



e398/5

CARLOS A. AREAN

Lena Lucas

ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS





Elena Lucas es una escultora española que, sin negar sus raíces tradicionales, sabe innovar con mesura, respetando siempre las leyes de su oficio, al que concede máxima importancia. Destacan en ella el cuidado de la forma y lo acabado de la ejecución. Hija de padre alemán y madre española, es nieta de Eugenio Lucas hijo y bisnieta del gran Eugenio Lucas padre. Su vocación artística nació en su infancia, época en la que quería ser ceramista. A los quince años inició sus estudios de escultura y realizó sus primeras obras en Palma de Mallorca, Barcelona y Vigo. Luego emigró a la América española, en donde celebró varias exposiciones, que fueron recibidas por la crítica y el público con verdadero entusiasmo. Ejecutó también encargos oficiales, tanto en España como en América, mereciendo destacarse entre todos ellos

40-087

Lena Lucas

CARLOS A. AREAN

Premio Nacional de Literatura
Miembro de número de la AICA



DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES

C 398/5

Lucas Lucas

R-36104



© SERVICIO DE PUBLICACIONES DEL MINISTERIO DE
EDUCACION Y CIENCIA, 1974

Edita: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación
y Ciencia.

Imprime: ASTYGI. Coslada - Madrid.

I. S. B. N. 84-369-0326-9 - Dep. Legal M. 14.981 - 1974

Printed in Spain

VIDA

Las cualidades fundamentales de la escultura de Elena Lucas son la intimidad y la naturalidad. Evita en su ambientación toda espectacularidad y tiñe de un aura de franciscanismo a todo cuanto labra, talla o modela. Su obra resulta así incluso hogareña, pero por debajo de su falta de oropeles, nos seduce con su acabado diáfano y su renuncia a todo recurso que pueda poner en peligro su espontaneidad. Lo más asombroso en semejante ambientación es que la escultura de Elena Lucas no tiene nada de fácil. La espontaneidad y la naturalidad radican en el acuerdo entre el carácter de la escultora y la obra que realiza, pero su sentido de la responsabilidad la obliga a pulir y repulir y a no ahorrarse un solo esfuerzo para convertir en piedra o en bronce las intuiciones que han ido dando vida año tras año a su *realismo vivencial*. Contemplando sus obras he pensado a veces que tal vez no se tratase de intuiciones, sino del resultado de una concepción de la vida y del hombre que hizo que Elena bus-

case siempre lo universal a través de la comprensión de lo individual y que sintiese al mismo tiempo terror ante esa farsa del «yo grandioso», a la que acuden, en un proceso tan sólo a medias consciente, quienes se sienten disminuidos en medio del torbellino apresurado y competitivo en que se ha convertido la vida occidental.

Rof Carballo, en un luminoso estudio sobre el «yo grandioso», ponía el ejemplo del hombre que se considera empequeñecido porque su perro lo desobedece y que le pega con furia para vengarse así del escaso aprecio que en su inconsciente se profesa a sí mismo. Se trata de una exaltación tan absurda de la propia importancia que resulta muy fácilmente detectable, pero existen otras muchas de las que, por ser infinitamente más sutiles, tan sólo algunos sagaces historiadores o psiquiatras —volvamos a recordar a Rof Carballo y también a Karen Horney, a Erich Fromm, a Nacht y a Laforgue— llegan a apereibirse. Cabe incluir entre esas modalidades enmascaradas de endiosamiento la de los artistas que proyectan en su obra toda la grandeza a la que subconscientemente aspiran en el orden humano y cuya no consecución puede conducirlos a la agresividad o al resentimiento. Cuando se trata de artistas bien dotados, que conocen bien su oficio y que tienen algo que decir, se establece una lucha interior (que no tiene por qué alcanzar los umbrales de la conciencia) entre su deseo consciente de sencillez y su desmesurada ansia inconsciente de colosalismo y de hacerse notar no tan sólo por la calidad de la obra, sino también por su espectacularidad o por sus adherencias polémicas.

Sólo vistas desde este ángulo pueden tener justificación muchas construcciones neodadaístas del tipo de las de Oldenburg —tan blando, no sólo en materia, sino en concepto, frente a la originalidad acre de

Rauschenberg—, así como excentricidades del tipo de las de Pietro Manzoni, quien expuso en la Galería de Arte Moderno de Roma en 1971 varios botes sellados y con una etiqueta en la que había escrito «Merde d'artiste», o faltas de caridad, como la de Gino de Dominicis, cuando se atrevió a exponer en la Bienal de Venecia de 1972 a un ser humano —sordo, ciego, mudo y mongólico—, quien no podía oponerse a semejante exhibición debido a su insuficiencia física y mental y al que, para mayor escarnio, se le colgó del cuello una pancarta en la que «el artista» presentador de la «obra» había escrito: «Solución de inmortalidad. El Universo es inmóvil.»

Opuestos en todo a estos agresivos perseguidores de fáciles efectismos y falsas grandiosidades, son los artistas que se sienten seguros de ellos mismos en cuanto seres humanos y en cuanto inventores de formas, y que pueden ser todo lo innovadores o vanguardistas que juzguen oportuno, pero que no conculcan jamás las leyes del respeto debido a los restantes seres humanos y a los propios supuestos de la obra de arte. Estos artistas suelen trabajar en silencio y dejar que la obra hable por ella misma, sin arroparla con mascaradas, ni con salidas de tono, ni con burdos montajes publicitarios en los que lo de menos es la obra y lo de más el espectáculo circense. En muchos de estos artistas auténticos, que debido a su timidez o a su orgullo, enemigo de todo oropel, suelen entrar tardíamente en los grandes circuitos del marchandismo, hay algunos que extreman de tal modo su desprecio a la espectacularidad que cuando rompen los viejos moldes lo hacen de manera que el público apenas se aperciba de ello, ya que se hallan seguros de que el tiempo labora a su favor y de que todo lo nuevo que tienen que decir será escuchado algún día y descubierto como diferente

de aquello que en el pasado inmediato se le parecía tal vez en la forma exterior, pero no en el sentido y en la intención.

A este tipo de artistas intimistas, pero actuales, pertenece Elena Lucas. Se limita simplemente a vivir sin dogmatizar, a disfrutar de la luz y de la belleza de las cosas que la rodean y a ser discreta y cordial con cuantos seres humanos entran en contacto con ella. Artistas así pueden cultivar con frecuencia diversas modalidades de «realismo vivencial», lo que les permite recrear no todos los aspectos o facetas definitorios de los objetos exteriores, sino tan sólo aquellos que han conformado con sus sollicitaciones su propia vivencia. Este «realismo vivencial», enternecido e íntimo las más de las veces, nutre sus experiencias desencadenantes en otras más arraigadas y permanentes, que son las de la propia vida del artista. Esto, en un aspecto limitado, es verdad para todo creador, ya que toda obra es producto de una vida, pero hay ocasiones en que la asepsia de la interpretación o lo forzado de la conmoción parecen velar esas amarras que enlazan a todo hombre con sus realizaciones. Dichas veladuras no existen en el «realismo vivencial», espejo fiel de la intimidad del artista y de cuantos acontecimientos han servido de estímulo a su manera intrasferible de elegir día a día su propio ser y de realizarse a sí mismo. El que dicha elección sea muy a menudo más intuitiva que razonada, no le quita, sino que aumenta su autenticidad, ya que resulta así más espontánea, aunque nunca libre —y menos en nuestros días—, de condicionamientos externos y de respuestas socialmente modeladas. De todos modos, artistas como Elena Lucas saben hallar su libertad en medio de los condicionamientos ineludibles y realizan su obra sin dejarse seducir por la moda o la publicidad subrepticia.

De ahí que sea su propia vida y no los reclamos ajenos, sus hallazgos infantiles e inesperados y no la presión de los familiares y educadores, lo que hace que Elena elija día a día un camino y descubra por cuenta propia todos sus vericuetos, sin aspirar, en principio, a otro triunfo que al de poder expresarse a ella misma en su más sencilla mismicidad.

La vida de Elena en su relación estrecha con su escultura cobra un sentido más definido a la luz de su elección del «realismo vivencial». De ahí que nada de lo que la ha conmovido y la ha convertido en ella misma sea indiferente para la comprensión de su obra. Ni tan siquiera resulta impropio recordar su herencia familiar, ya que también creó un clima y unos recuerdos que condicionaron como sustrato no elegido, sus primeras elecciones y ensoñaciones.

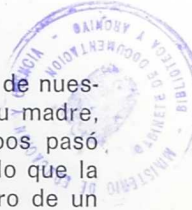
Elena Devantier Lucas nació en Barcelona en 1929. Su madre, Teresa Lucas, era una madrileña ingeniosa y abierta, hija de Eugenio Lucas Villamil y nieta del gran Eugenio Lucas Padilla, el más grande pintor español posterior a Goya y anterior a Rosales. El padre de Elena, Karl Devantier, era el contrapunto de su madre y esa fue tal vez una de las causas de que el matrimonio se comprendiese a la perfección, ya que ambos se completaban y contrapesaban en un delicioso y para ellos sugerente equilibrio inestable. A pesar de su apellido francés, heredado de uno de sus lejanos ascendientes, Karl Devantier, ingeniero de profesión, era un alemán de una sola pieza, dotado de un muy riguroso e incluso absorbente sentido del deber. Yo lo conocí durante su estancia en Vigo en 1942 y me causó una gran impresión por el rigor silogístico de sus razonamientos y por su cultura universal. No sólo era Karl Devantier alemán, sino prusiano, y se hallaba en posesión de todas las

virtudes, pero tal vez, también, de todos los rigorismos que caracterizaron a lo largo de los siglos a los caballeros de la Orden Teutónica, algunos de los cuales figuraban entre sus ascendientes.

Teresa Lucas, la madre de Elena, no fue nunca pintora profesional. Pintaba, no obstante, para su propio placer, y tenía en Barcelona un pequeño estudio al que Elena la acompañaba desde su infancia y en el que se extasiaba viéndola manejar los colores y haciendo surgir como por milagro sobre el lienzo blanco, el florero o el paisaje, la marina o el retrato de algún ser querido. Teresa hablaba mucho de su padre y de su abuelo, y Elena la escuchaba arrobada y se sentía orgullosa de ser nieta y bisnieta de dos grandes pintores. También ella aspiraba a serlo, aunque le gustaba más en aquel entonces dibujar que pintar, pero un hecho fortuito, que más adelante relataremos, contribuyó a inclinarla desde una edad muy temprana hacia la escultura.

Todos estos recuerdos de su encantamiento infantil ante la creación artística, se funden en la memoria de Elena con los de sus excursiones al Tibidabo y los de los juegos con otras niñas de su misma edad, algunas de las cuales hablaban a veces también de arte y acudían con ella de vez en cuando al Museo de Montjuich, en donde se sentían deslumbradas ante sus murales románicos.

Recuerda Elena que su padre tenía la pasión del método, del orden y de la puntualidad, y que su madre era, en cambio, enormemente impulsiva y nada racionalista, aunque sí muy intuitiva y sagaz. Estoy poco convencido de que estas cualidades del carácter se transmitan por herencia, pero creo que se halla fuera de duda que el ambiente en que se vive durante la infancia influye de manera decisiva en nuestra manera de ser y nos condiciona casi siempre, aunque



en muy variables proporciones, para el resto de nuestra vida. Elena veía actuar a su padre y a su madre, tan diferentes y tan unidos, y algo de ambos pasó a su propio sistema de actuar y de valorar, lo que la situó también a ella desde su infancia dentro de un equilibrio inestable que, como más adelante veremos, se trasluce en algunas de sus esculturas más representativas. En Elena, que admiraba por igual las cualidades aparentemente encontradas de su padre y su madre, el orden, el método y la previsión constituyen un sustrato básico que la obliga a controlarse tanto en la vida como en la realización de su obra, pero que es a veces insuficiente para ponerle diques a un apasionamiento intenso que la hace entregarse de lleno a todo cuanto la conmueve. Sabe que para lograr su estabilidad creadora y emocional es absolutamente necesario que se realice dentro de ella la conciliación de los contrarios, y no tan sólo entre la impulsividad intuitiva y abierta que la sedujo en su madre y la entrega metódica a un «deber ser» de raíces kantianas que tanto admiró en su padre, sino también entre sus afanes contradictorios de dominar a la vida y al mundo, dejando su impronta en su obra, o de abandonarlo todo, por sospechar que nada tiene esa plenitud de sentido de que uno ha querido dotarlo.

Cuando atraviesa Elena este segundo estado de ánimo, siente acuciantemente la necesidad de encontrar un refugio en el que nada pueda perturbarla. Es la tentación de «la gruta de las ninfas», tal como la había intuido en el siglo III de nuestra era el filósofo semita, de formación neoplatónica, Porfirio. En Elena, tal como veremos en el análisis de su obra, ese afán de esconderse se traduce en la estructura cueviforme de algunas de sus esculturas más representativas. Semejante actitud era casi lógica en Porfirio, dado

que fue la habitual en los ámbitos culturales siríaco e islámico, al primero de los cuales perteneció el filósofo, sin que su recepción del neoplatonismo, entonces vigente, fuese lo suficientemente condicionante como para enmascarar su manera originaria de valorar o de sentirse abandonado en el mundo. En Elena Lucas, hija de alemán y de española, semejante actitud resulta menos explicable, pero nos darán razón de ella más adelante algunas de las características del ambiente hispánico, en el que, a pesar de sus estudios en Alemania e Italia, vivió inmersa durante la mayor parte de su vida.

En 1936, Karl Devantier dirigía las actividades técnicas de una empresa alemana, pero Elena se había quedado con su madre en Barcelona, en donde realizaba sus estudios de enseñanza primaria. Terminado el curso académico 1935-36, se reunió de nuevo toda la familia en Alemania. Elena, que hablaba habitualmente en alemán con su padre y en español con su madre, tenía entonces tan sólo siete años de edad, pero disfrutaba estudiando y comparando diversos idiomas. Sus estudios primarios los continuó parte en Alemania y parte en Italia, país este último por el que sentiría a partir de entonces una marcada predilección y al que regresaba, aunque sea tan sólo por brevísimos días, cada vez que encuentra para ello cualquier pretexto.

En 1940, Karl Devantier recibió una oferta de una empresa balear y se estableció en Palma de Mallorca con su mujer y su hija. Elena contaba entonces once años de edad, pero hablaba ya con fluidez el español, el alemán y el italiano y había recibido los rudimentos de una formación humanística de tipo germano-italiano que le sería muy útil para todas sus actividades ulteriores y que no dejó de ir completando día tras día, sin ahorrar esfuerzos ni horas de

estudio. El mundo clásico, los pensadores griegos y los alemanes, el gran teatro ateniense, la música barroca, especialmente la centroeuropea, la ópera italiana y el gran arte de las culturas clásica y occidental, comenzaron a ser ya desde este período infantil, primero como premonición, despertada gracias a sus estudios en Alemania e Italia, y luego con plena conciencia de lo que deseaba saber y de lo que la hacía disfrutar, sus preocupaciones predominantes. Fue además entonces, pocos meses después de haber regresado a España, cuando acaeció el hecho casual que despertó en apariencia su verdadera vocación, pero que lo que hizo, en realidad, fue darle una más temprana conciencia de la misma, ya que si no la hubiese descubierto de la manera tan espontánea que relataremos, hubiera posiblemente acabado por apercibirse de ella de cualquier otra manera, aunque más tardíamente y —tal vez— con mayores vacilaciones.

En una visita que en su calidad de ingeniero químico tuvo que hacer a principios de 1940 Karl Devantier a una de las fábricas de cerámica de Mallorca, se le ocurrió llevar con él a su hija Elena. La futura escultora se pasó más de una hora contemplando inmóvil el trabajo de los torneros. Quiso imitarlos, a pesar de sus once años escasos, y les pidió que le enseñasen a manejar el torno de alfarero. Así lo hicieron, pero, tal como era de esperar, el barro de su primer ensayo salió despedido por los aires y cayó luego al suelo, adoptando una forma que se parecía a la de una falda con miriñaque. Aquel «milagro» aumentó el entusiasmo de Elena por el barro. Recogió del suelo la falda surgida por arte de birlibirloque, modeló otro trozo de barro, pero esta vez con las manos y no en el torno, y completó aquel esbozo de mujer con un busto y una cabeza. Según recuerda Elena, fue éste su primer contacto con la arcilla, pero

también el último, ya que no se interrumpiría jamás a lo largo de los treinta y tres años transcurridos desde entonces.

Teresa Lucas y Karl Devantier quedaron encantados con este descubrimiento tan temprano de una vocación. Elena les dijo a sus padres que deseaba estudiar dibujo en serio, pero también cerámica y escultura. Ambos encontraron acertada esta decisión y se esforzaron por ayudarle a convertirla rápidamente en realidad. Hablaron con el pintor mallorquín A. Cerdá, un hombre que conocía bien su oficio y que por su especialización en los fondos marinos, que pintaba con gran fluidez, podía incluso pasar entre nosotros y en aquel entonces por vanguardista. El pintor accedió a darle las primeras clases de dibujo a la joven alumna, la que completó así los rudimentos aprendidos al lado de su madre cuando acompañaba a ésta a su estudio. Le instalaron, además, una pequeña mufla en su propio hogar y la hicieron acudir intermitentemente a una fábrica de cerámica, en la que se fue familiarizando con las dificultades técnicas, en espera de enfrentarse con ellas más a fondo cuando sus padres trasladasen su residencia a Barcelona.

En su mufla hogareña realizó Elena sus primeras terracotas, experimentos en color que fueron los únicos de este tipo que hizo en toda su vida. Debido precisamente a su escasa edad y a su desconocimiento infantil de los procedimientos, fue muy frecuente que el azar colaborase con ella en la obtención de piezas pasadas de horno o irregularmente cocidas, muchas de las cuales poseían un encanto indefinible, tal como pude comprobar personalmente cuando Karl Devantier me mostró algunas de ellas en una tertulia que tuvimos durante algunos meses en Vigo.

En 1944, la familia Devantier se hallaba en Barcelona. Para Elena fue la entrada en un mundo inédito. Contaba tan sólo quince años de edad y, debido a su entusiasmo y a su espontaneidad, le cayó en gracia a Federico Marés. Lo conoció por haberse matriculado en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Jorge, en la que el polifacético escultor, investigador y museógrafo dictaba en aquellos años sus espléndidos cursos. Para Elena fue Marés un amigo, más que un profesor. Le hizo visitar el estudio de Clará y el de Navarro, y la llevó muy a menudo a su propio museo, en donde le explicó con su brillantez inolvidable las características de las alucinantes tallas de Alonso Berruguete que allí se conservan y que fueron las obras que más impresionaron a Elena en aquellos años.

Pronto inauguró asimismo Elena otras amistades que la hicieron entrar de lleno en el mundo de lo que muy pronto habría de ser la futura vanguardia barcelonesa. Decidió asistir «por libre» a las clases de arte que en aquel entonces se impartían en la cúpula del Coliseum, lugar gratísimo de reunión y estudio en el que conoció a: Cuixart, Tapiés, Viola y Tharrats, el último de los cuales ya había comenzado a reunir su gigantesco archivo y servía de diccionario vivo a cuantos querían consultarlo sobre cualquier problema relacionado con el arte de nuestro tiempo. Otra amistad, que tuvo entonces una gran influencia en la vida de Elena, fue la del escultor Marcel Martí, con quien colaboraría luego íntimamente en la realización del monumento al Descubrimiento de América, erigido en 1967 en la ciudad norteamericana de Miami, por iniciativa del entonces Ministro de Información y Turismo Manuel Fraga Iribarne.

Ninguno de estos futuros grandes artistas, si se exceptúa a Viola, quien ya se había dado a conocer

en Francia y había convivido con personas inmersas en las preocupaciones plásticas de nuestro tiempo, y a Tharrats, cuyos frecuentes viajes al extranjero y cuya excelente biblioteca de arte le permitían tener una información exhaustiva, se hallaba demasiado al tanto de qué era lo que quería. Cuando se reunían intercambiaban sus ilusiones y sus deseos de aprender. Estaban, a pesar de que ellos todavía no lo sabían, creando un ambiente que había de empezar a dar sus frutos tan sólo cuatro años más tarde; pero Elena, que había asistido a los prolegómenos, se hallaría en el momento crucial de la renovación barcelonesa fuera de España. Fue una historia larga y dolorosa. Elena se sentía feliz en Barcelona, asistiendo a sus clases y completando sus estudios con las prácticas que realizaba en Hospitalet de Llobregat, en la fábrica de los Hermanos Serra. Los veranos los pasaba en Vigo, en donde modelaba en sus horas libres y encontraba entre el trabajo y la playa algunos huecos para asistir a una tertulia de futuros escritores que se reunía en mi casa y en la que José María Seoane nos daba todos los sábados unos espléndidos recitales de obras de nuestros poetas predilectos: Antonio Machado, Juan Ramón, Gerardo Diego, Federico García Lorca, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Rafael Alberti y Vicente Aleixandre. Como algunos de los contertulios éramos tan partidarios de nuestros poetas del quinientos, como de Bécquer, Rosalía y los actuales, extendía a veces José María Seoane sus recitales a los dos poetas últimamente citados y también a San Juan de la Cruz y Garcilaso; pero lo que más nos conmovía entonces eran los poemas castellanos de Antonio Machado, las décimas impasibles de Jorge Guillén y «La voz a ti debida», de Pedro Salinas, que nos parecía ser la premonición del grande y único amor con el que todos nosotros, sin haber

cumplido ninguno todavía los veinticuatro años, estábamos soñando. Dicha premonición pareció convertirse poco más tarde en realidad para Elena. En uno de sus viajes conoció a un compatriota de su padre y se casó con él a los pocos meses. El matrimonio duró justamente lo necesario para que Elena tuviese tiempo de tener a su único hijo y de llegar a conocer lo que podía ser una vida en plenitud, pero muy pronto se quedó sola y con un niño de tres meses entre los brazos. Elena no podía soportar su segunda soledad y movilizó a todas sus amistades para buscar un trabajo que la absorbiese por completo y le permitiese olvidar la pérdida de su felicidad.

Encontrar lo que Elena deseaba no era tan fácil, pero estaba convencida de que si lograba trabajar en algo en lo que pudiese serle útil a sus semejantes, su soledad sería menor y tendría, además, la impresión de que su vida se hallaba más plenamente justificada que si se limitaba a realizar esculturas y a vivir más o menos encerrada en la torre de marfil de una labor que era en aquel entonces necesariamente minoritaria. Con plena conciencia de lo que hacía, insistió en que le diesen un puesto en el Instituto Antihanseniano, de lucha contra la lepra, y emigró a Venezuela. Esto acaeció en 1953. A partir de dicha fecha, y hasta 1963, en que regresó a España, recorrió Elena Lucas infatigablemente toda la cordillera de los Andes con los equipos de médicos y enfermeras que luchaban denodadamente para reducir los focos de lepra en aquellos altos poblados. Los tres países en los que actuó más permanentemente fueron Venezuela, Colombia y Ecuador. Las temporadas de descanso las pasaba en Caracas y las dedicaba a esculpir para no perder mano. Incluso durante las largas jornadas por los malos caminos de la cordillera, hacía apuntes y tomaba notas que servían de

recordatorio para las esculturas que luego realizaba en Caracas y que expuso repetidas veces en dicha ciudad y en Bogotá.

Hubo un momento en que esta vida, de dureza inimaginable, agotó literalmente a Elena. Al regreso de una de sus expediciones a los Andes, se sintió en un tal estado de postración física que pensó en abandonar momentáneamente su humanitaria labor. Una empresa italiana le ofreció entonces la realización de varios relieves de gran formato para sus edificios. El gobierno de Pérez Jiménez le hizo asimismo varios encargos oficiales. Elena veía su vida asegurada, pero se hallaba, no obstante, llena de nostalgia. No podía olvidarse de aquella Barcelona, en la que habían transcurrido su infancia y sus primeras ilusiones juveniles, y deseaba que su hijo se educase en España, aunque abrigaba la secreta esperanza de que ambos retornarían algún día a Hispanoamérica para participar en alguna misión humanitaria del tipo de la que le había servido a ella de consuelo en sus peores momentos de soledad.

En 1963 regresó a Barcelona, pero la llegada a la ciudad añorada coincidió con el traslado de Karl Devantier a Madrid, en calidad de ingeniero de una empresa de la capital. Elena decidió acompañar a sus padres a Madrid y lo hizo pensando en reanudar muy en serio su actividad escultórica, que debido a su trabajo en la lucha contra la lepra había sido intermitente en Caracas. Lo que no podía ni presentir es que sería en Madrid en donde encontraría su nueva estabilidad. Recién llegada conoció a Fidel Armero, hombre de fina sensibilidad y que coincidía con Elena en su concepto del mundo y, de manera muy especial, en su amor a Italia y en su devoción por la música. Tras un año de relaciones contrajo con él matrimonio y divide desde entonces su vida entre su hogar y

su estudio, situados el uno casi al lado del otro, en las proximidades de la Glorieta de Cuatro Caminos. Los únicos descansos que Elena se permite ahora en su trabajo son los de sus viajes a Italia, en donde asiste a pequeñas temporadas en la Scala de Milán y visita, de paso, diversas ciudades de arte. Así se ratificó su entusiasmo por los mosaicos de Rávena y por el ambiente de Siena. Estos viajes le producen la sensación de que el tiempo se ha detenido y le permiten reencontrarse con unos orígenes que no pretende definir conceptualmente, pero cuya búsqueda ha constituido la aspiración ideal que se convirtió en forma en algunas de sus esculturas.

El trabajo es, no obstante, su actividad primordial. Así tuvo pronto preparada Elena una nueva exposición y la realizó con gran éxito de crítica y público en el Ateneo de Madrid. Coincidiendo con dicha exposición modeló Elena los espléndidos medallones de los Reyes Católicos y Cristóbal Colón y el mapa de las rutas del Descubrimiento, que figuran en la base del *Monumento al Descubrimiento de América*, que le fue regalado por el Ministerio de Información y Turismo, ejemplarmente regentado entonces por Manuel Fraga Iribarne, a la ciudad norteamericana de Miami, cuyos ediles municipales habían manifestado al ilustre estadista su deseo de llegar a realizarlo. La obra es uno de los bronce más perfectos de Marcelo Martí y mide cuatro metros de altura. Emerge poderosamente sobre un pedestal cúbico de un metro y pico de arista, en una de cuyas caras se hallan los relieves de Elena Lucas, con las efigies de Isabel y Fernando, y en otra el relieve de Colón y el mapa, en el que aparece señalado el recorrido de las carabelas. En las otras dos caras figuran una inscripción en castellano e inglés y una cuarteta mía que Elena Lucas y Marcel Martí me pidieron expresamente que

escribiese en homenaje a la epopeya conmemorada en el Monumento. Dije así en mi cuarteta:

*«Camino fue la mar para la hazaña,
en que Colón, por Isabel ganado,
dio su unidad a un mundo rescatado
para gloria de Dios y honor de España.»*

La felicidad matrimonial y profesional de Elena Lucas se vio enturbiada en aquellos años de su triunfo madrileño y norteamericano por la muerte, casi simultánea, de su padre y su madre. Fue entonces cuando Elena comenzó a darse verdaderamente cuenta de todo cuanto les debía. Su reacción ante el recuerdo de ambos era, no obstante, muy diferente. De Karl Devantier recordaba ante todo sus actitudes generales ante la vida y esa tenacidad para hacer siempre lo que consideraba su deber, por muchos sacrificios o sinsabores que pudiese causarle. Recordaba también su ternura un tanto distante y su manera de intentar velar hora tras hora por ella, aunque procurando que no se pudiese traslucir nunca en exceso su solicitud.

De su madre recordaba, en cambio, detalles concretos, pequeños rasgos de ternura directa y la manera como (aunque a veces dijese que Elena era el garbanzo negro de la familia, porque había renunciado al color que tanto la entusiasmaban a ella y a todos los Lucas) la animaba constantemente para que siguiese su vocación de escultora y armonizase, tal como pretendía, la luz, la sombra y el matiz con el volumen y con la penetración de la forma. Incluso las pequeñas historias de la familia, que Teresa relataba a su hija continuamente, adquirirían una nueva luz tras su muerte. Así, Elena se imaginaba a veces a su madre cuando era muy niña y, vestida de Primera Comuni3n, posó para su padre, Eugenio Lucas Villamil, el abuelo de quien tanto había oído hablar

Elena en su infancia y le manchó el vestido con sus pinturas. Eran anécdotas banales que ahora conmovían a Elena hasta lo más profundo de ella misma; pero como su carácter es poco apto para la melancolía y cree que la mejor cura para el dolor consiste en enfrascarse en el trabajo, decidió ponerse a esculpir con más entusiasmo que nunca y así lo hizo infatigablemente a partir de entonces. Fruto de esta nueva etapa fue su exposición en la benemérita Sala Macarrón de Madrid, en la que la mayor parte de las piezas eran retratos, aunque había también algunos grupos de mayor empeño compositivo.

Elena no aceptó todos los encargos de bustos que se le hicieron en aquellos días. Eligió principalmente los de niños o los de personas que le parecían poseer una gran hondura humana y que podrían enriquecerla tanto a través del estudio de su expresión como mediante el intercambio de ideas. El interés por los niños había sido siempre grande en Elena en el aspecto puramente humano y así lo demostró durante sus campañas de lucha contra la lepra, pero no le habían interesado de manera especial como modelos. A partir de 1968 comenzaron, en cambio, a subyugarla a causa de sus cuerpecillos, que, según ella, parecen de goma, y de sus posturas, dotadas de una naturalidad de la que siempre carecen los adultos. Los esculpió desde entonces o solos o en grupos, y tenía la impresión de que la comunicación con ellos surgía siempre de una manera tan natural que el trabajo dejaba de ser fatigoso y se convertía en un auténtico camino de liberación.

Elena recuperó durante este período de consolidación y de prueba su viejo interés por las manos, uno de los motivos más perdurables a lo largo de toda su evolución escultórica. Las manos que Elena esculpe tienen siempre para mí un no sé qué de confi-

dencia y de anhelo. Hablan a veces tan profundamente como los rostros y constituyen una nueva imagen de la cueva cósmica, tan profundamente añorada por Elena de una manera tal vez inconsciente, pero no por ello menos eficaz y condicionante. Elena creía que la verdadera razón por la que ha esculpido tantas manos aisladas en todas las posturas imaginables, fue porque se trataba de un «tema» que le resultaba especialmente difícil y porque ella se siente, en cuanto escultora, en el deber de aceptar todos los desafíos que se hallen dentro de su propio concepto de la escultura. Más adelante se dio cuenta, no obstante, de que en este caso concreto el deseo de vencer una dificultad podía ser simplemente un pretexto y que lo que ella, tan mesurada siempre en su factura, deseaba verdaderamente era poder expresarse con toda intensidad, pero sin grandilocuencia. Tenía la impresión de que la misión de aquellas manos dentro de su escultura era la misma que tienen para las grandes bailaoras de flamenco, quienes algunas veces nos comunican mejor lo que pasa por dentro de ellas mediante la torsión de sus manos que con la expresión de su rostro. Elena se siente intensamente atraída por esa expresividad ancestral que todo gran artista desea recoger en su obra y comunicarnos en un lenguaje universal que nos hable, sin palabras, de nuestras aspiraciones más íntimas, de nuestra entrega al amor o de nuestra necesidad de un trabajo que llene nuestras vidas y sirva verdaderamente para algo. Está, además, convencida de que puede manifestarla con más eficacia esculpiendo unas manos ingrávidas, que parecen juntarse en espera de algo, que a través de cualquiera otro de los temas posibles. Todo se puede, según ella, decir con las manos. Elena intenta decirlo y por eso las esculpe tan a menudo.

Una vez que, gracias a su trabajo y al equilibrio de su ambiente hogareño logró Elena Lucas centrar de nuevo su vida, lo único que la preocupa es la fugacidad de las horas, pero no precisamente a la manera metafísica, relacionada con esa terrible sensación de caducidad de todo lo existente, sino porque son tantas las solicitudes que la vida encierra para ella dentro de su mundo restringido que quisiera poder disponer de más y más tiempo para intentar degustarlas todas. Dice que su ideal sería un día de 48 horas, que le permitiese contrastar opiniones con su reducido círculo íntimo, conocer mejor a tantos y tantos artistas, a los que admira y con los que la une una buena amistad, pero a los que apenas ve por falta de tiempo, y leer, leer y leer, sin abandonar por ello sus largas horas de permanencia en el estudio y su entrega a una labor que la apasiona y en la que cree sin una sola vacilación desde aquellos lejanos días en los que en Palma de Mallorca, siendo una niña de once años, modeló un busto y una cabeza de mujer para colocarlos encima de aquel pedazo de barro que había salido disparado desde el torno y que a ella le hizo pensar que tenía la forma de una falda con miriñaque. Ahora ya no necesita Elena acudir al azar para encontrar sugerencias para su obra, sino que prefiere meditarla siempre racionalmente, tal como hubiera deseado su padre, Karl Devantier. Ello no impide que sea apasionada en la ejecución, igual que lo era Teresa Lucas, y que ame como ella un círculo restringido —su hogar, su estudio, sus audiciones musicales—, ya que las veinticuatro horas del día no suelen dejar tiempo suficiente para atender a otras llamadas, todas ellas positivamente valiosas, pero menos urgentes para el mantenimiento de su propio equilibrio y para la realización de sí misma.

O B R A

Siempre he creído que en la obra de Elena Lucas palpitan simultáneamente una soledad esencial y una nueva visión de la realidad. Hay en ella, por otra parte, un realismo vivencial, al que he aludido de pasada en el capítulo anterior, y un deseo de huida del mundo que no es incompatible con su aceptación valerosa del amor y la vida y de la obligación de entregarse a sus semejantes cuando éstos puedan necesitarla. Estas afirmaciones pueden producir la impresión de que contradicen buena parte de lo que hemos dicho en páginas anteriores. Hemos aludido en ellas a la estabilidad de su vida familiar y emocional, a que se siente tranquila en su hogar o en su estudio y a que si le produce ansiedad el paso de las horas, es porque desearía disponer de muchas más para hacer cuanto tiene que hacer y no porque piense en que cada minuto pasado es un minuto menos que nos resta de vida. Todo ello es verdad, pero también lo es que Elena sueña constantemente con Italia, con Venecia y con Florencia de mane-

ra muy especial, y que piensa muy a menudo que le gustaría quedarse allí largamente y olvidarse de todo, aunque sabe que, de momento, tiene el deber de seguir realizándose a ella misma a través de sus esculturas y por eso vence semejante nostalgia.

Es posible, por tanto, que, a pesar de la sencillez de Elena y de la naturalidad de su vida, sea por dentro de ella misma mucho más compleja de lo que se imagina, y que ello resulte perceptible incluso en las especiales modalidades de intimismo que caracterizan a su obra. Creo, además, que si la unidad de la obra de Elena Lucas es maciza y que si una escultura suya de hace veinte años se diferencia de una de su última etapa, única y exclusivamente en que su sabiduría de oficio es hoy mayor y en que admite alguna vez ligeras infiltraciones novorrealistas, pero no en nada que denote cambios trascendentales, es porque la escultora sigue siendo, por dentro de ella, siempre la misma.

Es verdad que en las más recientes investigaciones de Elena Lucas la marcha hacia adelante se ha acelerado, en especial en lo que se refiere a la perfección formal y a la suculencia de la materia. El lector no debe llamarse, no obstante, a engaño, y suponer que su obra responda a una ruptura de los viejos cánones o a una invención en el vacío. Elena, que es una artista responsable y con notable capacidad de misterio, sabe que nada es nuevo bajo el sol y que la sabiduría técnica, el conocimiento exacto de la anatomía y el de las posibilidades que ofrecen cada instrumental y cada procedimiento son esenciales en escultura. Por eso se muestra fiel a su trayectoria anterior y mantiene su respeto a las leyes inmutables de su oficio y a las sugerencias expresivas de cada uno de los materiales empleados: tersura del mármol en los cuerpos que se refugian en una cueva

simbólica; rugosidades del bronce que retiene la luz en las enternecedoras construcciones neorrealistas; grácil tensión de la picadura de piedra amasada con poliéster en los torsos femeninos neohelénicos, conmovidos por una vibración muscular que prevé la marcha o la superación de una barrera insalvable.

Unidas a estas constantes, en las que Elena Lucas no sólo no cambia, sino que desea ser a cada nuevo día más ella misma, se hallan las innovaciones de su etapa actual. La primera de todas, aunque pueda parecer indiferente, lo es menos en este caso de lo que suele serlo en otros. En sus períodos anteriores, Elena Lucas utilizaba todos los formatos posibles. En la actualidad emplea casi exclusivamente el formato natural, especialmente en bustos y figuras de cuerpo entero, o los formatos más bien pequeños, de menos de 40 centímetros de dimensión máxima en muchas ocasiones, habituales en las obras de tipo novorrealista o en las que le permiten comunicarnos por medio de imágenes la vivencia de una soledad esencial. Dicha soledad se manifiesta para mí más netamente en esas obras en formato minúsculo, que es en las que Elena se ha atrevido a dar rienda suelta a algunas de las preocupaciones que la han conmovido a lo largo de toda su evolución, pero sólo ahora —más segura de ella misma y perdido su viejo temor a penetrar en los últimos recovecos de su subconsciente— permite que afloren inequívocamente a sus esculturas. Capta en algunas de ellas la soledad esencial del ser humano y lo hace a la manera que había intuido Porfirio en la época alejandrina, y que Kostas Papaioannou considera que se dio con máxima plenitud en el siglo V de nuestra era, en el envolvente mausoleo de Gala Placidia, en Rávena la única, la eterna, la para mí siempre reconfortante. Para Porfirio, la gruta era el supremo símbolo cósmico. Lo

explicó en «La gruta de las ninfas», con su deliciosa desrealización neoplatónica, pero más allá de sus elucubraciones podía leerse entre líneas que el ser humano está siempre solo en lo esencial y que la búsqueda de un refugio, en el que protegerse del ruido y de la posible malevolencia del mundo, constituye uno de sus deseos más escondidos, aunque siempre acuciantes. Una de las obras de Elena, un mármol elástico y huidizamente trabajado, se titula precisamente «El refugio». Representa, visto de espaldas, un delicado cuerpo femenino desnudo que pugna, sin pasión, por esconderse en una especie de gruta de luz tibia, como la del mausoleo de Rávena, y con posibilidades profirianas de crear una ilusión de reposo con transparencias de agua de mar.

Esta interiorización del espacio en algunas obras de Elena Lucas me hace pensar en una de las maneras como pueden caracterizarse las diferentes culturas y en algunas de las notas diferenciales de la muestra. Ha habido ante la vida el deseo de dominarla y también, complementariamente, el deseo de abandonarlo todo. Si queremos elegir dos culturas en las que se den de manera extremada estas dos posturas, tendremos que pensar en la nuestra occidental y en la hinduista. El hombre occidental parece hallarse instintivamente de acuerdo con Goethe en su manera de traducir el versículo primero del Evangelio de San Juan y de afirmar que «en el principio era la acción». Es algo que se halla tan enraizado en nuestra manera de plantearnos nuestros deberes, que ni siquiera es necesario acudir a ejemplos como nuestra ciencia, nuestra técnica o nuestro afán de reducir a unidad el planeta, recorriéndolo en todas sus direcciones y sometiéndolo, en gran parte, con toda suerte de penetraciones guerreras, culturales, comerciales o misioneras. El hinduista, en cambio, con su predicación de

la no violencia y con su descubrimiento de que la verdad interior es más importante que la actuación dominadora sobre la naturaleza o sobre los demás hombres, tiende a esconderse dentro de sí mismo o a desertar de toda lucha exterior, para intentar vencer en el combate más importante de su propio perfeccionamiento y de la aceptación caritativa de todo cuanto tiene vida y espera el reposo nirvánico.

En el mundo del arte estas dos concepciones podrían tener sus símbolos en los templos excavados de la India y en nuestras catedrales góticas. Es digno de señalar que eso de horadar rocas para rezar dentro de ellas, no es exclusivo de ninguna de las religiones hindúes, sino que lo han realizado por igual los hinduístas, los jainistas y los budistas. Al lado de uno de esos templos resultan incluso abiertas las mezquitas árabes, a pesar de su aspecto de matrices inmensas, pero ello se debe a que la cultura islámica, aunque tienda también hacia el abandono en Dios, ha sido a veces lo suficientemente agresiva como para conquistar, al servicio de una fe, la casi totalidad de los territorios sobre los que se extiende actualmente. Nuestras catedrales góticas clavan, en cambio, sus agujas en el cielo y se abren al exterior en casi toda su superficie a través de los puentes de luz de sus vidrieras.

En posiciones intermedias se hallan tanto el arte como la manera de concebir la vida en el mundo helénico o en el bizantino, en los que la gruta de las ninfas fue sólo una aspiración ideal momentánea, pero no algo que respondiese a la casi totalidad de las vivencias de los hombres de esas culturas. Por eso lo más representativo del mundo helénico es el Partenón y lo más representativo de Bizancio es Santa Sofía, abiertos ambos a su manera, aunque res-

pondiendo a dos muy diferentes voluntades de expresión formal.

Elena Lucas, hija de alemán y de española de Castilla, debería, lógicamente, hacer un arte que respondiese a la interpretación goethiana de que «en el principio era la acción». Dicha actitud la abonan, en lo que a la ascendencia paterna se refiere, la recién citada frase, y en lo que a la materna, aquella vieja copla castellana en la que un hombre cualquiera afirmó aquello de que:

*«Cabalgo mientras batallo
y cuando monto en mi silla
se va ensanchando Castilla
al trote de mi caballo.»*

Parece, en efecto, exacto que para muchos castellanos la vida era no sólo acción, sino acción a caballo, lo que resulta más intenso todavía. Sucede, no obstante, que no toda España es Castilla y que en la actualidad se hallan tan interinfluenciadas todas nuestras regiones que cualquier español puede encontrar momentáneamente en su carácter multitud de rasgos que se consideran, a veces, peculiares de una tan solo. Así, por ejemplo, el fatalismo árabe o el deseo de ausentarse del mundo tienen, sin concomitancias éticas de tipo hinduista, una perfecta manifestación en otra copla, andaluza ésta:

*«Cada vez que considero
que me tengo que morir,
tiro mi capa en el suelo
y me harto de dormir.»*

Dormir es aquí la renuncia a la lucha, pero también una manera «escapista» de encerrarse con uno mismo, sólo con unos sueños que se consideran menos fatigosos que la realidad y sin pensar en que la muer-

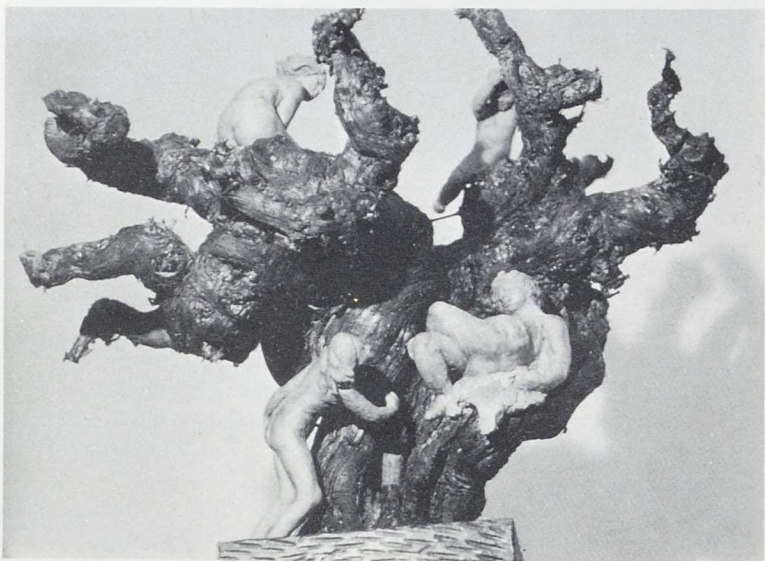


La espera



Retrato F. A.

Fantasia Dionisiaca





Arabesco

M.^a Ester y el infinito



Refugio





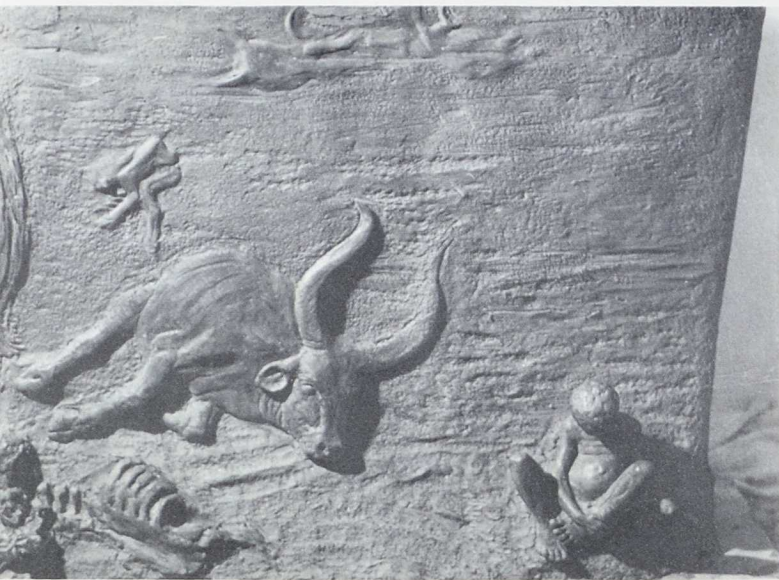




La riada



Africa desolada







Al sol



Comunicación (bronce)



El gato (bronce)

Soledad (bronce)



La prima que canta



te le robará trascendencia, o importancia al menos, a todo cuanto aquí podemos conseguir o controlar. Si el autor de la copla tuviese capacidades artísticas, es lo más probable que no las hubiese utilizado; pero en caso de que en sus escasas horas de vigilia se hubiese puesto a hacer algo, habría buscado posiblemente el refugio interior y creado un arte semejante al que propugnaba Porfirio en su interpretación alegórica de Homero.

Elena acepta, no hay duda, que la vida es para los occidentales acción, pero sabe, debido a la exacerbación de su sensibilidad, que la acción es fatigosa y que desgasta por dentro y que es necesario, a veces, ausentarse del teatro de la lucha y encontrar un camino de salvación, que no consista precisamente en hartarse de dormir, sino en reconquistar en la obra de arte el ámbito interno y la luz del mausoleo inefable de Rávena. Para horadar esas formas, para esconderse en ellas y para conducir la luz hasta convertirla en hueco resbaladizo y sutil, necesitaba Elena haber armonizado en su interior el último poso de la interpretación del espacio en varias sensibilidades muy diferentes. No renuncia, claro está, a su visión europea, y por eso no aspira a recrear un símbolo del claustro materno en la totalidad de sus obras, pero se deja tentar, a veces, por el encanto dulce de una ternura encerrada sobre sí misma y que tiene un extraño trasfondo vegetal, patente, en parte, en algunas de sus creaciones más representativas.

Más revelador todavía me parece el orientalismo de Elena Lucas en la manera antimuscular de tratar algunas de sus formas femeninas. Consiste en una captación de morbideces ondulantes que en una primera aproximación podríamos denominar «elástica», pero me temo que con semejante adjetivación nos quedemos en la cáscara de los hechos y no pene-

tremos en su meollo. Dicha manera de tratar el cuerpo humano, hasta que parezca transparentarse bajo él la sangre o una especie de savia vegetal, pero no los músculos, me hace pensar en esa diferenciación existente en la escultura hinduista entre las posturas vitales del *driçtam* y el *adriçtam*. De acuerdo con la segunda de dichas concepciones, la palpitación de la sangre predomina en gran parte de las creaciones escultóricas de ese ámbito cultural sobre la tensión de los músculos. En muchas de las obras de Elena Lucas sucede lo mismo y es fácil percibir en ellas que por debajo de la piedra o del mármol, que se estrechan melodiosamente como cintura o se hinchan en un latido orgánico como cadera, se hace intuíble el flujo de la sangre, una especie de aliento íntimo con olor a linfa o a savia que nos envuelve en un temblor manso, que es flujo temporal y vida también, y no tan sólo ese volumen congelado que se limita a ordenar a su alrededor un espacio y que en las restantes culturas no suele penetrar, tal como acontece en la hinduista, hasta la más profunda entraña de nuestra comunión con el ser vivo de todas las cosas posibles.

Es la melodía de las superficies, que ciñen resbaladizamente unos volúmenes sin aristas, la que en las más suavemente poderosas creaciones de Elena nos produce esta sensación gemela de la del *adictam*. No debemos engañarnos, no obstante, y pensar que esta actitud sea excluyente. La percibimos como intuición diferencial porque no es la más habitual entre las occidentales, pero ello no quiere decir que la herencia de la cultura occidental, y la de su antepasada, la helénica, se halle ausente de la obra de Elena. El refugio en la cueva cósmica y la persecución de la palpitación de la sangre responden, ya lo dijimos, a su deseo de evasión; pero aparte de que

en muchas de sus creaciones son patentes influencias expresionistas o búsquedas relacionables con el último pop, lo habitual es que su manera de organizar espacio y volumen sea la nuestra, la de maestros tan españoles como Planes o Cristino Mallo, por muy otro que sea el camino de esta sensible escultora hispano-alemana. Hay incluso una temporalización a lo occidental, que subrayó con acierto Raúl Chávarri en su sagaz estudio «La escultura tradicional de Elena Lucas», al mismo tiempo que recordó, una vez más, algunas de sus lejanas fuentes europeas.

«Sus obras —afirmó Chávarri— participan un poco del mundo a la vez mágico y doliente de los expresionistas alemanes y de la evolución de formas que marca el modernismo escultórico, todo ello revisado por un temperamento que entiende la tradición no como un repertorio de cánones, sino como una modalidad de realización actual de algo que se ha hecho siempre.»

En ese mismo artículo afirmó Chávarri que el propósito de Elena, en cuanto retratista, es el de «llegar a definir una fisonomía como síntesis de la trayectoria de un ser o como recuento de su proyecto cuando se trata de un joven o de un niño».

Coincido con las citadas afirmaciones de Chávarri y considero oportuno insistir en lo profundamente que ambas caracterizan la occidentalidad de Elena: una occidentalidad, por cierto, que se funde tan indisolublemente con el orientalismo antes aludido que convierte cada una de sus obras en una unidad de expresión sintética que debe mucho a todas las herencias lejanas y próximas, pero que al mismo tiempo es manifestación de una personalidad que no se enmascara jamás al utilizar el repertorio heredado. Muchas veces he recordado que esta manera de asimilársela es lo que constituye para mí el auténtico

respeto a la tradición. Velázquez fue el más tradicional de nuestros pintores porque redujo a unidad todas las tradiciones vivas vigentes en su momento histórico: las relacionables, tanto en España como en Italia, con las maneras de concebir la luz y la forma en Florencia, Venecia, Roma y Milán. No se limitó a repetir al pie de la letra los aciertos de ninguna de estas escuelas, sino que tomó de todas ellas, y también del puente bizantino-veneciano tendido hacia España por El Greco, todo lo que se hallaba en consonancia con su carácter y con su voluntad de expresión, pero lo convirtió en carne propia y le añadió aquello que era ya específicamente suyo y que convirtió definitivamente al espacio interior y a la vibración de la luz en protagonistas máximos de la mejor pintura barroca.

Cualquier gran artista actual, llámese éste Fautrier o Chillida, Rauschenberg o Millares, hace, por muy revolucionario que nos parezca, poco más o menos lo mismo. Estudia a sus predecesores inmediatos, pero no para «robarles» —como diría Chávarri— «un repertorio de cánones», sino para descubrir un camino en el que la aportación personal se funda sin solución de continuidad con la de los grandes antepasados. Es verdad que en dicho aspecto Elena participa «del mundo a la vez mágico y doliente de los expresionistas alemanes», pero no para distorsionar las formas o para amplificar un poco grandielocuentemente los gestos de dolor, sino para conservar su espíritu en el doble sentido de expresar a través de la obra y casi sin tapujos su propia alma y de hacer que ésta exprese asimismo una tensión domeñada de los planos y los volúmenes, que constituya una traducción fiel de la ansiedad que puede conmover no sólo a su creadora, sino, más todavía, a los posibles espectadores, quienes por ser sus coetáneos no tienen

posiblemente unos problemas de fondo muy diferentes de los suyos propios. Verdad es también el parentesco con el modernismo escultórico, en lo que éste tiene de afán ponderado de renovación y de renovado respeto a la «belleza» de los materiales y a la plenitud de unos ritmos que tienen muy a menudo un trasfondo manierista y que constituyeron desde la anticipación de Bernini, y sin necesidad de que en España nos lo ratificasen las estructuras neoflamígeras de Gaudí, una de las constantes de la expresión escultórica occidental. Podríamos añadir, como inciso, que en nuestra cultura-madre, en la helénica, hubo tras el momento helenístico inicial, otro también helenístico de tipo rococó, cuyo manierismo se parecía en muchos aspectos al de los modernistas aurales, que tan acertadamente relacionó Chávarri con el mundo expresivo de nuestra escultura.

Elena Lucas es una gran retratista, pero sus retratos están casi siempre transidos de temporalidad. Ello acaecía también en el mejor manierismo, el de la «Santa Teresa», de Bernini, y en el mejor modernismo, aunque en este último caso preferiría citar en escultura a artistas como Llimona, que tal vez sea aventurado considerar técnicamente como modernistas. Lo mismo cabría decir del inmenso y tan prematuramente muerto Nemesio Mogrovejo, en quien resulta patente una de las modalidades, la de la tensión controlada, habituales en Elena, pero no la de las pieles suaves y transparentes bajo las que palpita la sangre. Esta temporalidad del retrato parece, en efecto, la intuición plástica de un proyecto de vida o de un recuento de recuerdos y de renunciaciones. Muchas de las figuras infantiles de Elena producen la impresión de que quieren comunicarnos aquello que aspiran a llegar a ser y a realizar minuto a minuto en el tiempo. Hay otras figuras, en cambio —las de

los seres maduros y cargados de historia—, cuya expresión parece conservar el recuerdo del dardo que hirió a Santa Teresa de Avila en la desasosegante interpretación de Bernini. El tiempo se asoma siempre a estos retratos, algunos de ellos de cuerpo entero, aunque más habitualmente se limite Elena a los bustos. Hay incluso retratos en grupo, en los que a la ordenación del espacio en tensiones balanceantes y con sabia utilización de los huecos entre figura y figura, se une este estudio de la expresión en cada uno de los rostros y en cada una de las actitudes.

En una escultura como la de Elena, es más importante la manera general de tratar la materia y las aspiraciones que objetiva en el conjunto de todas sus obras, que el análisis pormenorizado de cualquiera de ellas. Desearía, no obstante, referirme concretamente a algunos de sus retratos y a la manera como ha resuelto los problemas que en ellos se ha planteado. Así, por ejemplo, en las dos versiones, igualmente reveladoras ambas, de su retrato de Lucía Bosé, la mirada parece surgir desde el corazón de la forma y no desde la superficie palpable del rostro. Ambos retratos fueron en su día la culminación de una búsqueda de profundidades que ha llegado a plena madurez en la etapa actual.

Considero entre los grupos especialmente conseguido el dedicado a los Infantes de España. Me interesa no sólo por su naturalidad, sino por el juego de relaciones entre sus diversas formas y por la ponderación de la ejecución. La verdad es que yo le he tenido siempre gran temor a los grupos, en especial a los realizados en nuestro siglo y tan transidos casi siempre de mala literatura o de falso academicismo. Creo, además, que es muy difícil armonizar con soltura suficiente las distancias que separan a las diversas figuras y llegar a convertir así en auténtica

forma al espacio interior. En el caso de Elena semejante temor mío era infundado, ya que ella supo atravesar airoosamente esa prueba de fuego y conseguir que una expresividad delicada se hallase servida por una armoniosa estructuración del volumen y el hueco.

En lo que a la factura respecta, es de destacar que, muy en consonancia con el clima de refinamiento acogedor de esta «serie de los retratos introspectivos», Elena Lucas sensibiliza centímetro a centímetro la superficie, pero sin descascarillar jamás la textura, para evitar así todo efectismo fácil y limitarse al trabajo honrado y bien hecho, en íntima consonancia con las necesidades expresivas de una recreación inteligente y acogedora.

Considero importante tratar de dilucidar en las últimas páginas de esta aproximación cordial a la escultura de Elena Lucas, que es lo que representa en ella la recepción del «pop-art». Elena es enemiga de sacrificar en el altar de la novedad. Ni siquiera cuando le ofrecen en bandeja la posibilidad de abrir un camino que se halla a la moda, acepta realizar algo que considere como una renuncia a ella misma. En los tiempos de su amistad inicial con Marcelo Martí y con los futuros jóvenes daualsetianos, la gran moda la constituía un sobrerrealismo que cedería muy pronto el paso a la abstracción. Elena estudió las realizaciones de sus nuevos compañeros, pero no se dejó seducir por ninguna de las tendencias que cultivaban. Ella siguió realizando su obra tal y como la hemos descrito, y si alguna vez se refugió, en cuanto escultora, en la cueva cósmica, fue porque ese esconderse en el arte la liberaba para mejor y más reciamente actuar en la vida y dominarla así con mayor intensidad. Su camino se lo marca sin desviarse ni a derecha ni a izquierda, pero procurando hallarse al tanto de todo y asimilarse tan sólo pequeños elementos

accesorios que se pueden integrar sin suturas en su definida concepción de la escultura. En el caso del «pop-art» sucedió, no obstante, algo diferente. Elena realizó unas cuantas esculturas «pop», casi todas ellas en bronce y en pequeños formatos, que figuran para mí entre las mejores que ha hecho a lo largo de toda su evolución. Esta realidad deja de resultar contradictoria si tenemos en cuenta que, tal como en la parte biográfica adelantamos, Elena se entrega espontáneamente a un realismo vivencial que puede manifestarse con plena eficacia en ciertas modalidades de «pop» que se hermanan, en principio, con un peculiarismo «pop» de la soledad», que se ha dado especialmente en España y que aspira, aunque mostrando todavía más indefensos a sus personajes, a unos objetivos similares a los que movieron los cineces de Elena cuando realizó sus interpretaciones marmóreas de la cueva cósmica.

Tras un arte en el que el creador parecía pretender imitar los objetos de la naturaleza, llegó otro en el que se limitaba primero a interpretarlos y luego a transfigurarlos, para acabar por renunciar totalmente a captarlos de una u otra manera en la obra y preferir construir formas inventadas y sin un apoyo claramente perceptible en la realidad circundante. Dicha evolución es válida para el arte occidental a lo largo de los últimos cien años, pero no para el de otras culturas, tales como la cretense o las extremorientales. Dentro de nuestra cultura sucedió también que cuando el arte abstracto renunció a la representación, interpretación o transfiguración de la realidad circundante, parecía agotado un ciclo evolutivo y quedaba abierto el camino para un nuevo comienzo. De ahí la boga reciente del neodadaísmo, el «pop-art», el hiperrealismo, con su hipertrofia erótica, y el realismo de campo limitado, tan íntimamente fundido con

el anterior. Entre estas modalidades hay una, inscribible en el «pop-art», que se limita a la pura y simple presentación de objetos, separados de su entorno habitual u ordenados en un nuevo contexto que no es el que los enlaza en la naturaleza. Un armario y un pájaro disecado pueden ser objetos más o menos interesantes, pero cuando Rauschenberg los reúne en una misma obra y los completa con pintura y con incisiones profundas, los dota de una nueva expresividad que llega a conmovernos profundamente y ordena por añadidura el espacio de una manera asimismo inédita. Igualmente frecuente es en esta modalidad limitarse a un solo objeto que puede haber sido encontrado en el campo o entre los desechos de una explotación industrial y al que se eleva a la categoría de obra de arte por el solo hecho de su elección. Más plástico me parece, tal como hizo Johns en muchas de sus esculturas y en algunas de sus pinturas, esculpir o pintar el objeto único con un tal realismo que lo que nos ofrezca, en realidad, sea una pura presentación de la imagen «exacta» del mismo, para que nos enfrentemos, en un contexto nuevo, con su mismicidad intransferible. El artista realiza aquí la obra y no se limita a elegirla, pero procura —acudiendo a medios opuestos— dotarla de esa misma impasibilidad un tanto distante que caracteriza a muchos kakemonos chinos y japoneses y que no suele darse, en cambio, en nuestra tradición occidental.

Puede suceder complementariamente —éste es el caso de Elena Lucas— que esta presentación de objetos, especialmente cuando se trata de animales y no de enseres inanimados, llegue a producirnos una tal impresión de desamparo, de abandono, de visibilización de este heideggeriano «hallarse perdido en medio del mundo» que a todos nos acucia, que nos sirva de

recordatorio de nuestra soledad radical, pero también, tal vez, de paliativo para la misma. El «“pop” de la soledad» se convierte así para todo artista que lo viva verdaderamente, en una nueva manifestación, la más significativa tal vez, de su «realismo vivencial». Creo que eso es lo que le acaeció a Elena cuando se decidió a cultivar esta modalidad, pero no de manera que constituyese un corte en su evolución, sino alternándola con sus otros tipos de creaciones y como complemento de las mismas. Sucede así (no podía ser de otro modo, ya que lo que la escultora persigue es una comunicación cordial de sus preocupaciones más nostálgicas, pero más cotidianas y pueriles) que esta nueva singladura de Elena es anti-académica en espíritu, pero minuciosamente detallista en sus revalorizaciones de los más humildes seres u objetos de su contorno. Lo curioso es que en este novorrealismo, estrictamente personal, hay tanto dolor y tanta vivencia de la soledad esencial como en las obras más profirianas. Baste recordar a este respecto su gato inmóvil sobre una silla, «construcción» muy en la línea del mejor «“pop” de la soledad» de cuño español y ante la que se recibe la sensación de que el tiempo se ha detenido de una manera que no habría resultado ajena a ninguno de nuestros ibéricos obsesos de eternidad y de absoluto.

A iguales resultados llega Elena cuando combina objetos encontrados y figuras esculpidas que completan su ritmo, pero que no rompen su soledad. Lo habitual es que busque una piedra erosionada y de textura envejecida por el paso de la lluvia y del sol y que la combine con una figura humana de su propia invención, mucho más tersa y pulida, pero abandonada sobre uno de los salientes del objeto encontrado. El pobre ser humano parece hallarse en estas creaciones predestinado a ser víctima también él de

la lluvia y el sol y, más todavía, de esa fuga irreversible de unas horas contadas que lo convertirán tan en polvo y olvido como a la propia naturaleza que ha conseguido concienzializar durante un instante. Un buen ejemplo de esta modalidad de Elena Lucas nos lo depara una condensada figura de mujer que, replegada sobre ella misma y sin posibilidad de comunicación, aparece perdida sobre uno de estos promontorios simbólicos.

La incomunicación a que nos hallamos habitualmente sometidos es lo que ha obligado a Elena Lucas a ensayar este *camino-pop* en íntima consonancia con el *camino-cueva-cósmica*. Es digno de subrayar, por tanto, que su voluntad de hacernos captar la incomunicación constituye por sí sola una manera muy excelsa de comunicación. No sólo lo es en el sentido de que nos permite descorrer el velo que cubre el alma de la autora, sino también porque nos sugiere un camino hacia la esperanza. Dicho camino radica en una identificación cordial con todo cuanto nos rodea y muy en especial con los seres humanos, aunque ello sea tal vez más visible en las obras en las que los elementos de raigambre hinduista enmascaran parcialmente a los occidentales.

La evolución de Elena Lucas fue como el curso manso de un río en el que no hay ni bruscos recodos ni cataratas precipitantes. Todas las características recién aludidas han sido habituales en ella desde sus primeras obras, pero resultaron más palpables en las realizadas en el momento de plenitud, que se inició a partir de su última y ya modélica exposición en la Sala Macarrón de Madrid. La sabiduría de oficio con la que Elena sirve a estos nuevos objetivos se ha perfilado de una manera más definida en los últimos años, pero sus raíces se anclan también en su infancia y en el recuerdo de la labor de esa gloriosa

dinastía de artistas de quienes procede. Nobleza obliga y Elena Lucas se entrega a la escultura con la misma pasión y el mismo amor inteligente con el que se entregaron a la pintura Eugenio Lucas Padilla y Eugenio Lucas Villamil. Esta dedicación atempera en ella toda posible amargura existencial y hace que la soledad radical del ser humano le parezca menor cuando intenta convertirla en forma en sus más logradas esculturas. Confío en que eso mismo acaezca a cuantos espectadores entren en el trasfondo de su escultura y tengan en cuenta que tanto la ternura como el amor se hallan capacitados para abrir caminos no sólo en la vida, sino en la realización de la obra de arte. La soledad es, por otra parte, un acicate que coadyuva con la aceptación de la propia circunstancia para que un ser humano como Elena Lucas, que se eligió a ella misma como escultora, pueda romper las barreras que la cercan a ella, igual que a quienes contemplan su obra. Les muestra así a quienes viven sus mismos problemas, como se encaró con un reto y encontró, a la manera toynbeeana, una respuesta adecuada que nos enriquece espiritualmente tanto a ella como a nosotros y que nos induce, más allá del desasimiento o el abandono, a intentar religarnos a algo o a alguien.

CARLOS AREAN

LA ESCULTORA ANTE LA CRITICA

CARLOS MARTINEZ BARBEITO

Elena Lucas pasa de un figurativismo naturalista a una mayor soltura y espontaneidad en la interpretación de las formas de la realidad, pero no se desentiende nunca de lo que contempla a su alrededor, como muestra su constante preferencia por el retrato entre todos los géneros. Ama las proporciones y las composiciones monumentales y las ensaya en bronce, barro y mármol, terminados ya sus tratos con la madera y en espera de iniciarlos en piedra.

En sus retratos para el Monumento del Descubrimiento, en Miami, un frío realismo, no desprovisto de rasgos expresionistas, impregna las efigies de los Reyes Católicos y de Colón. Bustos y estatuas, tan pronto serenos y apacibles como agitados por un viento aborascado que acentura la expresión de los torsos y sacude los cuerpos en difíciles escorzos, dan la medida de las posibilidades de Elena Lucas. Aunque de reducidas dimensiones se adivina el propósito de monumentalidad en un grupo de figuras estructuradas como

una pirámide y con sentido ascensional. En un pequeño cuerpo tendido vibra una tensión dinámica y dramática. En algunas cabezas los dedos de Elena Lucas han ido acentuando los rasgos, destacando las venas, las arrugas, los cabellos, hasta hacerles exhalar toda su fuerza expresiva. Hay un alto relieve con cabezas trágicas y cabezas dormidas o en estupor. En toda la obra de Elena Lucas, más inclinada a la consideración del carácter que a la de la belleza, tiembla una emoción y grita una fuerza.

CUADERNOS DE ARTE
DE PUBLICACIONES ESPAÑOLAS.
Octubre 1968.
Núm. 113.

ANTONIO COBOS

Hace dos temporadas que el Ateneo madrileño organizó la primera exposición en nuestra patria de la escultora Elena Lucas. En aquella muestra patentizó lo mucho que podía dar de sí en el mundo de las formas, aunque en aquel entonces lo que sorprendiera fuese su espléndida dotación para el modelado y una hipersensibilidad congénita por aquello de que «de casta le viene al galgo». Hoy en la Sala Macarrón apunta una madurez insólita, dado el escaso tiempo transcurrido desde su primera salida al público.

Normalmente, las mujeres cuando esculpen tienden al intimismo, recreándose en obras de reducidas dimensiones. Elena Lucas, por el contrario, arremete con las plasmaciones humanas de mayores proporciones que el natural y con las dificultades de duras agrupaciones rodinianas. Hay en esta muestra retratos logradísimos, pero el interés culmina en una obra que titula «Elevación» y cuyo tema es una conjunción de manos levantadas al cielo. No solamente es una suma de aciertos compositivos, sino un alarde de maestría en el soberbio modelado de las manos. Sa-

bido es que la plasmación escultórica de manos y pies está erizada de dificultades. Es muy posible que la calidad escultórica de Cánova, Maderna y nuestro Juan de Avalos alcanzase su culmen, más que en obras espectaculares, en el primor de las manos y pies femeninos del retrato.

YA.
2 marzo 1971.

JOSE RAMON ALFARO

Esta exposición de Elena Lucas nos revela a una escultora de una independencia indómita en su voluntad de perfección y una profunda lucidez para los problemas plásticos. Toda su obra mantiene un tono elevado y continuo, porque ha sido resuelta sin desviarse jamás de la esencia fundamental de la escultura. Con un carácter riguroso y decidido ha sido concebido su arte, en el que ha hallado y elucidado sus verdaderos fundamentos.

Sus desnudos son de una sensualidad tranquila y contenida a un mismo tiempo. Son como un producto natural y civilizado, pero Elena Lucas detesta el academicismo, y es que el que copia no comprende mejor que el que deforma. Cuanto más se traspone, más hay de elevación y son mayores las posibilidades de expresar la verdad. Esta reacción la encontramos en mayor grado en los bustos y cabezas, parte capital de su obra, que no tienen equivalente por su diversidad y autoridad.

HOJA DEL LUNES.
22 febrero 1971.

ELENA FLOREZ

Piedra, mármol, bronce, barro se transfiguran en cabezas de corte clásico, aunque el sentimiento expresionista se nota en la materia trabajada en estrías

y en los pliegues de los trajes infantiles, en las posturas algo crispadas de las manos y en los pliegues de la frente, en varios retratos. Ese sentimiento existencial se convierte, sin embargo, en emoción contenida. No hay gestos exasperados, ni contorsiones melodramáticas, tan al uso. La dignidad del arte de la estatuaria y su medición expresiva parecen ser reglas señeras en la autora. Es la tradición que sigue generando desde sus leyes perfectas todas las posibilidades renovadoras aprovechables para la escultura actual.

EL ALCAZAR.
28 julio 1973.

RAUL CHAVARRI

En los límites de una dialéctica clásica, desde la síntesis de una serie de experiencias que integran las lecciones de Rodin y Barlach, Elena Lucas realiza una escultura de desnudo que merece ser estudiada como una de las páginas importantes de la expresión erótica contemporánea en España.

Cuando el análisis del espectador progresa en la serie de enigmas que la forma sugiere, va encontrando cada vez más una tremenda y contenida sensualidad disciplinada sobre el material, pero que la forma traiciona a cada momento. Es la revisión del ideal clásico, aparentemente serena en un mundo en el que las motivaciones eróticas producen su carga consciente e inconsciente sobre la vida cotidiana.

Pero este erotismo de la forma deliberadamente contenida, está reflejado en una escultura sobre la que alienta en muchas ocasiones un vuelo poético, porque la artista, heredera de una tradición secular de creadores, sabe que las duras conjugaciones de la carne y de la sangre requieren un alivio poético, y, por ello, en lugar de una proposición erótica que

intente tomar al erotismo por un fin en sí mismo, la artista convierte toda su carga de experiencias y de sensaciones, todas las sugerencias que la existencia diaria, invadida por los medios de comunicación, viene a producirla, en un vehículo para encontrar una expresión poética, y entonces lo que fue carne y se ha vuelto piedra o bronce, reúne armónicamente el impacto poderoso de las urgencias del existir con la suavidad lírica de la línea, que se desgrana y se diluye.

FLASHMEN.
Núm. 16.

RAUL CHAVARRI
ELENA LUCAS

1.º La vocación por el retrato

La obra de Elena Lucas se caracteriza por una decidida búsqueda de los motivos humanos, orientada hacia la realización de un retrato que, en cierta medida, se intemporaliza, ya que estilizando los detalles de ropas u objetos, que podrían ceñir y circunscribir la obra a un momento histórico determinado, ofrece rostros, bustos e incluso imágenes de cuerpo entero en las que toda una teoría del ser humano en plenitud va prevaleciendo por encima de cualquier otro tipo de motivaciones.

En esta obra no importa, por lo tanto, ni la época ni el significado social de la figura, sino principalmente el propósito de llegar a definir una fisonomía como síntesis de la trayectoria de un ser o como recuento de su proyecto cuando se trata de un joven o de un niño.

2.º La imagen infantil

En este segundo aspecto, las esculturas dedicadas a las imágenes de niños, unas veces agrupados y

estáticos, otras participando en cualquier otro tipo de indagación o de juego, forman una de las páginas más interesantes de la obra de esta escultora y en la que de una manera activa, el sentido de la proporción entre las formas y la armonía de gestos y acciones demuestran la sólida formación de Elena Lucas y su profunda sensibilidad.

3.º El estudio de la expresión

La expresión, considerada por sí misma como un objetivo de estudio en sus dos dimensiones de expresión del rostro y expresión corporal, constituye también una de las trayectorias de esta escultora. En este sentido, sus obras participan un poco del mundo, a la vez mágico y doliente, de los expresionistas alemanes y de la evolución de las formas que marca el modernismo escultórico, todo ello revisado por un temperamento que entiende la tradición no como un repertorio de cánones, sino como una modalidad de realización actual de algo que se ha hecho siempre.

En este último aspecto, y en obras de diferentes dimensiones, Elena Lucas lleva a cabo una tarea de notable interés, buscando en cada momento una forma casi universal de captar la expresión que ya no es sólo una aventura de la forma y una experiencia de la sensibilidad, sino también un orden de creación, que hace del escultor un testigo.

YA.

4 octubre 1973.

RAUL CHAVARRI

Desde el punto de vista de la tradición estética, el mundo en que vivimos es a la vez el de la renovación y de la tradición, pero sobre todo el escenario de una compleja y a veces contradictoria convivencia. En uno y otros aspectos, el arte contemporáneo pa-

rece dividirse en dos tipos de creadores diferentes: por un lado, los que creen que todo ha cambiado en el mundo que nos rodea; por otro, los que piensan que los valores fundamentales, y entre ellos los que rigen la dialéctica de la expresión estética, no cambian nunca.

Entre ambas posiciones se dan unos pocos artistas que intentan ver tradición y realidad renovadas con unos ojos nuevos y que piensan, como ha señalado el gran crítico Bergier, que cada época tiene sus modalidades propias y que al mismo tiempo incorpora lo más esencial de los tiempos que la han antecedido. Estas afirmaciones nos valen para acercarnos a la obra de la escultora Elena Lucas, descendiente del gran pintor Eugenio Lucas y una de las primeras figuras de la creación escultórica tradicional en España.

Elena Lucas despliega su tarea en cuatro dimensiones diferentes, reunidas en una misma voluntad de espíritu: por un lado, el retrato, al que da en ocasiones el equilibrio de una obra clásica y en otras circunstancias el despliegue de un amplio estudio de indagación sobre la persona, su trayectoria y su sentido íntimo.

Por otra parte, la artista realiza verdaderos estudios en torno a la interpretación de la figura infantil en sus posibilidades de gesto o en su presencia totalmente estática; en este aspecto, dado que la representación de la imagen infantil ha sido siempre una de las grandes trayectorias de nuestro arte, las dificultades que se ofrecen y que la artista salva son realmente excepcionales.

En un tercer aspecto, lo que viene a llevar a cabo es una obra con la que establece su propio y personal alfabeto de formas, en la que deslinda las posibilidades de los diferentes materiales para dar un mayor

sentido o una visión más amplia a una forma escultórica, definiendo al mismo tiempo no sólo las relaciones forma-materia, sino también las posibilidades de renovación de los diferentes materiales para dar un mayor sentido o una visión más amplia a una forma escultórica, definiendo al mismo tiempo no sólo las relaciones forma-materia, sino también las posibilidades de renovación de géneros que no ya son clásicos, sino que constituyen una tradición en sí mismos, como, por ejemplo, el desnudo.

La cuarta dimensión de esta escultora gira en torno a unos estudios expresivos en los que la síntesis de la tradición y la renovación se convierte en una inteligente lección de entendimiento de la escultura como un amplio testimonio. En unas composiciones de rostros apiñados que recuerdan en algunos casos los mejores momentos de la obra expresionista del escultor alemán Barlach, Elena Lucas compone auténticos frisos de lo que puede ser el hombre desvinculado de una coordenada histórica, separado de una coyuntura temporal y definido exclusivamente por su participación en grandes dimensiones de lo sensible.

Si nos encontramos en un momento de renovación de las formas, las tradiciones y sus dimensiones plásticas y, al mismo tiempo, en una coyuntura en la que tradición y renovación son unas veces puntos de encuentro conflictivo y otras coordenadas de una realización directa y consciente, la obra de Elena Lucas tiene que ser considerada como una de las más importantes de nuestro actual momento artístico.

MUNDO COOPERATIVO.
Septiembre 1973.
Núm. 577.

M. A. GARCIA-VIÑOLAS

Distingamos, porque hay mucho que ver en este plural acopio de escultura; hay que ver retrato, figura, grupo, bajo relieve, pequeñas formas...; hay que ver bronce, madera, mármol... Esto dice la amplia capacidad de una escultora, Elena Lucas, que ya nos sorprendió hace dos años con una obra consumada y amigada con lo más difícil. Su exposición de hoy nos amplía aquella noticia de sus saberes, nos confirma en su dominio del retrato y nos obliga a situarnos en el plano exigente que reclama ya su obra. Novedad es ya la incorporación a los pequeños bronce de unas sustentaciones, donde quedan no apoyados, sino insertos; unas veces se vale la escultora de un soporte natural, piedra o rama de árbol, y acomoda a su morfología la forma elaborada; otras veces es Elena Lucas quien crea ese propio sustento, situando luego a su figuras en el tronco de un árbol o en un oleaje provocado en el bronce. Yo no considero afortunada esta integración, que alcanza excesos tan evidentes como en ese grupo de manos sobre una guitarra y que, en todo caso, distraen a la escultura de su propio volumen, tan bellamente trabajado que no necesita de otro «Argumento» ni composición alguna. Quede así mi reparo como de signo positivo, ya que considero a esta obra de Elena Lucas muy digna de vivir su propio espacio íntegramente, sin cegarle ningún punto de visión. Porque se trata de una obra que sabe ser expresiva en su concentración y locuaz en su intimidad. Si lo mejor que podemos decir de una escultura es «que hay que darle vueltas», la gran escultura de Elena Lucas exige que se la mire abiertamente y sin respaldos.

PUEBLO.

27 febrero 1974.

RAMON SAEZ

Si pensamos a veces que el ánimo viva de la escultura puede ser la pintura en su raíz originaria, las imágenes de Elena Lucas surgen de un magma famoso en la entidad goyesca, para internarse muchas veces en parcelaciones irónicas. Pero los fondos convulsionados que animan algunas de estas composiciones se explican posiblemente por su titulación: «Africa desolada», «Supervivencia», «La guerra», «La riada», «Fantasía dionisiaca», «Soledad»... Existe un clamor estremecido en las formas ágiles o encrespadas de esta escultura que nos restituyen al génesis de las cosas, al torrente continuo de la imaginación sobre las causas mayores de la Naturaleza.

Y sorprende, por otra parte, comprobar la fuerza creadora de unas manos tan femeninas como las de Elena Lucas, aferrándose a una materia que transforma en clamores ciegos o en remansos de poesía, para modelar un concierto mágico en las consecuencias libres del espíritu.

ARRIBA

3 marzo 1974.

ELENA FLOREZ

Difícil trabajo volver a encontrar una escultora figurativa, ni hiperrealista ni expresionista (pese a las apariencias), que surge en el panorama madrileño más atiborrado de abstracciones y minucias de realismo social. La escultura de Elena Lucas tiene dos vertientes aparentemente contradictorias —aunque fáciles hoy de entender por la superposición de tendencias—, como son: romanticismo y abstracción.

Pertenece a la primera su estudio de ritmos libres, enardecidos, autónomos en cuanto a discipli-

narse como acompañante de la figura —mujer, niño, desnudos, busto—. Esos personajes emergen de la masa que en las características citadas sirve de fondo complementario a modo de relieves. No hay en la obra de Elena Lucas figuras exentas, salvo en los retratos especificados. Incluso cuando encontramos el modelo al azar, caso de «Esther y el infinito», las espaldas del cuerpo y vestido son otras masas de materia que encuentra su duplicidad en el armazón del silloncito, donde la niña se apoya en graciosa postura. Esa libertad del romanticismo, pionera, entre otras cosas, del sentimiento de lo subjetivo en el arte, la notamos, además, en «Fantasía dionisiaca», donde la materia arranca de un bloque central y se yergue formando convulsas formas, que nos recuerdan a los seres del cuadro «La balsa de la Medusa», precisamente del precursor del Romanticismo, Géricault.

Cuando nos referimos a la abstracción señalamos que, sin llegar a olvidar los rasgos faciales y la anatomía de sus personas, Elena Lucas resalta sólo relieves y volúmenes. Cuerpos y rostros aparecen limpios de nervaduras, de flexiones que empañen la tersura de la materia. Abstrae la escultora de lo real su esencialidad.

Otra cualidad importante a destacar: el vigor expresivo, infrecuente en la escultura actual, más aparatosa en sus formas que en lo medular. En la artista Elena Lucas intención y exteriorización se complementan.

EL ALCAZAR.
5 marzo 1974.

ESQUEMA DE SU VIDA

- 1929.** Nace en Barcelona el 29 de octubre.
- 1936.** Cursa estudios en Alemania e Italia durante cuatro años (Lugano y Berlín).
- 1940.** Su familia se establece en Mallorca.
- 1941.** Inicia estudios de técnica del dibujo bajo la dirección del pintor Cerdá.
- 1942.** Construye sus primeras cerámicas.
- 1944.** Termina su estancia en Mallorca, pasa la mayor parte del año en Vigo y en el mes de diciembre se establece en Barcelona, donde reside diez años.
- 1945.** Inicia sus estudios de escultura en la Academia San Jorge, bajo la dirección y tutela del maestro Federico Marés.
- 1946.** Complementa sus estudios con clases de dibujo en el taller del pintor Tárrega.
- 1948.** Inicia sus estudios de talla en madera en San Jorge.
- 1949.** Se adscribe al taller del escultor Faltemeier.

- 1954.** Se traslada a Venezuela, donde ejerce como decoradora.
- 1957.** Viajes a Colombia y Ecuador.
- 1960.** Exposiciones individuales y colectivas en Bogotá y Caracas.
- 1962.** Regresa a Barcelona, donde reside de nuevo durante algo más de un año.
- 1963.** Se traslada a Madrid, donde madura su vocación artística, buscando nuevas formas de expresión.
- 1968.** Expone en el Ateneo de Madrid.
Realiza los medallones con las efigies de Colón e Isabel la Católica para el «Monumento al Descubrimiento de América», obra de Marcel Martí, donada por el Ministerio español de Información y Turismo, regentado en aquel entonces por Manuel Fraga Iribarne, a la ciudad norteamericana de Miami.
- 1971.** Exposición en la Sala Macarrón de Madrid.
- 1972.** Colabora en la Exposición de Arte Femenino en Barcelona.
- 1973.** Expone en el Salón de Otoño de Madrid.
Realiza el Trofeo N. C. R. para la XXI Copa del Mundo de Golf.
Prepara una nueva exposición en la Sala Macarrón.
Realiza el grupo escultórico de SS. AA. RR. los Infantes de España.

BIBLIOGRAFIA SUMARIA

- «El Nacional». Caracas, septiembre, 1960.
- «El Mundo». Caracas, enero 1962.
- AREAN, Carlos: «La Estafeta Literaria», diciembre 1968.
- «ABC». Madrid, 31 octubre 1968.
- «Diario de las Américas». Miami, 6 octubre 1968.
- MARTINEZ BARBEITIO, Carlos: «Cuadernos de Arte», octubre 1968, número 113.
- GANDARA, Consuelo de la: «Iberia Daily Sum», 17 febrero 1971.
- AREAN, Carlos: «Arte Joven en España. «Publicaciones Españolas». Madrid, 1970.
- AREAN, Carlos: «La Estafeta Literaria», número 462, 15 febrero 1971.
- ALFARO, R.: «Hoja del Lunes», 22 febrero 1971.
- COBOS, A.: «Ya», 2 marzo 1971.
- AREAN, Carlos: *Treinta Años de Arte Español*.
- FLOREZ, Elena: «El Alcázar», 28 junio 1973.
- TRENAS, J.: «Siete Fechas», 3 julio 1973.
- AREAN, Carlos: «La Estafeta Literaria», 15 agosto 1973.
- CHAVARRI, Raúl: «Mundo Cooperativo», número 577, septiembre 1973.
- CHAVARRI, Raúl: «Ya», 4 octubre 1973.
- MARTINEZ VELASCO: «Desarrollo», 25 noviembre 1973.
- «Actualidad Española», 6 diciembre 1973.

- «Gaceta Ilustrada», núm. 905.
«Bellas Artes 74», núm. 29.
«A B C», 15-2-1974.
«Arriba», 15-2-1974.
«A B C», 23-3-1974.
«Actualidad Española», 21-2-1974.
«Informaciones», 28-2-1974.
«Estafeta Literaria», núm. 536.
«La Región», 27-2-1974.
«YA», 16-3-1974.
«El Alcázar», 3-4-1974.
«C. A. R.», abril 1974.
«N. M.» (especial domingo), 17-3-1974.
«Gaceta del Arte», núm. 20.
Exposición Individual en la Sala Macarrón. 1974.
II Premio de Escultura, dotado con 20.000 pesetas, en la
XXIV Exposición de Pintores de Africa. Dirección Ge-
neral de Promoción del Sahara. Presidencia del Go-
bierno. Madrid, 1974.

I N D I C E

VIDA	7
OBRA	27
LÁMINAS	33
LA ESCULTORA ANTE LA CRÍTICA	61
ESQUEMA DE SU VIDA	73
BIBLIOGRAFÍA SUMARIA	75

COLECCION

“Artistas Españoles Contemporáneos”

- 1/Joaquín Rodrigo, por Federico Sopena.
- 2/Ortega Muñoz, por Antonio Manuel Campoy.
- 3/José Lloréns, por Salvador Aldana.
- 4/Argenta, por Antonio Fernández Cid.
- 5/Chillida, por Luis Figuerola-Ferretti.
- 6/Luis de Pablo, por Tomás Marco.
- 7/Victorino Macho, por Fernando Mon.
- 8/Pablo Serrano, por Julián Gallego.
- 9/Francisco Mateos, por Manuel García-Viñó.
- 10/Guinovart, por Cesáreo Rodríguez Aguilera.
- 11/Villaseñor, por Fernando Ponce.
- 12/Manuel Rivera, por Cirilo Popovici.
- 13/Barjola, por Joaquín de la Puente.
- 14/Julio González, por Vicente Aguilera Cerni.
- 15/Pepi Sánchez, por Vintila Horia.
- 16/Tharrats, por Carlos Areán.
- 17/Oscar Domínguez, por Eduardo Westerdahl.
- 18/Zabaleta, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
- 19/Failde, por Luis Trabazo.
- 20/Miró, por José Corredor Matheos.
- 21/Chirino, por Manuel Conde.
- 22/Dalí, por Antonio Fernández Molina.
- 23/Gaudí, por Juan Bergós Massó.
- 24/Tapies, por Sebastián Gasch.
- 25/Antonio Fernández Alba, por Santiago Amón.
- 26/Benjamín Palencia, por Ramón Faraldo.
- 27/Amadeo Gabino, por Antonio García-Tizón.
- 28/Fernando Higuera, por José de Castro Arines.
- 29/Miguel Fisac, por Daniel Fullaondo.
- 30/Antoni Cumella, por Román Vallés.
- 31/Millares, por Carlos Areán.
- 32/Alvaro Delgado, por Raúl Chávarri.
- 33/Carlos Maside, por Fernando Mon.
- 34/Cristóbal Halffter, por Tomás Marco.
- 35/Eusebio Sempere, por Cirilo Popovici.
- 36/Cirilo Martínez Novillo, por Diego Jesús Giménez.
- 37/José María de Labra, por Raúl Chávarri.
- 38/Gutiérrez Soto, por Miguel Angel Baldellou.
- 39/Arcadio Blasco, por Manuel García-Viñó.
- 40/Francisco Lozano, por Rodrigo Rubio.
- 41/Plácido Fleitas, por Lázaro Santana.
- 42/Joaquín Vaquero, por Ramón Solís.

- 43/**Vaquero Turcios**, por José Gerardo Manrique de Lara
44/**Prieto Nespereira**, por Carlos Areán.
45/**Román Vallés**, por Juan Eduardo Cirlot.
46/**Cristino de Vera**, por Joaquín de la Puente.
47/**Solana**, por Rafael Flórez.
48/**Rafael Echaide y César Ortiz Echagüe**, por Luis Núñez Ladeveze.
49/**Subirachs**, por Daniel Giralt-Miracle.
50/**Juan Romero**, por Rafael Gómez Pérez.
51/**Eduardo Sanz**, por Vicente Aguilera Cerni.
52/**Augusto Puig**, por Antonio Fernández Molina.
53/**Genaro Lahuerta**, por A. M. Campoy.
54/**Pedro González**, por Lázaro Santana.
55/**José Planes Peñálvez**, por Luis Núñez Ladeveze.
56/**Oscar Esplá**, por Antonio Iglesias.
57/**Fernando Delapuenta**, por José Luis Vázquez-Dodero.
58/**Manuel Alcorlo**, por Jaime Boneu.
59/**Cardona Torrandell**, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
60/**Zacarías González**, por Luis Sastre.
61/**Vicente Vela**, por Raúl Chávarri.
62/**Pancho Cossío**, por Leopoldo Rodríguez Alcalde.
63/**Begoña Izquierdo**, por Adolfo Castaño.
64/**Ferrant**, por José Romero Escassi.
65/**Andrés Segovia**, por Carlos Usillos Piñeiro.
66/**Isabel Villar**, por Josep Meliá.
67/**Amador**, por José María Iglesias Rubio.
68/**María Victoria de la Fuente**, por Manuel García-Viñó
69/**Julio de Pablo**, por Antonio Martínez Cerezo.
70/**Canogar**, por Antonio García-Tizón.
71/**Piñole**, por Jesús Baretini.
72/**Joan Ponç**, por José Corredor-Matheos.
73/**Elena Lucas**, por Carlos Areán.

En preparación:

Tomás Marco, por Carlos Gómez Amat.

Mateo Hernández, por Gabriel Hernández González.

Director de la colección:

Amalio García-Arias González.

el de los Medallones de los Reyes Católicos y de Colón y el Relieve de las Rutas del Descubrimiento, que figuran en la base del Monumento al Descubrimiento de América, obra cumbre de Marcelo Martí, ofrecida por el Ministerio español de Información y Turismo, regentado en aquellos días por Manuel Fraga Iribarne, a la ciudad norteamericana de Miami.

Carlos Areán, autor de la presente monografía, ha sido galardonado con numerosos premios nacionales y extranjeros, entre los que destacan el Internacional de Poesía Ibérica, en 1955; el Nacional de Literatura, en los Concursos bienales de Bellas Artes, en 1969; el Antón de Centenera, en la primera Bienal de Poesía de Zamora, y el Camón Aznar, de la Asociación Española de Críticos de Arte, en 1973. Miembro fundador de las Asociaciones Españolas de Críticos Literarios y de Críticos de Arte y socio de número de las asociaciones internacionales correspondientes; ha publicado una treintena de libros, dedicados algunos de ellos a la historia y la crítica de arte y otros a la filosofía de la historia, su dedicación primordial. Destaca entre estos últimos su «Cultura Autóctona Hispana», investigación sobre las innovaciones diferenciales visigóticas, asturienses, mozárabes y mudéjares.

SERIE ESCULTORES

