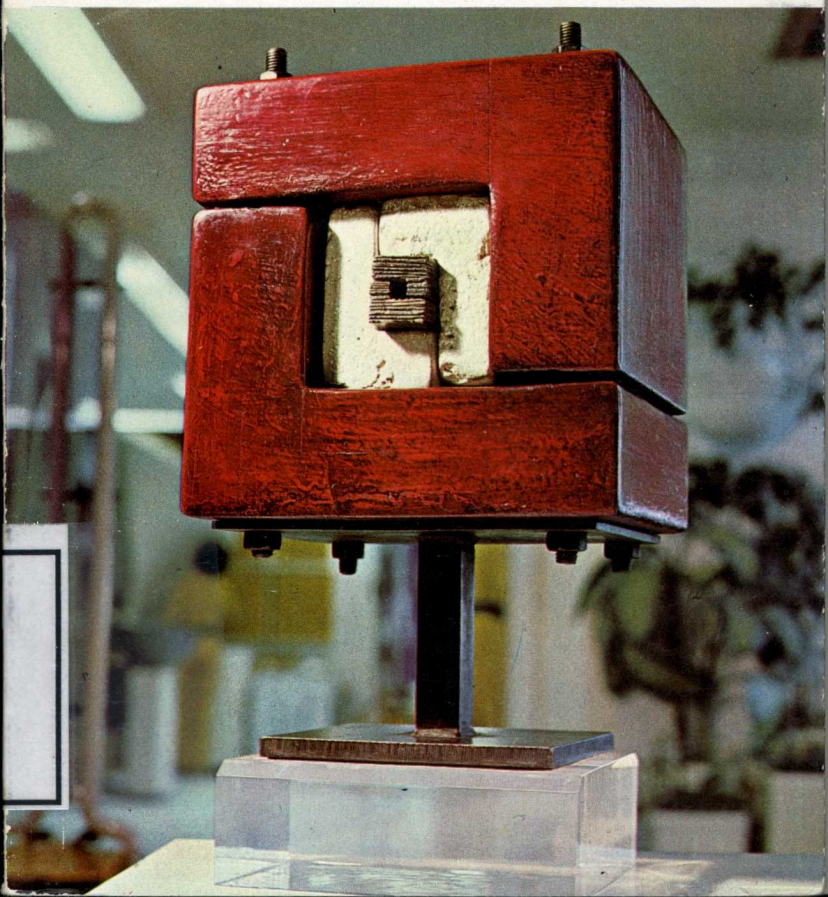




DANIEL GIRALT-MIRACLE

SUBIRACIS

ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS

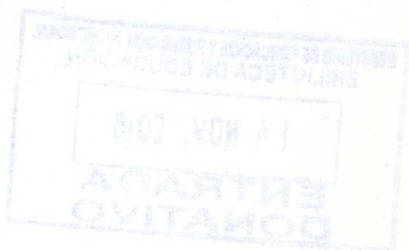




La aportación de Subirachs al panorama de nuestras artes se abre en todos los campos de la escultura. Sus descubrimientos plásticos, ordenaciones constructivas, experiencias formales y geométricas le hacen uno de los más fecundos e inquietos escultores de nuestra hora. Su personalidad la refleja tanto en el monumento como en la pequeña escultura, en el gran mural como en una medalla. La penetración en los espacios, la fuerza de sus ritmos, el tratamiento de las texturas, la apetencia por los tatuajes, caracterizan de una forma evidente toda su producción. Siendo partícipe de la gran tradición escultórica española iniciada con Julio González, Pablo Gargallo, Alberto, Manolo... Subirachs no se siente deudor a ninguno de ellos; su creatividad es suficientemente distinta y personal como para diferenciarse a simple vista. Por ley generacional y mental, es uno



«Polimoteria». 1962.
Piedra, madera, hierro y bronce.
Col. P. Iranzo.
(Foto portada).



SVBIRACIIS

DANIEL GIRALT-MIRACLE
*Escritor. Miembro de la Asociación
Española de Críticos de Arte*



66951

SUBIRACIS



12793899

Edita: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia.
Secretaría General Técnica.

Imprime: Omnia Industrias Gráficas

Depósito Legal: M-12499-1973

I. S. B. N. 84-369-0260-2

Su vida

Para cualquier barcelonés, la obra de Josep M.^a Subirachs representa en el momento actual algo así como el triunfo del espíritu moderno sobre las artes tradicionales. Barcelona, desde siempre, procuró no olvidar la ambientación y decoro de sus calles con obras escultóricas y arquitectónicas de buen nivel. Así, la portada de cualquier guía turística o plano de la ciudad tanto puede reflejar una panorámica de Gaudí como una diosa de Clará. Pero este espíritu, que desde la gran Exposición Internacional de 1888 ha acompañado nuestra ciudad, se ha ido renovando a medida que se sucedían las tendencias artísticas y momentos históricos. A la gran eclosión modernista sucedió un movimiento de remanso, mediterráneo e indigenista, denominado «noucentisme». De este novecentismo, tan pregonado por Eugenio D'Ors, salió la obra de la mayoría de escultores que destinaron su producción al ornato urbano. La falta de contacto con el mundo ultrapirenaico, debido a la

posguerra y al bloqueo internacional, permitió que los novecentistas sobrevivieran hasta bien entrados los años cincuenta. Pero, justo en este momento, varios artistas independientes sienten la inquietud de una renovación y se ven en la necesidad de romper con unos moldes preexistentes ya periclitados. Es cuando se da el «Dau al Set», en Cataluña, y «El Paso», en Castilla. En este preciso momento, Subirachs recibe del activo y renovador Cercle Mallol, del Instituto Francés de Barcelona, una beca para ir a París. Esta primera salida infunde en él auténticas ansias renovadoras tanto en lo que se refiere a su labor escultórica como a la inquietud intelectual que prende en él. Su primera formación como escultor la había recibido en la Escuela Superior de Bellas Artes de Barcelona y con el más típico representante del «noucentisme», Enric Casanovas (1882-1948), quien le inició en los cánones escultóricos dominados por una voluntad absoluta de traducir en belleza inmortal la morfología biológica de la muchacha catalana típica, «La Ben Plantada», de D'Ors. Para Casanovas y los miembros de su generación, Arístides Maillol, Manolo Hugué, Josep Clará, Esteve Monegal, etc., el Modernismo había hecho el más atroz de los estragos; había preferido el desorden al orden, el genio a la medida, lo universal a lo local. Para reencontrar las «constantes mediterráneas» que permitieran enlazar con el pasado dirigiendo la mirada a los ejemplos imperecederos de Grecia e Italia se instauró el «noucentisme».

Subirachs, sumergido en esta corriente neohumanista, patriótica, «asenyada», medievalizante, clasicista e idealista, no comprende lo que sus maestros tratan de desprestigiar y desvalorar en la obra de Antoni Gaudí; según él, el más alto exponente de la invención creativa, la fuerza escultórica y la construcción formal que se hallan en el arte catalán. Progresivamente descubre que las fobias de sus maestros tienen una motivación de lucha generacional, más fundadas sobre prejuicios apriorísticos que sobre sólidas razones artísticas. En este momento, Subirachs decide lanzarse a la aventura solo, hace sus primeras obras sin sujetarse estrictamente a la escolástica del momento y descubre, especialmente en la piedra, un campo lingüístico inédito para él, que más tarde los críticos consideran paralelo a la obra y a

las experiencias contemporáneas del escultor inglés Henry Moore.

En 1954, ya seducido por el interés de las salidas ultrapirenaicas, acepta la invitación de unos amigos para residir en Bélgica y viajar por Alemania. En este momento, Subirachs, en los jardines del «Parque Middelheim», de Amberes, donde participa como único representante español, descubre a la última vanguardia artística del momento y toma contacto por primera vez con la producción de Juli González. En Amberes trabaja intensamente, expone en las principales capitales belgas, Bruselas, Brujas y Amberes, cosechando notorios éxitos y un buen reconocimiento en el país flamenco. Esta toma de contacto con la nueva escultura europea le incita a mostrar su producción entre los suyos y, cargado de este bagaje renovador, regresa a Barcelona a finales de 1956. A principios del año siguiente, Subirachs da la gran campanada pública en Barcelona, incluso nos atreveríamos a decir el escándalo artístico más grande del momento. Se origina por la colocación de una escultura abstracta suya en la entrada de los jardines que dan acceso a los Hogares Ana Gironella de Mundet, sitios en el Valle de Hebrón, en la zona norte de la ciudad, uno de los extremos urbanos que en el transcurso del tiempo se ha transformado en un barrio de gran densidad, familias jóvenes, centro de emigración y expansión. Incluso recordamos cómo, en aquella época, profesionales de toda índole, familias y escolares se trasladaban al Valle de Hebrón con la finalidad de visitar única y exclusivamente la escultura de hormigón de los Hogares Mundet, que se ofrecía a la ciudad como primera muestra de una escultura no novecentista capaz de ser una auténtica contribución estética moderna en los exteriores urbanos. A partir de este momento Subirachs es profeta en su tierra. Urbanistas y arquitectos requieren su contribución o colaboración, y así Subirachs realiza el mural de frontispicio de la Facultad de Derecho titulado «Las Tablas de la Ley», gres de 1959. Al año siguiente coloca en el Paseo Nacional, junto al puerto de la ciudad, en el corazón del barrio pescador de la Barceloneta, un monumento homenaje a la Marina, de gran agresividad formal y de claras sugerencias náuticas. Entre 1959 y 1961, otro arquitecto reclama su presencia en la construcción del magno santuario que León dedica a la Virgen del Camino. En

la realización de este gigantesco santuario, Subirachs trabajó afanosamente durante tres años, dando buenas muestras de sus posibilidades como escultor religioso, pero no quiso encauzar su carrera por este camino ni amenerarse o encasillarse dentro de esta especialidad, por lo que pocas veces posteriormente se dedicará a ella. Quizá la razón más inmediata podamos encontrarla en la idea que expuso a José María Gironella en su libro *Cien españoles y Dios*: «La escultura, cuando es religiosa, se llama imaginería, debido a la enorme cantidad de imaginación que hay que emplear para hacerla». Sea por lo que fuere, Subirachs siguió aplicando su imaginación a la escultura civil y urbana sobre otros campos. Respaldo por el «Premio Julio González», que concedía la Cámara Barcelonesa de Arte Actual a la mejor obra de escultura contemporánea, Subirachs es ratificado entre los suyos. Todas las dudas que su pieza de hormigón de 1957 había despertado se van transformando en un amplio quórum que cada día tiene más simpatizantes. Aunque su obra goce de unas especiales cualidades escultóricas para destinos monumentales, Subirachs no olvida la escultura de investigación en pequeño o mediano formatos. Continúa trabajando en su estudio en obras en hierro y bronce, en la línea de sus esculturas, que sustituyen las grandes masas y los bloques compactos por el hierro ahusado, la púa agresiva, el pincho encarado, etc., destinadas a realzar el carácter expresivo de la barra de hierro, el clavo y la masa como únicos elementos. Estas piezas constituyen un laboratorio de trabajo e investigación. Difícilmente las volverá a repetir en otros períodos, no porque la eficacia de los resultados no fuera óptima, sino porque la obsolescencia es una constante vital en Subirachs y porque sus ansias de renovación son más fuertes que el quietismo del tópico repetido hasta la saciedad, por muy logrado que éste sea.

Subirachs irá cambiando de períodos y momentos creativos, añadirá o eliminará algunos materiales, pero continuará siendo reclamado como escultor monumental. Por su parte, él no abandonará el deseo de poder incidir directamente en el cuerpo social con el monumento público. Después de varias exposiciones por el extranjero, Chicago, París, Dallas, además de Barcelona y Madrid, realiza el monumento a las víctimas del Vallés (Rubí) que perdieron su vida en las trágicas

riadas de 1962. Limita la fuerza expresiva de su monumento a una cruz construida con elementos tensores sobrepuestos a un monolito de ladrillo. La pieza, colocada en un emplazamiento relativamente plano, sobresale como una auténtica torre de vigía, en recuerdo de los trágicos sucesos ocasionados por el agua en una sola noche. Siguiendo esta relación monumental que marca muy bien la evolución y el proceso de nuestro escultor, en 1965 entre las montañas de Gerona, en el pueblo de Planoles, levanta un monumento al creador y forjador de la moderna gramática catalana Pompeu Fabra, ya dentro de las cuñas clavadas y oprimidas por dos soportes laterales que, a modo de contrafuertes, presionan y sujetan los distintos elementos puestos en juego. En 1963, dentro de lo que podríamos llamar «olor de multitudes», instala en una de las bocacalles de la Diagonal barcelonesa el Monumento a Narcís Monturiol, proa de hormigón que en su oquedad central soporta un submarino de bronce, en memoria al inventor del primer sumergible, denominado barco-pez «Ictíneo». Un premio de dibujo de notoria raigambre barcelonesa, el «Inglada-Guillot», le es concedido en 1966, con lo que gran número de personas, incluso críticos y admiradores de su producción, descubren en Subirachs un dibujante excepcionalmente dotado. Podríamos decir que sus dibujos sobre el papel son auténticas esculturas de la línea y la mancha. El trazo negro de su pluma se mueve con la misma facilidad y fuerza expresiva como en las esculturas. Las angulosidades, las oposiciones, tensiones, diálogos positivo-negativos, proyecciones, etc., se dan con igual precisión y detalle que en su escultura. No olvidemos también que, en gran cantidad de su escultura en bronce, Subirachs ha dado un tratamiento eminentemente dibujístico a las texturas epidérmicas de sus obras.

Ya no es Barcelona sólo la que reclama de su escultor grandes obras. Peñíscola encarga en 1967 a Subirachs una gran pieza en piedra para colocar en una de las carreteras de acceso a la ciudad. Esta monumental obra, que titula «La Venus de Peñíscola», está emplazada frente al histórico Palacio del Papa Luna, en un lugar denominado El Cerro, cerca de donde se remansa el agua de la playa. Subirachs seleccionó grandes bloques de la roca blanca, propia de la geología del lugar, para construir con nueve grandes piezas la masa

sobre la que talló esta colosal «Venus» de 4,60 metros de altura por 5,50 de ancho, contabilizando un total de 150 toneladas de piedra. Su emplazamiento, iluminación nocturna, recorrido de la luz solar y envergadura le dan una fuerza que contrasta vivamente con la naturaleza geológica y arrasada del lugar. Subirachs, con esta obra, logra dos metas que se había propuesto hacía tiempo, realizar una obra de gran formato intercalada en un contexto absolutamente natural. En segundo caso, logra aplicar por primera vez a una pieza importante un método que después repetirá en distintos modos y versiones; la prolongación de una forma del cuerpo humano proyectada como generatriz sobre el bloque escultórico que en su extremo opuesto se rompe abruptamente por las calidades aristas y corroídas que utiliza en contraste con los suaves bustos que origina la proyección. Es el momento en que el renacimiento de la figura que se produce en él desde 1963-64 se va transformando en un simbolismo, elaborado, preciso e independiente, que será el prólogo del uso repetido de vaciados cóncavos o convexos en la búsqueda de una inversión negativa de la masa corporal o facial de sus personajes.

Pero en el mismo año nuevamente emplaza una escultura en su ciudad, en un lugar de intenso tráfico ciudadano, a la salida de una boca de Metro; Subirachs da el máximo carácter funcional a una escultura que titula «Medida del tiempo y del espacio». Se trata de un desnudo de mujer, auténtica conjugación de arte y geometría, compuesto por treinta y dos bloques cúbicos de bronce con masas cóncavas y convexas que en negativo siluetan una mujer, en cuya cabeza hay un reloj eléctrico. La obra mide tres metros de altura y consigue uno de los propósitos siempre acariciados por Subirachs: comunicar, informar en alto grado.

En 1968 logra uno de los propósitos más deseados por cualquier artista moderno, tener una participación importante en la Bienal de Venecia, objetivo que consigue en la XXXIV edición de la «Biennale Internazionale d'Arte». En la Sala Especial del Pabellón Español expone doce piezas en bronce, todas producidas en el mismo año, que son algo así como un esfuerzo de su parte por demostrarnos por dónde irán sus nuevas pesquisas escultóricas. Entre ellas

mostró «La creazione della donna», «Positivo-negativo», «A Leonardo», «Figura seduta», «Il tempo», etc. En esta misma edición participaron, en nuestro Pabellón, Amador, Anzo, Aulestia, Canogar, Feito, M. H. Mompó, Vilacasas y otros.

Con ocasión de los Juegos Olímpicos del mismo año, Subirachs recibe, por encargo de la colonia española residente en Méjico, la realización de un monumento olímpico para ser emplazado en la Ruta de la Amistad, frente a la Villa Olímpica; ruta principal de acceso del centro urbano a los estadios. En esta obra, Subirachs pone en práctica uno de sus nuevos métodos de trabajo, el juego de pirámides como cuñas encaradas que tienen como nexo de unión un bloque de piedra que actúa de travesaño, en el que se encajan las aristas superiores de la pirámide. El simbolismo que se da a este monumento, que fue inaugurado precisamente en la fecha del 12 de octubre, es el siguiente: Méjico y la cultura prehispánica están representados por la pirámide truncada que sirve de base. España y su civilización, por la pirámide geométrica que incide sobre la otra. El encuentro de las dos culturas está representado por el travesaño horizontal, que se prolonga como dos brazos de distintas dimensiones: el corto, como aportación cultural histórica, espiritual, y el largo, como una proyección hacia el futuro, el progreso y la superación histórica. Sobre esta pieza central esculpió un bajorrelieve que conjuga motivos decorativos de los templos aztecas, las griegas en forma de «M», con los aros olímpicos combinados con la «X» de las pirámides fusionadas, que en su conjunto permiten leer la palabra México. Subirachs ha manifestado repetidas veces que para realizar aquella obra tuvo que visitar varias zonas arqueológicas, museos, arquitectura y cultura mejicanas para identificarse con los propósitos de una obra que quería ser «el encuentro entre dos culturas hermanas». La obra de fuerte presencia e impacto tiene una altura de catorce metros por catorce de ancho, con un peso total de doscientas cuarenta toneladas, y fue realizada «in situ» por el propio escultor en un trabajo récord que se realizó en treinta y cinco días, en el que Subirachs cuidó hasta el último detalle.

Siguiendo las tipologías utilizadas en el monumento mejicano, realiza para Barcelona un monumento homenaje a la

ciudad, de menores proporciones que el anterior, que se emplaza en la parte alta del monte de Montjuich; parque de la ribera barcelonesa desde el que se vislumbra tanto el puerto como la urbe en toda su extensión. En esta escultura sustituye el bloque central de piedra, nexo de las dos pirámides, por el escudo de la Ciudad Condal realizada en bronce, en el que pone en juego las barras y cruces de la divisa barcelonesa.

La trayectoria de Subirachs, que tratamos de relacionar íntimamente con su ciudad natal y que es un baremo de su aprecio y reconocimiento por todos, logra su máxima cota cuando el Ayuntamiento de la ciudad decide encargarle a él, el escultor proscrito de los años cincuenta, los frisos y los elementos modulares de la fachada del nuevo edificio de la Casa de la ciudad. Insistir en esta relación íntima que llega a crear una osmosis entre el hombre y su ciudad no es excesivo ni fruto de un patriotismo metropolitano; es, sencillamente, el resultado de una trayectoria que nos demuestra y confirma cómo arte y sociedad tienen una íntima relación, inciden el uno para con el otro y evolucionan acompañados. Sería una pretensión excesiva, que ni el mismo Subirachs aceptaría, considerar que es gracias a su obra —exclusivamente— que se ha producido esta evolución; pero, sin lugar a dudas, él, el «Dau al Set», y un puñado de hombres más son los que han contribuido de una forma más eficaz a la renovación de los cánones artísticos, que en nuestro país habían quedado congelados desde los años treinta y que a partir de la renovación «abstracta» de los años cincuenta permiten una evolución cíclica de acuerdo con el cambio de los tiempos y las ideas.

El nuevo edificio del Ayuntamiento de Barcelona, que despertó vivas controversias por su enclavamiento en pleno Barrio Gótico, irá siempre unido al nombre de José María Subirachs, quien, después de haber esculpido en una aleación metálica el escudo de Barcelona en sus diferentes variantes, único motivo ornamental de la enorme fachada tipo muro cortina, realizó un friso de evocación e historia barcelonesas de cerca de cincuenta metros de longitud, realizado a base de unos grandes y pesados paneles de color negruzco, que actuarán de barandilla en un futuro patio de naranjos, que

unirá los tres edificios municipales de la zona. El material empleado fue el hormigón armado, con sus calidades grisáceas y ricas posibilidades de encofrado, con árido de piedra de basalto, un material pobre en apariencia, pero rico en textura. El friso, de 2,60 metros de altura, narra a lo largo de las ocho partes que lo componen las etapas más relevantes de la historia de Barcelona. En la primera, el escultor escogió el esquema geométrico en que está fundamentada toda la composición del friso, inspirándose en la teoría aristotélica de la Forma y la Materia, oposición que él representa con el hormigón y el basalto. A continuación representa la figura de Gala Placidia, con cara y pecho en vaciado como símbolo de la Barcelona romana. En uno de los ángulos aparecen las Tablas de la Ley, como representación de la influencia semita en nuestra cultura y como símbolo de la actividad jurídica y ética en general. En otro panel simboliza con la huella de una mano que marca las barras y la cruz de nuestro escudo el período condal originario de nuestra lengua y de la noción moderna de ciudad. Otros símbolos puestos en juego son el arcángel San Gabriel, el arcángel San Rafael, custodios de la urbe, y la cruz de Santa Eulalia, patrona de la ciudad. En plena plaza, con visión preferente, surge el friso principal en una composición formada por el módulo circular típico de todo el friso, donde se puede leer en las piezas el nombre de Barcelona en una versión libérrima donde domina el elemento formal y estructural sobre el tipográfico. Siguen como elementos simbólicos puestos como referencia histórica unos versos de la «Oda a Barcelona», de Verdaguer; una moneda acuñada en Barcelona, como referencia al Comercio, y una rueda dentada, en alusión a la Industria. Una figura femenina encarna las artes plásticas, y un medallón que reproduce a Ramón Llull personifica las Ciencias y la Filosofía. Un círculo graduado es símbolo del Sol, las fases de la Luna y el paso del tiempo. Otro elemento puesto en juego es la visión planimétrica de la ciudad según la retícula del Plan Cerdá, así como los diferentes cinturones de las antiguas murallas, desbordadas por la ciudad a lo largo de los siglos. Finalmente, una aguja marca el Norte, como representación de la vocación europea de Barcelona por su especial ubicación en la Península. Este fabuloso friso,

tan rico en significaciones históricas, es en tamaño, horas de trabajo y afecto la obra más importante que ha realizado.

Subirachs para la ciudad. Pero, por otra parte, significa el máximo reconocimiento de ésta para con uno de los escultores que más se ha entregado y trabajado por ella e incluso la ha universalizado. Ya no es una pequeña escultura en la periferia de la ciudad, sino la imagen externa del edificio que debería representar mejor los esfuerzos, luchas y empeños de Barcelona, su Ayuntamiento.

A estas alturas, el lector se preguntará quién es y qué origen, estudios, aficiones tiene este escultor que tan estrechamente vinculamos a Barcelona. Hemos seguido este esquema porque consideramos más importante esta relación ciudad-hombre, hombre-ciudad, que una relación enciclopédica de los simples datos más relevantes, dadas las especiales circunstancias de interacción entre él y Barcelona. Evidentemente nació en sus límites urbanos, en la barriada de Pueblo Nuevo, zona intensamente metalúrgica, llena de fábricas, humo y trabajadores, en el año 1927. Pocos meses antes había muerto su maestro espiritual, Gaudí, aquel a quien él admiraría intensamente a pesar de las críticas furibundas que le lanzaban sus maestros. En su casa no existe ningún precedente plástico y es el primero de su familia que logra una popularidad de su nivel. Su padre, un productor textil de la barriada, siente un imperioso deseo porque el hijo sea artista, dadas sus características y manifestaciones. Le estimula en su afición innata al dibujo, no con los métodos de la pedagogía al uso, prácticamente limitada a la copia mimética de un modelo, sino que le propone ejercicios que requieran un esfuerzo conceptual e imaginativo, como podría ser dibujar una lámina de Miguel Angel en negativo, en reverso o de otro modo. Antes de ser escultor, vocación por la que se sintió llamado muy pronto, tuvo que ser muchas cosas, pues a los catorce años tuvo que dejar la escuela para dedicarse a trabajar, tal como era obligado en una familia menestral de sus posibilidades. Todos los oficios en los que se inició, aunque no durara en ellos mucho tiempo, tienen algo que ver con su meta final: aprendiz decorador, retocador en un taller de imágenes de santos, mecánico, dependiente de anticuario, dibujante publicitario, fundidor de pies de lám-

para, etc., hasta que entra definitivamente en el taller del escultor Enric Casanovas, su auténtico maestro y profesor. Su originaria vocación, la que habría deseado estudiar seriamente, era la arquitectura, pero ni las posibilidades familiares ni las circunstancias consecuencia de la guerra facilitaron este propósito. De aquí que buscara el modo más próximo a la arquitectura para manifestarse en el espacio, la forma y el volumen: la escultura. Su paso por la Escuela Superior de Bellas Artes, de Barcelona, sólo es ocasional y esporádico; su auténtica escuela, donde realiza el magisterio vital imprescindible para trabajar a partir de los años cincuenta totalmente dedicado a la escultura, será esa cantidad numerosa de oficios humildes que le enseñaron mucho más en destreza y esfuerzo que las enseñanzas estructuradas de un plan de estudios esclerotizado como el de la Escuela Superior de Bellas Artes. Subirachs recibe en su propia carne el trauma de la guerra, vive el pánico y las represiones que se produjeron en su barrio, baluarte de anarquistas. Sus primeras lecturas e iniciación en el mundo cultural y artístico se producen, acabada la guerra, en el mundo estético forjado por Eugenio D'Ors. El maestro le proporcionaría grandes enseñanzas con «La Ben Plantada» y «Gualba la de les mil veus», coincidentes con su primera época mediterraneísta del taller de Casanovas. D'Ors, con el que rompería ideológicamente poco después, le proporciona una clarividencia mental y desarrolla en él una capacidad de articulación intelectual que serán imprescindibles en su posterior carrera de escultor amante de las letras, las artes en general y, sobre todo, del cine. De la misma manera que D'Ors influye en él de modo importante, será un genio del cine el que le abra nuevos horizontes, el que se introduzca en el meollo de su intelecto: Orson Welles. La fuerza de este monstruo, su lenguaje marcan en él el paso de lo mediterráneo al expresionismo, de lo intuitivo a lo cerebral, de lo pusilánime a lo atrevido. Subirachs no creía en el cine hasta que de pronto se percató de que es un arte con tantas posibilidades lingüísticas como otro cualquiera y con la enorme y tremenda ventaja de ser más moderno y actual. Hasta tal extremo llega su convicción que asegura «después de la escultura lo que me interesa más y lo que me gustaría practicar es el cine». Incluso es posible que con el paso de los años realice algún que otro

filme, aunque sea en plan «amateur», como han hechos otros intelectuales; sírvanos como ejemplo el precedente del filósofo Ferrater Mora y varios otros.

A los catorce años empezó a ver escultura, a preocuparse por ella, a recorrer la ciudad para tener un encuentro con las obras de los maestros que tenían la posibilidad de colocar en la calle su producción. Sus dibujos adquieren inmediatamente proporciones volumétricas, premonizando sus dimensiones escultóricas. Logra entrar en el taller de Casanovas como ayudante, pero la muerte del maestro trunca los consejos de una sabiduría poco corriente en un artista. El paso por el taller de Casanovas no llegará al año, pero su influencia, sobre todo en lo que a oficio se refiere, perdurará en él. La muerte de su maestro le permite reflexionar entre el interés de los cánones establecidos, líricos, mediterráneos y clasicistas, y la fuerza de sus exigencias interiores, expresionistas, informales y al final abstractas. «Mis primeras obras no figurativas son del año 1955 —nos explica—, pero ya hacía tiempo que había llegado a la convicción de que la plástica de nuestro siglo tiene que ser forzosamente abstracta.» Y abstracto será hasta nuestros días, si bien ha incorporado en sus últimas obras ciertos elementos de vocabulario neofigurativo.

Subirachs continúa debatiéndose en su peculiar manera de ver y entender la belleza. Para él, y ésta es una constante que ha defendido desde muy joven, el fin de ésta es el estilo. Cuando una obra triunfa por su fuerza, originalidad, carga expresiva e interés, crea o hace estilo, alcanza la meta máxima a la que puede aspirar, ser una obra maestra. Por ello no le interesa ni la obra espontánea del niño ni la «amateur» del aficionado, porque hacen lo que sienten, mientras que el artista hace lo que debe y con su personalidad va definiendo el arte. No es que menosprecie el arte de los niños, ya que reconoce en él su sinceridad y espíritu de búsqueda; pero no acepta su valor en cuanto a las posibilidades reales de crear estilo. «La dificultad radica en hacer arte a los treinta años.»

Una vez descubre Subirachs que el medio más idóneo de expresión en su obra es el abstracto, hecho que sucede

progresivamente a la vuelta de su estancia en Bélgica cuando se debate en un ínterin expresionista-abstracto; su obra, salvo en aquellas ocasiones en que el deber profesional le obliga a supeditarse a las exigencias de un tema figurativo, es abstracta. Entendiendo la abstracción como identidad de su ser y sentir con la forma expresiva y comunicativa que le es más afín. El tomar partido definitivo por la abstracción le ha obligado a ser un defensor decidido de este lenguaje. En entrevistas, artículos, conferencias, etc., ha manifestado que lo abstracto es para él «lo que no representa ni pretende representar nada ajeno a la obra misma. A pesar de ser así, o mejor precisamente por ello, mi obra presente es tan realista como la que más, si se entiende por realista lo verdadero, ya que cuanto en ella interviene tiene su realidad y verdad propias, sin la segunda intención de lo argumental o lo representativo». Subirachs ha afirmado siempre que ser abstracto es mucho más difícil y dificultoso que moverse en un ámbito creativo de figuración «realista». No porque el realismo sea más fácil, banal o inmediato, sino porque nos conduce a un ilusionismo de la realidad que no tiene nada que ver con ésta, a excepción del parecido fotográfico. En cambio, en una escultura abstracta, todos los elementos de que está constituida y que sirven para expresar la idea (idea, intención o tema) son de una autenticidad absoluta. Por tanto, es mucho más difícil ser un escultor abstracto que figurativo. Además, la autenticidad es un imperativo que como artista no quiere falsear. La evolución de su obra es suficientemente seria, como veremos en el próximo capítulo, para que comprendamos que su abstracción no es un simple fruto del «tren de la moda», sino que está sólidamente fundada en el trabajo creativo de elaboración de unos temas y materiales hasta lograr expresarse con fluidez, libertad y sinceridad. La tarea del escultor es para Subirachs algo muy serio. Su concepción de artista ni se limita, ni está envuelta por la aureola bohemia, intuitiva y espontánea que domina a tantos pretendidos artistas. El escultor y el artista, en general, prestan, según manifestó a Paniker en 1966 («Conversaciones en Cataluña»), un gran servicio a la sociedad porque hace posible nuevas formas para la comunicación humana. De aquí que rompa con el mito romántico del ar-

tista que sólo cree en la creación de su «yo». El yo sólo es válido cuando tiene la suficiente fuerza para cambiar una situación de hecho estética y llevarnos a un nuevo «estilo». De aquí también su admiración por Gaudí, al que califica de genio, profeta, pionero, y por Miguel Angel, que hizo barroco cuando éste aún no existía. El yo sólo es válido hasta este límite, a partir de aquí es y pertenece a la comunidad. Son los múltiples y diversos «tus» del cuerpo social los que establecen una comunidad de ideas, una auténtica comunicación para crear la aparición de un nuevo personaje en la fruición de la obra de arte: el nosotros. Aquí ya no es el artista el único intérprete de la obra, tampoco lo es el propietario o coleccionista; lo somos todos en la medida que establecemos un puente de ilación entre el origen de la obra y su destino. «Todo mi trabajo tiende a la comunicación con los demás, ser a la vez una consecuencia de una sociedad en que vivo y dirigirse a ella».

¿Cómo es físicamente y qué piensa Subirachs? En un apartado, en el que con cierta amplitud hablamos de su vida, no podemos prescindir de una descripción, aunque fugaz, de su forma de ser y expresarse. Subirachs habla con vehemencia, es apasionado, racional y lógico en sus argumentos. No se apoya en absoluto en lo literario, como artista le gustan más las imágenes y las ideas que la prosa. No busca, como en algunos casos, la palabra para mostrar su arte, sino que éste lo muestra con sus valores intactos, y de aquí que tan pronto fuera a la abstracción para eliminar toda anécdota o ley preestablecida. De aquí que el proceso intelectual en su obra sea tan importante. Nunca da paso a la realización inmediata sin un previo trabajo de proyección. «Me siento en mi mesa de trabajo y proyecto mis esculturas como un arquitecto hace con una casa.»

La mejor descripción que de su físico se ha hecho, la hizo Baltasar Porcel en uno de sus populares «Encuentros». El análisis que el verbo preciso de Porcel hace de su forma de ser y manifestarse es más penetrante que el mismo retrato fotográfico que del escultor pudiéramos ofrecer: «Josep M.^a Subirachs es delgado, la cabeza redonda, de pelo largo, oscuro y lacio, y ostenta un rostro casi plano y anguloso, las cejas caídas, larga y delgada la boca. Los ojos son

de un azul metálico y su mirada es intensa, escurridiza, y observa desde detrás de unas gafas negras grandes. Viste a base de tonos grises, pantalón y jersey. Su aspecto general es ascético y chupado, de energía contenida, interna y agudísima. Tiene aire de seminarista, de niño sabio o de inmigrante sureño, entre desmedrado y vibrátil. Y cerebral. Puede parecer modesto y vacilante, y de hecho sospecho que procura representar este papel. Yo diría, sin embargo, que es individuo listo, inteligente, seguro de sí mismo y que cuando avanza un pie ya tiene otro completamente afianzado. En sus palabras, pese al tono en ocasiones titubeante, hay claridad y precisión, dice lo que ha meditado y concretado largamente. En su obra, igual». Esta larga descripción de su físico, modo de ser y expresarse se complementa perfectamente con la que Paniker le introduce en sus conversaciones: «Subirachs, que tiene rostro de adolescente socarrón y un cuerpo delgado lleno de energía, habla mucho y habla bien, acompañando sus palabras con movimientos incesantes de las manos, que son unas manos nerviosas que dan la impresión de que si las cortasen seguirían moviéndose por sí solas, como trocitos de lagartija».

Todo lo que Subirachs ha conseguido en su vida lo ha logrado con esfuerzo y trabajo. Esfuerzo que le obligó a autorrealizarse ante la imposibilidad de costearse unos estudios o realizar una carrera profesional. Trabajo que desde muy joven ha realizado con denuedo, sin pausa, empezando a trabajar por la mañana temprano hasta la noche. La cita con el taller-estudio de dos plantas que le diseñó el arquitecto Antoni de Moragas es diaria y constante. Sea para proyectar, pensar o concebir, en una recámara de la parte alta; sea para realizar, esculpir, bruñir o pulir, en la amplia sala de la parte baja. El resto de su casa-estudio, sito en la carretera que enlaza Barcelona con la montaña de El Tibidabo, es ordenado, cómodo y silencioso. Gran cantidad de cuadros y esculturas de otras firmas renombradas le acompañan en su trabajo y en su vivienda. Los muebles, funcionales, están ordenados con una precisión casi matemática, todo dispuesto en equilibrio perfecto como si fuera una de sus enormes esculturas construida en el espacio. Subirachs está casado con Cecilia desde 1955; ella se dedica a la enseñanza de

niños difíciles. Tienen tres hijos y alguno de ellos no niega cierta inclinación hacia el arte.

En su nuevo estudio, Subirachs vive y trabaja a la perfecta medida de sus posibilidades. La zona es tranquila y casi residencial, la arquitectura de Moragas apoya este aislamiento. Por sus ventanas ya no llegan los ruidos metálicos de los chatarreros, ni el aquelarre de los talleres y fábricas del Pueblo Nuevo, su barrio natal. Pero Subirachs, el escultor del hierro, el bronce y los metales, continúa estando sentimentalmente vinculado al Pueblo Nuevo, y así lo reconocen sus conciudadanos al otorgarle en 1971 el «Premio San Martín», instituido por la barriada barcelonesa para premiar a las más destacadas personalidades, instituciones o empresas que hayan nacido, vivan o hayan dado vida al ex pueblo y activo barrio.

Su obra

Hay dos modos diferentes de abordar la obra de un artista: uno puede denominarse histórico, a nivel personal, biográfico, que sitúa al artista en su tiempo y medio ambiente, trata de explicar sus logros en función de su origen, educación y relaciones vitales; este método lo aplicamos en el capítulo anterior. El otro se concentra en el arte, atendiendo a las invenciones formales y el significado artístico de su creación desde un punto de vista más amplio y universal. Este método es el que trataremos de aplicar en esta segunda parte: La justificación de este método exegético fue bien expresada por C. G. Jung en un ensayo publicado en 1930. El doctor Jung nos previene contra la práctica común de reducir la obra de arte a factores personales, una práctica que tiende a desviar nuestra atención de la obra artística para enfocarla sobre la biografía o la psicología del artista. La obra de arte, insiste, existe por derecho propio y no puede ser expli-

cada en términos de un complejo personal. Si tiene cierto significado general, satisface las necesidades psíquicas de la sociedad en que vive el artista y, por consiguiente, atañe a algo más que al propio destino del artista. «Este es esencialmente el instrumento de su obra, está subordinado a ella y no tenemos derecho a esperar que nos la interprete. Ha hecho el máximo al darle forma y debe dejar que la interpretación sea hecha por otros en el futuro.» (JUNG).

Para iniciar esta interpretación vamos a constatar una característica de José María Subirachs que salta inmediatamente a la vista al más somero examen; nos referimos a la diversidad de períodos y «momentos» de su escultura. Su espíritu crítico es tan grande que no le permite acomodarse en un hallazgo, en una solución o una técnica. La mutación es ley para Subirachs. De todas las metamorfosis que a lo largo de su obra ha tenido podemos establecer a grandes rasgos tres momentos clave. Para algunos críticos existe un cuarto período, pero este último, el neofigurativo, para nosotros no es más que un apéndice del período anterior abstracto.

Su obra, en general, puede dividirse, pues, en los tres siguientes períodos: a) Figurativo-representativo; b) Expresionista, y c) Abstracto. El primero surge a partir de aquella tendencia mediterraneísta y figurativa que le inculcaron tanto Enric Casanovas como la Escuela Superior de Bellas Artes. Crea y se ejercita en los cánones estéticos de la belleza perenne y mediterránea que pregonaba Eugenio D'Ors, le sugestionaba la rotundidad de la obra de Maillol, pero su naturalismo idealista no deja de revelarnos los primeros síntomas de una necesidad expresionista que esquematiza y deforma las masas para hacerlas más aptas a representaciones patéticas. Este momento, que cronológicamente podemos situar entre 1947 y 1950, queda ejemplarizado por obras como «Cadaqués», suave y armonioso juego de curvas que tratan de reflejar la juventud de dos muchachas, una de las cuales lleva un ánfora. Una escultura clave, signo de esta ambivalencia es el yeso de 1950 «Desnudo yacente», aquí la forma femenina se enerva, experimenta ya una transformación en beneficio de los valores tectónicos sobre los figurativos. El año 1950 marca en Subirachs un cambio decisivo. Decide apartarse de las bellas formas plenas, estáticas y armoniosas de sus

inicios para profundizar hacia el campo de las posibilidades expresivas. No en la expresión psicológica, sino en la expresión plástica, la que juega con la materia, las tensiones espaciales y las relaciones de los ejes con la superficie y los volúmenes. Durante estos años, de auténtica transición, hay una pugna en él y en su obra entre estos dos campos: el figurativo, que ya domina, y el expresionista, que prevé, que se le acerca, que le es más próximo comunicativamente, pero que no deja de esconder una fuerte lucha y una puerta a la aventura. En este ínterin no se aparta por completo del concepto figurativo, pero lo modifica mediante acusadas deformaciones expresionistas, que tanto proceden del estricto proceso técnico como de un afán por los estilos del pasado y el presente. Las figuras yacentes, que a principios de los años cincuenta prodigó con repetida frecuencia, son agitadas, nerviosas, aumentan en intensidad expresiva y en deformaciones. Los volúmenes se aristan y las masas se desnudan para convertirse en arquitectura y monumento. Cirilot dice de ellas que cada miembro de la figura ha sido pensado como forma, y la totalidad, concebida con criterio tectónico. En algunas de sus piezas aún podemos descubrir una remota posición estática, pero en todas éstas aparece una violencia gesticulante, un fuerte dramatismo que se revela en la intensidad de los perfiles de sus personajes, en las voluntarias desproporciones, que se valen del cuerpo humano como medio, pero no como fin, diferenciándose así de la belleza canónica, apolínea, helénica y mediterránea, que en escultura impertérritamente exigía una absoluta fidelidad a los tamaños, volúmenes y morfología del cuerpo humano. En unas declaraciones a la Radio alusivas a su obra titulada «Voluptuosidad», expuesta con el grupo *Postectura* en marzo de 1950, Subirachs manifiesta: «Ella señala mi camino estilístico futuro. Quiero, partiendo de la naturaleza, estilizar hasta llegar a la pureza de la abstracción, volviendo seguidamente a la forma sintética resultante a su principio orgánico, vivo y profundo». Este ir y volver de la forma a la abstracción y de la abstracción a la forma será otra de sus constantes. El «boomerang» de Subirachs vuelve en el momento actual (desde 1967-69) a manifestar aquel inicial propósito, el de partir de la figuración, deformarla, manipularla, vitalizarla del modo más libre, y si es preciso informal, para volver a una idea paradigma de la forma originaria.

Las figuras yacentes de este período manifiestan su afán expresionista cuando descubrimos en ellas el propósito plástico que las domina. No eran ni pretendían ser armoniosas visiones de bellas mujeres que tomara como modelo, sino que eran auténticos paisajes, paisajes de una orografía alpina, de acusados desniveles, donde los codos, rodillas, pechos y barbillas diferencian por su altura los valles y desniveles del abdomen, las extremidades inferiores o el cuello. El dramatismo de sus formas tiene, según Cirici, el teatral patetismo de Gaudí, la incisiva concatenación de Picasso y la larga paciencia de la erosión de un Moore. En este momento, Subirachs descubre la riqueza morfológica que aplicó Gaudí en su obra arquitectónica, liberándola de la carga estructural y de las exigencias de espacio para darle un valor de escultura cargado de honda originalidad, poder emocional y autonomía plástica. Algunas de sus mujeres yacentes, como conjunto, pueden compararse a la riqueza casi biológica de las columnas y contrafuertes funiculares de la cripta de la Colonia Güell (Santa Coloma de Cervelló), el conjunto de chimeneas de la Casa Milá (La Pedrera) o con algunas estructuras del Parque Güell, todas ellas obras maestras de Antoni Gaudí. Del genio de nuestro modernismo asimila las líneas helicoidales, los vigorosos ángulos inclinados de los pórticos de columnas, las formas serpeantes, las parábolas cargadas de sentido anímico que le sirven de fuente de inspiración y que le permiten experimentar con el espacio de una forma mucho más libre que lo que le permitía el universo de la escultura tradicional. La figura humana aún no ha desaparecido del todo, aunque ya se aleje, predominan las calidades, que se enriquecen en su textura, las líneas paraboloides e hiperboloides y una nueva aportación, la relación en unos casos y alternancia en otros, de vacíos y volúmenes tensados en extrañas curvaturas que agudizan el carácter vital de sus formas. De las formas blandas (1949) pasa definitivamente a la fuerza tectónica (1951). Esta innovación se debe a dos motivos fundamentales: a una activación del sentido tectónico de las formas, que le permite una nueva permeabilidad de la figuración al universo de la expresión y a una toma de conciencia de los medios plásticos para expresar una realidad potentísima en sus manos, sobre la que fundar los términos de una sintaxis

propia para expresarlo todo, desde ideas generales hasta principios vitales. Nos referimos a su descubrimiento en relación con el juego de la masa y el vacío, la proximidad y la lejanía, el positivo y el negativo. En la obra que Subirachs encuentra mejor esta síntesis es en la obra maestra de diferentes versiones titulada «Las Parcas», donde contenido ideológico y vital se confunden plenamente. Las tres figuras, esquematizadas al máximo, nos dan una visión arquitectónica y paisajística a la vez gracias a un juego entre las superficies positivas y negativas, al diálogo entre lo cóncavo y lo convexo, las turgencias y los ritmos, el interior y el exterior. Unida estrechamente a esta visión geológica de las masas es la obra «La mujer de Putifar», o la masa pétreo, impresionante y respetable, de su «Moisés» de 1955, sinónimo por su presencia de una roca del Sinaí o una construcción monumental egipcia.

Aunque apriorísticamente nos hayamos propuesto limitarnos a la producción escultórica de Subirachs, es preciso citar aquí el hecho biográfico de su larga estancia en Bélgica recorriendo los principales países centroeuropeos tomando contacto allá y acullá con los maestros, intereses y preocupación de la escultura europea de los años 50. En Bélgica, alentado por los aires y la libertad ultrapirenaicos, ratifica su orientación plástica, conoce la obra de Juli González, otro gran escultor en hierro nacido también en Barcelona y reconocido y afincado en el extranjero, y se codea con los escultores más actuales del momento que exponen en el «Parque Middelheim», de Amberes, Bienal de la Escultura, que recogía lo más importante que en el mundo se daba en el campo de la escultura.

En 1955 entra en ruptura con lo que podríamos denominar el sentido gótico de su mundo. De los hombres-monumento, ahusados, agitados y tensos, pasa al monumento cósmico de valor humano, abandonando la figura e iniciando un tema arquitectónico que habrá de constituir una de las constantes de su creación. En su «Torre de Babel» hay algo de la fuerza y del interés que Tatlin trató de transmitir en su famoso monumento a la Tercera Internacional. De este monumento Subirachs no sabía nada, jamás lo había visto ni había oído hablar de él, el único parentesco paralelo que podemos hallar

se encuentra en lo relativo al concepto y a su idea generatriz. En esta obra el escultor da culminación a sus deseos expresivos, a su colosalismo cósmico, a sus búsquedas morfológicas. El sentido monumental de la forma adquiere a partir de este momento un predominio absoluto, que debido a su sentido ético y moral adquiere acentos dramáticos cada vez más profundos. Para Cirlot esta contradicción preside sus obras a partir de 1956, infundiéndoles un carácter extraño en el que se funden lo tectónico y lo expresionista, lo experimental y un *pathos* explosivo que se manifiesta o por el ritmo o por la marca, los tatuajes y texturas.

En su lógico desenvolvimiento creativo sigue eliminando hasta exterminarlos los elementos referenciales directos, construyendo sus piezas con un sentido más moderno, en donde los espacios volumétricos son sustituidos por lo que podríamos llamar espacios imaginarios o interiores determinados por unas líneas más o menos explícitas. Este paso lo da junto con otro que le obliga a una mayor simplicidad en el concepto y la forma. Su «Dama» de 1956 realizada en hormigón nos recuerda el uso que hicieron los arquitectos brutalistas con el cemento desde Le Corbusier. Subirachs respeta, cuida y ama las huellas del encofrado y la calidad de los revoques. Esta pieza, como la escultura en la entrada de los Jardines Mundet, también de hormigón (1957), es la constatación definitiva de la entrada del escultor al momento abstracto.

Contrariamente a lo que podría imaginarse, la abstracción no es una dificultad, sino una liberación para él, hace explosión una mayor libertad imaginativa, una nueva fuerza rítmica se apodera de él con tal intensidad que ya no se apeará de ella en su vida.

Después de un período en el que toda su obra está dominada absolutamente por los relieves que realiza en arcilla y gres, o por las impresiones en talla en forma de huella que da a las superficies de sus esculturas, se sumerge en un mundo donde lo ortogonal domina sobre cualquier otra formalización. No es el suyo un ángulo recto de la plástica pura, del constructivismo o de la Bauhaus. Su parentesco con Mondrian es absolutamente remoto. Su plástica, más que obede-

cer a una fidelidad geométrica pura, se basa en ella para introducir la rotura y el resquebrajamiento. Se diría que lo hace para negar el valor de las «neutralizaciones perpetuas» defendidas por los constructivistas y el grupo holandés De Stijl. La preocupación por la textura se hace obsesiva a partir de este momento. Momento que en su medio estaba dominado por la pintura matérica, la abstracción ornamental y el «gratage». Quizá para manifestar su particular versión del constructivismo a Subirachs no le satisface dejar los ángulos aristados y las superficies absolutamente planas. Estas son para él campos de acción y experimentación. Las envejece, las tatúa, les transmite su patetismo. Sus raspados pueden darnos la apariencia de la abstracción informal, pero son elaborados con minuciosidad de orfebre. Los tatuados que imprime sobre la materia, cemento, gres, arcilla o bronce los piensa concienzudamente, obedecen a objetos, signos o imágenes con las que él quiere enriquecer el valor comunicativo de la obra. Como en los grandes murales románicos, cuenta tanto el detalle ilustrativo en una hornícula como la masa monumental en su conjunto.

Sin abandonar las experiencias en tierra cocida y hormigón, Subirachs descubre las posibilidades, riqueza e interés de la escultura en hierro. Se incluye dentro de la gran tradición española de la escultura ferruginosa iniciada por Gargallo y González, a quienes en sus orígenes se inspirará de forma remota. En sus experiencias iniciales de 1957 con barras y planchas de hierro no utiliza la forja, que le limita en sus posibilidades expresivas, sino que prefiere el corte, el rayado de las superficies y la soldadura con oxígeno y electricidad. Selecciona en la chatarra de los herreros y almacenes los trozos de hierro con los que luego construir unos «collages» metálicos cargados de significación humana, símbolos, grafismos, fuerza y vibración. El soplete es una nueva arma en sus manos. Con él desgaja, corta y dibuja composiciones que le valdrán los primeros éxitos en el campo de la escultura abstracta. Todo ello constituye un retorno a sus orígenes, el ambiente que vivió en el Pueblo Nuevo, a la sugerente visión de las fábricas siderúrgicas, al tratamiento del metal a altas temperaturas que vio de niño, a los almacenes de chatarra que amontonan piras gigantescas de fragmentos de hierro oxidado. Un paisaje que desde la ventana de su casa

pudo ver a lo largo de los primeros veinte años de su vida. El lenguaje que utiliza en las primeras obras de hierro lo basa en barras metálicas entremezcladas tratadas de modos y composiciones diferentes en las que domina la estructura en árbol, donde las ramas son barras con bordes dentados corroídos, raspados, oxidados, en las que por regla general hay una base o un soporte macizo de hierro o madera. De este período son la estructura «Tecel», inspirada en las palabras que escribiera el profeta Daniel en la pared, «Premio Julio González», de 1958; «Vertical», en hierro y piedra, de 1959; «Mártires», juego de cruces en bronce del mismo año; «Escultura 279», en hierro y piedra, todas ellas obras que en la actualidad se encuentran esparcidas por el mundo: en Nueva York, Casablanca, alguna ciudad flamenca o en Suiza. Este conocimiento del hierro y las calidades metálicas le permiten mezclar tanto elementos de desecho como piezas habituales en herrería, ya sean barras de sección circular, cuadradas o rectangulares, vigas de mucho cuerpo, como planchas de los distintos espesores. No serán los materiales los que subyuguen y dominen al escultor, sino viceversa, el escultor, que con su soplete los subordine a sus deseos y afanes compositivos. Estos «árboles», basados en una retícula que utiliza libremente, pero que le sirve de armazón, tienen por lo general un eje que equilibra y desequilibra por una serie de rectas horizontales, verticales, en forma de T, con puntas hacia el interior o el exterior que dan una fuerza expresiva y gestual a la composición. Serán unas piezas que Subirachs no volverá a repetir, pero que a nuestro juicio muestran un momento álgido de su producción. Inmediatamente su abstracción se entregará a una de las épocas más típicas y dilatadas de su copiosa obra; es el momento en que le obsesionan las cuñas de penetración de diferentes materiales que se clavan o penetran a otros elementos que por contraste agudizan esta inserción. Toda la fuerza y el talento de Subirachs se concentrará en estas cuñas que no abandonará más, y que incluso reaparecerán en su último período, el que denominamos la nueva figuración abstracta.

Antes de ser más explícitos y analizar con algún detenimiento sus «cuñas» de penetración y el paso posterior de recuperación, no retorno, a la figura es preciso dar constancia de lo que podríamos denominar su paréntesis figurativo que

tiene una motivación muy particular de encargo y que se limita a los años 1959-1961. Nos referimos al largo proceso de realización del magno complejo religioso que representa el Santuario de la Virgen del Camino, en León. Por razones del destino, León cuenta con obras de arte de importancia debidas a artistas catalanes. Gaudí construyó allí el Palacio Episcopal de Astorga, y la Casa de los Botines. A finales de los años 50, Subirachs realiza la obra más significativa de la escultura religiosa moderna de España. Los padres dominicos, siempre a la vanguardia del arte religioso, decidieron reactualizar su Santuario, situado en la carretera que conduce a Galicia por la antigua ruta medieval de Sant-Yago. Para lograr sus fines no dudaron en demoler la antigua iglesia y proyectar otra que respondiera al concepto actual de arte y espiritualidad. Con tal decisión no se sacrificaba ninguna obra de consideración, pues el Santuario, que para León tiene un valor significativo, como Montserrat para Cataluña, no tenía un estilo definido ni pertenecía a ninguna época determinada. Los padres dominicos encomendaron la labor de edificación a un miembro de su comunidad con ideas clarividentes: el arquitecto fray Francisco Coello de Portugal. Este, con un concepto decidido de lo que se proponía y exigían las circunstancias, diseñó una iglesia de planta basilical, de 50 por 16 metros, sin crucero y paredes totalmente lisas y sin ornamentación. La iglesia no tiene aberturas laterales y como únicos puntos de luz el que ofrece un cubo situado encima del altar, donde se concentra toda la atención en el interior. El campanario, de 50 metros de altura, se halla separado del cuerpo del edificio, y es de hormigón armado. El arquitecto ideó el edificio de una extrema simplicidad de líneas y planos para dotarlo de gran riqueza escultórica. Se trataba de que el interés del edificio proviniera de la hábil conjugación de arquitectura y escultura. Su arquitecto trataba que «la arquitectura del Santuario dejará a la escultura sus puntos clave para que ésta expresara de forma más elocuente, o al menos asequible a todos, una serie de enseñanzas religiosas hechas con bronce, piedra, etc.». El escultor que participara en esta obra debía interpretar este ideario y realizar la parte más ostensible desde el punto de vista morfológico y simbólico. Por concurso le fue adjudicado a Subirachs el proyecto de los temas Pentecostés, Asunción y Coronación de la Virgen, motivos de los tres últimos Miste-

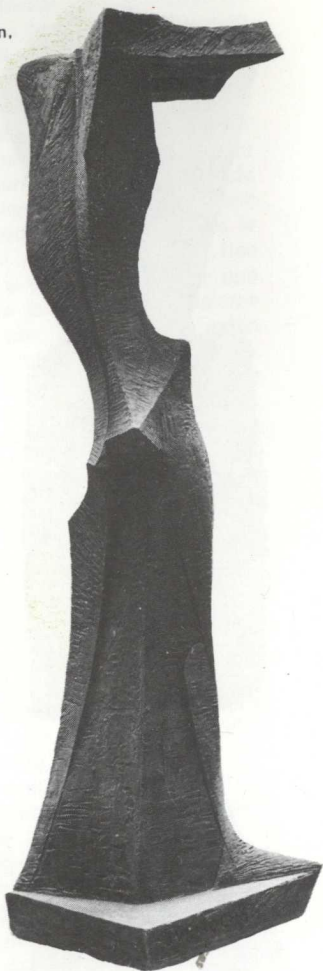
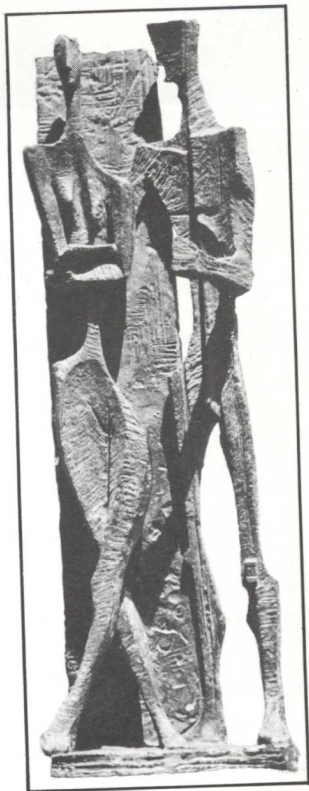
rios del Rosario. La decoración escultórica más monumental de Subirachs se halla precisamente en la fachada. Resuelve el tema de Pentecostés con las trece figuras de los Apóstoles y la Virgen y las llamas del Espíritu Santo sobre sus cabezas. Cada personaje mide casi seis metros de altura y tiene un peso aproximado de 700 kilos; estas cifras pueden dar de por sí una idea de su magnificencia. Perucho ve en el conjunto una «grandiosidad extraña, áspera, sumergida en un mundo de visión apocalíptica». Cada una de las figuras adquiere una expresividad hierática surgida del fondo de los siglos y de la tradición escultórica peninsular. En el centro, la Virgen, fina y espigada como una imagen gótica a un nivel superior que los Apóstoles, como elevándose hacia lo alto, con la paloma del Espíritu Santo. De izquierda a derecha, los Apóstoles están representados con el símbolo más característico de su vida. Este conjunto escultórico impresiona tanto por la escala gigantesca de sus figuras como por el solemne estatismo, la fuerza fascinadora y la ruda sobriedad que define a cada uno de los personajes. El edificio en su conjunto es impresionante y difícilmente podrá olvidarlo el viajero que haya visto su majestuosa presencia en el camino leonés.

Una de las aportaciones más considerables de Subirachs al Santuario la constituyen sus puertas. La principal, fundida en cuatro piezas de bronce, mide tres metros de altura por cinco de luz. Al no estar sujeto a una rigurosa iconografía hagiográfica, la inspiración de Subirachs es más libre y misteriosa, menos convencional y alcanza una riquísima plasticidad en la que las fronteras de lo pictórico y lo escultórico desaparecen fundidas en un todo de masas, texturas y relieves. Las puertas representan los Misterios de Gozo de la Virgen y comprenden la Anunciación, la Visitación, el Nacimiento de Cristo, la Presentación al Templo y Jesús ante los doctores de la Ley. Otras tres puertas completan el circuito exterior. La puerta dedicada a San Froilán, patrón del antiguo reino, en la que puede verse grabado el plano de la catedral de León; la puerta dedicada a San Pablo y la del pastor al que se le apareció la Virgen del Camino. El profundo estudio realizado por Subirachs en la ambientación escultórica de la arquitectura alcanza el Cristo, el sagrario, los candelabros, la pila bautismal y el impresionante altar, sólido bloque de piedra cincelado en sus caras laterales.



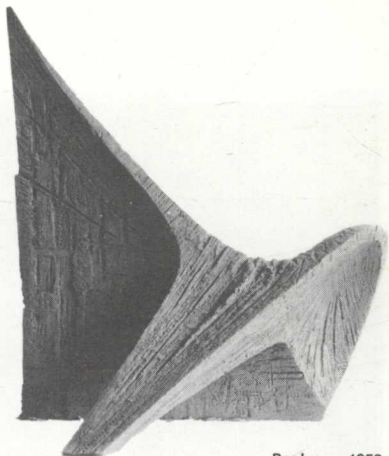
«Vertical». 1961.
Bronce.
Col. del artista.

«Amnón». 1955.
Col Vangoidsenhoven,
Bruselas.

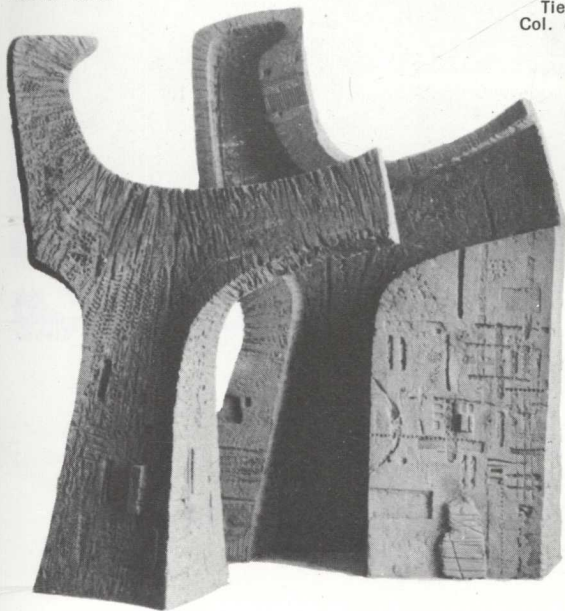


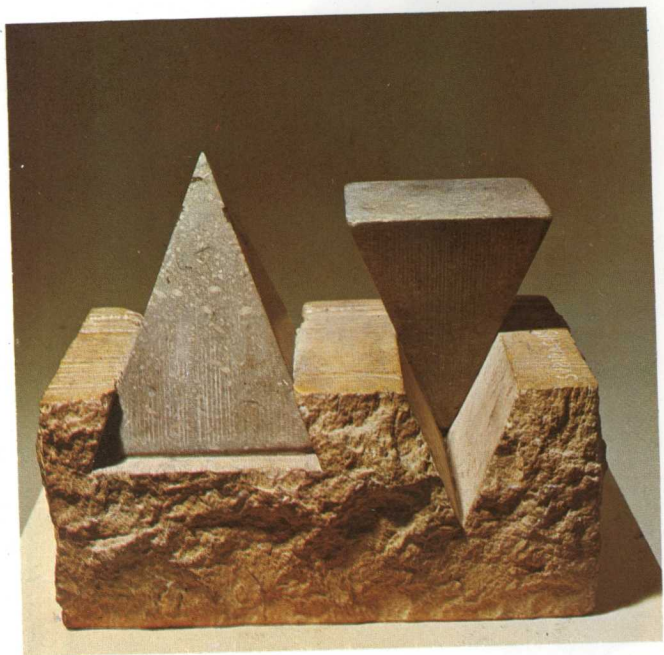
«La pareja». 1966.
Bronce.
Col. Vangoidsenhoven,
Bruselas.

«Positivo-negativo».
1958. Bronce.
Col. Narotzky.
Nueva York.



«Psalm». 1958.
Tierra cocida.
Col. del artista.



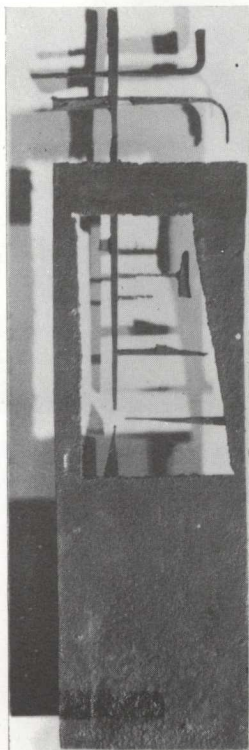
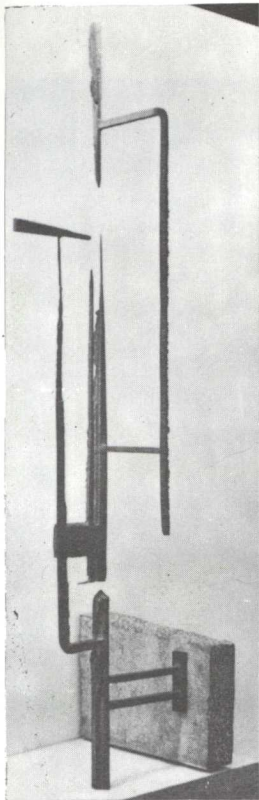


«Pirámides». 1962.
Piedra.
Col. René Metras.



«Las tablas de la Ley». 1959.
Gres.
Facultad de Derecho. Barcelona.

«Monumento transportable». 1958. Hierro y piedra.
Col. J. H. Buenos Aires.

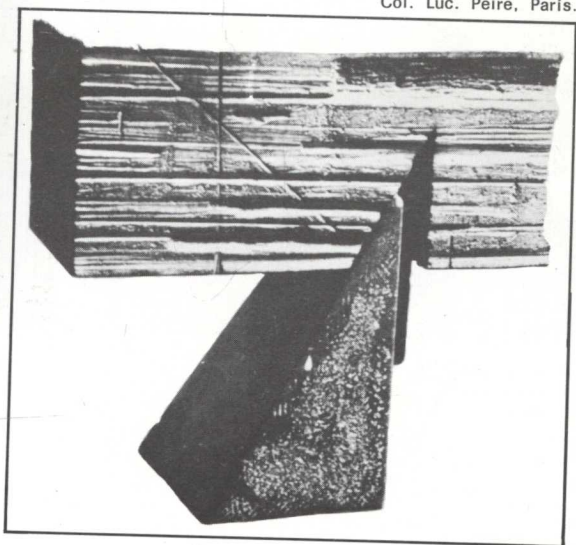


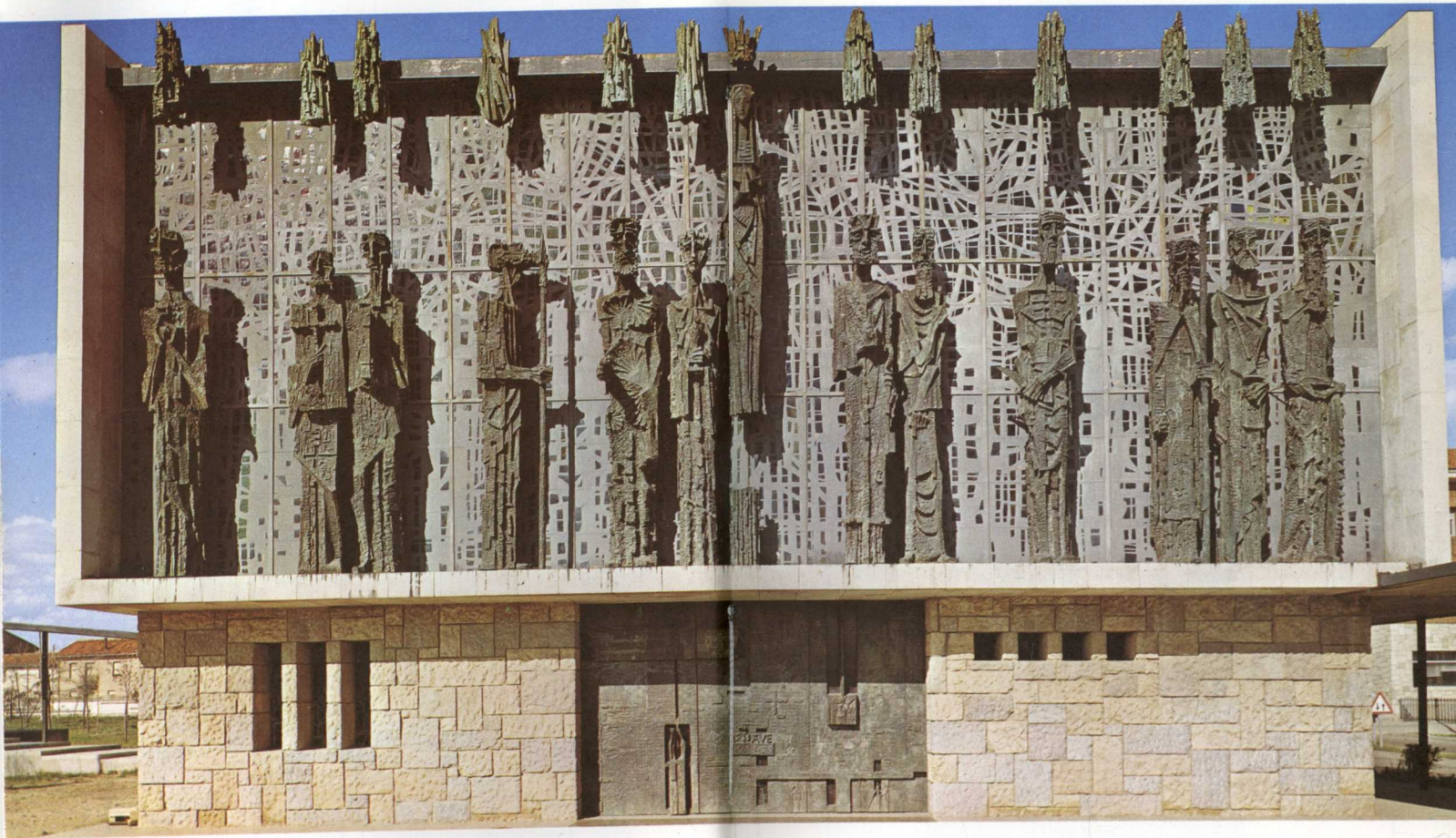
«Homenaje al cine». 1958
Hierro.
Col. Pérez Guíu, Barcelona



«Relieve 361». 1961.
Gres, madera, hierro.

«Piedras». 1961.
Piedra.
Col. Luc. Peire, París.

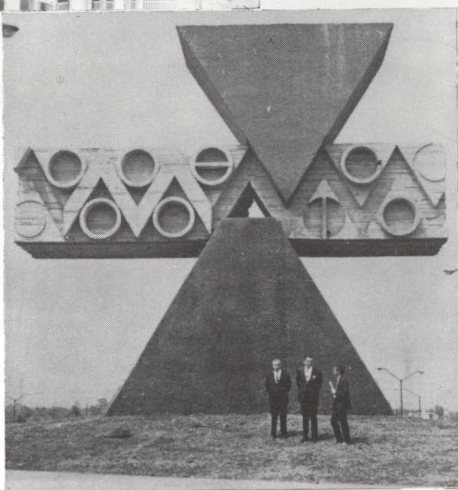




Santuario de la
Virgen del Camino,
León, 1959.

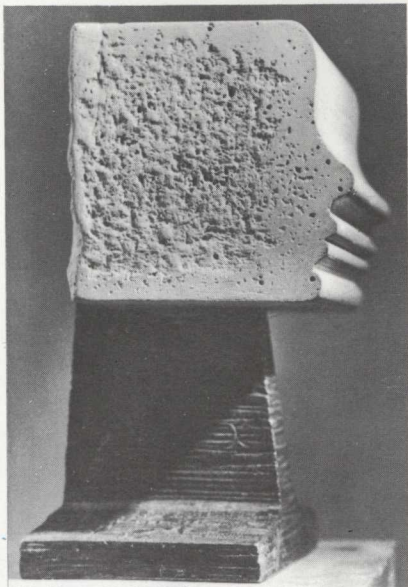


Fachada del nuevo Ayuntamiento de Barcelona. 1964-1969.
Friso hormigón.
Muro cortina aluminio.

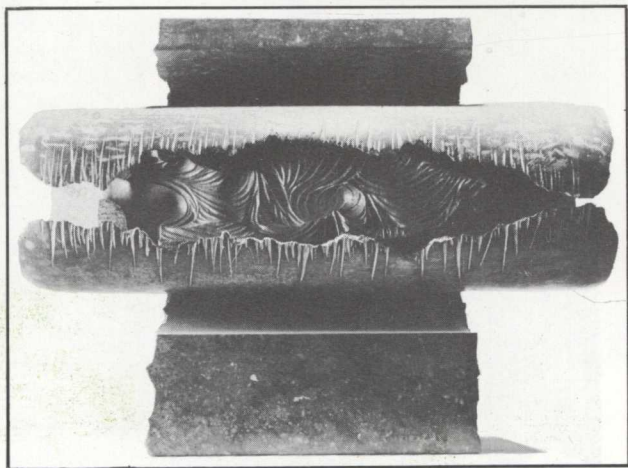


«Olimpiada 1968».
Hormigón.
México, D. F.

«Perfil». 1965.
Piedra y bronce.
Col. M. Swergold.
Nueva York.



«Protección 723». 1971
Piedra, bronce, fibra cemento.

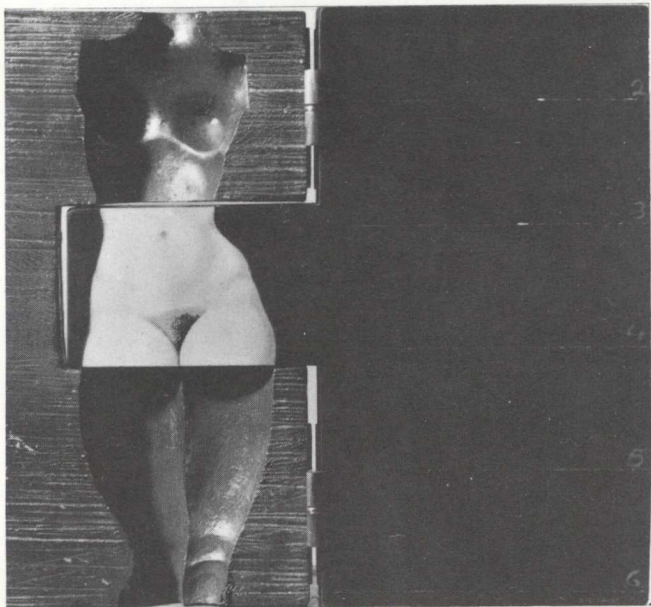




«Monumento transportable». 1961.
Madera, bronce y piedra

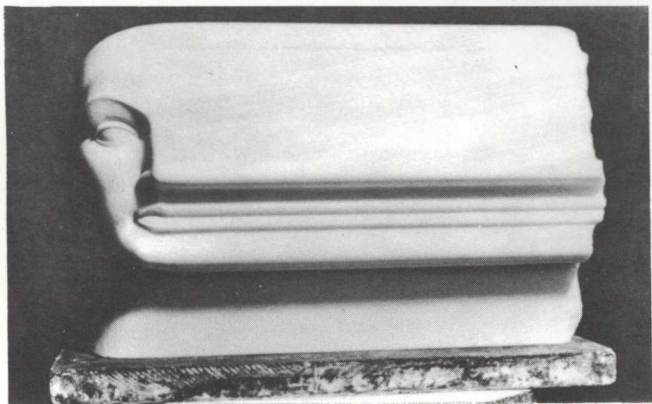


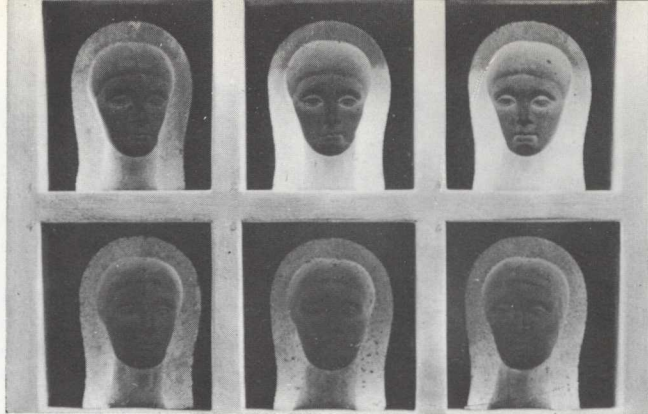
«Díptico». 1972.
Bronce y pintura sobre tabla.



«Canon de ocho cabezas». 1972.
Madera y bronce.
Museo de Sevilla.

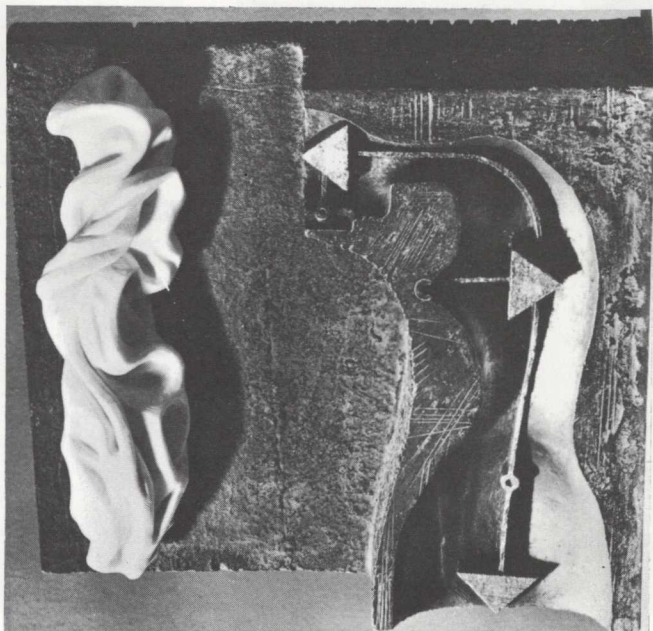
«Mujer arquitectura». 1967.
Mármol.
Col Ezquerria, Vitoria.





«Hornacinas». 1972.
Madera y cemento.

«Recuerdo del 54». 1972.
Bronce y mármol.





«Monumento a Narcís Monturiol».
Hormigón y bronce.
Barcelona. 1963.

Las imágenes, de fosilizada gesticulación, de los Apóstoles tienen como fondo un vitral de Ráfols Casamada, que tiene por motivo principal el tema de la Cruz, que viene a respaldar, centrar y componer las imágenes de la Virgen y los doce Apóstoles, y es el tamiz de luz básico que, con una superficie de 120 metros cuadrados, ilumina el interior del templo. Esta obra ha sido calificada por algunos críticos como el Ronchamp de la arquitectura religiosa española; otros han visto la respuesta actual en lo escultórico a las soluciones típicas de las fachadas platerescas de Salamanca y Valladolid, viendo en Subirachs un Berruguete contemporáneo. Ambas afirmaciones poseen un fundamento sólido, si bien no creemos que en el propósito del escultor y del arquitecto hubiera un afán tan decidido de obra maestra, aunque los resultados así lo confirmaran.

Subirachs no proseguirá este camino de la estatuaria religiosa por los motivos que ya hemos expuesto y por el riesgo que representaba encasillarse en una especialidad que en nuestro país le habría absorbido excesivamente y limitado en su afán de búsqueda incondicionada.

Antes, después y durante este paréntesis figurativo, Subirachs empieza a producir un conjunto de esculturas que señalan una nueva manera en su producción. Su ardiente expresividad se sumerge en un proceso arista y de sintetización de volúmenes. Ya lejos de su paso clasicismo-abstracción inicia otro que le lleva de la euritmia de la forma llena a la puesta en valor del hueco. La pieza que mejor representa esta afanosa búsqueda es la que posee el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, «Intimidad de la forma» (1958). Es una escultura eminentemente introvertida, donde lo que vale es lo interno, la concavidad. Con esta obra y el cubo de aristas abiertas en bronce «Introversión» (1960) confirman la hipótesis de Ivon Taillandier con referencia a Moore, Gabo y Pensner de que «los artistas actuales, y entre ellos los escultores, dan una importancia tan grande a la definición y a la experimentación del espacio, porque es algo nuevo que el hombre de hoy vive más intensamente, y tal vez sea la mayor diferencia con el hombre de ayer». Pero Subirachs no permanecerá en el estudio exclusivo de lo espacial; a él le interesa tanto la forma como la materia, el volumen como su textura,

cuerpo y epidermis. Hiende la materia como mensaje sólido, para sacarle con intensidad de trabajo y dedicación voces profundas, reales y avasalladoras. Su escultura de las «zonas vacías» entiende el espacio y el aire, no como principio envolvente, sino como principio acumulativo en las propias fronteras de la forma. Valora la superficie de una forma cargada con la máxima intencionalidad y con un sentido que sobrepasa el estricto valor escultórico, para caer ya en el campo del tratamiento específico de la materia. Subirachs mantiene aún un respeto por lo tradicional que le empuja al múltiple uso de los materiales aplicándolos simultáneamente, ocasionando efectos equivalentes a los de la policromía imaginera y a la técnica del «estofado» en su afán de encontrar nuevas calidades rayando las capas exteriores y descubrir las subyacentes, tradición que en nuestra patria gozó en escultura de mucho predicamento. A veces varias de estas láminas de hierro organizan ángulos diedros y sobre su conjunto se eleva la estructura de elementos lineales. En su «Homenaje al cinematógrafo» (1958), la influencia gaudiana y de Moore ya es lejana; el único parentesco puede encontrarse en Gargallo. Una gran plancha perforada con un hueco trapezoidal permite ver una serie de espigas de hierro que cruzan verticalmente la pantalla figurada. El gusto por lo táctil y lo corpóreo tienen una presencia física rotunda en su obra. Aunque en las obras domine el factor lineal, sígnico o referencial, el «grattage» ejercerá sobre él una turbadora influencia. Subirachs inventa nuevas formas, limitadas por sus masas, la superficie de las cuales logra una tirantez definida e insustituible determinada por la calidad de la materia y sus posibilidades texturales. Descubre en este afán un interés profundo por el «misterio de la materia» en sí que le lleva a su peculiar visión de las superficies informales, dando siempre una primacía a lo tectónico sobre lo espasmódico o sobre lo abusivamente lírico.

Lo que Subirachs ha denominado en alguna ocasión «instrumentos de tortura» representa el conjunto de artefactos que a partir de 1960 crea con relativa frecuencia y reiterada insistencia poniendo en juego ensamblajes y cuñas que originan profundas tensiones a la materia y al espacio. Madera, metal y piedra son los auténticos sustentáculos materiales de sus asombrosas creaciones de este momento. Todas ellas son materias escultóricas enraizadas directamente en la tra-

dición artesana y en los utensilios domésticos. Cuñas, poleas, muelas, vigas, tornillos, pilares, cadenas, tacos, tirantes, prensas, engranajes, funcionando como signos de un código muy rico en significaciones sociales, intencionalidad y expresión. Expresionismo que no se basa en la gesticulación de los elementos antropomorfos, físicos y psíquicos del hombre, sino en la larga tradición de elementos y útiles artesanos que la sociedad ha venido utilizando para la guerra y para la paz, para la vida y la muerte, para el trabajo y el ocio, el castigo y la recompensa. Pero no se piense que el ensamblamiento de estos materiales, a los que el artista ha descubierto sus más hermosas calidades, imita al de un utensilio determinado. Lo admirable aquí es precisamente todo lo contrario, es decir, que sin perder su aire de familia con el instrumental artesano, sin dejar de representarlo y hablar por él, se organizan subordinándose a un estricto criterio de belleza y equilibrio. El haber conseguido esta admirable síntesis expresiva acredita a Subirachs como un artista excepcional y capaz de abrir nuevos caminos a la rama artística de su elección. Piedra, hierro y madera pesan con su fuerza milenaria en la sensibilidad del escultor por hallarse dotados de un poder y una significación ancestrales. Formas macizas y sólidas, de acuerdo con la expresividad y la fuerza que cada material posee, son aprovechados en sus texturas naturales y el artista se afana en poner de relieve estas calidades con una intención que confunde lo escultórico, lo pictórico y lo constructivo. «Tres cuñas» (1961), «Expositor» (1961), «Bronce entre dos piedras» (1961), «Aza» (1961), «Monumento transportable» (1961), «Principio y fin» (1962), «Penetración» (1962), «Colmenar» (1962), «Oni 405» (1962), obra en cemento, madera, piedra y hierro, y «Presión» (1963), en piedra y madera, son, junto con el «Polifemo» en madera policromada, las obras más representativas de este período, uno de los más característicos de su vida, en el que hostiga el espacio de una forma reflexiva, calculada y creativa con sus «instrumentos de tortura». Es un momento de su obra en que funde con la misma intensidad la búsqueda formal y la semántica. Estos «instrumentos», al no tener ninguna obligatoriedad simbólica o significativa, le sirven para dar rienda suelta a un enorme y desenfadado afán expresivo que los elementos de penetración significan perfectamente. Que la madera reciba en su seno la presión de la piedra o que el bronce y el granito se introduzcan el uno en el otro en pro-

fundo maridaje son experiencias que a Subirachs le permiten profundizar aún más en la riqueza de los materiales, su valor intrínseco y su capacidad de combinación, tanto formal como material. Los elementos estructurales de este conjunto de obras acostumbran a seguir la misma tipología básica que luego desarrolla en distintas versiones muy diversas entre sí. Dos elementos laterales en posición vertical, o tratando de estarlo, tensan por presión a otro material-forma situado en su interior que queda aprisionado por tornillos, cadenas, tuercas, soldadura, etc. El signo más evidente de todas ellas es la idea del ensamblaje por presión o de las cuñas de penetración. Los materiales adquieren con este cruce una «identidad lógica», tal como la entiende la filosofía. Ya no son dos, tres o más, sino uno. Los miembros individuales llegan a formar un todo, llegan a perder su «talidad» (ser tal) para conseguir una identidad objetiva y real que se encuentra en un único ente. El proceso del trabajo del escultor en este tipo de esculturas, así como en su labor general, es el método inductivo. Le interesa muchísimo más obtener de las observaciones particulares y las experiencias fragmentarias una ley general válida, tal como se trabaja en ciencias naturales y en psicología empírica, que utilizar el método deductivo de Bacon, que aspira a pasar de lo universal a lo particular descendiendo de una premisa mayor a otra menor. La obra de Subirachs en su conjunto es una evidente muestra del trabajo inductivo. El análisis, la prueba, el experimento, le satisfacen mucho más que las certezas absolutas, que los principios unívocos. Si hubiéramos de definir de un modo teórico su trabajo a lo largo de su vida de escultor, diríamos que Subirachs pone en marcha «hipótesis hilemórficas». Hipótesis sobre la materia y la forma. Suposiciones, ideas anticipadas que deben ser comprobadas en la materia y en la forma y que en su fusión y confusión crean nuevos seres con suficiente entidad e independencia para que los calificuemos como tales. La hipótesis pierde su matiz de probabilidad cuando en la obra encuentra su total consumación o, mejor dicho, verificación directa para devenir teoría, teoría a la que se llega por una «praxis» continuada y una «téchne» intensa y meditativa.

En 1965, en una exposición que realiza en Sala Gaspar, Subirachs revela públicamente su cambio de rumbo. Si en la anterior muestra barcelonesa de 1962 hizo abierta manifesta-

ción de lo abstracto, las 34 esculturas y 5 dibujos de 1965 indican su orientación hacia lo neofigurativo. No es que abandone la abstracción ni que retroceda a la figura tal como lo hizo en su primera producción o en el paréntesis de León. Sencillamente se trata de una recuperación de las posibilidades de la figura con y entre el informalismo. El momento es propicio; después de medio siglo de libre campeo de la abstracción se produce en el mundo un retorno a la forma, la figura y la naturaleza. No es un retorno al academicismo, sino un volver al paisaje natural con ojos y vista nuevos, un disponer de las formas más libre e incondicionado. Al igual que otros artistas, Subirachs decide trabajar con la figuración, lo que no significa volver a ella. Uno de los precedentes neofigurativos de Subirachs después de la etapa abstracta es sin lugar a dudas el monumento en hormigón y bronce del año 1963 dedicado a Narcís Monturiol. A partir de este momento Subirachs se decide por este sendero. Confiesa que se propone «colaborar en la creación del estilo de nuestro tiempo. Un mundo donde esté presente la huella del hombre». Se trata de trascender la realidad y no de imitarla, de dar un paso más allá en la historia del arte, haciéndolo avanzar sin el propósito apriorístico de crear un «ismo». Utiliza realidades creadas —no halladas hechas— de seres y objetos que empiezan siendo una cosa y acaban siendo otra, de la realidad del misterio surgida o trasmutada por fuerzas o agentes ocultos y no de la realidad sometida a leyes fijas naturales. Como vio Alberto del Castillo en 1967, «se trata, en suma, de un realismo mágico más que de un novorrealismo puro y simple».

Subirachs en este momento ni «cambia de concepto» ni se aleja de «la inmensa monotonía a que ha llegado el abstracto», como trataron de analizarlo algunos críticos. Su proceso es absolutamente natural, gradual y evolutivo. Tan sólo cambia la fachada, pero el sistema y la esencia son los mismos. Enriquece el amplio vocabulario de la forma mezclando forma y abstracción utilizando ambos valores como sinónimos. Persiste la bivalencia de los elementos positivo y negativo, de la masa y el hueco, el símbolo de la realidad y de lo imaginario. Su temática continúa siendo una interrogación sobre el hombre, sus sueños, sus fatigas, sus sentimientos y su destino. Parte de una realidad concreta, de un hecho real determinado y desde el mismo inventa fábulas mentales desarrollándolas

con imaginación fantástica, pero realización concreta, precisa y determinada. De aquí sus ejemplos del molde como posibilidad de creación y de la hornacina como definición del vacío limitado. La idea de misterio, continuidad y prolongación la representa con la repetición hasta el infinito de una imagen, que unas veces se limita a la reiteración de la misma figura, en otras gracias a la reflexión de un espejo o plancha, no encuentra el fin, sino que mediante la forma genera el desplazamiento en el espacio de una misma figura. El planteo introspectivo de su obra anterior se enriquece con la comunicación que establece a través de las oberturas y prolongaciones de lo exterior. Una pieza de ajedrez, un hierático rostro femenino, una máscara de acusados rasgos en negativo, la eutimia de un torso femenino sirven para crear un diálogo de ascesis racional y de sensualidad. Quizá lo más revolucionario de este momento no es el añadir a la dialéctica positivo-negativa, la de lo cóncavo y convexo, sino la de inserción de la noción de movimiento, secuencia y desplazamiento. Recupera del arte barroco y de algunos momentos del romántico la idea de los ángeles desplazándose o la de una danzarina captada en un «instante» voladero. «La Venus de Peñíscola» (1967), en piedra, y la «Cornisa» (1966), en mármol; «La mirada» y «La creación de la mujer», en bronce, siguen las propuestas que en 1965 realizó en las obras «Perfil» y «La Façana». Se trata en todos estos ejemplos de convertir figuras geométricas determinadas, rostros, torsos o molduras en un friso de prolongación horizontal que alargue las protuberancias más sobresalientes de su silueta. La impávida frialdad de los materiales la rompe abruptamente en un extremo con el cincelado violento del lado opuesto a la figura. No con un tatuaje amorosamente cuidado, envejecido, surcado de calidades, sino con un descarnar crudamente el material. Díaz-Plaja ve en este paso una transición de lo inerte a lo vivo, de lo estable a lo dinámico, de lo eterno a lo temporal. El factor tiempo se recupera en su escultura, el «devenir», entra a formar parte de sus modelados. El ritmo, el dinamismo, el movimiento, son aprisionados en un instante temporal, tal como lo hace el cine y la fotografía. Estos perfiles y estos torsos, que pueden dilatarse en una cornisa o un muro, contienen en sí una idea cinematográfica, nos recuerdan secuencias de Fellini; en el trasvase de una imagen a otra nos narra un acontecer,

un dinamismo poético y alusivo. En resumen, trata de cristalizar la fuga del devenir temporal. Para conseguir este énfasis en las formas sucesivas se ve obligado a trabajar la materia de la forma más perfecta. Se obliga a sí mismo a conseguir resultados prodigiosos. La pureza del acabado, el énfasis y los contrastes, el pulido y las texturas, juegan en este momento un papel esencial. Las superficies trabajadas, tatuadas y envejecidas permitían el azar del hallazgo, las bruñidas obligan a un planteo previo que controla el proceso de realización al extremo y en las que el acabado juega un papel tan importante como la idea o la forma en su conjunto. La valoración de los materiales y la precisión se mezclan en su nuevo juego de formas a la búsqueda de otra dimensión que una lo interno y lo externo, positivo y negativo, psíque y soma, contenido y continente. «Homenaje a Leonardo» (1968), «Figura metafísica» (1968) o «Ecuestre» (1968) expresan este progreso en profundidad, este afán de buscar lo interno a las formas y a los personajes, de mirar su interior como antes mirábamos su exterior. Se advierte cómo su frecuente inversión de la máscara, del cuerpo, del torso, de convexa a cóncava, tiene una intención trascendente a la búsqueda de la extraña psicología del hombre. Dos obras de gran envergadura pertenecen a este momento: los establecimientos de General Optica, en la calle de Serrano, de Madrid, y el ya comentado Ayuntamiento de Barcelona. En General Optica, Subirachs hace una labor de escultor que no sólo configura el espacio al aire libre, sino que determina con su obra todo el espacio interior de una tienda. Partiendo de los ángulos focales de la vista y sus proyecciones, Subirachs crea grupos escultóricos que en bajo relieve proyectan imágenes, reiteran ojos, repiten el logotipo y agrupan todos los signos referidos a los medios audiovisuales.

La última obra de Subirachs pone un enorme énfasis en estas figuras en el hueco, en las proyecciones interiores de sus personajes que vacía en moldes de estructura totalmente ortogonal que enriquece con sus tatuados y envejecimientos. «El tiempo», bronce de 1967; «Mujer sentada», bronce del mismo año; «La esfinge» (1969), recogen este planteo. También nos ofrece dentro de este mundo de cavilaciones interiores arropadas de clasicidad, método cartesiano y exigencias áu-

reas, el negativo de las más grandes creaciones escultóricas de culturas pasadas, dándoles dentro de un espíritu abstracto su versión actual. «La Venus de Peñíscola» (1967) nos recuerda un torso griego; el «Homenaje a Leonardo» (1968), las referencias faciales del maestro renacentista; «Ecuestre», de 1968, es una versión contemporánea de las muchas versiones del caballo. No deja todo ello de manifestar una especie de reencuentro nostálgico de Subirachs con el pasado, con las grandes culturas, con los momentos cumbre de la civilización y el arte. La estatua sumeria, los grandes arquetipos del arte egipcio, la pura precisión helénica y un reciente y apasionado interés por lo barroco se han manifestado a lo largo de su obra escultórica. No como una influencia que le dicte métodos o formas, sino como sugerencias desde las que partir, transformar o remodelar para producir una nueva obra totalmente distinta y diversificada.

Será muy difícil poner punto final a la obra o a la línea adoptada por Subirachs en vida del escultor. Sus transformaciones, su galopar, su ir y venir en el mundo de la forma, de lo figural a lo abstracto, y viceversa, dificultan esta labor. Este signo de dinamismo caracterológico es el que hace que le consideremos un elemento vivo en nuestra cultura, una «voz profética» en el angustioso devenir de las artes contemporáneas.

Su preocupación por el barroco, compartida por muchos amantes del arte en el momento actual, está marcando profundamente su obra y le ha movido a viajar a Italia repetidas veces para tomar contacto directo con la escultura de Lorenzo Bernini, en especial en obras como el «Extasis de Santa Teresa», de la iglesia de Santa María de las Victorias, donde las figuras se agitan en movimientos extremados y la ampu- losidad de los pliegues y lo forzado de los gestos le descubren la vibrante movilidad que aportó el barroco frente a las actitudes serenas y estáticas de la escultura renacentista. Un interés y una pasión que obligatoriamente deben desembocar en sus manos en un nuevo capítulo de su fructífera labor. Este conjunto de transformaciones y este esfuerzo por realizar una obra consecuente con el ayer y con el hoy constituyen una antigua y permanente preocupación de Subirachs.

Siempre ha exigido del artista creador una obra sometida a lo que él llama las tres condiciones decisivas del arte: la contemporaneidad, la intencionalidad y la creatividad. Tres condiciones que no han faltado en ninguna etapa de su creación escultórica.



Esquema cronológico de Josep Maria Subirachs

1927

— Nace en Barcelona, el 11 de marzo.

1945

— Estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes de Barcelona.

1947

— Trabaja en el taller de Enric Casanovas.

1948

— Primera exposición monográfica en la «Casa del Libro», de Barcelona.

1949 a 1957

— Participa en el «Salón de Octubre».

1950

— Funda con Torres-Monsó, Martí-Sabé, Datsira, Creus y Esther Boix el grupo «Postectura» y exponen en «Galerías Layetanas».

1951

- Obtiene una beca de estudios en París del «Instituto Francés», de Barcelona.
I Bienal Hispanoamericana, Madrid.

1952

- Exposición Arte Religioso Moderno, «Sala Caralt».

1953

- Seleccionado en la Bienal Internacional de São Paulo. Primer premio de escultura en el «Salón del Jazz», Barcelona.

1954

- II Bienal Hispanoamericana, La Habana. Exposición de dibujos Guinovart-Subirachs en el «Cercle Mallol». Exposición Servrancky, Peire, Mara, Burssens, Subirachs, «Galería Unicum», Brujas. Exposición «Galerie Madelaine Baes», Knokke. Se traslada a Bélgica, donde reside y trabaja hasta dos años más tarde.

1955

- Viaje a Holanda y Alemania. Exposición monográfica en «Het Atelier», Amberes. Expone en el «Parque Middelheim», de Amberes, como único participante español (III Bienal Internacional de Escultura).

1956

- Exposiciones en Bruselas. Participa en la VI Bienal Internacional de Escultura del Middelheim, de Amberes. Exposición «Galerie Giroux», Bruselas. Exposición «Théâtre de Poche», Bruselas. Regresa a Barcelona.

1957

- Realiza una escultura para la entrada de los Jardines Mundet, siendo la primera obra abstracta colocada en la

vía pública en Barcelona. Medalla de bronce en la II Bienal Mediterránea, Alejandría y El Cairo. «Salón de Mayo», Barcelona. Exposición de Escultura, Parque de la Moncloa, Madrid. Exposición monográfica en «Galerías Jardín». Expone en la Chinesse National Art Museum, de Taipeh.

1958

- «Gran Premio San Jorge», Diputación de Barcelona. «Premio Julio González», Cámara Barcelonesa de Arte Actual. Participa en la 4.ª exposición del Grupo R de Arquitectura. Premio Placa FAD de Arquitectura y Decoración.

1959

- Realización del relieve de la Facultad de Derecho de Barcelona en colaboración con el ceramista Cumella, y de una escultura monumental que es colocada en el Paseo Nacional de la misma ciudad. Participa en So Wohnt Europa, Munich. Exposición de la Escuela de Barcelona, «Galerías Biosca», Madrid. Exposición de arte español en la «Galería 59», de Aschaffenburg, Alemania.

1960

- Exposición en la Sala del Prado, Ateneo de Madrid. Es inaugurado el monumento a la Marina, Paseo Nacional de Barcelona.

1961

- Se inaugura el Santuario de la Virgen del Camino, León, donde esculpió la fachada y las puertas.

1962

- Exposición en «Joachim Gallery», de Chicago, en la «Sala Gaspar», de Barcelona, y en «Galerie Mesure», de París.

Realiza la escultura para el parque del «Market Center Award», en Dallas (U.S.A.).

1963

- Expone en la «Galería Neblí», Madrid. Realiza dos monumentos, el dedicado al recuerdo de las Víctimas del Vallés, en Rubí, y el dedicado a Narciso Monturiol, en Barcelona, que ha sido la primera obra colocada en un lugar público concebida en el estilo de la Nueva Figuración.

1964

- Expone en la «Bertha Schaefer Gallery», Nueva York, y en la «Galerie Maywald», París, junto con el pintor Luc Peire.

1965

- Monumento a Pompeu Fabra en Planoles (Gerona). Exposición en la «Galerie Semiha Huber», Zurich.

1966

- Obtiene el premio de dibujo Inglada-Guillot. Exposición en la «Galería Grises», Bilbao, en la «Sala Santa Catalina», del Ateneo de Madrid. Participa en la «Jeune Sculpture», en el Museo Rodin, París. A finales de año participa en la exposición Drawing by sculptors en «Berta Schaefer Gallery», Nueva York.

1967

- Realiza una escultura en gran tamaño de Peñíscola, la escultura titulada «La medida del Espacio-Tiempo», en Barcelona. Expone en la «Sala Gaspar», Barcelona, y en The Stamford Museum, con Luc Peire.

1968

- Realiza el monumento al Comercio Internacional para la ciudad de Dallas. Exhibe sus dibujos en la «Galería

Seiquer», Madrid. Se le concede Sala Especial en la «XXXIV Bienal de Venecia». Realiza en México D. F. un gran monumento en recuerdo de la XIX Olimpiada.

1969

- Realiza en Barcelona el Monumento Homenaje a Barcelona (Montjuich). Expone en el «Museo Rath», Ginebra, en la muestra Art espagnol d'aujourd'hui. Termina la fachada del nuevo Ayuntamiento de Barcelona, obra que tenía empezada desde 1964. Expone en la muestra Contemporary Spanish Art, organizada por «The National Gallery of Canada de Ottawa» y que tiene lugar en: Memorial University, Saint John's (Newfoundland); Agnes Etherington Art Gallery, Kingston (Ontario); London Public Library and Art Museum, London (Ontario); Art Gallery of Greater Victoria (British Columbia); Alberta College of Art, Calgary (Alberta); University of Manitoba, Winnipeg (Manitoba); St. Catharine's & District Arts Council, S. Catherine (Ontario); Confederation Art Gallery, Charlottetown (Prince Edward Island); Musée d'Art Contemporain, Montreal (Quebec); Hamilton Art Gallery, Hamilton (Ontario).

1970

- Participa en la exposición El Pequeño Bronce en el «Museo de Arte Moderno», Madrid. Realiza el monumento a Santo Domingo de Guzmán que es inaugurado en Montserrat.

1971

- Exposición de sus últimas obras en la «Galería Skira», Madrid. Exposición de aguafuertes, litografías y dibujos, junto con el pintor Hernández Pijuán, en «lanua», Barcelona. Participa en la I Muestra de Artes Plásticas, que tiene lugar en Baracaldo. Se le otorga el «Premio San Martín» de oro, de categoría internacional.

1972

- La Editorial Gustavo Gili le encarga una serie de aguafuertes para la colección Estampas de la Cometa. Realiza una escultura para el Parque-museo de Escultura de la Castellana, Madrid.
Exposición «Cien Años de Dibujo Español». «Anne Barchet Galería de Arte». Madrid.
Exposición de Escultura Contemporánea. Gerona.

Josep Maria Subirachs a través del Cuestionario Marcel Proust

- ¿El principal rasgo de mi carácter?
La impaciencia.
- ¿La cualidad que deseo en un hombre?
La inteligencia y la virilidad.
- ¿La cualidad que prefiero en una mujer?
La inteligencia y la femineidad.
- ¿La que más aprecio en mis amigos?
La inteligencia.
- ¿Mi principal defecto?
La poca paciencia.
- ¿Mi ocupación preferida?
Ordenar y escoger.
- ¿Mi sueño de dicha?
No perder nunca el entusiasmo.
- ¿Cuál sería mi mayor desgracia?
Que mis hijos encontraran inútil mi trabajo.
- ¿Qué quisiera ser?
Coleccionista de aparatos ópticos.
- ¿Dónde desearía vivir?
En Europa.
- ¿El color que prefiero?
Los colores de un buen maquillaje.
- ¿La flor que prefiero?
La alcachofa.
- ¿El pájaro que prefiero?
Los de Hitchcock.
- ¿Mis autores favoritos en prosa?
Stendhal, Salvador Dalí.
- ¿Mis poetas preferidos?
Los simbolistas franceses, Salvador Espriu.
- ¿Mis héroes de ficción?
Julián Sorel, Miguel O'Hara (personaje de «La dama de Shanghai»).

- | | |
|---|--------------------------------------|
| ¿Mis heroínas favoritas de ficción? | Penélope, las heroínas de Antonioni. |
| ¿Mis compositores preferidos? | Ninguno. |
| ¿Mis pintores predilectos? | Arcimboldo, Marx Ernst. |
| ¿Mis héroes de la vida real? | Ramón Llull, Orson Welles. |
| ¿Mis heroínas históricas? | Madame Curie, Marilyn Monroe. |
| ¿Mis nombres favoritos? | Roger, Judit. |
| ¿Qué detesto más que nada? | La inflación de la mediocridad. |
| ¿Qué caracteres históricos desprecio más? | Hítler. |
| ¿Qué hecho militar admiro más? | El rapto de las Sabinas. |
| ¿Qué reforma admiro más? | La abolición de la esclavitud. |
| ¿Qué dones naturales quisiera tener? | Habilidad. |
| ¿Cómo me gustaría morir? | Joven. |
| ¿Estado presente de mi espíritu? | Esperanzado. |
| ¿Hechos que me inspiran más indulgencia? | Los motivados por el snobismo. |
| ¿Mi lema? | Ser actual a cada instante. |

BIBLIOGRAFIA SOBRE SUBIRACHS

AGUILERA CERNI, Vicente.

«La Sculpture Abstraite Espagnole». Aujourd'hui, núm. 24, París.

«La Nuova Sculture Espagnola». La Biennale, Venecia.

«Iniciación al arte español de la postguerra». Edicions 62.

AREAN, Carlos Antonio.

«Cuatro artistas de la Escuela de Barcelona». Arbor, núm. 170, Madrid.

«Veinte años de pintura de vanguardia». Editorial Nacional, 1961, Madrid.

«Escultura Actual en España». Publicaciones El Duero, 1967, Madrid.

«Pintura y escultura de vanguardia: Zobel y Subirachs». Bellas Artes 71, Madrid, 1971.

BENET AURELL, Jordi.

«El III Salón del Jazz». Revista núm. 58, Barcelona.

«El Templo de los Hogares Mundet». San Jorge, núm. 33, Barcelona.

BOHIGAS, Oriol.

«Escultures i jardins a Barcelona». Serra d'Or, març 61, Montserrat.

BOSCH, Lluís.

«Subirachs». Ancora, núm. 491, San Felú de Guixols.

«Escultura, valor i superfície». Ancora, número 567, San Felú de Guixols.

CASTILLO, Alberto del.

«Subirachs, escultor de nuestra época». Diario de Barcelona, 15-I-59.

«Cataluña en el Santuario leonés de la Virgen del Camino». Diario de Barcelona, 5-X-61.

«Subirachs en Gaspar». Diario de Barcelona, 30-III-62.

«Subirachs». Diario de Barcelona, 4-III-67.

CASTRO ARINES, José.

«La gran obra escultórica de Subirachs». Diario de Barcelona, 18-V-63.

«La escultura de José María Subirachs». Diario de Barcelona, 2-IV-66.

CIRICI PELLICER, Alexandre.

«Las artes plásticas». Enciclopedia Labor, volumen VIII, Barcelona.

«Escultura del siglo XX». Historia del Arte Español, Edit. Giménez-Placer, Barcelona.

«L'escultura catalana». Biblioteca Raixa, Palma de Mallorca.

- «La plàstica catalana dels últims cinc anys». Serra d'Or, febrer 61.
- «Subirachs com a veu». Serra d'Or, agost 1961, Montserrat.
- «Subirachs». Catalunya Exprés, núm. 23, Barcelona.
- «La escultura catalana en 1964». Suma y Sigue, núms. 5-6, 1964, Valencia.
- «L'Art Català Contemporani», Edicions 62, Barcelona, 1970.

CIRLOT, Juan Eduardo.

- «Subirachs». La escultura del siglo XX, Edic. Omega, Barcelona.
- «Arte contemporáneo». E.D.H.A.E.A., Barcelona.
- «La sculpture de Subirachs». Art Actuel International, Lausanne, Suisse.
- «Subirachs; su evolución». Papeles de Son Armadans, tomo XV, Madrid-Palma de Mallorca.
- «El Arte Otro». Biblioteca Breve, Barcelona.
- «La sculpture de Subirachs». Art Actuel International, núm. 16, Lausanne.
- «Subirachs». Colec. Espacio y Punto. Xifré Edit., Barcelona.

CORREDOR MATHEOS, José.

- «José María Subirachs». La Prensa, 21-II-62, Barcelona, Apéndice Enciclopedia España, 1964, Barcelona.
- «Subirachs y la Nueva imagen». Presencia, 25-III-67, Gerona.

CORTES, Juan.

«Una magnífica obra de Subirachs». Destino, número 1187, Barcelona.

«Subirachs». Destino, junio 1957, Barcelona.

«Subirachs». Destino, enero 1959, Barcelona.

CRESPO, Angel.

«El arte de Subirachs». Artes, 23-V-63. Madrid.

CHUECA, Fernando.

Catálogo del Museo Nacional de Arte Contemporáneo, 1961, Madrid.

DIAZ-PLAJA, Guillermo.

«Sobre el dinamismo en la escultura (Subirachs, 1962-1963). La Vanguardia, junio 1968, Barcelona.

«Tres textos sobre J. María Subirachs». Editado por General Optica, Madrid, 1972.

DICCIONARIO universal de escultores.

ESPINAS, Josep. María.

«Aproximación a Subirachs». Resumen CICF, XI-58, Barcelona.

«La emocionante aventura de tres hombres». Cataluña Exprés, 7-X-61, Barcelona.

ESPRIU, Salvador.

«Aproximació a tres escultures de Subirachs». Ossa Menor, 1960, Barcelona.

«Psalm, Tekel, Temple». Obres completes,
volum I, Edicions 62, Barcelona.

FARALDO, Ramón.

Arte y Hogar, diciembre 1949, Madrid.

GARCIA-VIÑOLAS, M. A.

«Subirachs». Pueblo, Madrid, 17-II-71.

GASCH, Sebastià.

«En el taller de los artistas». Destino, número 1143, Barcelona.

«Con Subirachs». Destino, Barcelona.

«Las calles de Barcelona se pueblan de esculturas abstractas». A B C, 10-VII-63, Madrid.

GAYA NUÑO, J. A.

«Contemporary sculptors of Spain at the New York world's fair». Dirección General de Bellas Artes, 1964, Madrid.

GICH, Joan.

«Madurez en Subirachs». Tele-Exprés, 10-III-67, Barcelona.

GIRALT-MIRACLE, Daniel.

«Subirachs en México». Destino, 12-X-68.

«Hernández Pijuán y Subirachs». Destino, mayo 1971.

«La Estética Catalana en el Mundo». La Vanguardia Española, 18-XI-70.

GUTIERREZ, Fernando.

«Subirachs». Solidaridad Nacional, 6-VII-57, Barcelona.

«Subirachs». Solidaridad Nacional, 10-I-59, Barcelona.

«Subirachs». La Prensa, 21-II-67.

«Subirachs y Hernández Pijuán». La Vanguardia Española, 15-VI-71.

HAZAN, F.

Dictionnaire de la sculpture moderne, F. Hazan, éditeur, 1960, París.

HSIAO CHIN.

«Arte español contemporáneo». Cosmorama, Hong-Kong.

MARSA, Angel.

«El VI Salón de Octubre», El Correo Catalán, 25-X-53, Barcelona.

«Elogio de las formas rudas», El Correo Catalán, 31-XII-61, Barcelona.

«Una escultura de Subirachs». El Correo Catalán, 25-IV-64, Barcelona.

«Subirachs o el Nuevo Clasicismo». El Correo Catalán, 5-III-67, Barcelona.

MORENO GALVAN, José María.

«Subirachs en Skira». Triunfo, Madrid, febrero, 1971.

PANIKER, Salvador.

«La nueva escultura de Subirachs». Presentació catàleg Gaspar, gener 1967, Barcelona.

PELLSJO, Owe.

«Konst i Barcelona». Norrköpings Tidningar, 6-IV-62.

«Sobre escultura». Revista Granvía, número 491, Barcelona.

«Crónica de Barcelona». Suma y Sigue, octubre-noviembre-diciembre 1962, Valencia.

PERMANYER, Lluís.

«Subirachs». A través del cuestionario Marcel Proust, Destino.

PERUCHO, Joan.

«Hacia la nueva escultura de Subirachs». Destino, número 1243, Barcelona.

«El sentido social de la escultura de Subirachs». Destino, marzo 1962, Barcelona.

«Las esculturas de Subirachs en el Santuario leonés de la Virgen del Camino». Destino.

«Subirachs». El Arte de las Artes, Edic. Danae, 1964, Barcelona.

«Realidad y poesía en la escultura de Subirachs». Destino, 18-VI-66, Barcelona.

«La obra reciente de José María Subirachs», Destino, 25-II-67, Barcelona.

PORCEL, Baltasar.

- «Josep M.^a Subirachs bajo el símbolo de Babel». Destino, número 1577, Barcelona.
«Los Encuentros». Ediciones Destino, Barcelona 1969.

POPOVICI, C. L.

- «Subirachs en Chicago». S. P., núm. 178, Madrid.
«Subirachs», S. P. 15-VI-63. Madrid.

PUIG, Arnal.

- «Subirachs», escultor plástico». Revista Europa, 15-III-64, Barcelona.
«Subirachs, el cultor y el mundo». Presencia, 25-III-67, Gerona.

RAGON, Michel.

- «Peintres autrichiens et sculpteurs espagnols». Arts., núm. 890, París.

RODRIGUEZ-AGUILERA, Ceáreo.

- «Subirachs». Antología Española del Arte Contemporáneo, Edit. Barna., 1955, Barcelona.
«Nota sobre Subirachs». Papeles de Son Armadans, tomo XXVI, Palma de Mallorca.
«El "Polifemo" de Subirachs». La Vanguardia, 28-IV-64, Barcelona.
«El expresionismo catalán». Suma y Sigue, números 5-6, 1964, Valencia.

«Función social creadora». La Vanguardia,
13-V-65, Barcelona.

RODRIGUEZ-CRUELLS.

«El "Polifemo" de Subirachs». Revista
Granvía, 1964.

RUBERT DE VENTOS, Xavier.

Texto para un catálogo. Manresa, 1966.

SANCHEZ CAMARGO, Manuel.

«Las esculturas de Subirachs». La Van-
guardia, 11-VII-63, Barcelona.

«Subirachs». Hoja del Lunes, 10-VI-63, Bar-
celona.

«Subirachs, un creador de la escultura».
La Vanguardia, 26-III-66, Barcelona.

SANTOS TORROELLA, Rafael.

De la escuela de Barcelona. Edit. RM, Bar-
celona.

La rebelión del objeto. O Figura, núm. 3,
1961, Barcelona.

Artes plásticas. Supleto. 57-58 de Enciclo-
pedia España. Barcelona.

«Subirachs». O Figura núm. 5, 1962, Bar-
celona.

«Subirachs». El Noticiero Universal, 1-III-67,
Barcelona.

«Hernández Pijuán-Subirachs». El Noticie-
ro Universal, mayo 1971.

SARTORIS, Alberto.

«Subirachs». Monografía, Edic. Galería Jardín, 1958, Barcelona.

«Sobre la Bienal». Revista núm. 93, Barcelona.

«Los Hogares Mundet». Destino.

«Subirachs». La Torre, núm. 28, 10-XII-59, Puerto Rico.

«Subirachs». Correo de las Artes, núm. 30, Barcelona.

SEMPRONIO (A. Avelino Artís).

«El arte nuevo se manifiesta activamente». Destino, mayo 1958, Barcelona.

SERRANO, María Dolores.

«El santuario más moderno de España». Gaceta Ilustrada, núm. 272, Barcelona.

SEUPHOR, Michel.

«La sculpture de ce siècle». Edit. Griffon, Neuchâtel, París.

«Subirachs». Catalogue de Galerie Messure, noviembre 1963, París.

Le Style et le Cri. Editions du Seuil, 1965, París.

«Pour Subirachs». Edit. Mendoza, Barcelona, 1965.

«Catorce ensayos sobre el arte de este siglo». Monte Avila Editores, Caracas, 1970.

TEIXIDOR, Joan.

«Subirachs». Cuadernos de Arte, Ateneo de Madrid.

«Subirachs». Destino, 25-II-67.

THARRATS, Joan Josep.

«Artistas de hoy». Revista núm. 269, Barcelona.

«Guinovart y Subirachs». Revista, febrero 1954, Barcelona.

TRENAS, Julio.

«Magistral presencia del escultor Subirachs». La Vanguardia, Barcelona, 18-II-71.

VALLES, José.

«En torno a Subirachs». Canigó, núm. 99, Figueras.

VALVERDE, José María.

«Subirachs». Correo de las Artes, núm. 23, Barcelona.



Antología de textos críticos

«La minúscula Galería Jardín, que nos ha deparado esta temporada exposiciones importantes de pintura, ofrece estos días una de escultura del mayor interés. Baste decir que el expositor es el joven escultor José María Subirachs, una de las auténticas promesas de nuestra escultura. Esta vez el vocablo promesa no es sinónimo de esperanza vaga, sino que se acerca hasta identificarse con una venturosa realidad. Nos hallamos en verdad ante un escultor de alta categoría, llamado a dar mucho que hablar aquí y fuera de nuestro país. Trasladado a Bélgica en 1954, allí ha residido desde hace un año. Durante este lapso ha expuesto en Bruselas, Brujas y Amberes, cosechando merecidos éxitos, redondeados por haber llegado a finalista—nada menos que con Angel Ferrant—en la inolvidable noche en que Rits organizó la Cámara Barcelonesa de Arte.

Formado sólidamente junto a Enrique Casanovas, no tardó en desprenderse del maestro, cambiando la masa por el espa-

cio, siguiendo una línea en la que se mezclan Gaudí, Gargallo, Picasso y en seguida Moore., que es el ejemplo que tomó principalmente en los años anteriores a su estancia en Bélgica.» — ALBERTO DEL CASTILLO (1957).

«José María Subirachs toma especial relieve por sus descubrimientos plásticos, ordenados a la vez por razones constructivas, de intimidad arquitectónica, por correspondencias formales, geométricas, entre las masas, casi siempre transformadas en verdaderas atracciones y repulsiones biológicas; por la misma dinámica del trabajo constructivo y por la consideración —no menos dinámica— de los infinitos puntos de vista susceptibles de transformar la visión de los valores corpóreos, superficiales y lineales.

A las formas orgánicas de Subirachs, la masa es visible por las penetraciones de sus espacios íntimos. Unos ritmos moderados cierran dentro de cada obra entera las líneas de fuerza de todos los volúmenes, regidas por leyes parecidas a las del sistema encadenado románico, pero traducidas sabiamente en términos de espacio.» — ALEXANDRE CIRICI PELLICER (1957).

«Subirachs impone a la materia sus «ideas» o «formas» —si no se toman estas palabras al pie de la letra de su tradición—, pero tales ideas no son ideas generales de un cierto «tipo» de cosas. La prueba de ello es que podemos prescindir del título aun cuando lo haya: se da por añadidura. ¿Qué son entonces estas «ideas» de Subirachs? No lo sé, y aquí reside para mí su poder: si creyéramos por un momento definir las como «ideas geométricas», en seguida dejarían ver una expresividad fisonómica casi humana: si quisiéramos interpretarlas como símbolos expresionistas de conceptos o afectos resultarían herméticas y lejanas, dejándonos sólo en las manos un duro esqueleto de formas pitagóricas. Seguramente el mismo Subirachs sólo sabe que las ve: esas ideas son para él visiones, entre fantasmas y revelaciones, que dan sentido a toda materia escultórica, sin que quepa situar antes la visión o el material.

Ese tipo de visiones puede emparentarse lo mismo con la intuición matemática que con los símbolos religiosos: en un caso o en otro, el escultor ha empezado inmediatamente por

intuirlas como forma de sus materiales, alucinante ordenación de su mundo, previa a su voluntad y su inteligencia.» — JOSE MARIA VALVERDE (1959).

«A lo largo de este proceso de ahondamiento morfológico puede advertirse en José María Subirachs, pero sobre todo desde 1953, el reflejo de una influencia: la del arquitecto Antonio Gaudí, que supo transformar estructuras de sus obras en verdadera plástica autónoma, dotada de tanto poder emocional como de honda originalidad. El gusto por las calidades grises y rugosas, por las líneas paraboloides e hiperboloides, así como por las superficies envolventes y por las relaciones de vacíos y volúmenes tensados en extrañas curvaturas, se hace cada vez más perceptible en la plástica de Subirachs, aunque la figura humana no sea aún desterrada de ella, incluso con la mayor pureza de esquema y canon. Se trata de una activación del sentido tectónico de las formas, a la vez que una permeabilidad de la figuración a ese universo de posibilidades de expresión, basadas en el efecto endopático de las tensiones abstractas. Pero a la vez que acepta y utiliza las pulsiones dinámicas de esos esquemas helicoidales y mantiene o exagera el carácter vital de sus formas, admite también una suerte de avance en el sentido contrario, hacia la sequedad y cierto ascetismo, hacia la petrificación, acentuando el valor de los ángulos, la expresividad de la materia, la articulación sintáctica de los elementos estereométricos que llegan a las fronteras de la crueldad implícita.» — JUAN EDUARDO CIRLOT (1960).

«Uno de los principios básicos en que se asienta la producción de Subirachs en estos dos años últimos consiste en el tratamiento «lógico» de las materias por él empleadas. Pero por «lógico» —otra palabra sujeta a las prevenciones— se entiende aquí la adecuación de esas materias a los procesos naturales susceptibles de modificarlas. Así el barro no será objeto de modelado por parte del escultor, sino libre receptáculo de unas huellas o unas imprimaciones como las que aquél en su abandono está destinado a regir. La piedra no será desbastada y esculpida, sino rota, erosionada o transformada por desgaste. La madera no será tallada, sino astillada, horadada o quemada. Es decir, que el propósito del artista sigue una orientación razonada, consecuente con la

razón de ser de los objetos naturales —sin por ello incurrir en un trivial naturalismo—, pero justamente no para que la razón artística se erija en formadora o elaboradora tiránicas de la obra de arte, sino para que se rinda a la evidencia de un instinto creador que imperiosamente reclama identificarse con lo más elemental y sustantivo de esas materias y con la propia ley a que, en su entraña o su intemperie, se encuentran sometidas.» — RAFAEL SANTOS TORROELLA (1962).

«Creemos que nada está más lejos del arte como ficción que las esculturas que ahora ha mostrado en Madrid José María Subirachs. Nada hay en ellas que quiera parecer otra cosa que lo que en realidad es. Nada, pues, más cerca de la realidad. Pero no de una realidad dada, sino de la propia y particular de cada escultura. Si hay un arte que se baste a sí mismo, que no precise de apoyaturas externas, que lleve dentro de sí su propia razón de ser, este arte es la escultura de Subirachs.

No pretendemos decir que estas esculturas permanezcan aisladas dentro de un orden de formas exclusivo y no comunicable con otros ordenamientos formales. Lo que queremos hacer resaltar es el carácter inmanente de la vida que anima a estos extraordinarios objetos. Porque, puestos a analizar, si llamamos esculturas a las invenciones de Subirachs, lo hacemos por razón de su tridimensionalidad en consideración a su volumen. Al contemplarlas y usar del privilegio de manejarlas y tomarlas a peso, se confirma nuestra opinión de que su autor ha superado el concepto tradicional de la escultura —y, por supuesto, más de cuatro conceptos recientes— y se ha situado en un plano que le permite emprender la creación de objetos emocionantes, pero no mágicos; imponentes, pero no dramáticos.» — ANGEL CRESPO (1963).

«Lírico y ascético, con algo de visionaria y aterradora profundidad, este artista va renovando su vocabulario en la medida que va avanzando en la formación de su mundo. Formas espectrales, huellas fosilizadas cuyo sentido se pierde en lo oscuro de los siglos, un latido seco y mineral oyéndose en el silencio de la noche; todo ello se percibe en las estructuras gastadas de sus esculturas. La energía y vitalidad de las mismas no es un reflejo de la vida, del movimiento o de

una acción exterior, sino que proviene de su naturaleza íntima, va surgiendo lentamente de su propio existir.

En las obras de José María Subirachs, las formas se determinan unas a otras, desde el momento mismo del núcleo inicial. A la escucha de este palpito de vida, y desde su fuerza generadora, construye la forma que se le impone misteriosamente y en silencio, más allá de lo pensado, sabiendo que la vida es irreductible y enorme, que irrumpe con una poderosa fuerza dramática. Retorna al origen, a la elementalidad del ser, la piedra es piedra, la madera es madera y el hierro será desde siempre y para siempre un enhiesto elemento de destrucción y terror.»—JOAN PERUCHO (1964).

«Subirachs es un hombre que tiene ideas, que sabe hacer vibrar la materia que tiene entre manos. Sus bloques de piedra, sus piezas de madera, sus estructuras férreas, la combinación de todas estas materias son una lección para el pasante no advertido de que cualquier elemento natural, combinado por la inquietud y la preocupación del artista, se convierte en artístico y expresivo al mismo tiempo que significativo.

De momento contemplemos. Ya se nos hará la luz para que lleguemos a la emoción. Cuando andemos por la Barceloneta, por la Diagonal esquina Provenza, por los Hogares Mundet, contemplemos aquellas realizaciones plásticas de Subirachs. El amasijo de hierro, de piedra, de madera que nos aparece a primera vista poco a poco se nos irá convirtiendo en una forma artística emocionada. Así conseguiremos entrar en el arte, y en esta ocasión de la mano sensible de Subirachs. Si esto hacéis, os aseguro que acabará gustándoos el arte.» — A. PUIG (1964).

«La obra de Subirachs surge en sus comienzos dentro de aquella tendencia mediterraneísta y directamente representativa. Pasa, poco después, por una fase en que las formas buscan una mayor intensidad expresiva; fase que se acentúa luego con una mayor insistencia en estas deformaciones de los seres del mundo real, en actitud decididamente expresionista, para acabar en el esquema esencial de la forma exterior representada, que le lleva a la fase más evasiva de sus realizaciones, a través de las formas más «lineales» de toda

su producción. La fase siguiente, en la que se encuentra hoy dentro de su máxima plenitud, incorpora firmes volúmenes, contrasta formas diversas, conjuga materiales distintos y provoca la tensión de fuerzas contradictorias dentro de una apariencia irreal, aunque con alusiones simbólicas y referencias concretas y determinadas que permiten al propio autor «historiar» el tema de cada una de sus obras.» — CESAREO RODRIGUEZ-AGUILERA (1964).

«Me gusta mucho la obra de José María Subirachs, barcelonés, quien aporta su candor personal a la tensión natural del espíritu ibérico. Formas geométricas simples, en materias muy diferentes (piedra blanca, madera maciza, hierro), suscitan conjunciones de fuerzas que se unen en el mismo plano antagónico. A veces, las maderas y las piedras están cubiertas de grafismos en estrías paralelas. Muy raramente la finura y la geometría han encontrado una armonía más bella. Un juicio sobre la duración se lee en algunas obras de este artista, mediante la yuxtaposición de los diferentes estados de una forma.» — MICHEL SEUPHOR (1965).

«En estas obras, como diría Angel Ferrant, su misión ha sido animar el espacio, dotar al aire de nobles y bellas ocasiones de discurrir, modelándose («el oro del aire tejido de hojas», como en el árbol de Paul Valery), en un alarde de sobriedad y de imaginación del todo feliz.

Tenemos, por otra parte, su obra de menor tamaño, verdadera conjunción de la artesanía y lo puramente ornamental, como puede verse en esta exposición. Subirachs, con un acierto que sólo podemos referir a un Rauschenberg, ha presentado en una misma coincidencia de volúmenes tal variedad de elementos que, en cierto modo, asocian su obra al «pop-art». Sus invenciones parten siempre de un objeto conocido, con cuya alusión espacial elabora todo resultado posterior. Su realismo es total, aunque la realidad no siempre tenga familiar fisonomía. Los materiales de su obra son ya en sí mismos nobles y bellos, y tan cuidados que a veces se diría que hielan un tanto su expresión.» — A. M. CAMPOY (1966).

«La última evolución de la escultura de Subirachs no contradice en nada su antiguo rigor formal, su amor de siempre

al oficio. Pero amplía considerablemente el campo de sus intenciones. Una nueva figuración asoma. El cuerpo humano vuelve a presidir el mundo. Y el orgullo del canon exige la actitud hierática, la vertical de la plomada. Aún más; como en la mítica Grecia, del cuerpo humano nace la arquitectura, que será tan sólo la proyección plana de este mismo cuerpo. Los puntos se convierten en líneas huidizas que poco a poco se van aquietando hasta la columna o cornisa. Ahí queda el silencio de las superficies pulimentadas, tersas, como una tentación de absoluto.

Pero no vamos a engañarnos. Después existe la ambigüedad. Los cuerpos se repiten en su vaciado, se encierran en la cárcel de sus cajas, se reproducen equívocamente, se gozan con los espejos. Una sombra leonardesca los aleja de la claridad matutina. Todo se vuelve críptico, fantástico. Arquitectura y matemáticas, rigor y disciplina hacen aún más agobiante el peso de la noche. Y es en esta extraña simbiosis donde reside el secreto de un arte impecable. Vamos más allá con una inteligencia lúcida, pero agitada todavía por todos los fantasmas. La erosión de la Historia deja su huella en la piedra y el mármol.» — JOAN TEIXIDOR (1967).

«Ahí está esa espléndida muestra de lo que es posible conseguir con la conciliación armónica del realismo y el abstractismo. Ahí está el escultor que sabe su oficio en el más estricto sentido de la palabra y que, además, sabe «su» arte, un arte nuevo que, más que sorprendernos por venir de él, nos maravilla y justifica la esperanza.

Su obra representa el triunfo del arte sobre la materia. En muchos casos, el arte de nuestro tiempo había sido esta fórmula a la inversa: el triunfo de la materia sobre el arte. Pero él ha llegado bien lejos: ha hecho triunfar, en la medida de sus grandes fuerzas, el arte y la materia al mismo tiempo y a la misma altura. Que lo haya conseguido con una técnica personalísima es cosa que ya podía suponerse desde su primera exposición. Pero acaso no que lo consiguiese con tales resultados.

Esa mezcla concienzudamente dosificada de barroquismo, romanticismo y clasicismo que hay en estas obras —por lo

menos en la mayoría— no es sólo el resultado de su extraordinaria técnica, sino la consecuencia de un saber inteligente y de un deseo infinito de respirar a pleno pulmón con anchos horizontes frente a los ojos.» — FERNANDO GUTIERREZ (1967)

«Quizá nunca como ahora se nos había mostrado Subirachs tan coherente en su mundo, tan rico de sugerencias personales, tan idéntico a sí mismo dentro de su fecunda variedad. También, y esto es otro capítulo, tan sabiamente organizado con un dilatado caudal de experiencias materiales y con una técnica impecable que nos devuelve el sentido orsiano de la «obra bien hecha». Nos hallamos aquí, por fin, ante un quehacer cordialmente profesionalizado, que es obra de una voluntad humana e inteligente dirigida a un objetivo real que está ya en la mente y no en el azar del hallazgo. Naturalmente que el arte es hallazgo, pero no en el sentido efímero de improvisación sin esfuerzo, sino en el del hallazgo del alquimista que sabe cuáles son las fuerzas ocultas que hay que poner decisivamente en juego.» — JOAN PERUCHO (1967).

«En todas y cada una de las piezas se observa una aventura espiritual apasionante, se percibe que nada se ha dejado al azar, que todo ha estado perfecta, lúcidamente pensado, ejecutado y resuelto. La escultura posee unidad, a partir de los elementos que la engendran y la forman, y esta unidad se transvasa a una pluralidad que, a su vez, repite el ciclo. Todo tiene cohesión armónica.

Hay una repetición de elementos con los que el escultor juega: huecos, que contienen objetos diversos: piezas de ajedrez, piezas funcionales de bronce, hornículas que encierran el perfil preciso de un rostro y, al lado, su vaciado —afirmación y negación— al mismo tiempo; la constante repetición del muñeco «manekenpis» de Bruselas —en recuerdo de sus años pasados en aquella ciudad—; superficies bruñidas, trabajadas, envejecidas, amorosamente surcadas de calidades; elementos que engendran formas; elementos que surgen de las propias formas, etc. Todo en la escultura de Subirachs, en esta nueva figuración, está previsto; todo tiene una significación exacta y concreta.» — J. GICH (1967).

«Subirachs rompe con un pasado inmediato que se ha hecho consuetudinario, sin romper, no obstante, la coherencia de su arte, en todo momento fiel a la propia autenticidad. Pero el canon ha sido restaurado. El canon y la preocupación por la obra bien hecha, por un hacer técnico minucioso y cabal, demasiado tiempo olvidado o menospreciado. La audacia del gesto radica en la serenidad de la obra. Y la noticia, proyectada al futuro, está en el regreso del arte a la pureza clásica, sin dejar de ser (o por serlo precisamente) testimonio vivo de su tiempo y del hombre de su tiempo, que equivale a decir de todos los tiempos y de todos los hombres. Cuando el hombre traiciona al arte, el arte niega al hombre. Y éste ha sido el drama de nuestra época; drama que Subirachs ha reducido a canon, con atisbo genial y como anticipo de un nuevo clasicismo.» — ANGEL MARSA (1967).

«A mi juicio, la contradicción entre simetría y asimetría en el campo artístico no desaparecerá nunca en tanto el arte exista, ya que constituyen uno de los factores de bipolaridad de la creación artística. En el caso de Subirachs se busca la conciliación, la síntesis. Una mitad es contrapuesta a la otra y la completa; Subirachs, acaso sin saberlo —aunque lo dudo, ya que es artista muy consciente—, plantea contradicciones desde casi todos los puntos de vista y trata de conciliarlas. Un estudio de esta temática podría contribuir a aumentar aún nuestra confianza en su obra. Dos espejos se enfrentan, repitiendo las imágenes hasta lo infinito; superficies lisas, bruñidas, junto a superficies rugosas, abiertas; hasta la contraposición de la imagen del propio espectador en un cristal: una imagen asimétrica, que al espectador le ofrece además la suya invertida. Líneas y planos rectos y curvos, en un diálogo de ascesis racional y de sensualidad. Parece como si toda la obra de Subirachs tuviera como objeto dar juntos el positivo y el negativo de las cosas. Esta es otra de las características del presente, y no sólo en arte: la ambigüedad, nacida de la indecisión, originada a su vez en la exacerbación de la conciencia; la conciencia, contemplándose a sí misma, como en los espejos enfrentados. Y para aludir más visiblemente a la parcialidad de nuestro conocimiento y a nuestra ambición la mitad del desnudo femenino que queda completado con la imagen simétrica del espejo que tiene al lado.» — JOSE CORREDOR MATHEOS (1967).

«En el hombre se centran las atenciones de Subirachs; el hombre es el centro de todas las cosas en la inventiva exhibida, en la Galería Seiquer, y es para registrar el acontecimiento, puesto que esa cavilación antropológica, en la cobertura de las cosas de invención, era ya ajena a la escultura de Subirachs en los últimos tiempos. Estos dibujos insisten en tales atenciones, y su precisión, rigor y orden señalan que no sucede ello por accidente, sino en cumplimiento de unas determinadas exigencias sentimentales. Pero, ¿es que el hombre era ya tan ajeno a la inventiva de Subirachs que asombra ahora su presencia? Nunca fue ausente de su escultura; pero sí en la atención que causan su medida, su estructura geométrica, sus relaciones espaciales, en atención que vamos a llamar renacentistas. Así está aquí, ordenado y preciso, en la obra dibujística de Subirachs, que es nueva en Madrid y que complementa su obra de escultura y hasta la explica en buena porción. Un Subirachs íntimo, abierto por estos dibujos a las confidencias de taller y tan firme y seguro como siempre.» — CASTRO ARINES (1968).

«Bastante versátil, la producción de José María Subirachs ha atravesado varias épocas. Relaciones espaciales cóncavo-convexas, relieves cubiertos de grafismos y símbolos, conjugaciones objetuales relacionadas con la experiencia «pop», acoplamientos de formas y materiales han dado paso recientemente a una formulación figurativa que, por ejemplo, en alguna obra ha tenido muy en cuenta la experimentación gestáltica sobre la función unilateral de los contornos y el desdoblamiento de las figuras que permiten varias interpretaciones.» — VICENTE AGUILERA CERNI (1969-70).

«Las esculturas de Subirachs tienen la belleza del mundo clásico. Hay también como un eco nostálgico y arqueológico, pero la mano se nos va hacia esos objetos extraños para comprobar su resistencia táctil. Es entonces cuando descubrimos su movilidad y un curioso sentimiento equívoco.

Subirachs ha conseguido prolongar el circuito ordinario de nuestros sentimientos para multiplicar nuestra capacidad de emoción. Sus obras se sitúan más allá de la figuración evidente. Su gran fuerza está, más que en la autonomía de las formas, en la elección y distribución de una serie de elementos sutilmente concebidos.

Este escultor parece consagrarse a desarrollar la imaginación y el análisis plástico de objetos plenos y pulidos o, al contrario, rugosos y de materiales distintos. Siente una gran pasión por el arte de las altas épocas, especialmente por el arte de Egipto, Grecia y Roma. Su fidelidad al clasicismo constituye como una manera de resistir a la velocidad de su tiempo. Las cosas hoy nacen demasiado rápidas y son como frutos verdes que nunca acaban de madurar. La mayor parte de los artistas no tienen tiempo de alcanzar la época clásica. Tampoco se lo exige nadie. Necesitamos tiempo para contemplar y vivimos con la idea de que estamos frustrados por la falta de tiempo. Todo lo que vemos se nos ofrece de una manera muy rápida. Nadie puede, realmente, contemplar una obra de arte. Subirachs desea detenerse y crear de forma lenta unos ritmos clásicos. Voluntariamente se ha situado frente a la moda para sentirse en lo verdadero. El no escucha más que los latidos de su corazón y el sentido táctil de sus dedos.» — J. R. ALFARO (1971).

«Pocas veces he visto un escultor con una más maciza unidad que José María Subirachs. Es verdad que ha cultivado la nueva figuración, el nuevo realismo y la abstracción, y que ha sido además el inventor del «pop» escultórico español, con unos cuantos años de adelanto respecto al nacimiento de esa tendencia fuera de nuestras fronteras. Verdad es también que Subirachs ha podido evolucionar desde la textura escamosa y casi pictórica de sus tierras cocidas al alto fuego hasta la sensibilización estriada de la superficie de sus bronzes actuales. Nada de ello puede enmascarar la profunda unidad de una obra en la que el sentimiento de la forma, la captación de un espacio interior (prolongado a veces mediante espejos en los más escondidos recovecos de cada escultura) interpenetrado con el espacio exterior ni la fluidez elástica de cada superficie, adelgazadamente ascendente en unas ocasiones y concentrada sobre ella misma, pero salvando siempre los huecos igualmente elásticos, en otras.» — CARLOS AREAN (1971).

«Subirachs es un artista en plenitud y vigencia creadora que asombra con sus fórmulas estatuarias. Son éstas variadísimas, originales, a veces insólitas. Y siempre las une la firmeza del concepto, la verdad profunda de su intención.

Jamás, se traduzcan por la vertiente que se traduzcan, dejan de ser esculturas.

Repetimos que la «muestra» aparece felizmente compiladora. Va desde las puras incitaciones del objeto, en su forma primigenia, a la reversibilidad de los volúmenes e inventa —reinventa, mejor dicho— el troquel, como pieza estatuaria, cuando no agrieta la forma en la sucesiva rotura de los cubos superpuestos, en una simulación de sillar y geometría que eterniza la figura irremisiblemente unida al bloque.

Late una gloriosa, trascendente romanidad en la obra de este artista. Es como la razón o el hábito que la engrandece y plenifica. Pero entendamos que no se trata de la continuación formal estricta. Subirachs prosigue el acento, el eco y le otorga desinencias insospechadas. Lo suyo es el juego del sabio estético. Pero con una pesantez eternizante. Sin frivolidad en la intención ni en la consecuencia. Pocos escultores habrán llegado tan lejos en la interpretación de la lección de las viejas piedras. Y pocos, como él, lo habrán conseguido con una tal modernidad de resultados.» — JULIO TRENAS (1971).

«La singularidad de este artista radica en una particular revisión del concepto escultórico. Voy a exponer argumentos elementales, pero que son aptos cuando, trasladados a un quehacer artístico, manifiestan una seriedad y un rigor. La escultura no tiene definiciones. Todo cuanto existe en el espacio, y hasta el espacio mismo, es escultura. Cuando interviene el hombre —para esculpir, modelar, ordenar, etcétera— sólo hace aportar la referencia más inmediata: el volumen. Sin embargo, el volumen, que es otra referencia a lo dinámico, al movimiento, sólo nos suele procurar, por lo común, una visión de dentro afuera. Faltaba una aproximación a la realidad interior, al epicentro de los volúmenes y de las formas. Digamos que realizar la escultura de la otra escultura.

Pienso que ésta es la aventura de José María Subirachs —no es él el primero ni el único, naturalmente—. Indagar el mundo oculto, la huella no visible, el soporte, lo intra-escultórico. Y así, junto al volumen, sitúa su intravolumen: de una cabeza, su perfil y su proyección longitudinal o la bóveda interna de la misma; de una figura sentada, el argu-

mento causal por el que es figura y está sentada. Al exterior es el muro, lo plano, la estricta geometría.» — MIGUEL LOGROÑO (1971).

«Ahora sí, Subirachs empieza a ser un maestro de la escultura. Ahora sí. Antes..., antes no era más que un escultor. Antes estaba presionado por sus propios descubrimientos. Su escultura se resentía de un cierto formalismo... Cuando estaba atado a la representación, sus personajes parecían nacer de una previa forma curva que siguiera una ley de inercia autogenerativa... Cuando se liberó de ello por el vehículo de la «abstracción», quedó como prisionero de una legislación paraboloida, con oquedades diédricas y una cierta tectónica de líneas paralelas... Pero Subirachs había nacido en 1927 y nadie puede ser dueño de un magisterio si previamente no es dueño de su propio oficio. Y menos que nadie un personaje como Subirachs, cuya estructura mental (yo no lo conozco muy bien, pero lo supongo) le prescribe una responsabilidad extremada con el oficio de esculpir.

Ahora —es lo que cabe deducir de su exposición última— es evidente que Subirachs ya es un escultor. Ya no lucha contra las dificultades de su oficio, sino contra las de su magisterio. De dónde, de qué factores de su obra o de su vida extraigo los datos para llegar a tal conclusión? De su evidentísima capacidad problemática. Aclaro: de su evidente capacidad para plantearse problemas... No hablo aún de soluciones. Esas, las soluciones, las logrará o no. Pero lo importante en arte es el problema mismo... Un arte es verdad, está vivo, cuando se realiza en torno a problemas; un arte es mentira, es académico —está muerto—, cuando capitaliza en su favor viejas soluciones establecidas...» — MORENO GALVAN (1971).

TEKEL

Aproximació a una escultura de Subirachs.

*«Serveix el ferro contra la cremor
del mur marcat amb un senyal de mort?
En balança ben fina cau aquest pes culpable,
i el vident ens llegeix la condemna dels dits,
quan els meus ulls encara endevinen la mà.
Flames, més llums, per veure com és feta la pell
de la mà del misteri, més llums per al perdut,
abans que se m'esborri tot el record en vi.
Conteu després al pare, en el temple de Sin,
con esdevé de fusta, de cendra, la paret,
i el ferro no pot res contra el galop dels medes,
i li somriu el príncep en l'últim comiat.»*

SALVADOR ESPRIU (1960)

INDICE

	<i>Pág.</i>
SU VIDA	7
SU OBRA	23
LÁMINAS	33
ESQUEMA CRONOLÓGICO DE JOSEP MARÍA SUBIRACHS	59
JOSEP MARÍA SUBIRACHS A TRAVÉS DEL CUESTIONARIO MARCEL PROUST	65
BIBLIOGRAFÍA SOBRE SUBIRACHS	67
ANTOLOGÍA DE TEXTOS CRÍTICOS	79
TEKEL	92

Esta monografía sobre la vida y la obra del escultor José María Subirachs ha sido realizada en Madrid, en los talleres de Omnia, Industrias Gráficas



lor, consigue peculiarísimos efectos de luz. Coadyuva a tal fin la aplicación conjunta de óleos y colores acrílicos, que al juntarse se repelen y forman curiosas formaciones lumínicas. No es pintor pródigo en exposiciones ni tampoco fecundo creador. Le cuesta mucho crear, dado su temperamento en exceso autocrítico. Practica en exclusiva la temática paisajística. Ha abierto nuevos caminos para el paisaje, cambiando el habitual punto de mira por una concepción más libre y alejada de lo natural. No aporta un paisaje habitual. Prefiere inventar desde el recuerdo, en el estudio, de espaldas a la calle, brindando así una visión que pendula lo vivido y lo soñado, entre la realidad y la ficción, entre la figuración y la abstracción.

Precio: 60 Ptas.

SERIE PINTORES

