen-

(1) Madrid, Guadarrama (Colección Punto Omega), 1974.

cia surrealista es "una", desde sus orígenes hasta hoy, lo que no significa que haya concluido, sino, por el contrario, que está abierta a todas las ideas inspiradas por su proyecto fundamental...»

Esta disquisición viene a propósito del hecho de que la casi totalidad de las críticas o comentarios que han llegado a mis manos ocupándose de la producción de Francisco Barón, consideran a éste como un exponente más de una abstracción genérica, o, como caso límite, lo encuadran dentro de una abstracción organicista; indudablemente existe este componente organicista u orgánico que posteriormente se tratará, pero sobre todo y ante todo pienso que el factor determinante en la obra de Barón es la "mentalidad surrealista". Naturalmente nos encontramos ante un surrealismo distante de manifiestos y ortodoxias, porque creo que no existe en la actualidad un surrealista al que le pueda suponer un problema —como le ocurriera en su día a Henry Moore— el aceptar un encargo religioso o el apartarse de los preceptos bretonianos.

Así pues, salvando las constantes espacio-temporales, se puede situar la obra de Francisco Barón dentro de lo que se ha dado en llamar surrealismo antiobjetivo, del que fueran los más cualificados representantes Miró o Tanguy. Este tipo de surrealismo se ha caracterizado desde sus inicios por presentar una figuración que yo denominaría (con todas las reservas que ello supone) "soterrada", puesto que jamás está ausente como en la abstracción pura o en la Action Paintig americana; esta última, a pesar de ser la legítima heredera del surrealismo —nunca habría existido Jackson Pollock de no haber descubierto Max Ernst la técnica del "dripping"— deja ya contundentemente de lado cualquier evocación de la figura, mientras que en el

surrealismo antiobjetivo subyace siempre de una u otra forma esta figura.

La forma en que subyace en la obra de Barón, al igual que en la de Moore, se reviste, como anteriormente se apuntó, de marcados matices organicistas. En efecto la obra —nunca las obras, o una obra determinada, pues toda la producción de Barón es una serie dentro de la cual las individualidades se complementan y aisladamente no se comprenden por entero— expresa la fuerza vital generadora de la naturaleza. Se trata de una especie de cosmogonía plástica, evocadora —como las creaciones artísticas de los pueblos primitivos— de lo primigéneo; por consiguiente, en el momento de resolver el concepto formalmente, se huye de toda aproximación geométrica buscando la asimetría y la redondez, la suavidad en cuanto al tacto, la “textura biomórfica” en resumen. La figuración está presente siempre, en ocasiones de un modo minimalista identificándose estas formas vitales, mediante procesos subliminales, con los signos externos de la realidad; otras veces más desveladamente, apareciendo la figura materna concebida como símbolo arquetípico de los aludidos procesos vitales. Dichas formas suelen coincidir sorprendentemente con aquellas “tomadas del inconsciente” que utilizaran los más ortodoxos militantes del surrealismo, a la vez que denotan su parentesco remoto con las formas de la naturaleza en que están inspiradas.

Leonardo afirmaba que las manchas de un muro podían ser perfecto campo de aprendizaje para un pintor; Barón se hace eco de tal descubrimiento y aprovechando la sinuosidad de un tronco de árbol llega la consecución de toda una serie de maternidades. A veces la naturaleza subyuga de tal manera al

escultor que éste transforma en manifestación artística un objeto perteneciente a aquélla, un "objeto encontrado", un animal muerto; pero nunca con la intención univalente de producir una "destrucción de los valores" estéticos establecidos y considerados como tales, sino más bien llevado de la convicción de que el proceso de la creación artística exige la participación de dos individuos, artista y espectador, ya que si aquél ha realizado la obra, éste ha ejecutado el no menos trascendente acto de *elegirla*. Basándose en este hecho el artista, de forma semejante, puede *elegir* una obra "ya fabricada", bien mecánica, bien físicamente. Esta y no el capricho es la motivación de los "ready-made" engendrados por Duchamp y cultivados por algunos de sus seguidores.

Puede desconcertar a primera vista la circunstancia de que Barón utilice el movimiento como elemento integrante de sus obras, aprovechando incluso dos modalidades de las usadas normalmente en el cinetismo. En una de las esculturas pertenecientes a la serie "Torso de centinela" (la de mayores dimensiones) el movimiento se consigue por medio de la aplicación directa de la fuerza física del espectador que, manipulando unas manivelas, llega a producir el efecto deseado; es decir, la obra adquiere movimiento por agentes externos a ella misma. La "Esfera orgánica II" posee, sin embargo, un motor interior al igual que las más genuinas y representativas muestras del movimiento cinético. Por otra parte, una gran mayoría de los múltiples ("Impulso y llama", "La Virgen de la Cueva"...) no actualizan su potencial creativo completo si no es gracias a la participación manual del espectador, siendo comparables superficialmente a las creaciones de Miguel Berrocal, por ejemplo. Pero ni en una ni en otra ocasión Barón ha

realizado obras cinéticas u obras de participación, respectivamente; sino que, a la manera de Calder, en sus móviles ha subordinado el movimiento a otra intencionalidad primera, pasando éste a constituir solamente el punto de apoyatura de una obra que pretende, antes que nada, expresar otra suerte de contenidos plásticos más emparentados con el surrealismo que con el cinetismo o el arte de participación. También Giacometti, el más surrealista de los escultores, introducía por primera vez en una de sus obras —“Bola suspendida”— el movimiento como una nueva dimensión del arte.

Es sobradamente conocido que Miró en un primer momento centró sus esfuerzos en el estudio detallado de los diferentes estilos pictóricos, tanto los llamados clásicos, como los que innovaron con el siglo, lo que no deja de ser curioso observado desde una perspectiva surrealista y más aún considerando que tal actitud se hizo extensiva a la mayoría de los militantes del “ismo”. Barón, para demostrar una vez más sus concomitancias con los seguidores de Bretón, comienza su vida de escultor estudiando a fondo a griegos y romanos, a Rodin y a Benlliure... y, como todo buen aprendiz, antes de domeñar la forma es domeñado por ella invadiendo la casa paterna de innumerables bustos cuyo parecido con los modelos reales no podía aventajar ni siquiera la mejor de las fotografías. En cambio, a diferencia de los surrealistas, Barón no ejerce su protesta contra la realidad establecida epatando al burgués en cafés y teatros, sino individualmente, con una actitud que tiene más de romántica que de contestataria, encerrándose en su estudio-gruta mágica y volviendo la espalda desde allí a un mundo que no le satisface. Desde allí cualquier precepto que corrija al instinto queda automáticamente abolido en pos de la consecución

de aquel "efecto convulsivo" que definiera Bretón como la violencia emocional, el efecto trastornador que el surrealista debe ser capaz de ejercer sobre los sentimientos del espectador; sensación totalmente opuesta a la producida por la contemplación de lo monumental o lo "bello".

William Gaunt atribuye al surrealismo tres posibilidades de expresión:

1. Recuerdo atávico de los signos utilizados en el arte primitivo en relación con la fecundidad y otros ritos.

2. Expresión de experiencias infantiles traumatizantes.

3. Expresión de la atmósfera y escenas visualmente imaginadas durante el sueño.

La producción de Francisco Barón participa de la primera y la tercera posibilidad, oscilando entre una y otra, según la ocasión. En la serie denominada "Totems simétricos", que posteriormente será estudiada con más detenimiento, es más patente la similitud con los signos primitivos en relación con el culto a la fecundidad; por el contrario, en sus últimas realizaciones o, al menos en algunas de ellas, como "Silos" (Museo Español de Arte Contemporáneo), "Ereaga" e incluso "Esfera orgánica II", se corresponden más con las visiones oníricas.

El proceso evolutivo especial de la obra de Barón ha sido paralelo al de la mayoría de los escultores —preferentemente de nuestro siglo— cuya trayectoria artística se caracteriza por una gran movilidad en el alumbramiento de sucesivas etapas. Este proceso consiste casi sistemáticamente en la consecución de una decantación formal donde la masa, que en un principio se identificaba con la totalidad de la obra, va paulatinamente cediendo terreno al vacío hasta

que éste termina por alcanzar idénticas posibilidades de tratamiento que aquélla. Este logro de paridad entre pleno y vacío se materializa en dos individualidades militantes en el cubismo sintético escultórico entre los años 1910 y 1925: Archipenko y Lipchitz, pero es atribuible solamente a Moore su desarrollo hasta el virtuosismo. Efectivamente este escultor comienza su producción realizando trabajos donde la masa contabiliza proporciones notablemente más abultadas que el vacío, pero a medida que avanza su esquematización formal y la figura va quedando reducida a sus rasgos arquetípicos, el espacio va conformando superficies y delimitándose en oquedades; en uno de sus "Tres motivos contra la pared" (1959), en las "Maternidades" del 69 (donde ya la figura del hijo surge de una oquedad practicada en el cuerpo de la madre) y en las "Figuras reclinadas", las últimas de las cuales están realizadas hacia 1964, la tendencia se acentúa aún más, habiendo alcanzado límites insospechados, próximos a una concepción laberíntica del espacio en la "Cabeza-casco" de 1960.

Este tipo de concepción del espacio lo encontraremos en las últimas realizaciones de Barón, especialmente en múltiples y ejemplares de tirada limitada, lo que no es extraño considerando que en su aprendizaje inglés de 1958 sus más fuertes impresiones fueron las causadas por Henry Moore y por Meadows, escultor surrealista también inglés. La amplia formación de Moore —imbuido de las estatuarias africana y maya, de la obra de Picasso, de Brancusi y de los cubistas—, el interés por las formas simples y primarias que también compartían Hans Arp e Ives Tanguy y el estudio exhaustivo de los "objetos encontrados", tales como piedras, moluscos, etc., son constantes en la producción de Barón

que cultiva la simetría y la verticalidad —aparentemente tan contradictorias ambas con todo lo anterior y sin embargo, tan complementarias— en la serie “Totems simétricos” de claro paralelismo, una vez más, con los erectos “Upright Motives” (1955) de Moore.

El tratamiento de las superficies de Brancusi es algo que sugiere constantemente la contemplación de la escultura de Barón. La “Maestra” y el “Pájaro en el espacio”, dos de las mejores consecuciones del escultor rumano, poseen una serie de connotaciones comunes con la obra que nos ocupa. La primera de ellas es el hallazgo de una plástica que, sin envidiar en ningún aspecto a la de Pevsner, responde a las necesidades de una era aerodinámica. La segunda es la forma oval, perfecta, acabada, indecisa entre la figuración natural y la abstracción donde los rasgos se han simplificado e incluso sacrificado, en pos de una mayor expresividad, donde se intuyen los misterios de la naturaleza. Por último, el refinamiento conseguido gracias a la sabia combinación de materiales como el mármol o el metal, y un pulimentado extremo de los mismos. Este tratamiento de las superficies no sólo está encaminado a la consecución del refinamiento aludido, sino que, mediante una alternancia de absorción y reflexión de la luz, se consigue una acentuación del volumen que ya de por sí poseen estas obras, a la vez que una sensación mítica, misteriosa.

Existe también gran semejanza entre el repertorio formal de ambos escultores. Dejando a un lado la concomitancia del gusto por las soluciones ovales y esféricas, están las formas sinuosas, plagadas de simbología sexual de “Adán y Eva” de Brancusi, por una parte, y de “Ereaga” de Barón, por otra. En las reiteradas “Columnas infinitas”, en las “Cariátides”

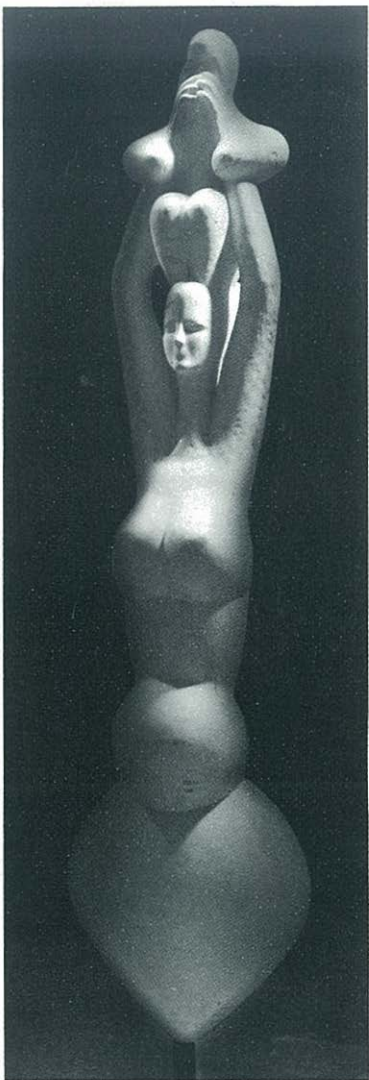
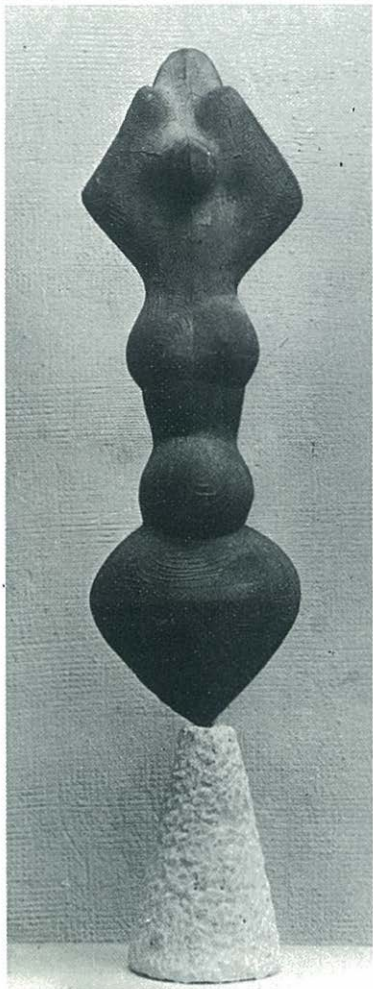


Guitarrista, 1962.

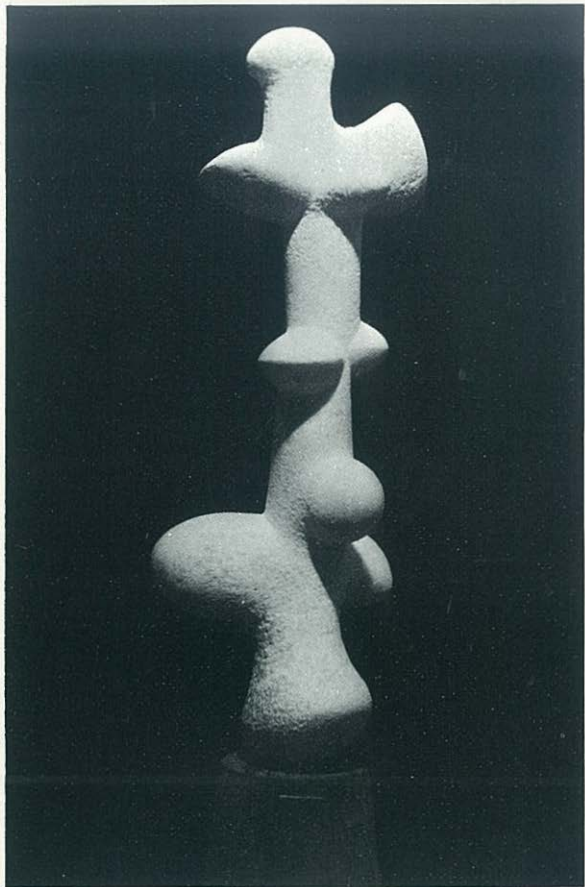


Cabeza de higuera, 1962.

Maternidad,
serie Totems simétricos, 1960.



Maternidad,
serie Totems simétricos, 1961.



Maternidad,
serie Totems simétricos, 1965.



Ereaga, 1967.



Encuentro (1.ª versión), 1967.



Encuentro (2.ª versión), 1968.



Guerrero, 1967.

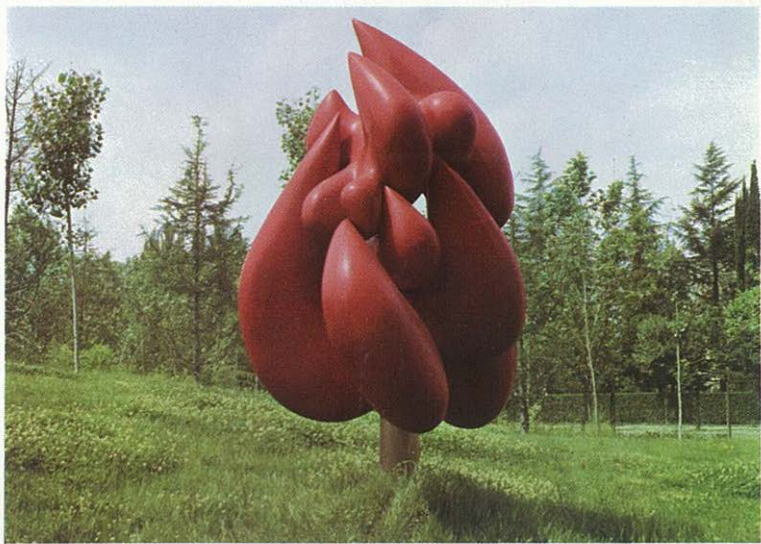


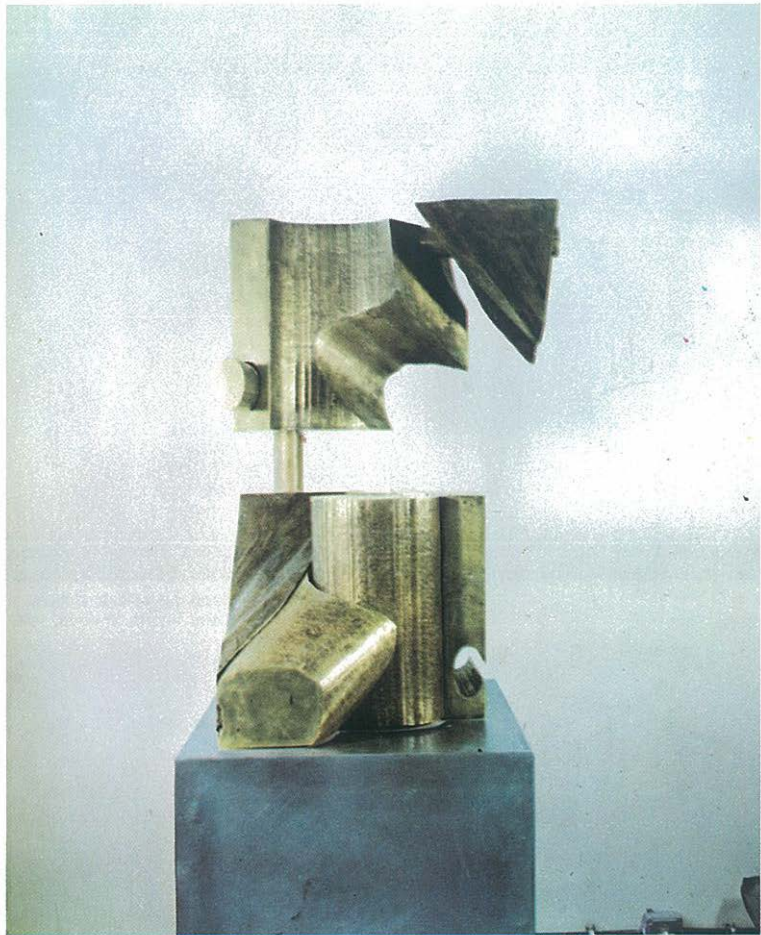
Saeta, 1968.



Silos, 1970.

Mural del edificio Edinco
(Calle Vitoria, Burgos, 1969).





Introducción de una cuarta dimensión, 1969.



Virgen de la Cueva, 1971.

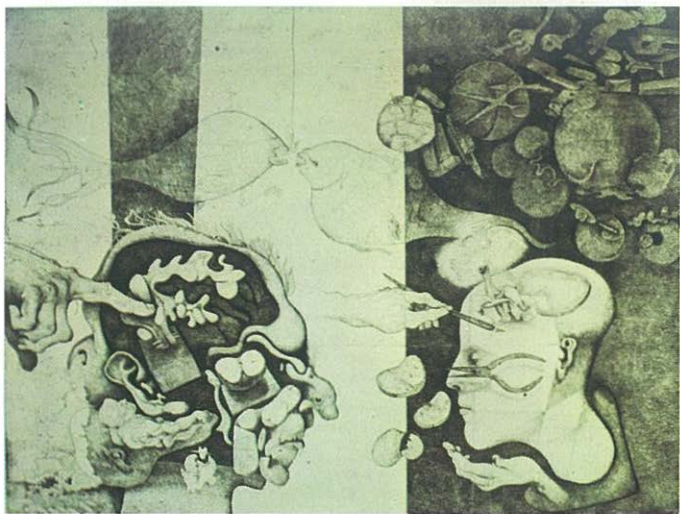
Huesvo, 1974.



Uña Suicida, 1972.

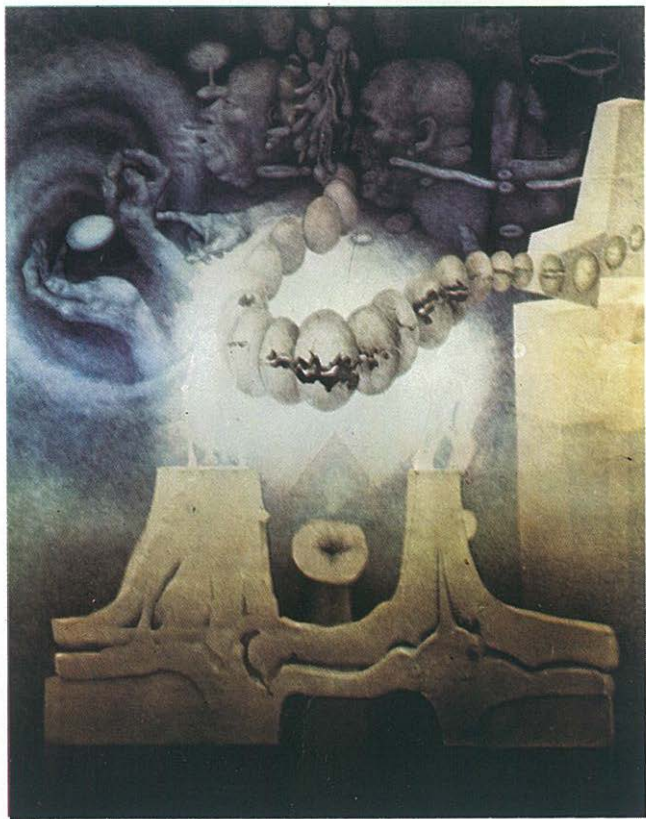


Violoncellista, 1975.



**Hombre-falo,
Mujer-objeto, 1975.**

Homenaje al huevo, 1976.





La semilla, 1976.

y en "Rey de Reyes" las alusiones que formula Brancusi a las realizaciones de los pueblos llamados "salvajes" no se nos escapan; del mismo modo Barón ejerce la réplica en los "Totems simétricos", si bien, en esta ocasión la problemática, aunque idéntica conceptualmente, se despega de aquélla al recibir un tratamiento de matices influenciados por la estética de la Bauhaus.

El análisis cronológico de la producción global de Barón posibilita el descubrimiento de las variantes que caracterizan cada uno de sus períodos evolutivos.

Sus comienzos son deudores de Rodin, especialmente, y de Benlliure, en menor medida. De inmediato se aprecia un giro marcado hacia una figuración expresionista de rasgos muy simplificados y superficies pulidas. El mejor exponente de este período es el "Retrato de niña" en bronce, que en 1960 obtuviera el primer premio del New Haven Festival of Arts (EE.UU.), cuya esquematización no llega a alcanzar todavía el extremado refinamiento de la "Madame Pogany" o la "Maïastra" de Brancusi, aunque su fuente de inspiración es la misma que subyugara al escultor rumano: la civilización cicládica y, sobre todo, sus cabezas de ídolos en mármol pulimentado por las que Barón ha sentido siempre confesada admiración.

En este mismo año, 1960, su forma de hacer evoluciona ya de manera definitiva hacia lo que había de ser un estilo maduro y personal. El expresionismo esquematizado va transformándose en surrealismo abstraizante donde la masa predomina sobre el vacío y las formas irracionales, bulbosas, espontáneas arrastran aún ciertas secuelas del academicismo tradicional. La serie "Guitarristas, músicos y ciegos", a la que pertenecen entre otros

"Violinista", "Cabeza de ciego", y algunos dibujos, data de esta época. De ella es exponente una piedra de Colmenar tallada directamente y pulimentada, el "Guitarrista" del 62. En él se aprecian aún ciertos retazos de expresionismo, particularmente en la elección del tema, aunque, en la transcripción formal este expresionismo queda ya totalmente minimizado.

La "Cabeza de higuera", realizada entre 1960 y 1962, es el resultado de una simbiosis tanto conceptual como formal. La idea inicial surgió de la contemplación de una larga cabellera agitada por el viento a la que posteriormente se concibió en volumen. Una vez esbozada la escultura, la impresión que producía era semejante a la de una higuera desnuda de hojas y botonada por grandes brotes, especie de husos. Este caso concreto ejemplifica el método de trabajo de Barón, próximo al automatismo surrealista o a la técnica del "dripping". Consiste aquél en dejar funcionar libremente el inconsciente a la hora de iniciar una nueva creación, sin imponerle temática ni nomenclatura. Una vez que surge esta idea inicial, sin ningún tipo de manipulación por parte del artista, se va aprovechando, modelando y bautizando, pero siempre con un respeto absoluto por las calidades del material y el tratamiento volumétrico que le corresponde en cada caso. Sólo entendiendo este planteamiento se llega a comprender que Barón no haya sido nunca capaz de realizar maquetas o planes previos, porque el plan de trabajo e incluso la temática del mismo es algo que le viene dado por su subconsciente y por el material tratado; sólo posteriormente el artista domeña.

Casi al tiempo que realiza esta modalidad de esculturas, Barón se encuentra con un mundo totalmente opuesto al suyo pero, en cierta manera,

enriquecedor y complementario; se trata de la mentalidad de la Bauhaus que, tras la represión nazi, se había visto obligada a trasladarse a los Estados Unidos. Max Bill y Josef Albers no le pasan desapercibidos. Albers le aconseja trabajar con planos y abandonar momentáneamente los hinchados volúmenes de herencia barroca y mediterránea. Como respuesta a esas instancias Barón comienza a "racionalizar sus formas irracionales" y orgánicas, naciendo las "Maternidades frontales" que más tarde desarrollaría, ya de vuelta a España, con el nombre de "Totems simétricos". Pero estos primeros tanteos resultan demasiado rígidos. El equilibrio no comenzará a intuirse sino con el "Guitarrista vegetal" y la "Maternidad", de mediados de la década del 60. En ella, la rigidez ha desaparecido, las formas bulbosas han vuelto a conquistar su lugar, pero el vacío ha sido elevado a la categoría de escultura, formando parte de la misma; así, sin perder la primitiva redondez, las formas han quedado aligeradas y compensadas. La interacción más conseguida entre "lo racional" y "lo irracional" se logrará en una obra bastante posterior, la "Esfera orgánica II".

En los tres años comprendidos desde 1965 a 1968 se ocupa de la serie "Germinal", compuesta de enormes troncos móviles en los que el material se ha respetado a fondo. El resultado es, como siempre, sólo un paso; lo verdaderamente digno de interés es el proceso. Pero ese resultado, ya por azar, ya intencionadamente, recuerda a las figurillas oceánicas talladas en madera, en las que los primeros surrealistas se inspiraron una y otra vez. A este tiempo se adscriben "Ereaga" (1967) y "Polución" (1968).

Entre 1964 y 1968 descubre los "objetos encontrados". En realidad el inicio había sido un monumento

al "Hombre espacial" realizado en 1961 a base de piezas encontradas y módulos de acero para la Escuela de Arquitectura de Rhode Island. En 1964, ya en España, se interesa por los animales muertos, víctimas de la irrupción del hombre en su medio. "Vuelo inicial" es el primer grupo escultórico de este tipo; el último llevado a cabo hasta ahora es un impresionante (tanto por sus dimensiones como por su efectividad) conglomerado de diversos animales agonizantes.

La otra modalidad de "objetos encontrados", la iniciada con el "Hombre espacial", en 1961, encuentra también un camino en nuestra península. "Encuentro", de 1967, proviene de la fusión de dos esculturas anteriores, compuestas ambas por latas de conserva y varillas metálicas. De nuevo los elementos orgánicos y los geométricos se acoplan. Naturalmente al referirnos a los "objets trouvés" de Barón es preciso establecer una diferenciación con los primitivos "ready-made" dadás, con los que no se intenta en ningún momento hallar una paridad absoluta, ya que en los de Barón existe una manipulación posterior por parte del artista que no existía de ningún modo en el urinario de Marcel Duchamp, por ejemplo; pero la intencionalidad del escultor que hoy cultiva estos objetos (y que, como anteriormente se apuntó, los elige y les proporciona personalidad artística) es semejante a la de cualquier dadá, aunque el shock producido en el espectador ya no se pretenda ni se consiga con ellos.

La problemática de la interacción lleno-vacío, sigue preocupando al escultor; su escultura, en principio monolítica, ha ido prenetrándose poco a poco por el espacio; las formas se han ido aislando; cada una de las partes cobra vida y comienza a procrear por sí misma. En la serie "Torso de centinela", llevada a

cabo a partir de 1968, se pone en práctica lo introyectado en la Bauhaus de Albers, alternando decididamente el ángulo con las formas sinuosas. El movimiento introducido en la serie "Germinal" se perfecciona colocándose al servicio de una articulación de las diferentes piezas, que se insertan unas en otras para mostrar el interior. La constante en todas las piezas pertenecientes a esta serie es un bloque cuadrado que se abre por medio de un corte más o menos gestual. Se trata de la conjunción entre una base geométrica perfecta y un signo arbitrario. Cada uno de los fragmentos, grandes o pequeños, surgidos del corte se aprovechan por tratarse el primitivo bloque geométrico de una unidad. "Introducción de una cuarta dimensión" (1969) es la más representativa escultura de esta serie. La intencionalidad más profunda quizá estribe en el deseo de destrozarse el mundo para construir otro nuevo y más gratificante. Naturalmente, la nomenclatura genérica, "Torso de centinela", es algo secundario y no responde sino a la apariencia de hieratismo y expectación que caracteriza a cada una de las realizaciones de la serie.

En la "Esfera orgánica II" (1970) la influencia del racionalismo de la Bauhaus, aprehendida en Estados Unidos a través de Albers y Max Bill, se manifiesta aún más tajantemente. Barón descubre cada uno de los pasos del proceso que enlaza al punto (la más sencilla de las representaciones) con la esfera (el logro más perfecto). La totalidad del desarrollo de este proceso había sido ya concebida en Yale: el punto engendra una línea que, torsionada, da lugar a una helicoide que engendra, a su vez, un espacio esférico, una helicoide esférica. Todo este proceso llevado a las tres dimensiones da lugar o a una forma sentida táctilmente, una hélice doblada o, lo

que es lo mismo, una esfera auténtica formada por la superposición de cuatro gajos esféricos. Una vez más, el punto de partida racional se ha fusionado con una forma de hacer biomórfica compleja y barroca, para dar como resultado un producto bulboso de apariencia onírica que se abre y cierra lentamente como homenaje a la naturaleza, concretizada en una forma esférica.

"Silos" (1970, Museo Español del Arte Contemporáneo)⁽¹⁾ ha sido denominada también por el propio autor "La libertad se quema en la hoguera de la represión" y "El pájaro se quema en la hoguera del llanto". Este gigante rojo, aparentemente tan cercano al "pop", está realizado en resina de poliéster armada con fibra de vidrio y pretende ser una denuncia de cualquier tipo de represión, a la vez que un homenaje al árbol de Silos, símbolo relacionado para el escultor con la libertad. Consta de tres módulos independientes: la hoguera, la paloma —segunda de las piezas y símbolo de la libertad— y la lágrima, resultado de la situación represiva.

El múltiple, la más asequible de las producciones artísticas, adquiere una entidad propia dentro del contexto de la obra general de Barón. Todos sus múltiples participan de dos características. 1.º: constan de varias piezas que sólo al ser manipuladas por el espectador proporcionan a la escultura su verdadera dimensión. 2.º: en todos ellos suele aparecer una forma aguda y cortante, generalmente geométrica, que se inserta en otras formas de carácter marcada-

(1) Además del ejemplar del Museo Español de Arte Contemporáneo existe otro realizado en aluminio en el Museo de las Provincias de Barcelona y una reproducción de uno de los elementos —la "Paloma"— en la colección particular del Conde de Quintanilla.

mente orgánico. Se trata de símbolos relacionados indudablemente con algún tipo de agresividad sexual masculina. Merece la pena detenerse en algunos de estos múltiples. "La luz", por ejemplo, consta de dos planos perfectamente geométricos en cuya intersección surge un chispazo, de resolución formal totalmente organicista.

El "Organo", de la misma época que la serie "Torso de centinela", es una pequeña escultura concebida en un solo plano, susceptible de transformarse en otros dos complementarios que se acoplan entre sí, surgiendo en su interior una especie de estalactitas fluidas que, al ser presionadas por un objeto metálico, producen sonidos musicales.

El "Guerrero" es una de las primeras investigaciones realizadas en polispán, material que permite una gran libertad de posibilidades pleno-vacío. Este múltiple surgió como un simple juego de volúmenes de verdadera validez plástica. La nomenclatura es puramente anecdótica.

Uno de los múltiples menos acabados es la "Roca orgánica", de marcado sentido lúdico. En su interior aparece una forma sinuosa, especie de S evocadora del "Monumento a la S", realizado en polispán en la madrileña Galería Vandrés por el propio escultor en homenaje a la sensualidad, según propias confesiones del mismo, y con la participación del público asistente, constituyendo el acontecimiento un verdadero "happening".

La "Mariposa" posee matices anecdóticos. El elemento central está relacionado con el corazón en su acepción puramente lírica; es esférico y pulido y de él parten dos alas protectoras. Según Barón «...es como un pistilo o mariposa-flor a la que se le ha clavado un puñal, un elemento agresivo».

Tanto en la "Uña suicida" como el "Torso de hombre" se erige la agresión en común denominador, identificándose en esta última obra con una serie de símbolos fálicos, mientras que en la "Uña suicida" toma la forma de una afilada garra que se incrusta con saña en el resto de la materia. Esta pequeña escultura es un grafismo que avanza y retrocede, al igual que la firma de su autor, en un alarde de energía plástica.

Paco ha conservado intacta esa enorme curiosidad infantil por observar "lo que hay dentro de las cosas"; ya a los siete años desmontaba todos los artefactos pseudomecánicos que "tenían la desgracia" de caer en sus manos. En la "Tumba de la Virgen de la Cueva" y en la propia "Virgen de la Cueva" se combina la idea de penetrar la escultura con elementos internos y la actitud leonardesca, científica e infantil de "saber que hay detrás".

El "Huesvo" (Barón a veces enriquece el vocabulario inventando vocablos como éste, híbrido entre hueso y huevo) es sólo un exponente más de la admiración del escultor por las formas ovoides, símbolos perfectos para él de la energía vital. Un proceso semejante es observable en la serie de retratos de Madame Pogany de Brancusi, donde, a medida que el retrato avanza cronológicamente, la forma ovoide se va volviendo más incontrovertible.

En uno de los últimos múltiples, el "Violoncellista", se fusionan de nuevo dos conceptos formales. Si se observa la escultura por uno de sus lados sugiere la apariencia de una maternidad de iconografía más o menos clásica; por el contrario, al efectuar un giro sobre el mismo múltiple lo que surge es un hombre abrazado a un violoncello. La experiencia de la serie "Torso de centinela" se aprecia aquí, aunque quizá en este caso la entidad orgánica sea aún mayor.

Afirma Barón que no sólo existe un "cante jondo", sino que lo que verdaderamente inspira a éste es aquello que él denomina el "sentido jondo de la vida". Así, además del cante se dan también, por ejemplo, la música y la escultura "jondas". Dentro de la "escultura jonda" encuadra Barón su serie "Jonda" a la que pertenecen "Homenaje a la Niña de los Peines", "Jondo" y "Saeta". Esta última —no se trata propiamente de un múltiple, sino de un bronce de una tirada reducida, concretamente de siete ejemplares— consta de un apéndice punzante que penetra en una espiral desarrollada geoméricamente a base de elementos radiales como algunos de los ejemplares de la serie "Germinal", pero en este caso la experiencia ha sido quintaesenciada. El proceso conceptual es semejante al que motivara la "Esfera orgánica II", aunque en la "Saeta" existe un mayor predominio de las insinuaciones subliminales.

El relieve, preferentemente muy bajo y casi siempre mural, ha sido otro de los campos de cultivo de Barón. En él ha ensayado técnicas nuevas y aventuradas como la ejecutada en el relieve de tema cinegético del Hotel Monterreal de Madrid (1,25 × 3,00 m), donde Paco modeló directamente sobre el negativo, precipitando encima la escayola y fundiéndola posteriormente.

Para el edificio Edinco de Burgos (calle Vitoria) realiza otro mural de 4 × 9 m, el más abstracto de sus trabajos, a base de formas redondeadas y superficies estriadas, conseguidas con piezas de espuma de poliuretano recubiertas de baños electrolíticos de cobre. Realizado por el mismo procedimiento y de aspecto muy semejante, es el mural del portal de una vivienda de la calle de Mauricio Lejandre de Madrid, en uno de cuyos fragmentos una enorme flecha

parece abrirse paso entre súbitos haces de energía, a manera de olas gigantes. En la maqueta del mural proyectado para la Caja de Ahorros de la Avenida de Calvo Sotelo de Madrid, los diferentes motivos poseen un más marcado carácter fusiforme y los entrantes de unos se corresponden con los salientes de los restantes, a manera de positivo-negativo.

El mural de los apartamentos Canto Rodado de Ibiza alcanza una dimensión de 25 metros cuadrados aproximadamente. Se trata de un relieve realizado en escayola a la que se le han ido añadiendo elementos encontrados en una playa, lugar de realización del mismo. Así, la primitiva estructura fue enriqueciéndose y adquiriendo poco a poco textura matérica para ser policromada como último paso. El resultado final evoca la cuidada disposición de los jardines orientales.

Los lienzos y los grabados de Barón merecerían un estudio monográfico tanto por técnica como por contenido. La impresión que produce su contemplación es la de una especie de estado de inmersión en un mundo astral, tachonado de fosforescencias. En algunas ocasiones el óleo está concebido con una insoslayable mentalidad de escultor, pero la mayoría de las veces se impone el grafismo. Existe un predominio de la gama fría sobre la cálida, que aparece siempre relegada a un segundo plano. Sobre el lienzo, la pincelada se distribuye en minúsculos toques, rayanos en el virtuosismo más depurado, que se van superponiendo entre sí en aras de la consecución de matizaciones incontables; pero si se trata de un grabado, la minuciosidad es casi indescriptible y no sólo formalmente; tras echar una primera ojeada al contenido, se adivina otro sugerido por éste y otro más sugerido por el último y así sucesivamente, a manera de muñecas rusas. Dos

obras de Barón —“Proyección astral N.º 1” (de la serie “Proyección astral”) y el “Homenaje al huevo”, de recientísima factura— son muestra de su buen hacer pictórico.

Dentro de los grabados se dan motivos muy diferentes. Por una parte, se reconoce la validez de la actitud científica de constante búsqueda y surge como resultado “Homenaje a Copérnico”, por ejemplo. Tampoco se deja de lado la crónica de la realidad; la problemática de “pez grande que se come al chico” no le es ajena en ningún momento y le preocupa de igual forma el ser inocente que se encuentra en situación opresiva (“Tormento y muerte de un ser inocente”; “Metamorfosis”, donde el oprimido es simbolizado por un huevo que, al transformarse de objeto grávido en objeto abierto aligerado por dos alas, se libera) que aquel que cae víctima de su propio afán lucrativo (“Muerte del ejecutivo”). Pero quizá el tema más obsesivamente tratado en los grabados de Barón sea el de las relaciones hombre-mujer; relaciones ambivalentes, pero presididas en cada caso por una agresividad mutua. En “Hombre-falo, mujer-objeto” la figura masculina semeja una especie de fiera arcimboldiana que se enfrenta a la mujer, criatura angélica sumida en una tenebrosa oscuridad; pero, a la vez, esta criatura angélica —la mujer— espera al hombre armada de una herramienta agresiva. Realmente El Bosco no ha muerto. Está presente en esta faceta plástica de Barón, la de las dos dimensiones, tan imbuida de buen oficio y creatividad como sus realizaciones escultóricas.

ALGUNOS JUICIOS CRITICOS

Carlos Areán

«... Sus primeras construcciones son estilizaciones de formas geométricas. Este punto de partida sigue siendo válido para sus estructuras habituales, aunque en ellas la figura natural haya dejado de ser reconocible. Se trata de una obra profundamente personal, que debe ser vista conjuntamente, dado que los entronques de estructuras de cada pieza parecen suscitar un eco en las contiguas. La manera habitual consiste en entroncar en un núcleo con salientes, varios núcleos menores, cada uno de los cuales tiene ya por separado el abombamiento característico de estas estructuras macizamente vueltas sobre ellas mismas. Los huecos quedan como presos dentro de un puro movimiento que origina poco a poco un nuevo hueco, lo que les permite seguir proliferando, no indefinidamente,

pero sí hasta donde su tensión interior pueda conducirlos. La mayor parte de estas estructuras se hallan realizadas en piedra, pero su morbidez es igualmente apta para el bronce. En general se trata de construcciones en las que, somáticamente, cada añadido orgánico resulta más eficaz que cualquier arrancado directo.»

(**Escultura actual en España. Tendencias no imitativas.**
Publicaciones "El Duero". Madrid. Col. Espacio, 1967)

«... La forma parece más condensada en estas últimas construcciones de Barón que en sus muestras anteriores. Creo que hay además una perfecta adecuación entre los ritmos y las terminaciones, agudas unas veces y redondeadas otras, así como en la dosificación del volumen y el hueco, entre estas obras y su tamaño. Precisamente el formato gigante exige una medida exactísima, si no se quiere caer en lo desmesurado o en lo inarmónico. Francisco Barón responde con acierto a todos esos retos y nos demuestra así una vez más su capacidad en cuanto escultor.»

("La Estafeta Literaria".
Madrid, 15 de febrero de 1972)

María José Arribas

«... Igual que hurga en las entrañas del bloque compacto en la búsqueda de la multiplicación interior, las diferentes facetas arrancadas enriquecen la forma primitiva. Sus obras están en continuo crecimiento, como sus floraciones con mecanismo incorporado. Al tomar contacto con el espacio exterior lo rasgan, desplazándolo al mismo tiempo que permiten su entrada hasta la médula de la formación.

Barón guarda la esencia de la figura de partida, que encontramos casi siempre en el bloque compacto. Las variaciones posibles respetan el eje central, la raíz de su escultura. Nada mejor que una muestra retrospectiva para observar las constantes de un artista dentro de su evolución, o sus saltos. Aquí vemos un proceso de avance, constructor en la desintegración.»

(“Gaceta del Arte”.
Madrid, 15 de diciembre de 1973)

Emanuel Borja

«... Cuando decimos de la “Esfera II” de Francisco Barón, que por circunstancias especiales ha acaparado una sobretasa de contenido, sin que ni mucho menos queramos ni sepamos aprehenderlas todas, expresamos en palabras una intuición apriorística semejante a la que nos permitiría reconocer, entre las dos reproducciones, el verdadero Velázquez. Nos queda sólo señalar por aproximación cuáles son, entre las infinitas que seguramente hay, las circunstancias o sus efectos de “fondo” en la “forma” que nos han llevado a reconocer, precisamente en la “Esfera II”, una obra superior.

Creo que la circunstancia fundamental precipitó en ella de esta manera. Mientras se aproximaban a conjuntarse los dos brazos de la “forma”... el núcleo helicoidal y los engranajes, mientras F. Barón perfeccionaba por un lado sus conocimientos mecánicos en pequeñas piezas de relativa importancia y por el otro extremo pulía y sintetizaba la forma exterior de su vieja helicoide recién hallada como expresión y salida —como recompensa, casi diríamos— a su dedicación exclusiva de escultor; aquellos, los en-

granajes, estuvieron a punto en el momento exacto en que ésta, la helicoide, le expresaba absolutamente. Nada le faltaba y nada le sobraba. Y así, de esta manera, lo que en cualquier otro instante hubiera podido quedar en una simple obra correcta por exceso o defecto de manipulación siempre tan temible para el artista, quedó detenido, como una buena sinfonía o un buen poema, irrepetible y en el justo lugar que le correspondía en el espacio. Un punto de partida, una encrucijada resuelta que sólo el azar sabe si será o no seguida de otros hallazgos semejantes.

He aquí la "forma" y el "fondo" estrechamente conjuntados en una obra que no necesita más...»

(*"Temas de Arquitectura y Urbanismo"*.
Madrid, octubre de 1973)

Alberto del Castillo

«... Francisco Barón es madrileño y esencialmente escultor. El magnífico torso en bronce que del mismo se exhibía hermana la escultura convexa figurativa con la abstracta cóncava y de espacios vacíos, con ritmos firmes y singular fuerza de la estructura y la masa...»

(*"Goya"*. N.º 106. Madrid, 1972)

Raúl Chávarri

«Francisco Barón expone su escultura "Silos" en una galería madrileña. Anteriormente, la obra se ha exhibido con motivo de la muestra de Artes Plásticas, de Baracaldo, ante el Ayuntamiento de esta ciudad.

En el panorama fecundo de nuestra escultura abstracta, esta obra viene a representar, por una parte, una creación que por su composición y por sus dimensiones, responde a un mayor empeño que el que habitualmente caracteriza las realizaciones escultóricas. Hay en ella una preocupación por plantear un repertorio de formas con una amplitud y una expresividad realmente excepcionales. Se da también un intento de organizar el espacio desde el impulso, que señala una ambiciosa libertad.

Con esta obra, Barón, nacido en 1931, y ya destacado en numerosas exposiciones nacionales e internacionales, marca la culminación de una importante etapa de su carrera y probablemente el comienzo de otra serie de nuevas obras, más ambiciosas de concepción y más rigurosas en su expresión formal...»

(“Criba”. Madrid, 11 de diciembre de 1971)

Bill Dyckes

«... Barón pone gran énfasis en la lenta evolución de sus obras. Su estudio está saturado de montañas de objetos que, al acumularse lentamente, dan nacimiento a la inspiración, llegando a ser las bases de su escultura. Se interesa especialmente por los ritmos y la naturaleza del espacio, a los que considera parte esencial de la obra. El simbolismo del cuerpo humano y de las raíces, el tronco y las ramas del árbol ejercen una luminosa influencia en el desarrollo, por eso el resultado de su obra tiene un marcado carácter orgánico. Considera especialmente atractivo el hierro, pero también realiza trabajos en bronce y madera.»

(Spanish Art Now.

Published by William Dyckes. Madrid, 1966)

Ramón Faraldo

«Hacerse escultor debe ser pesado en una era funcional. Oficio duro, material también, manejabilidad cero, todo unido a la decadencia del monumento público y privado... El que sigue adelante en el oficio, demuestra confianza y vocación.

Lo digo en general, aunque pienso en Francisco Barón. El sugiere todo eso, lo que no es frecuente, y una aptitud profesional menos frecuente todavía.

La exposición de Neblí es convincente en todos sus desarrollos: retratos anímicamente expresivos, técnicamente impecables. Escultura de adorno, a formato reducido, encantadora.

En formato mayor, las poéticas composiciones de pájaros, que ganan cuando las anima un leve policromado.

En fin, escultura propiamente dicha. En su obra actual, Barón se desinteresa del realismo: acepta que sus esculturas son cuerpos o unidades corporales, aunque no necesariamente los ideados por la naturaleza. Cabe idear otros, verosímiles en cuanto observan los elementos volumen, trabazón orgánica y ser o presencia.

Procediendo así, Barón traslada a la estatua los principios de la creación musical, y consigue enérgicas y posibles criaturas. A diferencia de otros, que hacen escultura sobre escultura, la suya observa inspiraciones vivas.»

(“Ya”. Madrid, 19 de marzo de 1965)

«Cada obra de este escultor implica una pregunta sobre “lo que es escultura”: sobre si ésta posee existencia como tal o si existe con dependencia. Y por extensión del modelo. Usando un ejemplo: dos

piedras y otras dos suman cuatro piedras. Se trata de saber si dos más dos suman cuatro, eliminando las piedras. En este escultor, las piedras significan el modelo real; los números son valores escultóricos —volumen, equilibrio, construcción interior y orgánica, equivalencia vital—. Con estos sumandos, Barón efectúa su escultura, esto es, su suma. Se trata no de esculpir con relación al sujeto esculpible, sino con relación al verbo esculpir.

La idea, la obsesión mejor, ha impulsado a otros escultores modernos. Esto importa poco. ¿Cuándo va a vivir uno más que cuando le ha tocado vivir? Desearíamos comprobar la adición efectuada, pero el arte es improbable y suele interesar más como planteamiento de problema que como resultado.

Yo pienso que los planteamientos de Barón son serios. No suman cualquier cosa, sino cosas precisas y elegidas, que observan un orden o voluntad inflexibles. El resultado es, acaso, enigmático, vegetación, animalidad, energía o creación buscando creador; pero ante los desarrollos esféricos, angulosos, esbeltez, masa, ensamblamientos, rupturas, nos preguntamos a qué o a quién recuerdan, qué pueden o quieren ser: es decir, reconocemos una eficacia vital. El misterio propuesto. Seguramente el autor no reconoce más ni aspira a más.»

(“Ya”. Madrid, 13 de abril de 1966)

Juan Antonio Gaya Nuño

«... Ya hemos aludido a alguna obra de Barón, pero convendrá añadir otras del mismo artista en las que una clara potencialidad biomórfica, expresada en volúmenes rotundos y extraordinariamente vitales,

se diría que ansiosos de crecimiento por todos los poros de su organismo, entraña una realidad contundente, no importa que exenta de contrastes con lo conocido...»

(Formas de la escultura contemporánea.
El hierro en el arte español

E. Aguado Ed. Madrid, 1966)

José Hierro

«Repetidas veces he aludido a la diferencia, fundamental para mí, entre el arte anterior y el posterior al romanticismo (poco más o menos). Consiste en que el artista moderno es autor de "obras completas". Cada cuadro o cada escultura es como una instantánea, un fotograma que sólo adquiere movimiento relacionado con el anterior y el posterior. Velázquez está "casi" completo en las "Meninas", o el Greco, en el "San Mauricio". Picasso está disperso en toda su abundante y variada obra.

... Porque su signo es el de la inquietud, el de la transformación constante, el de la búsqueda incansable. Por medio del dibujo o el "collage", la cabeza figurativa o la composición a base de objetos manufacturados —cazos, latas de conserva— posteriormente fundidos, los juegos de rotundos volúmenes o las diminutas cerámicas que, a veces, nos hacen pensar en las figuritas de Andújar o en los pitos mallorquines. Una mezcla de elementos tradicionales y nuevos. Y en todo ello una personalidad dinámica, con amplio aliento creador, con afán de verdad. Una personalidad que da vida a lo inanimado, como si supiera transmitir al volumen su electricidad humana.

He hablado de diversidad. No se interprete esto como signo de falta de personalidad. Para mí, al menos, cada manera representa una faceta, un momento creador de signo distinto, de un mismo ser. Tal vez el denominador común sea el gusto por las superficies arañadas, como volcánicas, y por los volúmenes rotundos, compuestos con un orden que propende al vuelo. Un carácter, en suma, barroco, que es lo que Barón opone a las tendencias normativas de algunos escultores de hoy.

Un artista inquieto, e inquietante, fértil en invenciones renovadas, caudaloso, y lleno de poder.»

(“El Alcázar”. Madrid, 23 de marzo de 1965)

«... Uno siente la impresión de que estamos ante piezas de máquinas desconocidas sobre las que ha soplado un viento barroco, hinchándolas y retorciéndolas hasta aproximarlas a formas de la naturaleza. Lo barroco está en esas redondeces de muñón, en la combinación de lo liso y pulido con lo áspero, en alguna pieza erosionada, como escoria de fundición.

Posiblemente lo que revela la talla de un artista sean sus errores. En mi opinión —y esto no pasa de ser una intuición, indemostrable por tanto, y perfectamente objetable—, Barón ha realizado estas esculturas con el espíritu de quien, poseedor de un hallazgo, explota su descubrimiento hasta el máximo. Más que un lenguaje, Barón emplea aquí una fórmula. Con ello su escultura posee unas características distintivas, pero no revela, en profundidad, la personalidad del autor, que será más rica cuanto más compleja, más contaminada de las expresiones ajenas. Al fin y al cabo la personalidad no consiste sólo en inventar fórmulas, sino en manejar las

existentes dándoles espíritu nuevo. A pesar de todo, Barón no se repite (aunque yo crea que se limite) y ello da la medida de su fuerza creadora que espero ver realizada, en el futuro, con mayor poderío.»

(“El Alcázar”. Madrid, 16 de abril de 1966)

Laureano Muñoz Viñarás

«... El inquieto y polifacético escultor madrileño ha traído a la sazón una importante muestra en la que el número no abrumba, sino, por el contrario, contribuye a que el espectador se forme una idea más completa de tan sensible y poderoso artista en plena evolución creativa, abierto a todas las posibilidades de la escultura nueva, permeable a las sugerencias plurales de la belleza plástica, plenamente consciente de que en el arte —cuanto más en la escultura— el trabajo cuenta y de que, como decía Goethe, a la inspiración hay que darle órdenes.

De la simplicidad neta al barroquismo conceptual; de la sobrerrealidad poética y el ardoroso e inquietante hurgar en la palpitante entraña de las cosas, al planteamiento racional y quasi metafísico de los más arduos problemas plásticos, ninguna dificultad es eludida, sino más bien buscada por el artista —incluidas las incógnitas de la relación espacio-tiempo—, en una apabullante cuanto natural lección de honestidad. Investigador de formas, respetuoso con las exigencias de los materiales más diversos, tradicionales y nuevos, Francisco Barón parece debatirse entre los dictados de la mente y las misteriosas razones del corazón. En el fondo, un amor trascendido por la Naturaleza y por la vida; en la superficie, pero surgido de la raíz de la cuestión

como savia vivificadora, un conflicto que agita lo más íntimo del ser del artista: la alternativa, y a veces dual diferencia funcional entre la belleza y la potencia de la expresión.

Hacia esta última vertiente, reveladora de una vitalidad espiritual más emocionante y más profunda, como confesaba Henry Moore, parece inclinarse la dedicación más reciente de Francisco Barón.»

(“Hierro”. Bilbao, 27 de octubre de 1973)

Javier Rubio

«Apoteosis botánica. Monocotiledóneas abstractizadas que no conoció Linneo. Árboles, flores, frutos. Cactus agresivos. Un bosque para los pájaros electrónicos de la era postatómica. Naturaleza transmutada por un Midas siderúrgico.»

(Formas de la escultura contemporánea.
El hierro en el arte español.
E. Aguado Ed. Madrid, 1966)

Ramón Sáez

«Es indudable que Francisco Barón define mejor en gracia que en sentido. La imagen del mundo formal dibuja en el espacio leves y sustanciales motivos de leyenda. Así, la garza, el conejo y el caballo son posibles en la recreación de una airosa fantasía.

Su escultura puede centrarse tanto en la gruta de las maravillas como en un concepto exigente del entendimiento. En su origen sorprenden al margen de cualquier interpretación esteticista. Aun esos volúmenes ovoidales proliferantes y de impetuosa

resolución nos hablan de una sana biología, tanto como los dólmenes modelados o las estructuras roídas, donde el tiempo puede haber sido su mejor artífice.

Digamos que el fundamento de estas esculturas son antes dibujos. Pero dibujos perfectamente realizados, por las muestras que nos presenta Barón en las paredes de la sala. Definen y concitan estas muestras, como muchas de sus clásicas esculturas, todo un relacionado saber en el mundo de las formas con sus posibles derivaciones. Son formas, diríamos, en relación con su función de ser. De organizarse o destruirse. Pero nunca de suponer lo que no son.

Hay en principio en estas figuras algo de un artífice mayor que trata de caracterizarla con herrumbres y pinturas, como si el solo hecho de ser formas no bastara en el desnudo conocimiento para un espectador avezado. Por eso en esta sala nos suponemos inmersos, como en el interior de un parque zoológico, expuestos a las más variadas y sugerentes sorpresas.

De todas formas, Francisco Barón es un escultor que cuenta con el absoluto dominio de la expresión en un lenguaje de inmediata brillantez, aunque no haya encontrado todavía el reposo necesario para ser sincero consigo mismo.»

(“El Español”. Madrid, 20 de marzo de 1965)

Bradford F. Swan

«... Barón es un escultor español que ha estudiado en el Rhode Island School of Design becado por su gobierno. En esta exposición mostró algunas piezas pequeñas de metal realizadas en España, algunos

retratos realizados aquí, y un grupo de figuras abstractas de reciente factura que aún no ha trasladado a material definitivo.

Algunas de estas últimas parecen ser estudios preparatorios de las grandes maternidades que dominan la exposición. Barón parece haber trabajado en estas esculturas sin tener en cuenta la relación entre sus respectivos formatos, por lo que están situadas —o más bien colgadas— como trabajos individuales completos en sí mismos.

La mayor de las esculturas representa a una madre sosteniendo un niño en sus hombros, detrás de la cabeza. La obra de arte supera con amplitud a la vida y constituye un gran éxito en la composición de las formas.

Barón muestra también un grupo de sus dibujos que son, como la mayoría de los dibujos de escultores, extraordinariamente buenos...»

(“The Providence Sunday Journal”.
Providence, 29 de enero de 1961)

Santos Torroella

«... Del madrileño Francisco Barón, que se reafirma como uno de los dotados escultores españoles actuales, hay un gran bronce, con elementos móviles incorporados, obra de un poderoso expresionismo abstracto y, para nuestro gusto, lo mejor de esta colectiva...»

(“El Noticiero Universal”.
Barcelona, 2 de febrero de 1972)

ESQUEMA DE SU VIDA

1931

Nace Francisco Barón Molina el 15 de mayo, en el barrio de Salamanca, en Madrid.

1936

Recuerdos ambivalentes y contradictorios de la guerra civil. Conviven amalgamadas las vivencias de amenazas y carencia de víveres con las escenas de aviones precipitándose destruidos como en un gran espectáculo.

No se plantea aún la escultura, pero se siente fuertemente atraído por la construcción de objetos variados que realiza junto con su hermano menor.

1937

Se traslada con su familia a Tuy, a la calle De Sanz, n.º 26, donde inicia su vida de colegial.

1939

Comienza a esculpir en barro figuras de nacimiento y a dibujar retratos de personajes famosos copiados de fotografías.

Una vez finalizada la guerra civil, regresa la familia a Madrid. Asiste a las clases del Ateneo Politécnico.

1940

Inicia sus conocimientos de guitarra, lo que posteriormente constituiría una de sus grandes aficiones.

Realiza el ingreso de bachillerato en el Colegio Estudio, antiguo Instituto Escuela, bajo la dirección de Jimena Menéndez Pidal.

1941

Cursa 1.º de bachillerato en el Instituto Ramiro de Maeztu.

Con sólo diez años de edad forma una compañía de teatro infantil, para la que realiza personalmente los decorados.

1942

Cambia nuevamente de lugar de estudio. Se trata esta vez del Colegio de los Padres Escolapios de Getafe, donde permanece en régimen de internado. Allí desarrolla una interesante actividad artística tallando pequeños bloques escultóricos con capas de greda descubiertas en los terrenos del colegio. Emplea cada vez más tiempo en realizar estas obras, aprovechando las horas libres y volcándose en las primeras ilustraciones de los cuadernos escolares.

1944

Abandona los PP. Escolapios para incorporarse al Instituto Ramiro de Maeztu de Madrid. A la salida de las clases acude junto con sus compañeros a unos cursos de actividades manuales, en los que por primera vez se enfrenta con la madera.

1945

Monta su primer estudio de escultor en un garaje vacío y se consagra a modelar con fuerza retratos familiares bajo la influencia de Benlliure y Rodin. Alterna la escultura con la fotografía y la pintura. Colecciona documentos referentes al arte: fotografías, recortes de periódico, catálogos de exposiciones...

1946

Termina el bachillerato.

Realiza estudios de anatomía basándose especialmente en un libro litografiado de Esquivel que descubre en la biblioteca San José de Calasanz del Instituto Luis Vives.

Acude asiduamente al Círculo de Bellas Artes, copiando gran cantidad de dibujos del natural.

Conoce a Paco Palma, quien sería su primer maestro de escultura.

Expone cuatro esculturas en el Palacio de Exposiciones del Retiro, en la fase nacional de la Exposición de Educación y Descanso, obteniendo una medalla de bronce.

Participa en la exposición "Estampas de la Pasión", organizada por la Asociación Española de los Amigos de Tierra Santa.

Expone en el Salón de Otoño.

1949

Ingresa en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, a la segunda tentativa. Aquel mismo año conoce a Manuel Álvarez Laviada y recibe el primer premio de modelado de la Escuela.

1950

Le ofrecen un puesto de profesor de modelado y cerámica para los talleres del Instituto Ramiro de Maeztu, que acepta, permaneciendo en él durante cinco años, al tiempo que prosigue sus estudios en Bellas Artes.

Obtiene una pequeña beca-ayuda de la Universidad de Madrid.

Se aviva su interés por cerámica.

Entabla amistad con Antonio Magariños, quien le proporciona un estudio en una de las dependencias del Internado Hispano-Marroquí de Madrid.

1951

Consigue en la Escuela de Bellas Artes los premios de dibujo "Aníbal Álvarez" y "Martínez Ortells", así como el "Carmen del Río", en la Real Academia de Bellas Artes.

1954

Finaliza a los 23 años los estudios de Bellas Artes junto con los cinco años de enseñanza en el Instituto Ramiro de Maeztu.

Comienza el servicio militar.

Se inaugura en el Palacio de Exposiciones del Retiro de Madrid la exposición de los "Santos Lugares", organizada por la Asociación Española de Amigos de Tierra Santa, a la que concurre con figuras de profetas, reyes, vírgenes, etc.

Realiza el proyecto del "Monumento a los Borgia" con el arquitecto Emilio García de Castro, con el que consigue mención de honor en los Concursos Nacionales de dicho año.

1956

Premio de pintura "Sésamo".

1958

Recibe una beca del Ministerio de Educación Nacional con destino a Londres, donde estudia en la Central London School.

A través del British County Council toma contacto con Henry Moore, Faiga d'Ostrover —grabadora brasileña que por aquel entonces acababa de conseguir un premio en la Bienal de Venecia— Reginald Butler, Paolozzi, Pasmore, Meadows...

Acude a las clases de forja de hierro y fundición de metales.

1959

Inicia la construcción de una pequeña fundición en su estudio madrileño del barrio de Agustín Querol.

Consigue una beca "Good Samaritain" del Instituto Internacional de Nueva York para realizar estudios en la Universidad de Yale, donde conoce a Robert Engman, De Creft, Seymour Lipton, Max Bill y Josef Albers, quien a la sazón dirigía el departamento de Artes Plásticas de la Universidad.

1960

Se traslada a Rhode Island donde consigue otra beca para seguir investigando; así los seis meses de estancia previstos en Estados Unidos se prolongan hasta dos años.

Estudia en la Rhode Island School of Design, en Providence, donde entabla amistad con el director de la misma, Gilbert Franklin.

Se presenta al New Haven Festival of Arts, obteniendo el primer premio del mismo con un "Retrato de niña", en bronce.

Realiza una serie de esculturas para el Drummer Boy Museum of American History en Brewster (Massachusetts).

Exposición individual —primera de su vida— en la Datorro and Tonoff Gallery de Providence.

1961

Es invitado por la Escuela de Arquitectura de Rhode Island a realizar el trabajo de fin de curso de dicha escuela junto con el arquitecto Ernest E. Kirwan. Se realiza un enorme monumento en honor al hombre espacial.

Primer premio del New England Festival of Arts celebrado en Rhode Island.

Expone en el New Haven Festival of Arts, en New Haven.

Realiza frecuentes viajes a Boston y a Nueva York. En esta última ciudad entra en contacto con "The Contemporaries Art Gallery", que se interesará vivamente por su producción.

1962

Regresa definitivamente a España.

Desarrolla la serie "Totems simétricos", iniciada en Estados Unidos.

1964

Se interesa por los "objetos encontrados", especialmente por los animales muertos, víctimas de la irrupción de la tecnología en su medio.

1965

Primer premio en la exposición "Arte y Cultura", realizada en las salas de la asociación de Amigos del Arte de Madrid, con la obra "Vuelo inicial".

Lleva sus obras a la Exposición Internacional de Nueva York, exposición que recorrió posteriormente la mayor parte de los estados americanos.

Obtiene una beca-pensión de la Fundación Juan March de Madrid.

Exposición individual en la Galería Neblí de Madrid.

1966

Exposición individual en la Casa del Siglo XV de Segovia.

Exposición individual en la Galería Neblí de Madrid.

Exclusiva con la Esperanto Art Gallery de Nueva York.

1967

Muere su padre.

Exposición individual en la Galería Soga de Bilbao.

Exposición inaugural en la Galería Mainel de Burgos.

Expone la escultura "Crecimiento" (actualmente en el Museo de Arte Moderno de Bilbao) en la Galería Juana Mordó de Madrid.

Realiza el grupo escultórico de la iglesia de las MM. Dominicas de Aranda de Duero.

1968

Exposición individual en el hotel Meliá Don Pepe de Marbella (Málaga).

Exposición colectiva "Arte en verano" en la Galería Arribas de Madrid.

Expone en la Feria Internacional del Artesanado de Munich.

Expone tres esculturas en el I Salón de Escultura Contemporánea de Barcelona.

1969

Exposición individual de esculturas-joya en la Galería Monte-Real de Madrid.

Expone en la II Bienal Internacional del Deporte en las Bellas Artes en el Palacio del Retiro de Madrid.

Expone en el Rhode Island Festival of Arts de Providence (EE.UU.).

Expone en la I Bienal de Escultura de San Sebastián, quedando clasificado en segundo lugar.

Expone en la I Muestra Internacional de Grabado y Litografía de Barcelona.

1970

Exposición individual en la Galería Grises de Bilbao.

Participa en la III Exposición Internacional del Pequeño Bronce (Escultores europeos), celebrada en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid.

Expone en la V Feria Internacional de Arte en Metal, en el Palacio de Benimamet, en Valencia.

Realiza la escultura "Ereaga", en la playa del mismo nombre, en Bilbao.

1971

Medalla de oro a la escultura "La Virgen de la Cueva" en la exposición "Minicadros y miniesculturars", organizada por la Galería Círculo 2 de Madrid.

Exposición colectiva de múltiples organizada por la Galería Serie en Pamplona.

Exposición colectiva "Arte erótico", en la Galería Vandrés de Madrid.

Participa en la I Muestra de Artes Plásticas de Baracaldo.

Participa en la I Bienal Nacional de Arte de Pontevedra.

Expone en la VI Feria Española de Arte en Metal de Valencia.

1972

Exposición colectiva "Arte de vanguardia en Madrid", seleccionada por la Galería Skira de Madrid y celebrada en la Galería Gaudí de Barcelona.

Exposición colectiva de múltiples de arte, en la Galería São Francisco de Lisboa, organizada por la Galería Serie de Madrid.

Exposición colectiva de proyectos para joyas, en la Galería Serie de Madrid.

Exposición colectiva "MAN 72", en la Galería Gaudí de Barcelona.

Exposición colectiva de múltiples en la Casa del Siglo XV de Segovia.

Exposición colectiva "La Paloma" (Homenaje a Picasso) en la Galería Vandrés de Madrid.

Exposición colectiva en el Museo de la Pasión de Valladolid, organizada por la Dotación de Arte Castellblanch.

Expone en la VII Feria Española de Arte en Metal de Valencia.

1973

Exposición individual en la Galería Aritza de Bilbao.

Exposición colectiva en la Casa del Siglo XV de Segovia.

Exposición colectiva "60 días de exposición rotativa en tres ciclos" en la Galería Bayo Guillama de Madrid.

Participa en la II Muestra de Artes Plásticas de Baracaldo.

Expone en la VIII Feria Española de Arte en Metal de Valencia.

Expone en la Feria Internacional de Düsseldorf.

1974

Exposición colectiva "Homenaje a Alberto" en la Galería Tolmo de Toledo.

Exposición colectiva de joyas en la Galería Zodiaco de Madrid.

I Exposición de escultura al aire libre, en el Nuevo Club de Golf de Madrid.

Exposición de escultura al aire en el Parque Municipal del Castro de Vigo.

I Concurso Internacional de escultura Autopista del Mediterráneo.

I Bienal Internacional de obra gráfica y arte seriado, en la Casa del Siglo XV de Segovia.

Exposición colectiva "España 74" en São Paulo, organizada por el Ministerio de Industria y Comercio.

Expone en la IX Feria Española de Arte en Metal de Valencia.

Expone en la Feria Internacional de Basilea.

1975

Exposición individual en la Galería Eva Callejo de Ginebra.

Exposición colectiva "Errealitate-lru", en la Galería Aritza de Bilbao.

Exposición colectiva "Dibujos de escultores", en la Galería Propac de Madrid.

Exposición colectiva "Homenaje a Machado", en la Casa del Siglo XV de Segovia.

Exposición colectiva "75 años de escultura española. (1900-1975)", en la Galería Biosca de Madrid.

Expone en la X Feria Española de Arte en Metal de Valencia.

Expone en la Feria Internacional de Düsserldorf.

Realiza para I.B.M. la escultura "Impulso y llama", de la que se lleva a cabo una tirada de 73 múltiples.

1976

Exposición individual en la Galería Hervé Thiers de Ostende.

Exposición individual en la Feria Internacional de Basilea.

BIBLIOGRAFIA

1. Libros

AREAN, Carlos: «Escultura actual en España. Tendencias no imitativas». Publicaciones El Duero. Col. Espacio. Madrid, 1967.

«Arte joven en España». Publicaciones Españolas. Madrid, 1971.

«30 años de arte español». Ed. Guadarrama. Madrid, 1972.

CAMPOY, Antonio Manuel: «Diccionario crítico del arte español contemporáneo». Ibérica Europea de Ediciones, S. A. Madrid, 1973.

DYCKES, Bill: «Spanish Art Now». Published by William Dyckes. Madrid, 1966.

GAYA NUÑO, Juan Antonio: «Formas de la escultura contemporánea. El hierro en el arte español». E. Aguado. Ediciones Madrid, 1966.

2. Catálogos de exposiciones

75 AÑOS DE ESCULTURA ESPAÑOLA (1900-1975). Galería Biosca. Madrid, 1975. Introducción de J. A. Gaya Nuño.

ARTE DE VANGUARDIA EN MADRID. Galería Gaudí. Barcelona, 1972. Introducción de Carlos Areán.

ATUALIDADE ESPANHOLA DAS ARTES PLASTICAS. São Paulo, 1974. Introducción de José Manuel Rico-Zorrilla.

II BIENAL INTERNACIONAL DEL DEPORTE EN LAS BELLAS ARTES. Madrid, 1969. Introducción de Juan Antonio Samaranch.

BIENAL INTERNACIONAL DE OBRA GRAFICA Y ARTE SERIADO. Segovia, 1974. Introducción de José María Ballester.

I BIENAL NACIONAL DE ARTE. Pontevedra, 1971. Introducción de José Luis Peláez Casalderey.

I CONCURSO INTERNACIONAL DE ESCULTURA AUTOPISTA DEL MEDITERRANEO. Exposición de anteproyectos. 1974. Introducción de Frances Folch.

60 DIAS DE EXPOSICION ROTATIVA EN TRES CICLOS. Galería Bayo Guillama. Madrid, 1973.

ESCULTORES ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS EN LA FERIA DE NUEVA YORK. Nueva York, 1965. Introducción de Juan Antonio Gaya Nuño.

I EXPOSICION DE ESCULTURA AL AIRE LIBRE. Nuevo Club de Golf de Madrid/Las Matas. 1974. Introducción de Santiago Amón.

EXPOSICION DE ESCULTURA AL AIRE LIBRE. Parque Municipal del Castro. Vigo, 1974. Introducción de Alvaro Cunqueiro.

III EXPOSICION INTERNACIONAL DEL PEQUEÑO BRONCE. ESCULTORES EUROPEOS. Museo Español de Arte Contemporáneo. Madrid, 1970. Introducción de Luis González Robles y otros.

V FERIA MONOGRAFICA DE ARTE EN METAL. Valencia, 1970. Introducción de Emilio Llorca Benavent y otros.

VI FERIA ESPAÑOLA DE ARTE EN METAL. Valencia, 1971. Introducción de Juan Antonio Gaya Nuño y José Camón Aznar.

VII FERIA ESPAÑOLA DE ARTE EN METAL. Valencia, 1972. Introducción de Vicente Aguilera Cerni y Giulio Carlo Argan.

VIII FERIA ESPAÑOLA DE ARTE EN METAL. Valencia, 1973. Introducción de Juan Contreras y López de Ayala, Marqués de Lozoya.

IX FERIA ESPAÑOLA DE ARTE EN METAL. Valencia, 1974. Introducción de Xavier Casp.

X FERIA ESPAÑOLA DE ARTE EN METAL. Valencia, 1975. Introducción de José M.^a Iglesias.

HOMENAJE A ALBERTO. Galería Tolmo. Toledo. Introducción de Luis Lacasa.

JOYAS DE FRANCISCO BARON, M.^a LUISA KRAHE, CARMEN PAGES, AURELIO TENO. Galería Zodiaco. Madrid, 1974. Introducción de Raúl Chávarri.

MAN 72. Barcelona, 1972. Introducción de Francisco Valbuena.

I MUESTRA DE ARTES PLASTICAS. Baracaldo, 1971. Introducción de Santiago Amón y otros.

II MUESTRA DE ARTES PLASTICAS. Baracaldo. 1973. Introducción de Luis Alfonso Laño.

I MUESTRA INTERNACIONAL DE GRABADO Y LITOGRAFIA. Barcelona, 1969. Introducción de Juan Ainaud de Lasarte.

NEW HAVEN FESTIVAL OF ARTS. New Haven, 1960.

I SALON DE BARCELONA DE ESCULTURA CONTEMPORANEA. Barcelona, 1968. Introducción de F. Estrada Saladich.

3. Críticas, artículos, entrevistas, reportajes

AREAN, Carlos: «Francisco Barón en la Galería Skira de Madrid». «La Estafeta Literaria». Madrid, 15 de febrero de 1972.

ARRIBAS, M.^a José: «Barón». «Gaceta del Arte». Madrid, 15 de diciembre de 1973.

AZQUE, Juan Carlos: «Arte en verano», exposición conjunta. «El Alcázar». Madrid, 23 de agosto de 1968.

- BARON, Francisco: «Oro y Hora». N.º 144. Barcelona, octubre de 1971.
- BORJA, Emanuel: «Apuntes a una obra de Francisco Barón (I). «Temas de arquitectura y urbanismo». N.º 171. Madrid, setiembre de 1973.
- «Apuntes a una obra de Francisco Barón (II). «Temas de arquitectura y urbanismo». N.º 172. Madrid, octubre de 1973.
- CASTILLO, Alberto del: «Goya». N.º 106. Madrid, 1972.
- CHAVARRI, Raúl: «Criba». Madrid, 11 de diciembre de 1971.
- FARALDO, Ramón: «Pintura y escultura en tres exposiciones». «Ya». Madrid, 19 de marzo de 1965.
- «Ya». Madrid, 13 de abril de 1966.
- HIERRO, José: «Francisco Barón, una personalidad dinámica». «El Alcázar». Madrid, 23 de marzo de 1965.
- «El Alcázar». Madrid, 16 de abril de 1966.
- LAWRENCE, Michael: «With Paco Barón to Cuenca». «Castellana Magazine». Madrid, 6 de junio de 1967.
- MARTIN, Carlos: «Francisco Barón, un escultor importante». «Sol de España». Málaga, 19 de mayo de 1968.
- MARTINEZ-MENA: «Arte en verano». «Diario SP». Madrid, 22 de agosto de 1968.
- MUÑOZ-VIÑARAS, Laureano: «Francisco Barón: la potencia plástica de la expresión». «Hierro». Bilbao, 27 de octubre de 1973.
- MURILLO DE LAS HERAS, V.: «Encuentro con el escultor Francisco Barón». «Levante». Valencia, 13 de setiembre de 1970.
- SAEZ, Ramón: «Francisco Barón. Sala Neblí». «El Español». Madrid, 20 de marzo de 1965.
- SANTOS TORROELLA: «Un salón de escultura en Barcelona». «El Noticiero Universal». Barcelona, 2 de octubre de 1968.

— «Tres exposiciones en la Sala Gaudí». «El Noticiero Universal». Barcelona. 2 de febrero de 1972.

SENTIESTEVE, Carlos: IV Exposición Nacional «El Metal en el Arte». «Levante». Valencia, 11 de abril de 1972.

SWAN, Bradford F.: «Crafts, Sculpture, Photography at Arts Festival». «The Providence Sunday Journal». Providence, 22 de mayo de 1960.

— «Photographs by Parks on View». «The Providence Sunday Journal». Providence, 29 de enero de 1961.

— «R.I. Arts Festival Opens Tomorrow». «The Providence Sunday Journal». Providence, 21 de mayo de 1961.

MUSEOS EN QUE FIGURA SU OBRA

Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid.

Museo de Arte Contemporáneo de Villafamés (Castellón de la Plana).

Museo de Arte Moderno de Bilbao.

Museo de Arte Moderno de Sevilla.

Museo de Arte Moderno de Lanzarote.

Drummer Boy Museum of American History, Brewster, Massachussets (EE.UU.).

Museo Estrada Saladich de Barcelona.

Museo Nacional de Escultura de Valladolid.

Museo-Palacio de Elsedo (Santander).

INDICE

	<u>Pág.</u>
EL ESCULTOR	7
SU ESCULTURA	25
LÁMINAS	33
ALGUNOS JUICIOS CRÍTICOS	61
ESQUEMA DE SU VIDA	75
BIBLIOGRAFÍA	87
MUSEOS EN QUE FIGURA SU OBRA.	93

COLECCION

Artistas Españoles Contemporáneos

- 1/Joaquín Rodrigo, por Federico Sopeña.
- 2/Ortega Muñoz, por Antonio Manuel Campoy.
- 3/José Lloréns, por Salvador Aldana.
- 4/Argenta, por Antonio Fernández Cid.
- 5/Chillida, por Luis Figuerola-Ferretti.
- 6/Luis de Pablo, por Tomás Marco.
- 7/Victorio Macho, por Fernando Mon.
- 8/Pablo Serrano, por Julián Gallego.
- 9/Francisco Mateos, por Manuel García-Viñó.
- 10/Guinovart, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
- 11/Villaseñor, por Fernando Ponce.
- 12/Manuel Rivera, por Cirilo Popovici.
- 13/Barjola, por Joaquín de la Puente.
- 14/Julio González, por Vicente Aguilera Cerni.
- 15/Pepi Sánchez, por Vintila Horia.
- 16/Tharrats, por Carlos Areán.
- 17/Oscar Domínguez, por Eduardo Westerdahl.
- 18/Zabaleta, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
- 19/Failde, por Luis Trabazo.
- 20/Miró, por José Corredor Matheos.
- 21/Chirino, por Manuel Conde.
- 22/Dalí, por Antonio Fernández Molina.
- 23/Gaudí, por Juan Bergós Massó.
- 24/Tàpies, por Sebastián Gasch.
- 25/Antonio Fernández Alba, por Santiago Amón.
- 26/Benjamín Palencia, por Ramón Faldó.
- 27/Amadeo Gabino, por Antonio García-Tizón.
- 28/Fernando Higuera, por José de Castro Arines.
- 29/Miguel Fisac, por Daniel Fullaondo.
- 30/Antoni Cumella, por Román Vallés.
- 31/Millares, por Carlos Areán.
- 32/Alvaro Delgado, por Raúl Chávarri.
- 33/Carlos Maside, por Fernando Mon.
- 34/Cristóbal Halffter, por Tomás Marco.
- 35/Eusebio Sempere, por Cirilo Popovici.
- 36/Cirilo Martínez Novillo, por Diego Jesús Jiménez.
- 37/José María de Labra, por Raúl Chávarri.
- 38/Gutiérrez Soto, por Miguel Ángel Baldellou.
- 39/Arcadio Blasco, por Manuel García-Viñó.
- 40/Francisco Lozano, por Rodrigo Rubio.
- 41/Plácido Fleitas, por Lázaro Santana.
- 42/Joaquín Vaquero, por Ramón Solís.
- 43/Vaquero Turcios, por José Gerardo Manrique de Lara.
- 44/Prieto Nespereira, por Carlos Areán.
- 45/Román Vallés, por Juan Eduardo Cirlot.
- 46/Cristino de Vera, por Joaquín de la Puente.
- 47/Solana, por Rafael Flórez.
- 48/Rafael Echaide y César Ortiz Echagüe, por Luis Núñez Ladeveze.
- 49/Subirachs, por Daniel Giralt-Miracle.
- 50/Juan Romero, por Rafael Gómez Pérez.
- 51/Eduardo Sanz, por Vicente Aguilera Cerni.
- 52/Augusto Puig, por Antonio Fernández Molina.
- 53/Genaro Lahuerta, por A. M. Campoy.
- 54/Pedro González, por Lázaro Santana.
- 55/José Planas Peñálvez, por Luis Núñez Ladeveze.
- 56/Oscar Esplá, por Antonio Iglesias.

- 57/Fernando Delapiente, por José Vázquez-Dodero.
 58/Manuel Alcorlo, por Jaime Boneu.
 59/Cardona Torrandell, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
 60/Zacarías González, por Luis Sastre.
 61/Vicente Vela, por Raúl Chávarri.
 62/Pancho Cossio, por Leopoldo Rodríguez Alcalde.
 63/Begoña Izquierdo, por Adolfo Castaño.
 64/Ferrant, por José Romero Escassi.
 65/Andrés Segovia, por Carlos Usillos Piñeiro.
 66/Isabel Villar, por Josep Meliá.
 67/Amador, por José María Iglesias Rubio.
 68/María Victoria de la Fuente, por Manuel García-Viñó.
 69/Julio de Pablo, por Antonio Martínez Cerezo.
 70/Canogar, por Antonio García-Tizón.
 71/Piñole, por Jesús Baretini.
 72/Joan Ponç, por Corredor Matheos.
 73/Elena Lucas, por Carlos Areán.
 74/Tomás Marco, por Carlos Gómez Amat.
 75/Juan Garcés, por Luis López Anglada.
 76/Antonio Povedano, por Luis Jiménez Martos.
 77/Antonio Padrón, por Lázaro Santana.
 78/Mateo Hernández, por Gabriel Hernández González.
 79/Joan Brotat, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
 80/José Caballero, por Raúl Chávarri.
 81/Ceferino, por José María Iglesias.
 82/Vento, por Fernando Mon.
 83/Vela Zanetti, por Luis Sastre.
 84/Camin, por Miguel Logroño.
 85/Lucio Muñoz, por Santiago Amón.
 86/Antonio Suárez, por Manuel García-Viñó.
 87/Francisco Arias, por Julián Castedo Moya.
 88/Guijarro, por José F. Arroyo.
 89/Rafael Pellicer, por A. M. Campoy.
 90/Molina Sánchez, por Antonio Martínez Cerezo.
 91/M.* Antonia Dans, por Juby Bustamante.
 92/Redondela, por L. López Anglada.
 93/Fornells Plá, por Ramón Faraldo.
 94/Carpe, por Gaspar Gómez de la Serna.
 95/Raba, por Arturo del Villar.
 96/Orlando Pelayo, por M.* Fortunata Prieto Barral.
 97/José Sancha, por Diego Jesús Jiménez.
 98/Feyto, por Carlos Areán.
 99/Goñi, por Federico Muelas.
 100/Manifiestos y Declaraciones del Arte Español de la Postguerra,
 por Vicente Aguilera Cerni.
 101/Gustavo de Maeztu, por Rosa Martínez Lahidalga.
 102/Montsalvatge, por Enrique Franco.
 103/Alejandro de la Sota, por Miguel Angel Balldellou.
 104/Néstor Basterrechea, por Juan Plazaola.
 105/Esteve Edo, por Salvador Aldana.
 106/María Blanchard, por Leopoldo Rodríguez Alcalde.
 107/Elvira Alfageme, por Vicente Aguilera Cerni.
 108/Eduardo Vicente, por Rafael Flórez.
 109/García-Ochoa, por Francisco Flores Arroyuelo.
 110/Juana Francés, por Cirilo Popovici.
 111/María Droc, por J. Castro Arines.
 112/Ginés Parra, por Gerard Xuriguera.
 113/Antonio Zarco, por Rafael Montesinos.
 114/Palacios Tardez, por Julián Marcos.
 115/Daniel Aguilón, por Josep Vallés Rovira.
 116/H. Hidalgo de Caviedes, por M. A. García Viñolas.
 117/A. Teno, por Luis G. de Candamo.

- 118/C. **Bernaola**, por Tomás Marco.
119/**Beulas**, por José Gerardo Manrique de Lara.
120/**Algora, Vicente y Manuel**, por Fidel Pérez Sánchez.
121/**J. Haro**, por Ramón Solís.
122/**Celis**, por Arturo del Villar.
123/**E. Boix**, por J. M.ª Carandell.
124/**J. Mercadé**, por J. Corredor Matheos.
125/**Echaz**, por M. Fernández Braso.
126/**F. Mompou**, por Antonio Iglesias.
127/**Mampaso**, por Raúl Chávarri.
128/**Santiago Montes**, por Antonio Lara García.
129/**Carlos Mensa**, por José A. Beneyto.
130/**Francisco Hernández**, por Manuel Ríos Ruiz.
131/**María Carrera**, por Carlos Areán.
132/**Muñoz de Pablos**, por Isabel Cajide.
133/**A. Orensanz**, por Michael Tapie.
134/**M. Nazco**, por Eduardo Westerdahl.
135/**González de la Torre**, por L. Martínez Drake.
136/**Urculo**, por Carlos Moya.
137/**E. Gabriel Navarro**, por Carlos Areán.
138/**Boado**, por Ramón Faraldo.
139/**Martin de Vidales**, por Teresa Soubriet.
140/**Alberto**, por Enrique Azcoaga.
141/**Luis Sáez**, por Luis Sastre.
142/**Rivera Bagur**, por A. Fernández Molina.
143/**Salvador Soria**, por Emanuel Borja Jareño.
144/**Eduardo Toldrá**, por A. Fernández-Cid.
145/**Cillero**, por Raúl Chávarri.
146/**Juan Guillermo** por Lázaro Santana.
147/**Barbadillo**, por Jacinto López Gorgé.
148/**Fernando Sáez**, por Miguel Logroño.
149/**José A. Diez**, por A. Delgado, L. M. Diez y J. M. Merino.
150/**Gujardo**, por Ignacio Olmos.
151/**Rafael Leoz**, por Luis Moya Blanco.
152/**Vázquez Díaz**, por Manuel García Viñó.
153/**Enrique Gran**, por Santiago Amón Hortelano.
154/**Venancio Blanco**, por Luis Jiménez Martos.
155/**Gloria Torner**, por Miguel Angel García Guinea.
156/**Juan Navarro Ramón**, por Francisco Rodón Bracons.
157/**Hernández Mompó**, por Francisco Prados de la Plaza.
158/**Jardiel**, por Joaquín Castro Beraza.
159/**Francisco Barón**, por Paloma Esteban Leal.

*Esta monografía, sobre la vida y la obra de
BARON, ha sido impresa en los Talleres
de Imprenta Industrial S. A. Bilbao.*