REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

«ARQUEOLOGIA Y MODERNIDAD»

Discurso del Académico electo

EXCMO. SR.
D. GRATINIANO NIETO GALLO

Leído en el acto de su Recepción Pública
el día 2 de Junio de 1985

y contestación del

EXCMO. SR.
D. JOSE M.ª DE AZCARATE Y RISTORI



MADRID
MCMLXXXV

Dis
306

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

«ARQUEOLOGIA Y MODERNIDAD»

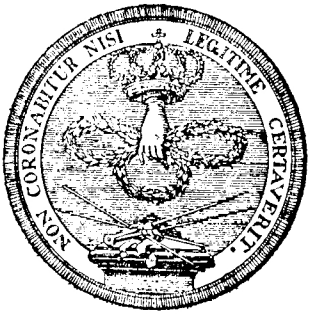
Discurso del Académico electo

EXCMO. SR.
D. GRATINIANO NIETO GALLO

Leído en el acto de su Recepción Pública
el día 2 de Junio de 1985

y contestación del

EXCMO. SR.
D. JOSE M.ª DE AZCARATE Y RISTORI



MADRID
MCMLXXXV

DEPÓSITO LEGAL: M. 18555. - 1985

Sucs. J. Sánchez de Ocaña y Cía., S. A. - Tutor, 16 - 28008 MADRID

DISCURSO

DEL

EXCMO. SR. D. GRATINIANO NIETO GALLO

«ARQUEOLOGIA Y MODERNIDAD»

A MARIA, MUJER
CLASICA Y MODERNA.

Señores Académicos:

"No se debe olvidar que el futuro y el pasado son contemporáneos."

EDUARDO CHILLIDA

El honor que me habéis hecho al elegirme para ocupar el sillón número seis de esta Real Academia, que ha estado prestigiado por tan Ilustres Titulares, sólo es comparable con la satisfacción que siento al verme elevado a la categoría de compañero vuestro, vieja ilusión sentida como algo inalcanzable y que ahora, por vuestra benevolencia y generosidad, veo convertida en realidad concreta.

Por el especial honor que me dispensáis tengo que dejar testimonio en este acto de mi sincero reconocimiento a cuantos formáis parte de esta Real Corporación, y muy especialmente a quienes tuvieron la generosidad de suscribir la presentación que me ha abierto las puertas de esta Casa: Enrique Lafuente Ferrari, Juan Luis Vassallo Parodi y Alvaro Delgado, Maestros y amigos admirados y entrañables a quienes desearía no defraudar por la debilidad que conmigo han tenido y por el afecto que me han demostrado.

Tampoco puedo dejar de expresar mi agradecimiento a José María de Azcárate, querido compañero y antiguo amigo, quien benévolamente ha aceptado contestar a mi preceptivo Discurso en esta Real Corporación.

Y a la hora de dejar constancia de agradecimientos, en modo alguno puedo silenciar el recuerdo de quienes fueron mis Maestros en la Universidad de Valladolid: Amando Melón, Manuel Ferrandis Torres, Emilio Alarcos Llorach, Saturnino Rivera Manescau, Francisco Antón Casaseca, y muy es-

pecialmente al Profesor Cayetano de Mergelina, Universitario y Maestro ejemplar, suscitador de vocaciones en aquel entrañable Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid y fundador de su prestigioso "Boletín", cuya publicación todavía perdura, y en el que muchos hicimos nuestras primeras armas.

Junto a ellos, a quienes tanto debo por su ejemplaridad y por sus enseñanzas, tengo que recordar también, ya en Madrid, a los Profesores José Ferrandis Torres, Emilio Camps Cazorla, Juan Cabré Aguiló, Joaquín María de Navascués, José Camón Aznar y sobre todo a Don Manuel Gómez-Moreno, de cuyas magistrales enseñanzas tuve la suerte de poderme beneficiar durante mucho tiempo en memorables lecciones que de él recibiera en el Instituto de Valencia de don Juan.

Es tanto lo que a los citados Maestros debo que no puedo dejar de recordarles en este acto de tan especial significación para mí.

* * *

Para quienes, con mayor o menor acierto, hemos consagrado nuestra vida a problemas y estudios relacionados con la Arqueología y con la Historia del Arte y a su enseñanza, a la catalogación de nuestros Museos, a la ordenación de los centros dedicados a la enseñanza de las Bellas Artes y de los Bellos Oficios y a la defensa y conservación de nuestro rico y vario Patrimonio Cultural, vemos, con la llegada a la Academia, la culminación de una serie de trabajos y afanes y el reconocimiento de una dedicación ilusionada a esta apasionante tarea; por ello fácilmente comprenderéis que mi satisfacción y alegría de hoy sea tan grande como mi agradecimiento a quienes la habéis hecho posible y a quienes me dispensáis el honor de acompañarme en este acto y de participar en ella.

Esta satisfacción que hoy siento, satisfacción difícil de expresar, sólo se ve empañada por el recuerdo de mi antecesor en el sillón que voy a ocupar, el amigo sabio, entrañable, cordial y bueno, Caballero ejemplar, ilustre Académico y hombre de Ciencia que se llamó Xavier de Salas Bosch.

Su recuerdo estoy seguro que está presente en todos vosotros como lo está en mi memoria; sus valiosas aportaciones, que tanto han contribuido a aclarar importantes aspectos de nuestra Historia del Arte, las conocéis

mejor que yo, lo que me exime de ser prolijo al ponderarlas, pero a pesar de ello no puedo dejar de poner de relieve algunos aspectos en los que dejó buen testimonio de vocación generosa y eficaz.

Su preocupación por la conservación de nuestro Patrimonio Artístico le llevó a ocupar los cargos de Director del Museo de Cataluña y la Secretaría de la Junta de Museos de Barcelona, en cuyos cargos dejó testimonio de su buen hacer.

Profesor por vocación, ganó, tras brillante oposición, la Cátedra de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona, desde la que pasó después a Madrid. Alternó sus actividades docentes con las que llevó a cabo como Director del Instituto de España en Londres y como Agregado Cultural de España en el Reino Unido, en donde, junto a Carmen, su mujer, tan eficaz labor desarrolló, como sin duda recordarán cuantos en aquella época tuvieron que relacionarse con ellos.

Al reintegrarse a España, tras haber dejado una profunda huella de su paso por Londres, fue designado Subdirector del Museo del Prado en 1961, Director de nuestra primera pinacoteca en 1970 y Presidente de su Patronato en 1980. Su gestión en estos cargos tuvo mucho que ver en el impulso que en los citados años se registra en los proyectos de modernización del Prado, que comenzó a planear colaborando con los iniciales del inolvidable Francisco Javier Sánchez Cantón y del Arquitecto Martínez Chumillas, y que aún continúan.

Me alargaría excesivamente si me detuviera a enumerar la gran cantidad de condecoraciones y distinciones honoríficas españolas y extranjeras con que fue premiada la laboriosidad y eficacia de Xavier de Salas, pero no puedo silenciar que sus conocimientos museológicos le llevaron a ocupar la Secretaría del Comité Español del I.C.O.M., luego la Presidencia del mismo y entre 1971-1974 la Presidencia del Comité Consultivo del I.C.O.M., máximo organismo de la Unesco para Museos.

Tampoco puedo dejar de citar, entre sus más de doscientas publicaciones, alguna de las que más impacto han producido: "Don Antonio de Orellana", "El Bosco en la literatura española", "La familia de Carlos V", "Historia de la escultura en el antiguo Egipto", "Francisco José Goya", "Velázquez", "Goya y sus pinturas negras en la quinta del Sordo", "Los proverbios de Goya", "La obra pictórica completa de El Greco", "El arte

de Goya", "Exposición de la obra de Eduardo Rosales", "Trujillo, su arte, sus monumentos", etc. En la obra últimamente citada nos dejó una prueba de cuánta fue su preocupación por la revalorización de este conjunto monumental a cuya empresa dedicó generosa e ilusionadamente vida y hacienda.

Su labor Académica bien la conocéis los que la habéis compartido. Las cadencias del Discurso que pronunció con motivo de su ingreso en esta Real Corporación todavía resuenan.

Mi mayor satisfacción como Académico será tratar de que su dedicación a esta Casa y la eficacia de su trabajo sean, siquiera en parte, suplidos por el mío, que nunca llegará a hacer olvidar el que él realizara (1).

Quede aquí consignado el testimonio de mi entrañable recuerdo y de la profunda amistad con que quiso distinguirme, a la que públicamente rindo homenaje en este acto para mí inolvidable.

ARQUEOLOGIA Y MODERNIDAD

Nada más conocer mi elección académica, me preocupé de seleccionar el tema de mi discurso de recepción, y, como es usual en estos casos, caí en la tentación de tratar monográficamente alguno de los temas que profesionalmente me son familiares, idea que pronto deseché, decidiéndome por uno de carácter más general, que, aunque pueda resultar polémico, me parece que está más en consonancia con el carácter de una sesión de esta clase, a lo largo de la cual voy a hacer una serie de consideraciones acerca del tema **"Arqueología y Modernidad";** consideraciones que nos llevarán a la conclusión de que los objetos que estudia la Arqueología fueron en su tiempo representativos de la "modernidad" de su época y que muchas de las manifestaciones que hoy consideramos como heraldo de "modernidad" serán mañana objeto de estudio por parte de los arqueólogos del futuro en razón a que también pueden ser estudiadas, en cuanto a su apoyatura material y a su conservación se refiere, con los métodos que la actual Arqueología utiliza para sus investigaciones.

Pero antes de discurrir por el camino iniciado será bueno detenernos en aclarar los conceptos fundamentales que vamos a manejar.

¿Qué entendemos hoy por Arqueología? La definición más corriente es la que define a esta Ciencia como la que se ocupa de la reconstrucción del pasado a través de los restos materiales que nos ha dejado el hombre, pero esta definición, dada su vaguedad, comporta una serie de facetas variadas y complejas que exigen la colaboración de muchos especialistas si queremos que se cubran todas, aspiración que hay que tratar de que se cumpla en todas sus consecuencias, ya que, como tantas veces se ha dicho, un yacimiento arqueológico es un libro cuyas páginas sólo pueden ser leídas e interpretadas una sola vez, de donde nace la gran responsabilidad que sobre el estudioso de un yacimiento recae, y es en este aspecto en el que se echa de ver el enorme cambio que hay entre la postura que ante el pasado adoptaron los pioneros de los estudios arqueológicos y la que los arqueólogos actuales adoptan (2).

A aquéllos les interesaba el objeto, cuyo interés era mayor cuanto mayor era su belleza. Iban a la busca del objeto por los valores que en sí representaba y por el prestigio que podía aportar a la colección o al Museo en donde se exhibiera, pero hoy no nos conformamos con esto. Nos interesa el objeto cualquiera que sea su carácter, nos interesa su significación estética, pero sobre todo nos interesa su significación cultural, nos interesa conocer la naturaleza íntima del soporte material en que unos y otros valores se apoyan y sin el cual éstos no podrían existir, y, como consecuencia natural de este principio, nos interesa la conservación científica de este soporte en evitación de que la acción de los complejos agentes de degradación que sobre él actúan pueda dar lugar a su alteración y a su destrucción, evitando con ello los cambios que pueda haber en cuanto a su significación se refiere, los cuales pueden llegar, si no son adecuadamente tratados, hasta la total destrucción de la pieza.

Pero a pesar de la importancia que lo apuntado tiene, hoy no sólo nos interesa el objeto o la obra de Arte por su sola significación intrínseca ni por los problemas que afectan a su conservación. Hoy, las creaciones del hombre, cualquiera que sea su carácter, nos interesan fundamentalmente por eso, por ser creaciones humanas, por ser el resultado de la actuación del **"homo faber"**, por ser los testimonios más elocuentes de cómo era el hombre que creó aquellas manifestaciones, de la sociedad de la que formó parte, del estadio cultural en que desarrolló su actividad; nos interesa fundamentalmente rehacer su vida material, su vida espiritual, su vida social y económica, nos interesa conocer, lo más ampliamente posible, al hombre

que produjo las obras de Arte que estudiamos, pero nos interesa también conocer la orteguiana "circunstancia" de aquel hombre, de aquí la enorme importancia que, de un tiempo a esta parte, se ha dado a los estudios de Paleozoología, de Paleobotánica, de Paleoclima, de Geocronología, de Paleopatología o de Economía Prehistórica, ya que los resultados conseguidos en estos campos contribuyen poderosamente a conocer el ambiente material y social en que se desenvolvió la vida de los hombres que produjeron los objetos y las obras de Arte que apasionadamente estudiamos, los cuales ya nos interesan no sólo por la belleza material que puedan tener, sino que, al margen de ésta, de la que a veces carecen, nos interesan por la especial significación que tienen y por el mensaje que a través de ellas nos envía el hombre que las produjo.

El interés artístico o la significación cultural que tienen todos los variados objetos arqueológicos, como testimonio que son de la actividad humana, el cuidado que se puso en buscar los lugares más adecuados para plasmarlos o el gusto cambiante que de una a otras épocas se observa, nos hacen pensar en que todas y cada una de aquellas manifestaciones y de aquellas piezas, que tanto admiramos hoy, a pesar de la distancia a que de muchas de ellas nos encontramos situados, fueron un día "MODERNOS" y que, en consecuencia, para poder valorarlos en toda su integridad y para poder dialogar fecundamente con ellos es preciso que mentalmente nos situemos en el ambiente cultural, económico, físico y cronológico en que nacieron, es preciso que nos coloquemos en un punto de vista "moderno" en relación con el momento en que fueron producidos, única forma de que podamos interpretarlos correctamente y sacar de ellos cuanta información puedan transmitirnos, postura que no siempre resulta fácil para el investigador de hoy, influido como está por la acción reiterada de miles de años, a través de los cuales la cultura ha seguido un proceso ininterrumpido, a lo largo del cual ha ido incorporando una serie de conquistas que han permitido llegar al hombre al grado de desarrollo material en que nos encontramos, lo que no quiere decir que haya llegado a alcanzar el estado de íntima satisfacción deseable; esto motiva que las conquistas realizadas hoy aspiremos a que sean superadas mañana, con lo que se continúa la carrera irreversible que se inició con nuestros más primitivos ancestrales, carrera que no creemos termine ni siquiera con los logros a los que parece que está avocada la Era Espacial, que es como ya se empieza a llamar a la que con nuestra generación se ha iniciado, en la que acaso, en compensación, se ha

despertado en todas las partes del mundo un afán por conocer su más remoto pasado, por desentrañar hasta dónde alcanzan las raíces en que se asienta su historia y se vanaglorian de tener un pasado cuyo valor y mérito se acrece cuanto más alejado esté de nuestro presente inmediato.

En este sentido se interesante observar cómo a lo largo del tiempo se ha tenido curiosidad, por no decir necesidad, de interrogar al pasado para saber cómo se ha llegado hasta el presente y cómo debe proyectarse en el porvenir; se ha sentido la acuciante necesidad de interrogar al pasado para conocer cómo desde las etapas más primitivas de la actividad humana se ha llegado a la "modernidad" que nos ha tocado vivir, pero apenas si ha trascendido que también la Arqueología y su método de trabajo puede ayudarnos a estudiar, comprender y conservar las obras que son productos de las "modernidades" de hoy y los fenómenos que las han producido.

Este punto de vista nos plantea una importante cuestión que se relaciona con el problema de cuál debe ser la extensión que desde el punto de vista cronológico debe de tener la Arqueología.

Para nosotros la Arqueología es una ciencia que debe romper con los arbitrarios límites entre los cuales encasillan muchos el objeto de su estudio, más por comodidad que por razones científicas, ya que si aplicando exclusivamente métodos de trabajo arqueológico podemos estudiar fenómenos y acaeceres culturales mucho más reciente no debemos tener ninguna limitación cronológica para aplicar este método, si es fecundo, y de que sí lo es tenemos abundantes pruebas.

¿Por qué limitar en el 711 el campo propio de la Arqueología cuando aplicando su método de trabajo podemos estudiar monumentos de tan especial significación como la Mezquita de Córdoba, las ruinas de Medina Azahara, un Monasterio medieval, las técnicas escultóricas constructivas o pictóricas de cada momento y la compleja serie de manifestaciones que englobamos bajo la denominación de Arqueología Industrial, rama que tanta atención está mereciendo por parte de muchos investigadores extranjeros?

Muy recientemente, Andrea Carandini ha insistido sobre este problema y suyas son estas inequívocas afirmaciones: "Toda la Arqueología debe confrontarse con las ciencias más diversas, enriquecer en cada sentido el propio instrumental metodológico, favorecer en la organización de la cultura la unión de las distintas disciplinas más dispares, pero ello no debe ir

nunca en detrimento de la integridad diacrónica de estos estudios: de la Prehistoria al industrialismo, si la Arqueología quiere estudiar íntegramente la estratigrafía histórica de un área cultural"; y poco después señala: "El método arqueológico no aparece ya sólo como instrumento erudito para el estudio de determinadas sociedades antiguas, sino como un método de investigación para el estudio de la "Historia real" humana, desde la Prehistoria a nuestros días, método que nos enseña no sólo a descubrir y entender el lenguaje de las cosas y los medios de producción y de sustento, sino también los de comunicación de mensajes" (3).

En este punto nos reafirmamos en ideas expuestas en 1955 y nos ponemos en línea de quienes defienden que el campo propio de la Arqueología abarca desde las primeras creaciones del hombre hasta el ayer más inmediato, siempre y cuando se puedan sacar de su estudio conclusiones de carácter histórico-cultural mediante el empleo del método arqueológico de investigación.

Habrá, eso sí, dada la enorme extensión que reconocemos tiene que tener esta ciencia, una serie de parcelas cada una de las cuales se puede limitar en el tiempo y en el espacio, como Daux ha señalado (4), todas las cuales tienen como denominador común el utilizar la misma metodología, pero una cosa es esto y otra es delimitar caprichosa y arbitrariamente el campo de una ciencia cuyo método de trabajo se manifiesta eficaz aplicado a realizaciones mucho más recientes. Esta amplitud que asignamos al campo que puede ser objeto del estudio de la Arqueología exige del arqueólogo, naturalmente, mayores preocupaciones, y entre las principales cuenta el punto de vista en que debe situarse para estudiar los problemas que se le plantean, ya que para enjuiciarlos, como hemos dicho, tiene que situarse en la "modernidad" del momento en que fueron hechos, lo que no siempre resulta fácil, ya que a lo largo del tiempo en cada instante "moderno" ha habido una diferente actitud del hombre ante su remoto o inmediato pasado y en consecuencia se echan de ver muy diferentes posturas entre quienes se han planteado como problema aclarar ese innato afán de perennidad que existe en el hombre desde los albores de su existencia, ya derive de un efectivo sentimiento de perpetuidad o de un sentido reverencial de su impotencia ante fenómenos a cuya explicación no podía llegar relacionados con la vida y con la muerte.

¿QUE ES LA MODERNIDAD?

Al llegar a este punto de nuestro Discurso es obligado hacerse otra pregunta: ¿qué es la Modernidad? Y al tiempo que contestamos a ella tendremos ocasión de hacer algunas consideraciones acerca de su fugacidad y de ver cómo las sucesivas "modernidades" han contribuido a la formación de la cultura en que estamos inmersos.

Tratando de contestar muy concisamente a la pregunta que nos hemos formulado, podríamos hacerlo diciendo que "MODERNIDAD ES LO QUE HOY ES NUEVO Y ES VIEJO MAÑANA".

Con esta definición anticipamos también el carácter provisional y cambiante que toda "modernidad" entraña, pues, como anotó Wölfflin, "la historia de las formas no aparece quieta jamás... Ninguna cosa conserva su eficacia de una manera permanente. Lo que hoy aparece con vida ya no la tendrá del todo mañana" (5), y, efectivamente, si pasáramos revista a la actividad que ante el pasado y lo "moderno" han tenido algunos de los pensadores más representativos tendríamos ocasión de ver que ésta ha sido diferente y cambiante, pues mientras para unos "modernidad" es simplemente lo opuesto a "clasicismo", para otros la "modernidad" no es más que un fenómeno cultural novedoso que aparece cuando los que le han precedido están fatigados y cansados y el hombre necesita encontrar nuevos caminos por los que adentrarse con ilusión y esperanzay que desaparece al cabo del tiempo al valorar sus consecuencias o se incorpora al acervo cultural común para integrarse en la tradición.

Para unos la "modernidad destruye el pasado", lo que evidentemente no es cierto, ya que lo que hace es desplazarle, y de acuerdo con esto son más los que piensan que la "modernidad" no es más que un sumando que, en cada momento que aparece, se añade a las sucesivas conquistas que la Humanidad ha ido y seguirá realizando a lo largo de su historia, las cuales acaban por formar ese fenómeno tan complejo que llamamos "cultura", pues como Van de Velde hizo notar, "desde los comienzos de la humanidad "lo nuevo" siguió a lo nuevo" y en consecuencia "a la cadena de la gran familia de formas puras, soberanas, nuevas y eternas, se agregarán todavía nuevos eslabones" (6 a).

que toda novedad entraña. Así, Covarrubias define la "novedad" como "cosa nueva y no acostumbrada. Suele ser peligroso —añade— no traer consigo mudanza de uso antiguo", siendo Guevara mucho más terminante todavía cuando escribía: "no curéis de intentar ni introducir cosas nuevas, porque las novedades siempre acarrean a los que las ponen enojos y en los pueblos enjendran escándalo", y, efectivamente, pocos logros modernos han sido aceptados sin escándalo y sin haber sido víctimas de duda y en ocasiones de incomprensible crítica, y es que muchas veces se ha confundido y mezclado lo nuevo con lo raro y extraño por un afán "snobista" carente de sólida base.

Esta resistencia a aceptar lo nuevo, sobre la que Julián Marías, de quien he tomado las citas de Covarrubias y Guevara arriba transcritas, ha llamado recientemente la atención (8), justifica el consejo que diera San Ignacio: "En tiempo de turbación no mutes", lo que quiere decir que para innovar debe buscarse el momento más propicio, el ambiente más adecuado y, en definitiva, la oportunidad.

Para valorar en todo su alcance el consejo ignaciano no hay que olvidar que entre el momento en que le dio y los tiempos actuales hay grandes diferencias. La sociedad actual, como tantas veces se ha dicho, está en crisis de valores morales, políticos, estéticos y económicos, y en estas condiciones si siguiéramos al pie de la letra el consejo de San Ignacio correríamos el riesgo de caer en el anquilosamiento y de sucumbir por inanidad ante la serie de fuerzas disolventes como están actuando, y, siendo como es el Arte un canto a la vida y a la esperanza, los artistas no pueden permanecer inactivos e impasibles a pesar de los momentos de turbación e inquietud que nos ha tocado vivir.

Por ello, insatisfechos con lo existente, buscan afanosos nuevas soluciones que permitan al hombre contemporáneo encontrar un refugio y un lugar de reposo en la contemplación y disfrute de las obras plásticas que con sus sorpresivas novedades pueden producir en él emociones y sensaciones nuevas. El empeño es tan noble como difícil de conseguir y esta dificultad explica los múltiples ensayos que se están haciendo en lo que va de siglo y los varios caminos que los artistas han elegido para dejar testimonio de su "modernidad" y para tratar de encontrar soluciones válidas a los problemas estéticos que la era espacial plantea, para lo cual pensamos que todo momento es oportuno y bueno, aunque toda suerte de "turbaciones" le acechen.

que toda novedad entraña. Así, Covarrubias define la "novedad" como "cosa nueva y no acostumbrada. Suele ser peligroso —añade— no traer consigo mudanza de uso antiguo", siendo Guevara mucho más terminante todavía cuando escribía: "no curéis de intentar ni introducir cosas nuevas, porque las novedades siempre acarrean a los que las ponen enojos y en los pueblos enjendran escándalo", y, efectivamente, pocos logros modernos han sido aceptados sin escándalo y sin haber sido víctimas de duda y en ocasiones de incomprensible crítica, y es que muchas veces se ha confundido y mezclado lo nuevo con lo raro y extraño por un afán "snobista" carente de sólida base.

Esta resistencia a aceptar lo nuevo, sobre la que Julián Marías, de quien he tomado las citas de Covarrubias y Guevara arriba transcritas, ha llamado recientemente la atención (8), justifica el consejo que diera San Ignacio: "En tiempo de turbación no mutes", lo que quiere decir que para innovar debe buscarse el momento más propicio, el ambiente más adecuado y, en definitiva, la oportunidad.

Para valorar en todo su alcance el consejo ignaciano no hay que olvidar que entre el momento en que le dio y los tiempos actuales hay grandes diferencias. La sociedad actual, como tantas veces se ha dicho, está en crisis de valores morales, políticos, estéticos y económicos, y en estas condiciones si siguiéramos al pie de la letra el consejo de San Ignacio correríamos el riesgo de caer en el anquilosamiento y de sucumbir por inanidad ante la serie de fuerzas disolventes como están actuando, y, siendo como es el Arte un canto a la vida y a la esperanza, los artistas no pueden permanecer inactivos e impasibles a pesar de los momentos de turbación e inquietud que nos ha tocado vivir.

Por ello, insatisfechos con lo existente, buscan afanosos nuevas soluciones que permitan al hombre contemporáneo encontrar un refugio y un lugar de reposo en la contemplación y disfrute de las obras plásticas que con sus sorpresivas novedades pueden producir en él emociones y sensaciones nuevas. El empeño es tan noble como difícil de conseguir y esta dificultad explica los múltiples ensayos que se están haciendo en lo que va de siglo y los varios caminos que los artistas han elegido para dejar testimonio de su "modernidad" y para tratar de encontrar soluciones válidas a los problemas estéticos que la era espacial plantea, para lo cual pensamos que todo momento es oportuno y bueno, aunque toda suerte de "turbaciones" le acechen.

Para llevar a cabo esta acción con sentido responsable será preciso insistir en aclarar el concepto de lo que se entiende por moderno. Kant, en su "Antropología", dice a propósito de la novedad: "Lo nuevo, en cuyo concepto entra también lo raro y lo que se mantiene oculto, aviva la atención, pues es una adquisición; la representación sensible gana con ello más intensidad. Lo cotidiano o habitual, por el contrario, la apaga... La propensión a adquirir conocimiento de algo meramente por ser nuevo, raro u oculto se llama curiosidad. Esta inclinación —sigue diciendo— no es censurable cuando se limita a jugar con las representaciones y no tiene otro interés que su objeto, siempre que no se dirija a sorprender lo que propiamente sólo interesa a los demás" (9).

Nuestro Eugenio d'Ors, cuyo fino espíritu crítico no necesito poner de relieve ante vosotros, en una de sus penetrantes glosas publicada bajo el título "Modernidad secular", se planteó la pregunta de si decir "moderno" es un elogio, y el ilustre Maestro se contestó diciendo que hay dos maneras de ser moderno: "Una seguir la actualidad, otra revelar algo nuevo en la eternidad". Y a propósito de si lo moderno es o no un elogio dice: "Será elogio cuando lo moderno se refiera a una revelación; sólo un medio elogio cuando se refiera a una actualidad" (10). Y, ciertamente, la valoración que de lo moderno hace el ilustre crítico, a pesar de la aparente sencillez de su formulación, es profunda y exacta; lo "moderno" no sólo debe aspirar a llamar la atención en el momento en que se produce, lo "moderno" debe aspirar a perennizarse, a aportar algún valor nuevo que tenga categoría de eternidad sin detenerse a pensar que si en algunas contadas ocasiones la "modernidad" es la cultura oficial, en la mayoría de los casos la "cultura oficial" está entroncada fuertemente con la tradición más clásica, ambivalencia de valores que hace sumamente difícil muchas veces, cualificar de manera exacta cuál de las dos posturas sea la correcta.

Azorín reconoce su incapacidad para definir lo "moderno": "No sé que se entiende por arte nuevo", dice. "La Estética es tan vieja como la humanidad", y cree que "todas las renovaciones de que se habla de vez en cuando son cosas superficiales", ya que "la esencia del arte —según él— no cambia", lo cual es sin duda discutible. "Para hacer otro arte, para crear otra estética, sería necesario crear otro mundo, hacer otra cosa que no fuera la materia y otra cosa que no fuera el espíritu", afirma categóricamente el ilustre escritor de Monóvar, pero dudamos de que siguiera manteniendo sus

puntos de vista si se hubiera visto en el trance de tener que juzgar el arte actual (11).

Frente a la inmovilidad del arte y de la Estética que Azorín proclama, Ortega y Gasset, en cambio, reconoce la mutabilidad del arte, y aunque no se detiene en definir lo que entiende por arte "moderno", no vacila en afirmar que "el estilo que innova tarda algún tiempo en conquistar la popularidad. No es popular —dice—, pero tampoco impopular", y hace notar el hecho de que "en todas las épocas que han tenido dos tipos diferentes de arte —es el caso de la nuestra—, uno para minorías y otro para la mayoría, este último fue siempre realista", y en esta circunstancia ve la causa de que "el arte nuevo divide al público en dos clases de individuos: los que lo entienden y los que no lo entienden; esto es, los artistas y los que no lo son. El arte nuevo es un arte artístico", afirma el ilustre pensador (12), dejando con ello abierto un interesante tema de discusión.

Para Francisco Nieva "lo moderno es la novedad que desbarata todo conformismo" y "la modernidad" para él es una dolorosa escondida raíz que puede ir saliendo a luz entre minorías..., aunque no sale ya canonizada y coaccionante" (13).

Todavía resuenan en esta sala las consideraciones que sobre "Tradición y coetaneidad" hizo Cristóbal Halffter en el Discurso de su recepción académica, en el que, frente al viejo aforismo "Nihil novum sub sole", afirmaba categóricamente que "todo es nuevo bajo la capa del sol, que no hay nada que se repita, que todo es siempre nuevo en el más amplio sentido del término. Las cosas por el mero hecho de ser son ya diferentes", afirmaba, y todo lo nuevo, ni que decir tiene, fue en su momento "moderno" (14).

Por nuestra parte, pensamos que el Crítico, el Esteta, el Historiador del Arte y el Artista deben de tener siempre presente el binomio "Clasicismo-Modernidad", sin que ninguno de los dos términos sea excluyente. Para ello debe partirse del principio de que el "Clasicismo" es el respeto a la medida correcta del hombre de la que dimana una voluntaria perennidad alejada de toda gesticulación y exceso (14 b), mientras que "modernidad", según definición d'orsiana, es la adaptación de afanes y anhelos no captados todavía por el común de las gentes, pero que llegan a alcanzar cotas de perennidad, a pesar de la resistencia que tienen qu evencer para ser aceptadas, si tienen calidades de excelsitud.

Cualquiera que sea la posición que adoptemos ante este problema, lo que unánimemente se admite es que las "modernidades" y las novedades representadas por ellas envejecen con estrepitosa rapidez, como puso de manifiesto Gabriel Marcel (14 c), y estudiando el fenómeno en extensión se observa que cada "modernidad" envejece en mucho menos tiempo que la anterior, pero que, indefectiblemente, en un tiempo más o menos largo, todas se hacen viejas. Así se observa que las "modernidades prehistóricas" tardaron milenios en ser sustituidas por la "modernidad clásica", que ésta, aun sumando su prolongación en la cultura romana, sólo duró unos cuantos siglos desde que comenzó a actuar hasta que fue sustituida por la "modernidad medieval", mientras que entre las "modernidades renacentistas y las barrocas" y entre las "románticas y las neoclásicas" transcurrió mucho menos tiempo, y en el siglo XX, fácil es comprobarlo, estamos asistiendo al nacimiento y muerte de muchas de las "modernidades" que han irrumpido en él.

Frente a esta fugacidad de lo que entendemos por "modernidad", y al contrario de lo que en ella sucede, la "Arqueología", que para el común de las gentes y para parte de los que profesionalmente la cultivan, es la Ciencia que estudia las culturas antiguas, apoyándose en los datos materiales, reafirma su permanencia y asegura su continuidad, ya que a medida que va conquistando nuevas parcelas en las que actuar con su método de trabajo, se acerca más a la "modernidad" de cada instante.

CONQUISTAS ACUMULATIVAS DE CADA "MODERNIDAD"

Con la concatenación de las conquistas que en cada momento fueron "modernas", las cuales llevaron a descubrir el fuego, a tallar la piedra, a esculpir y grabar el hueso, el marfil y placas de piedra caliza y a plasmar mediante la pintura sus más íntimas preocupaciones religiosas, mágicas o estéticas, ha ido el hombre acumulando lentamente experiencia hasta alcanzar el grado de civilidad a que hemos llegado hoy, echándose de ver que el desarrollo de este largo proceso acumulativo no se ha llevado a cabo en períodos cronológicos que puedan ser comparados en cuanto a extensión se refiere, sino que se da el hecho de que entre las grandes conquistas que se lograron entre los primeros balbuceantes pasos que dio la humanidad y los colosales avances que en los lustros actuales se han conseguido han

mediado períodos de tiempo que están en proporción inversa a la importancia y trascendencia de los avances realizados, pero en cualquier caso, como Azcárate ha escrito, "las formas artísticas son consecuencia de un proceso integrador que las vincula estrechamente al pasado" (15).

Entre el descubrimiento de la talla de la piedra y el de la piedra pulimentada pasaron miles de años, varios miles pasaron también desde que la caza y la recogida de los frutos que pródigamente facilitaba la naturaleza fuera sustituida por una dieta alimenticia basada en la caza también, pero al mismo tiempo en los productos a que dio lugar el descubrimiento de la agricultura, la domesticación de animales y, en consecuencia, al sedentarismo, que cambió totalmente las bases de la vida paleolítica, las cuales, ante el aumento demográfico que en el Neolítico se registró, darían lugar a que el hombre sintiera la necesidad de agruparse, de construir incipientes y elementales poblados y, en consecuencia, que surgiera la vida urbana y una relación convivencial en la que hay que buscar las más profundas raíces de la compleja vida moderna.

En esta incipiente sociedad, en la que hace su aparición el sedentarismo y en la que tiene sus raíces la vida urbana y de relación entre unos y otros individuos pertenecientes al mismo grupo, es en la que se lograrían otra serie de grandes conquistas que la Humanidad ha realizado y una de las que más íntimamente está ligada a su actividad manufacturera, es el descubrimiento de la cerámica, descubrimiento que, como apuntó el Maestro Gómez-Moreno, cuyas doctas intervenciones todavía resuenan en esta casa, es muy posible que se deba a iniciativas femeniles (16).

Superada la etapa social más antigua en la que el hombre dejó testimonios de "modernidad" insuperables, como acreditan algunas piezas cerámicas con decoración incisa y "engobadas a la almagra" (17), cuya belleza es parangonable con las mejores de Cumella o de Lloréns Artigas, los espacios temporales que separan unos avances de otros se van acortando, y así vemos que entre el uso de la piedra pulimentada y el descubrimiento de la metalurgia medió mucho menos tiempo que el que pasó entre el descubrimiento de ésta y el de aquélla, a pesar de que las invenciones no fueron menos trascendentes.

Nadie puede negar las consecuencias que tuvo el uso y descubrimiento de los metales ni de otras grandes conquistas que como resultados de ellos

llevó a cabo el hombre, entre las que cuentan como más importantes la aleación, que, a poco de conocerse el cobre, llevó al descubrimiento del bronce; el descubrimiento de la rueda, que tanto facilitaría el transporte por tierra, y de la vela, que haría posible el desplazamiento por el mar, y, en consecuencia, como unas necesidades generan otras, el nacimiento de actividades de relación de unos grupos con otros y del comercio para conseguir los productos necesarios, que si abundantes en unos sitios, escaseaban en otros, como acontecía con el cobre y el estaño, metales fundamentales para la elaboración del bronce, y para buscar la clientela necesaria para colocar los nuevos productos manufacturados, cuya "modernidad", sin ninguna duda, hubo de producir tanta sensación por la eficacia que las nuevas armas tenían sobre las anteriores, como debió de producir en la Edad Media el conocimiento de la pólvora, que trastocó totalmente los principios de la guerra.

Este proceso acelerado con que el hombre va sumando conquistas nuevas a las ya realizadas, este acortamiento del tiempo que entre unas y otras se da es una constante que motiva que la "modernidad" sea una cosa prácticamente inaprensible y que como una brillante pero frágil libélula tenga una fugacidad que impide que pueda ser aprehendida por el tiempo, y que, en consecuencia, tenga que ser siempre valorada bajo el prisma de lo que fue y que es prácticamente imposible que pueda volver a ser. En este aspecto la teoría del esterno "devenir" de Heráclito, cuando afirmaba que "todo está en constante movimiento", tiene plena vigencia.

Podrá haber aproximaciones y hasta coincidencias formales entre la creatividad de una y otra época; de hecho las hay y cumplidamente ha sido demostrado con expresivos ejemplos, pero la realidad es que la mayor parte de estas aproximaciones son pura coincidencia, ya que responden a motivaciones estéticas y sociológicas completamente diferentes, y, sin embargo, unas y otras han sido en su momento "modernas"; ante ellas podemos hablar propiamente de "modernidad", si nos situamos en el punto de vista exacto que nos permita enjuiciarla en el momento y en las circunstancias en que se produjeron, y así tenemos que convenir que lo mismo que no aceptamos la existencia de una Arqueología en singular, dada la multiplicidad de Arqueologías que existen, tampoco podemos aceptar la existencia de una única "modernidad"; podremos aceptar la "modernidad" de un determinado momento en relación con otros, pero ello no quiere decir que los caracteres definitorios de la "modernidad" sean confluyentes de manera uniforme con

la significación que esta palabra tiene, antes por el contrario cabe señalar que cada "modernidad" tiene caracteres distintos a los de otras "modernidades" y que el único denominador común que confluye en todas es el hecho de su fugacidad, ya que, como hechos dicho, **"lo que hoy es moderno es antiguo mañana".** Unos pocos ejemplos nos van a servir para ilustrar lo que acabo de exponer.

VARIEDAD DE LA "MODERNIDAD" Y COINCIDENCIAS

El concepto de "moderno" se ha ido decantando a lo largo de la Historia, aunque se refiere a realizaciones muy alejadas en el tiempo. La palabra "modernidad" significa, sin duda, lo nuevo que se sale de lo corriente, lo que rompe con la tradición y con lo que está comúnmente aceptado, de una manera brusca generalmente, pero el término no responde siempre a idénticos conceptos ni estéticos ni cronológicos, y así vemos que se habla de "modernidad" cuando contemplamos cerámicas de Picasso en las que la decoración figurada se distorsiona y descompone en planos geométricos, y si fuéramos consecuentes de "modernidad" habría que hablar cuando se estudian las cerámicas decoradas con motivos oculados incisos de nuestro Calcolítico o las cerámicas polícromas de Numancia de los siglos III y II antes de Cristo (18).

Se habla de "modernidad" ante las obras del italiano Massimo Campigli en las que la influencia de la Arqueología es innegable como también sucede con las creaciones de Jacop Epstein en las que el influjo de los ídolos cicládicos y cretenses es evidente (19).

Se habla de "modernidad" ante esos lienzos llenos de diminutas figuras, apenas insinuadas, con que Genovés evoca la muchedumbre que acude a una manifestación y una "modernidad" semejante cabe intuir en quienes hicieron las pinturas de los abrigos de Ares del Maestre del Barranco de la Valltorta, de Morella o del Peñatu de Asturias, en las que los artistas que las hicieron no sólo dejaron plasmada con unos pocos elementos la idea de movimiento, sino también la de concentración de grupos humanos numerosos (20).

Se habla de "modernidad" cuando contemplamos el lienzo que Henri Michaux presentó en la Exposición de París en 1974 bajo el título "Signos

pictografía" (21) y los que no hace mucho presentó Millares bajo los títulos "Pictografía Canaria" y "Aborigen número 1" (21 b), y si ello es así, habría que hablar de la "modernidad" que representaron en su momento las pinturas esquemáticas de cualquier abrigo de la Edad del Bronce peninsular, sin que entre estas y aquellas obras haya mediado la menor relación e influencia, y es que la creación y la expresión artísticas fluyen de corrientes muy diversas e indefinibles a cuyo origen más profundo muchas veces no es posible llegar, y ante esta realidad hay que reconocer sin ninguna clase de reservas que por encima del tiempo y del espacio, por encima de modas y de corrientes estéticas, hay una fuerza misteriosa cuya naturaleza se nos escapa que hace que en medios y ambientes diferentes, en tiempos y en lugares muy distintos, surjan destellos de "modernidad" coincidentes en lo formal, aunque sean muy distintas las motivaciones que unos y otros tuvieron.

Podrían multiplicarse los ejemplos y las comparaciones en la línea iniciada y ello nos llevaría a poner de manifiesto una serie de curiosas convergencias entre lo moderno de hoy y manifestaciones pertenecientes a culturas pasadas, ya sean prehistóricas, orientales o pertenecientes al arte negro que se ha incorporado a nuestra cultura sobre todo a partir de las aportaciones de Leon Frobenius y de los viajes que por Africa y Oceanía llevaron a cabo artistas como Paul Klee, Modigliani, Braque y Gauguin (22).

Esta búsqueda de analogías nos llevaría al hallazgo seguro de coincidencias formales, algunas de las cuales no pueden explicarse simplemente por mera casualidad, tal sucede, por ejemplo, con las obras de Michaux y Millares citadas, con algunas pinturas esquemáticas, a las que podríamos añadir también creaciones salidas de los pinceles de Miró o de Hans Arp (23).

También se pueden colacionar las evidentes concomitancias que se aprecian entre el cubismo que trasciende de alguna cabeza de Arlequín de Picasso y el cubismo que salta a la vista en algunos grabados de Schoen y de Durero, como Goldscheider ha demostrado (24), pero en otras ocasiones hay que reconocer que las coincidencias sólo pueden haber sido producto de la casualidad y únicamente pueden explicarse por la "voluntad de forma moderna" que está latente en todos los tiempos y en todas las culturas, "voluntad de forma moderna" que de manera intermitente aparece en diferentes momentos y en circunstancias históricas distintas.

LA "MODERNIDAD" EN LA ESCULTURA ESPAÑOLA DE LA PREHISTORIA A LO MEDIEVAL

En la imposibilidad de hacer un análisis de las más importantes "modernidades" que en el mundo han sido, tema ciertamente atractivo, me he inclinado por limitarme en mi análisis a colacionar las más importantes "modernidades" que se echan de ver en la escultura española, en cuya decisión ha jugado también el hecho de que el sillón para el que he sido elegido pertenece a esta Sección precisamente.

Para ello, y da su extensión, sólo aludiré a las aportaciones más sobresalientes, y de manera especial me detendré en el análisis de la "modernidad" que han aportado nuestros más ilustres imagineros y los más importantes escultores, cuya obra, llena de "modernidades", se sitúa casi íntegramente en el siglo XX.

Es bien conocido que "España ha hecho a la posteridad algunas de sus más sinceras confidencias a través de las obras de nuestros grandes pintores", como ha puesto de manifiesto Lafuente Ferrari (25), pero aceptando esta realidad tenemos que señalar que tampoco faltan en escultura aportaciones de especial significación, las cuales jalonan la evolución de la misma y dan fe de las diferentes aportaciones "modernas" que los escultores, anónimos o no, han ido haciendo a lo largo del tiempo.

Si analizamos nuestra Prehistoria, tenemos que reconocer que hasta la fecha no encontramos en nuestra Península piezas escultóricas que tanto abundan en los yacimientos del Midi francés y en los de otros países europeos. Para formarnos idea de lo que fue nuestra plástica de entonces, aparte las pinturas rupestres, tenemos que acudir a la serie de piezas de hueso, marfil o caliza, decoradas con elegantes y "modernos" grabados cuya principal característica es su fiel captación de la realidad, lo que se traduce en un naturalismo difícil de superar. Las cabezas de cierva que se ven en el bastón de mando que encontró Orestes Cendrero en la Cueva del Pendo, conservado en el Museo de Prehistoria de Santander (26), o la elegante y expresiva, dentro de su sencillez, cierva grabada en una de los cientos de placas calizas que encontró Pericot en la cueva del Parpalló, en Gandía (27), podemos señalarlos como ejemplos representativos de lo que fue la modernidad muesterio-solutrense, que se expresó, tanto en Cantabria como en Levante, con una seguridad de trazo y con una perfección

técnica difíciles de superar, para cuya valoración hay que tener en cuenta, además de sus cualidades plásticas, los elementales útiles de sílex con que están realizadas estas obras.

Refiriéndonos a piezas escultóricas propiamente dichas, es de mención obligada el pájaro esculpido en un diente de oso recientemente encontrado en la cueva del Buxu (Asturias), que, dentro de su sencillez, puede considerarse como el primer anuncio de algunas de las "modernidades" escultóricas que prescinden de todo lo accesorio con tal de potenciar la forma, y que tanto admiramos hoy (28).

Cadencias nuevas y de una "modernidad" distinta nos traerán los "ídolos" del período Calcolítico, ya sean los que están hechos en largos huesos planos, de los que son prototipo los encontrados por Siret en Almizaraque, o en placas de esquisto, pizarra o caliza, de los que tan pródigos han sido el yacimiento de Los Millares y los dólmenes extremeños y portugueses, o de esos "ídolos" cilíndricos tallados en caliza que tan bien representados están por el que se encontró en Conquero (Huelva), conservado en el Museo Arqueológico Nacional (29). Todos ellos están decorados con motivos geométricos y líneas en zig-zag, que esquemáticamente hacen recordar la cabellera que pudieron tener las figuras que están animadas con círculos radiados como soles de los que, a pesar de su esquematismo, fluye una gran expresividad. Todo ello responde a unos mismos ideales y a unas ideas de profunda religiosidad cuya naturaleza todavía constituye para nosotros un misterio, pero indudablemente debía de estar fuertemente arraigada entre las gentes que los crearon, ya que vemos en ellos idénticos motivos a los que avaloran algunas de las piezas cerámicas más representativas del mismo momento, y una "modernidad" semejante trasciende también de esos "idolillos" tallados en hueso o en marfil, de los que son ejemplos representativos el encontrado en El Malagón (Granada) y el que, procedente de Los Marroquíes Altos (Jaón), estudió Blanco, quien al hacerlo puso de manifiesto los paralelismos que ofrece con otros encontrados en el Mediterráneo Oriental, de lo que pueden deducirse interesantes conclusiones en orden al posible origen de algunas de nuestras primitivas creencias y del grado de desarrollo a que había llegado el concepto de la abstracción entre las gentes que por primera vez en la península habían conocido y utilizado útiles de cobre (30).

Aires de "modernidad" trajeron poco después otras gentes y nos dejaron testimonio de ello en muchos de los enigmáticos círculos, espirales, serpentiformes y meandros que se ven en los conjuntos de insculturas que tanto se prodigan en Galicia, Portugal y Canarias, los cuales han servido de fuente de inspiración a artistas que representan "modernidades" actuales (31).

Coincidiendo con la difusión del hierro entre nosotros, nuevos aires de "modernidad" circulan. Se manifiestan en gran parte de esas netas y rotundas esculturas de "berracos" en las que el anónimo cantero-artista supo prescindir de todo lo accesorio para valorar únicamente los caracteres exclusivamente plásticos que permiten definir la significación de la escultura en la que el volumen y la geometrización de las formas adquieren especial categoría, notas que también cabe apreciar en la vigorosa escultura que representa a un "Guerrero lusitano", conservado en el Palacio d'Ajuda de Lisboa, cuya simplicidad formal cabe comparar con la conseguida por nuestros más representativos figurativos actuales (32).

Aires de "modernidad" también saltan a la vista de la simple contemplación del "toro ibérico de Montiber" (Sagundo), del león de Baena, de la "leona de Nueva Carteya", de la enigmática "Bicha de Balazote", de la "cierva de Caudete", de los "relieves de Pozo Moro" o del "toro de Porcuna", cuyo sólo recuerdo nos exime de entrar a poner de relieve las evidentes concomitancias con las creaciones de la que después sería la "modernidad" cubista. Otros claros ejemplos de "modernidad" ibérica encontramos en el arcaísmo —valga la paradoja— que trasciende de las esculturas sedentes del Llano de la Consolación y del Cabecico del Tesoro o de la "Oferente" del Cerro de los Santos, rebosantes todas de cadencias que ya habían resonado en la Grecia preclásica (33), cadencias que seguramente han escuchado también algunos artistas actuales, como cabe deducir de la comparación de algunas "esculturas en cemento" de Max Ernst, con los sorprendentes "leones" de la gran avenida de Delos (34).

Otros expresivos ejemplos de "modernidad ibérica" encontramos en algunas de las elegantes y sumarias figurillas de bronce de las que tan pródigos han sido los Santuarios de Despeñaperros y de La Luz, cuya influencia fue efectiva en Picasso, como él mismo reconoció cuando dijo que los ex votos de bronce ibéricos habían tenido más parte en la génesis de su "periodo negro" que las mismas tallas africanas. La influencia de la Arqueología

en su obra es la que le llevó a modelar "obras muy próximas a los ídolos sumerios de la fecundidad", como Cirlot ha puesto de manifiesto (35).

En gran parte de las esculturas ibéricas consiguieron sus creadores una gran expresividad, como se ve en la "mujer con el brazo sobre el pecho" que envuelve su cuerpo casi plano del Collado de los Jardines o con alguno de los grandes bronces del Santuario de La Luz (36), y ello a pesar de que quien las modeló, en su afán de "modernidad", suprimió todo lo accidental dejando las figuras reducidas a unos escasos elementos formales, aunque suficientes en su elementalidad, para sugerir el acto reverencial y de ofrenda al que las citadas esculturas estaban vinculadas, y ello no por ignorancia del escultor, sino por una auténtica "voluntad" de hacerlas así, ya que al mismo tiempo que alcanzaban la simplificación apuntada se hacía la serie de caballitos tallados en piedra arenisca que se depositaron como ofrendas en el santuario del Cigarralejo (Murcia), se tallaba la sin par, hasta ahora, Dama de Elche, las esculturas del Cerro de los Santos o la Dama de Baza respondiendo a la más pura ortodoxia que a la sazón imperaba desarrollada dentro de las normas de los cánones clásicos (37).

Aires de "modernidad" también resuenan en las valientes representaciones de Saltibanquis y guerreros y en las más delicadas de tema erótico o musical que se ven en los dinámicos relieves de Osuna, en los que el movimiento y el esfuerzo del atleta quedan captados con la exactitud de una instantánea (38).

Una "modernidad" quintaesenciada, dada la época a que pertenece, trasciende la "Estela del jinete" que tuvimos la suerte de encontrar en las excavaciones que hace unos años hicimos en el "Oppidum de Iruña" (Alava) (39). En ella salta a la vista la elegancia y la simplificación del jinete y del caballo que monta, así como la seguridad y delicadeza del grabado con que está diseñada, todo ello dentro de unos principios estéticos que no eran precisamente los que seguían los realizadores de las burdas estelas funerarias decoradas con motivos geométricos o figurados de las que tan pródigas han sido las tierras de Alava y los burgaleses campos de Lara (40), y una "modernidad" semejante puede apreciarse en las estelas "vadinienses" del Museo de León o en la estela funeraria encontrada en Valderrobles, cerca de Alcañiz, cuyo campo está ocupado por un estilizado caballo enjaezado, de línea totalmente moderna (41).

En época más avanzada, cuando Hispania estaba ya romanizada, la "modernidad" está representada por la gran cantidad de esculturas en nuestros más importantes yacimientos arqueológicos y a través de ellas el clasicismo greco-romano, en sus diversas "modernidades", se manifestó entre nosotros, y a los valores aportados por ellos añadieron nuestros escultores la "modernidad" que representaba el más acentuado realismo, tal y como se manifiesta en las discutidas cabezas en bronce encontradas en Azaila, cuya exacta valoración estética sólo se ha podido hacer tras haber sido sometidas a un delicado tratamiento de limpieza (42), o en el supuesto retrato de "Heliogábalo" barbado que se conserva en el Museo Arqueológico de Valladolid, o en la impresionante, por su realismo, "Cabeza de un patricio" que, procedente de Itálica, se conserva en el Museo Arqueológico de Sevilla (43), o en la simplificación de formas a que redujo el cuerpo humano, siguiendo otra tendencia, el escultor que talló en marfil y ámbar las preciosas cinco muñecas que se encontraron en Ontur y se guardan en el Museo Arqueológico de Albacete, cuyo libre juego de extremidades y la simplificación formal de sus cuerpos trae el recuerdo de los famosos maniquíes con que ensayaba Ferrant (44).

Por otro lado, el influjo de las representaciones de dioses o de severos ciudadanos, vestidos con ampulosos mantos o con severas togas de elegantes pliegues, como se ve en las esculturas encontradas en Clunia, Mérida, Tarragona o Itálica, se manifestaría sobre todo en los relieves decorativos de nuestras cajas sepulcrales marmóreas, decoradas con relieves, llenos de simbolismos dentro de la tradición pagana o inspirados en los principios de la nueva doctrina de Cristo, nos encontramos con tendencias que renuncian al barroquismo y a las exuberancias de los escultores hispano-romanos y buscan su "modernidad" en la simplificación de anteriores ampulosidades y en la sencillez más delicada en cuanto a la representación de los ropajes se refiere, como se ve en los relieves que valoran al sarcófago de "Las Orantes" del Museo Paleocristiano de Tarragona (45), y en la representación reiterada de estrígiles afrontados que decoran el sarcófago de San Félix de Tarragona, en las que, dentro de su sencillez decorativa, parece como si resonaran cadencias funerarias de compases monocordes (46).

LA EDAD MEDIA

Aires de "modernidad" más reciente van a soplar desde el alborear de la llamada Edad Media, en la que se produce una ruptura con la tradición clásica. Comenzarán a resonar en las elementales decoraciones geométricas de los canceles visigodos y en los relieves casi planos, con que se representan las figuras humanas y zoomorfas del "sarcófago de Ecija" (47), y en los relieves que decoran la iglesia de Quintanilla de las Viñas (Burgos), o la de San Pedro de la Nave (Zamora) (48). En ellos nuestros escultores simplificaron hasta lo inverosímil y con una rudeza anticlásica propia de la época, iniciaron el camino de la expresividad que pronto sería imitado por los canteros que decoraron las iglesias "Asturianas" en las que se encuentran algunos ejemplos tan representativos del arte de su época como son los "clípeos" de Santa María del Naranco o las jambas de la Iglesia de San Miguel de Linio, cuyos relieves, a pesar del concepto plano que les informa, llaman la atención por la exactitud con que reflejan el movimiento esforzado y la agilidad muscular (49).

También nos dejaron testimonios de su "modernidad" los artistas mozárabes en el candel de San Miguel de Escalada (León), en el que, entre tallos florecidos, se enmarcan aves de finos cuellos exageradamente alargados, o en el relieve de San Cebrián de Mazote, conservado en el Museo Arqueológico de Valladolid, en el que, realizados con torpe realismo, se ven en posición frontal dos personajes cuyos ojos parece que quieren salirse de sus órbitas, y sobre todo las "modernidades mozárabes", difundidas a través de las pinturas de sus "Beatos", han seguido ejerciendo influencia y han servido de fuente de inspiración a muchos artistas contemporáneos (50).

Sobre las novedades aportadas por los artistas prerrománicos son ilustrativas las referencias que adujo José María de Azcárate en la lección que impartió en el curso que sobre "valoración del Arte de hoy" se celebró en Santander el año 1969. Entre otras cosas, afirmó en ella que "en el prerrománico lo que interesa es la expresión espiritual que afecta a todos los campos de la actividad humana, pues la finalidad del arte no se circunscribe, en esta época, a crear bellas apariencias vacías de contenido, sino que busca la significación trascendente", aduciendo al mismo tiempo significativos ejemplos demostrativos de la "vigencia de arte prerrománico en el arte actual", que era el título de su lección (51).

De una "modernidad" distinta nos dejaron testimonio los decoradores-escultores de la España Califal, modernidad que no sólo quedó reflejada en sus decorativos ataurigues desarrollados a base de temas vegetales con los que consiguieron esos primores ornamentales que se ven en el Salón rico de Medina Azahara o en el Mihrab de la Mezquita de Córdoba, sino también en aquellos en los que, además de elementos vegetales, se utilizan temas zoomorfos o antropomorfos en los que se refleja la personalidad de cada artista; las águilas, leones y cérvidos que se ven en las pilas de Sevilla, de La Alhambra o de Játiva, y los leones procedentes de la Ceca Real de Granada o los que sostienen la fuente que tanto carácter da a la Casa Real de La Alhambra, son ejemplos significativos de las "modernidades" que en el mundo hispano-musulmán privaban en el siglo X (52).

A los ejemplos citados hay que añadir los botes y cajas de marfil que se guardan en diferentes museos, pero entre las que sobresalen las que se conservan en los de Navarra, Burgos y en el Arqueológico Nacional, ornamentadas con preciosos ataurigues y con temas figurados de los que se pueden sacar argumentos para afirmar que, en contra de lo que reiteradamente se ha dicho, los artistas hispano-musulmanes no fueron negados para la interpretación de temas antropomorfos y zoomorfos y que si no los utilizaron con la profusión con que utilizaron los temas vegetales, no por ello dejaron de hacerlo con dignidad y corrección, dejando así buena prueba de por dónde caminaban sus ideales estéticos (53). El "León" de Monzón de Campos, los "Ciervos" del Museo de Córdoba y del Arqueológico Nacional y el "Pavón" del Louvre son representativos, por su parte, de la escultura del momento, escultura de volúmenes elementales, pero altamente expresiva, que preludian conquistas que en nuestra época se consideran "modernas" (54).

Estupendas páginas de "modernidad" repujaron y esculpieron nuestros orfebres e imagineros románicos, así como nuestros eborarios, los cuales, a pesar de seguir fieles a nuestro naturalismo tradicional, nos dejaron testimonios insignes de "modernidad", con proporciones y cadencias expresivas nuevas que hacen que contemplemos con singular complacencia y admiración obras tan significativas como son el "Arca de las Reliquias", de San Isidoro de León; la de la "Cámara Santa de Oviedo", los marfiles del "Arca de San Millán de la Cogolla", el "Crucifijo de Don Fernando y Doña Sancha", los estilizados ángeles que tienden sus alas sobre la "lauda sepulcral del Conde Ansúrez", conservada en el Museo Arqueológico Nacional; la

impresionante "Majestad de Batlló", el teatral a la par que modernísimo "Descendimiento de Eril la Vall", del Museo de Vich; la serena frontalidad con que un anónimo artista románico representó a la Virgen con el Niño en el "Relieve de Sahagún", o el "Panthocrator" policromado de la Colegiata de Santillana del Mar (55).

Los valores plásticos que aporta el románico en el siglo XI no son solamente expresivos del arte del momento, sino que sirven también de punto de referencia para poder valorar la elegante "modernidad románica" del siglo XII, representada por el "David" de la Puerta de las Platerías de la Catedral de Santiago, con la que es obligado evocar al "Maestro Esteban"; sus piernas cruzadas en armoniosa y modernísima postura tienen un ritmo que parece que está acompasado por los sonidos del arpa.

Una "modernidad" semejante trasciende de los movidos ángeles que sostienen el Crismón en uno de los tímpanos de San Pedro el Viejo de Huesca o de las estilizadas figuras que llenan los relieves más viejos del claustro de Silos, y en especial los que efigian a los "Peregrinos de Emaús", en cuyo relieve la forzada figura de los pies de Cristo es sólo comparable con la que tienen las de algunos Angeles de "La Asunción", de El Greco (56).

Los citados y otros muchos ejemplos que podrían aducirse, entre los que no se pueden olvidar las elegantes y estilizadas estatuas-columnas que Leodegario esculpió para Santa María la Real, de Sangüesa, representan la "modernidad" sobria y austera de los siglos XI y XII, que luego sería sustituida por otra que, aunque de tradición románica, dejará ya resonar cadencias góticas, como cabe apreciar en las expresivas esculturas que el Maestro Fruchel esculpió para San Vicente de Avila, o en los Apóstoles que cultivan la "Sacra conversatione" en la Cámara Santa de Oviedo, "modernidad a la que se llegaría tras haber superado la etapa barroca del Románico, tan bien representada en el hierático "Panthocrator" vestido con ampulosos paños de la Iglesia de Santiago de Carrión de los Condes, o en la serie de esculturas que decoran el Pórtico de la Gloria, obra insigne del Maestro Mateo, que tendría un fiel remedo en actitudes, gesto y expresión en las que adornan la fachada de la Catedral de Orense, cuyas apenas insinuadas sonrisas evocan las más primitivas del arcaísmo griego (57).

La "modernidad" que, procedente de la escuela románica francesa, nos llegó con el Maestro Fruchel y se impuso con el Maestro Mateo sería pronto desbancada y sustituida por la corriente naturalista a la que la

influencia de Alfonso X y sus relaciones con motivo del "fecho del Imperio" no debieron ser ajenas.

La erección de las grandes catedrales de Burgos y León ofreció buena ocasión para que los góticos artistas "modernos" hicieran gala de sus tendencias estéticas que avanzaban por los caminos del naturalismo más puro: "La Virgen Blanca" de la Catedral de León, los relieves que adornan el sepulcro de Doña Berenguela en el Monasterio de las Huelgas de Burgos, entre otros muchos ejemplos que podrían aducirse, son bien significativos de unas tendencias que desembocarían en el "Manierismo" que floreció en el siglo XIV, el cual se manifestaría en todo su valor "moderno" en la humanísima "Virgen Blanca" de la Catedral de Toledo, en la que aparecen perfectamente ligados la comprensión y la representación del Niño, quien, con espontánea inocencia, acaricia a su madre, que sonríe al sentirse acariciada, rebosante de ternura e íntima satisfacción materna (58).

A lo largo del siglo XV se sucede la llegada de artistas extranjeros atraídos sin duda por las obras que había emprendidas en nuestras grandes catedrales. Con ello llegan nuevos aires "modernos" que se impondrían a los que hasta poco antes habían ocupado este puesto, pero que en la fecha a que nos referimos eran ya viejos.

Janin Lomme de Tournai dejó en el sepulcro de Carlos el Noble y de su mujer, en Pamplona, un claro ejemplo de "modernidad borgoñona" a la española, lleno de realismo, y otro tanto hizo el mallorquín Guillén Sagrera en sus esculturas de la Catedral de Palma (59), pero fue la "modernidad flamenca", con sus alargadas figuras vestidas con ropas de angulosos pliegues, la que acabaría por imponerse a través de una serie de artistas que, si extranjeros de nombre, estirpe y formación, acabarían por convertirse en representantes de lo nuestro: Hans de Suabia, Lorenzo Mercadante de Bretaña. Egas, Rodrigo Alemán, Juan y Simón de Colonia, Gil de Siloe (60), y junto a ellos nuestro Pedro Oller, Sebastián de Almonacid, etc., fueron insignes representantes de la "modernidad" que se introdujo en el siglo XV a través de las obras que nos han dejado en Vich, Zaragoza, Sevilla, Burgos o Toledo, "modernidades" cuya presencia en España se vieron también favorecidas por el intenso comercio que, a través de las ferias de Medina principalmente, se mantuvo con los países del Norte, desde donde nos llegaron en gran número, además de artistas, pinturas y retablos esculpidos en Flandes, cuya aceptación en la Península justifica la rápida incorpora-

ción que en ella alcanzaron las nuevas tendencias que pronto tomaron carta de naturaleza entre nosotros y acabaron por hispanizarse con Maestros como Giralte de Bruselas, Juan de Balmaseda, Diego de la Cruz, Gil de Siloe y la serie de anónimos artistas que ensamblaron y llenaron de esculturas de pequeño tamaño, pero sabiamente agrupadas, esos monumentales retablos, de los que son ejemplares insignes el de la Capilla de Santa Ana de la Catedral burgalesa, el de la Catedral de Oviedo, el de la Iglesia de San Nicolás de Burgos, el de la Iglesia de Santa María en Gumiel de Hizán (Burgos), el de las Catedrales de Toledo, Sevilla y un largo etc. (61).

Con ellos triunfó la "modernidad gótica", que pronto se enjaezó con atalajes mudéjares, que tanto contribuyeron a personalizarla y distinguirla, dando lugar a tan "modernas" creaciones como las que encarnan la estatua sepulcral del "Doncel de Sigüenza", vuyo verismo la ha hecho acreedora de universal admiración; la del "Primer Conde de Tendilla", en Guadalajara, o las que Gil de Siloe esculpiera para los sepulcros del Príncipe Don Alfonso en la burgalesa Cartuja de Miraflores, y para el de Don Juan de Padilla, conservado en el Museo Arqueológico de la misma ciudad (62).

LA "MODERNIDAD" RENACENTISTA Y EL COMIENZO DE LA "MODERNIDAD BARROCA"

Las "modernidades" importadas y adaptadas a lo nuestro por los artistas citados pronto serían sustituidas por otras hijas de la "modernidad" que ya era vieja en Italia.

El Renacimiento, con todo lo que de novedades vitales representaba, llegó a nosotros de manos del Conde de Tendilla y de los Mendoza (64), y pese a los intentos que éstos hicieron para que se impusiera una "modernidad a la española", modernidad que triunfó en arquitectura con el Estilo Isabel, en escultura la balanza se inclinó por las novedades que nos llegaban de Italia a través de las creaciones de Domenico Fancelli, a quien se encomendó la ejecución de los sepulcros de los Reyes Católicos en la Capilla Real de Granada; de Jacobo el Indaco y del turbulento Pedro Torrigiano, oriundos de ella, y que tomaron entre nosotros carta de naturaleza con las obras de Damián Forment, de Bigarni el Borgoñón, de Juan de Valmaseda y de Vasco de la Zarza, autor del sepulcro de "El Tostado" de la Catedral de Avila, pero sobre todo con los artistas que Francisco de Holanda inclu-

yera entre las Aguilas", cuya personalidad tan magistralmente abocetara nuestro Don Manuel Gómez-Moreno. No será necesario decir que me estoy refiriendo a Diego Siloe, Bartolomé Ordóñez, Pedro Machuca y Alonso Berruguete, las cuatro "águilas" que más alto volaron con novedades renacientes, aunque la inclusión de alguna de ellas en esta "modernidad" sea más que dudosa (65).

Con las obras de estos Maestros vamos a asistir al nacimiento de una nueva "modernidad", y junto a ellos otra serie de artistas contribuyen a que se imponga. El primero que puso la "verdadera manera moderna", según Jusepe Martínez, fue Damián Forment, como hemos visto, quien en su retablo del Pilar de Zaragoza dejó pruebas de los aires nuevos que ya soplaban; en su autorretrato y en el retablo de su mujer, concebidos y dispuestos ya a la manera de los medallones florentinos, así como en el retablo de la Catedral de Huesca, nos dejó "barrocas" agrupaciones renacientes enmarcadas todavía en pilastrillas y doseletes de tracería gótica, mientras que en el de Santo Domingo de la Calzada se mantiene la composición de los temas dentro de la misma línea que los anteriores, pero con la novedad de que ya se enmarcan en las típicas columnillas abalaustradas que tanto carácter habían de dar a los retablos castellanos de la primera mitad del siglo XVI.

Felipe Bigarny, el borgoñón italianizado, aunque todavía está apegado al goticismo nativo, aportó aires de gran "modernidad" en su retablo de la Capilla Real de Granada, en el que no sólo la utilización de esculturas de gran porte en las escenas que se cobijan en sus arquitectónicos recuadros supone una novedad en relación con lo anterior, sino que supo elevar también a categoría de cosa nueva la manera de terminar sus esculturas mediante el uso sistemático de la policromía, lo que si en cuanto a técnica no era nada nuevo, sí lo era, sin embargo, en cuanto a la valentía que tuvo al utilizar colores muy netos para sus telas en las que simuló ricos brocados y a las que el oro, utilizado con profusión, contribuiría a aumentar la sensación de lujo y riqueza.

Sin darse seguramente cuenta, Bigarny, con su peculiar manera de tratar la poplicromía en este retablo, abrió la puerta a una de las cualidades más características que había de tener la escultura española posterior, y especialmente la castellana, en manos de aquel Aguila que se llamó ALONSO DE BERRUGUETE (66).

Pero las "modernidades" renacientes, a pesar de todo, nunca tomarían carta de naturaleza entre nosotros de una manera total ni con la misma intensidad, ni con el mismo carácter. Lo que en Italia fue exaltación de las formas corpóreas fue aquí exaltación de los valores expresivos que trascienden del interior de las figuras; por eso entre lo nuestro más que de "Renacimiento", en el sentido tradicional de la palabra, cabe hablar del triunfo de lo expresivo por encima de lo puramente formal, del triunfo de la expresividad de los estados anímicos en su compleja diversidad frente al triunfo de lo que tiene por fin, de manera preferente, la exaltación de las formas corpóreas; el especial concepto que en nuestro medio se tiene del superior valor de lo espiritual sobre lo material, de lo "numinoso" sobre lo "apolíneo", nos lleva a esa especial interpretación de la vida bajo su signo trágico y trascendente, alejándonos de la interpretación dionisiaca que de ella hizo el Renacimiento de Italia.

Si a esto se une la postura de defensores de la fe y de las costumbres que nuestros Reyes de la Casa de Austria adoptaron como misión fundamental de sus empresas, aunque fueran a veces en contra de lo que eran nuestros intereses políticos, encontraremos explicación, aparte otros factores de índole material, a las diferencias que se echan de ver entre la "modernidad" que nuestros escultores aportaron y la que encarnaron los artistas del Renacimiento italiano con su decidido gusto por la exaltación de la perfección de la forma y su manera hedonista de entender la vida.

Sobre estas razones hay otras, de índole material y económica, que explican las diferencias que entre la "modernidad renaciente" italiana y la nuestra se dan; entre ellas cuenta la escasez en España de canteras de mármol en las que poder abastecerse los escultores, y, por el contrario, la abundancia de pinares en los que podían proveerse de la materia a la que con sus gubias animarían y darían vida nuestros imagineros.

Estas y otras razones justifican el especial carácter que ofrece nuestra escultura del siglo XVI, en la que a pesar del peso que en ella tuvo el impacto italiano, no se dejó ganar por él, sino que supo adaptarse a las exigencias y necesidades del momento, y al hacerlo nuestros escultores aportaron indiscutibles aires de "modernidad" totalmente liberados de influencias de lo antiguo.

Hemos aludido a las cuatro águilas del Renacimiento español: Bartolomé Ordóñez, Diego Siloe, Alonso Berruguete y Pedro Machuca, aun cuando

de ellos descartemos a éste por su carácter de Arquitecto más que de Escultor, hay que insistir sobre los otros tres, ya que cada uno, en su estilo, aportó evidentes valores de "modernidad" a nuestra escultura, hasta el punto de que se puede decir que hasta tiempos actuales no encontraremos valores tan decididamente "modernos" como los que aportaron los tres escultores citados. No cuesta trabajo aceptar esta afirmación cuando se contempla el "San Juan Bautista" sentado que Ordóñez esculpió para el sepulcro de los Reyes Don Felipe y Doña Juana de la Capilla Real granadina, el relieve que Diego Siloe talló para la sillería del Convento de San Benito de Valladolid, lleno de fuerza expresiva en su rostro; su impresionante "Cristo atado a la columna" de la Iglesia de San José de Granada, y sobre todo la serie de esculturas y relieves en los que Alonso Berruguete nos dejó, en medio de chapucerías e imperfecciones audaces, pruebas evidentes de su genio, cada una de las cuales, por su talante, por su expresión y sobre todo por sus actitudes y gestos, constituyen testimonios insignes de una "modernidad" que los contemporáneos supieron valorar y comprender perfectamente.

No busquemos en la "modernidad" que Berruguete representa ni proporciones correctas ni figuras plantadas a lo clásico, nada de esto encontramos en él, su "modernidad" estriba en primer término en haber sabido transformar su técnica y en haber sabido sustituir las fórmulas aprendidas en el taller de Miguel Angel, en donde era el mármol la materia que preferentemente se utilizaba, por la técnica de la talla de madera, a la cual tuvo que adaptarse cuando se estableció en Castilla; su "modernidad" estriba también en haber sabido ennoblecer, mediante el "estofado", un material pobre, como pobre y de baja calidad era la madera de los pinares castellanos; su "modernidad" consiste en haber sabido atraer el interés del espectador hacia lo que las figuras talladas por él representan y piensan; su "modernidad" estriba en haber logrado que entre el espectador y sus esculturas se establezca un diólogo que haga posible una muda conversación y una total comprensión de lo que piensan y sienten y anhelan aquellas figuras, lo cual se ve facilitado por la acentuación de la íntima personalidad que cada una tiene. Es cierto que en su obra se dan algunas repeticiones, descuidos y chapucerías, como el Maestro Gómez-Moreno puso de manifiesto, pero no es menos cierto que aquéllas lo son en muy corto número y en figuras secundarias y que las "chapucerías" a que Don Manuel aludía, muchas veces fueron motivo para aumentar la expresividad de las escultu-

ras o para tapar, mediante pintura o telas encoladas, desnudeces iniciales que hubieran podido parecer poco apropiadas a espíritus timoratos.

Dada la ingente producción de Berruguete es natural que haya desigualdades y descuidos, pero ello no empaña en nada la "modernidad" que en su obra se echa de ver, la cual es representativa, como pocas, de la España del siglo XVI, y sólo tiene parangón con la que poco después realizara El Greco, cuyas curiosas concomitancias y afinidades con Berruguete cabe explicar por el aprendizaje italiano de ambos y por el hecho de haber trabajado los dos en Toledo.

En estas circunstancias comunes y en el impacto producido por un espíritu de "modernidad" semejante, acaso pueda encontrarse la explicación a las figuras distorsionadas y alargadas que en Berruguete y en El Greco se dan, y análogo espíritu de "modernidad" es el que debió llevar a los dos a despreciar el concepto que de la forma humana tuvo el Renacimiento italiano para exaltar, por encima de ella, la expresividad y la fuerza que de la plasmación del espíritu trasciende.

En este apartarse de la estética renacentista, en cuanto que entre las finalidades perseguidas por ésta figuraba como ideal la exacta plasmación del cuerpo humano en toda su más bella plenitud, encontramos una excepción en Berruguete, cuando talló su delicado y bellísimo "San Sebastián", uno de los desnudos más académicamente bellos y perfectos de la escultura española.

En el resto de sus creaciones vemos cómo la plasmación de la belleza del cuerpo no le interesaba a Berruguete, como tampoco había de interesar a El Greco, por eso nos encontramos con que su escultura en este aspecto está lejos del ideal renacentista, aunque en otros Berruguete sea un hombre del Renacimiento y seguramente de aquí derive su afán de individualizar, idealizándolas, a todas y cada una de sus esculturas, en las cuales no persigue plasmar la perfecta belleza ideal, sino que lo que persigue es algo nuevo, algo que hasta entonces apenas si había sido objeto de la preocupación de los escultores, lo que perseguía Berruguete en sus geniales creaciones era poner de manifiesto la personalidad individual de cada personaje cualquiera que fuera su condición y presentarles a todos atareados en un anhelante y acucioso quehacer como movidos por un fuego interior que les incita a hacer algo. Esta dinamicidad, esta actitud permanentemente activa que las figuras de Berruguete tienen, este fijar con su gubia la fugacidad

del instante en que captó a sus personajes, es una de las "modernidades" que aportó Berruguete y es la que ha dado pie para que justamente se hable de la "furia berruguetesca"; también se ha dicho a propósito de sus esculturas que "a los Santos de Berruguete les duelen las barbas"; la paradoja nos parece perfectamente válida, ya que es precisamente en esta "furia", en estas "barbas doloridas" y en las actitudes gesticulantes que las figuras de Berruguete tienen en donde radica la auténtica "modernidad" de este escultor representativo como ninguno del espíritu ascético de Castilla.

De su gubia, manejada a veces con mal talante, pero siempre con seguridad y firmeza, salieron obras de muy distinto carácter, pero todas marcadas del espíritu "moderno" que Berruguete encarnaba.

Hay algunas, como el "Ecce Homo" que ocupaba el nicho central del retablo de la Mejorada de Olmedo, hoy en el Museo Nacional de Escultura, que por su proporción y actitud están totalmente alejadas de la realidad; hay otras, como el primoroso relieve de la "Anunciación", del mismo retablo, de las que trascienden cadencias de lo aprendido en Italia, y en el monumental y rotundo "San Benito", titular del retablo para el que fue tallado, nos enfrentamos con el retrato realista y exacto de un labriego castellano que con aire cansino vuelve a su casa tras haber estado todo el día trabajando en la besana; es una de las pocas obras en las que Berruguete se mantuvo fiel al natural, como si al hacerlo hubiera querido dejar testimonio de que sabía enfrentarse con él cuando era necesario.

En las figuras de "Santos y Profetas" gesticulantes con puntiagudas y doloridas barbas que llenan las hornacinas y los relieves del retablo, Berruguete dejó auténticos testimonios de "modernidad", ya que en cada una de ellas plasmó los más íntimos sentimientos que alentaban en su interior, y entre éstas, como ejemplos señeros, cabe llamar la atención sobre su "San Jerónimo", que se atormenta golpeándose el pecho con una piedra mientras sujeta con su pie al león, su símbolo parlante, pie sólo comparable, por la fuerza que de él trasciende, con los del "Auriga de Delfos", o el impresionante sacrificio de Isaac en el que Abraham, su padre, está representado en el momento del supremo dolor que tiene que sentirse cuando, aunque sea por atender a la voluntad divina, se ve uno en el trance de sacrificar a su hijo. Abraham es sorprendido por el escultor en el momento en que lanza a lo alto su patético y angustiado grito de protesta que sólo es con-

tenido por la actitud de filial sumisión adoptada por su hijo, cuya expresión de sufrimiento espiritual y físico nos trae el recuerda que del "Laoconte" trasciende.

En línea distinta está la estilizada figura de la "Virgen", emplazada, como la anterior, en una hornacina en la calle central del monumental retablo. La espiritualidad que en ella se exalta y la inmaterialidad con que Berruguete la quiso representar presagian la que evoca la "Asunción" de El Greco, último cuadro que el Cretense afincado en Toledo pintara. En la talla de Berruguete y en el lienzo de El Greco la Virgen parece una lengua de fuego que desde la humana realidad de la tierra se transporta al cielo en un ingrávido movimiento ascensional que se ve favorecido por el coro de ángeles que rodea a la figura.

La "furia" de Berruguete, unida a recuerdos de Italia, luce con toda su fuerza en la barroca composición de la "Adoración de los Reyes" de la iglesia de Santiago de Valladolid, en el que la fuerza de un misterioso ciclón parece que mueve y agita las barbas y las telas de los regios personajes, fuerza telúrica que Berruguete concentró especialmente en la figura de Melchor, que se arrodilla anhelante para rendir adoración al Niño, que se agita sentado en la rodilla de la Virgen, representada, por contraste, como una Madona del Renacimiento.

La composición, la fuerza centrífuga que centra toda la atención del espectador hacia donde está el Recién Nacido, la rotunda corporeidad de las figuras, la pesantez que en sus telas se observa y hasta el efectismo teatral que del grupo trasciende dan pie para que ante esta obra se pueda hablar claramente de otra singular "modernidad" que aportó Berruguete ante la cual hay base para que se pueda hablar de "barroquismo" mucho antes de que este concepto hiciera su aparición, de la misma manera que cabe hablar de "impresionismo" en algunos detalles de cuadros de El Greco o de Velázquez mucho antes de que esta tendencia fuera elevada a la categoría de "estilo".

El barroquismo de Berruguete no sólo se manifiesta en sus composiciones y en sus esculturas exentas, sino que trasciende también a la arquitectura de sus retablos, en los que el clásico trazado marcado por la vertical de las columnas y pilastras y por la horizontal ininterrumpida de los entablamentos se ve alterado por esas arquitecturas integradas por elementos clásicos, pero en cuyo manejo y disposición se introducen licencias y

ordenaciones que son anticipo de las ordenaciones barrocas posteriores. Delgadas columnas abalaustradas, valoradas con grutescos renacientes, cuyo módulo no guarda proporción con los volados cornisamentos que tienen que soportar, frontones partidos y rotos de manera caprichosa, desproporción entre los casetones y hornacinas de las calles laterales con las que ocupan la calle central del retablo, movimiento en la planta de éstos ajeno a toda concepción clasicista, son notas peculiares de la "arquitectura" de los retablos de Berruguete y testimonio de la ruptura de éste con los rígidos y serenos cánones clásicos.

La "modernidad barroca" iniciada por Berruguete había de tener su expresión más feliz en otro escultor extranjero que al llegar a Valladolid fue captado por Castilla, en la que llegaría a ser uno de sus más insignes escultores: JUAN DE JUNI (6).

No se dio en Juni el aliento genial que en Berruguete se echa de ver, pero a pesar de ello sus esculturas son importantes aportaciones "modernas" que llevó a cabo en resppuesta a lo que su devota clientela demandaba.

A pesar de su coetaneidad es en muchos aspectos distinto a Berruguete y representa una "modernidad" diferente, la cual trascendía del afán de tallar esculturas que por su tamaño se acercaban al natural, de plasmar en ellas tipos vigirisamente humanos a los que vestía con gruesas telas que impedían que se adivinaran las formas del cuerpo y en las que todo se subordinaba a atraer hacia los rostros el interés del espectador.

Son figuras de una corporeidad natural, a veces un tanto ampulosas, a las que supo dar el escultor un grado de expresividad que es fiel trasunto del que en la realidad se observa, aunque para lograrlo tuviera que acentuar, a veces casi hasta lo caricaturesco, gestos y actitudes de los personajes representados a los que a veces plasmaba dentro del verismo más exacto, como puede apreciarse en el busto de "Santa Ana" del Museo de Valladolid.

Juni gustó de disponer a sus figuras, tanto las exentas como las que formaban parte de un grupo, en actitudes grandilocuentes, expresivamente teatrales y "barrocas", y para ello unas veces las presenta totalmente inhibidas del público, como la "Magdalena" del Santo Entierro del Museo de Valladolid, mientras que otras las coloca de forma que parece que quisieran dialogar con el espectador, como se ve en la representación del "Nicode-

mus", en el mismo grupo, quien con gesto teatral, tras haber quitado una espina de la corona del "Cristo yacente", en cuyas hercúleas formas cabe apreciar toda la pesantez del rígido cuerpo sin vida, la enseña al público teatralmente, contribuyendo con ello a aumentar su emoción ante la escena que contemplaba.

Este diálogo que Juni persigue que se establezca entre sus figuras y quienes las contemplan se pone de relieve en la impresionante "Virgen de las Angustias" de Valladolid, que hoy, tras el delicado tratamiento que se llevó a cabo en ella en el I.C.R.O.A., se puede contemplar sin los largos cuchillos que la dieron nombre y sin la monumental corona de plata que tanto contribuía a falsear su carácter.

Tal y como la vemos hoy, que es como salió del taller del escultor, podemos formar juicio exacto de los valores plásticos y modernos que tiene esta imagen. De ella se puede decir que, sorprendentemente, anticipándose a "modernidades" que habían de venir después, es una escultura que puede verse por fuera y por dentro, pues al eliminar la materia innecesaria que por el interior tenía, Juni consiguió una escultura "a la inversa", ya que al mirarla por dentro pueden seguirse todas las bellas y tumultuosas curvilíneas inflexiones barrocas en que se pliegan las gruesas telas bajo las cuales desaparece la forma del cuerpo, las cuales se siguen voluptuosamente cuando se contempla por fuera la escultura.

En esta obra maestra de la estatuaria española cabe admirar el patetismo que de su cara trasciende, la fuerza que fluye de sus ojos intencionadamente agrandados, de esos ojos de fiera, como los calificara Orueta, aunque por nuestra parte pensemos que son unos ojos llenos de fuerza que pugnan por salir de sus órbitas ante el profundo dolor que como madre siente ante los sufrimientos del Hijo, dolor que se concentra en la mirada y el rostro, pero que todavía se acrece al contemplar la postura forzada del cuerpo y la patética expresiva posición de las manos.

Ciertamente que la gente del XVI, contemporánea de Juni, aunque acostumbrada a asistir a procesiones de Disciplinantes y a multitudinarios Autos de Fe, estaban en condiciones de comprender la "modernidad" expresiva que trasciende de sus obras, y esto explica la popularidad que sus imágenes tuvieron, ya que sobre ser de fácil comprensión para el común de las gentes arrancaban la plegaria "por las buenas o por las malas", como Orueta decía, tanto es el patetismo que de estas creaciones trascien-

de, el cual si al final de la vida del escultor se atempera y aminora, como puede apreciarse en otra versión del "Entierro" que se conserva en la Catedral de Segovia, no por ello pierde ni fuerza emotiva ni valor expresivo, que son dos notas de modernidad que Juni aportó.

De Juni se ha dicho que no se le puede considerar como precursos del barroquismo, y, efectivamente, si por "barroco" entendemos lo que se contrapone a lo "clásico", si por barroco entendemos el perderse la línea en una serie de inflexiones que nos impiden seguirla y, en consecuencia, asistimos a la sublimación de lo pictórico sobre lo lineal, si por barroquismo entendemos lo teatral y ampuloso y la plasmación de los más íntimos sentimientos del alma sin que se margine al hacerlo ni la pasión, ni el dolor, ni la fealdad, ni la vejez, y si por barroquismo entendemos un alto grado de expresividad y una efectiva superación del academicismo clasicista, tendremos que convenir que Juni y Berruguete, a su modo, fueron heraldos de las "modernidades" barrocas que años después tomarían carta de naturaleza entre nosotros, ya que no cabe duda que la "voluntad de forma" de Juni está más en consonancia con la "voluntad de forma barroca" que con la renacentista, exaltadora, por encima de todo, de la belleza ideal sentida a lo clásico.

Esto lo demostró Juni en el efectista "San Juan Bautista", plantado con paso de danza, del Museo de Valladolid, y sobre todo en el dinámico "Abrazo de San Joaquín y Santa Ana", del retablo de los Benavente, en Medina de Rioseco, en el que difícilmente puede seguirse la línea que delimita el contorno de cada figura, de fundidas que unas y otras están. La misma traza del retablo, a pesar de los elementos clásicos que en él utilizó, rezuman cadencias barrocas por su planta, por la rotura caprichosa de los cornisamentos y por la profusión de su decoración, y escultura totalmente barroca, de concepto y actitud, es el impresionante "San Jerónimo", penitente que modelara en barro para el convento de San Francisco de Medina de Rioseco.

EL ROMANISMO

Tras la "modernidad" que Berruguete y Juni representaron, distintas, como distinta fue la formación de ambos artistas, pero coincidentes las dos en su rabioso afán expresivo, se asistirá al nacimiento de una nueva "mo-

dernidad" inspirada en el clasicismo romanista que se cultivó entre nosotros como consecuencia del influjo que a través de las obras que ejecutaron en El Escorial León y Pompeo Leoni, y de las que el broncista y orfebre Juan de Arfe y Villafañe llevó a cabo en Avila, Sevilla y Valladolid (68).

León Leoni nos dejó testimonio de su buen hacer académico en la serie de retratos de Carlos V y su familia, y sobre todo en la estatua en la que representó al Emperador heroizado con el Furor encadenado a sus pies, cuyo original se guarda en el Prado (69).

De la perfección academicista alcanzada por su hijo Pompeo en las esculturas de El Escorial tenemos en esta Casa un señero testimonio en el Crucifijo que se exhibe en el Museo, cuya paternidad ha sido atribuida recientemente por Juan José Martín a Antón de Morales (70).

Cualquiera que fuera su autor, todas y cada una de las partes del cuerpo del Crucificado están plasmadas con la proporción más exacta, aunque ni esta cualidad ni el perfecto realismo con que está tratada toda la figura impidan que, por encima de tantas perfecciones, se aperciba una nota de frialdad que contraste con la fuerte impresión que producen los profundamente expresivos Cristos, aunque muy humanos, de Berruguete o de Juan de Juni, en los que a una anatomía muscular intencionadamente acusada se une una plasmación perfecta del dolor humano y del dolor divino, cualidad que los romanistas nunca llegaron a alcanzar.

Las "modernidades" alcanzadas por los clasicistas se manifestaron no sólo en las creaciones del Arte oficial y en las obras influidas por ellos, sino también en otra serie de creaciones surgidas al margen, entre las que deben de figurar, por derecho propio, aunque en línea distinta, las pequeñas esculturas de El Greco, entre las que hay que mencionar la que representa a "Cristo resucitado", que se conserva en el Museo del Hospital de Afuera de Toledo, y las que representan a "Prometeo" y "Pandora", donadas por el Conde de las Infantas al Museo del Prado, las cuales fueron identificadas y minuciosamente estudiadas por Xavier de Salas, mi ilustre antecesor en esta Academia (71).

Dentro de la línea académica más ortodoxa, hay que hacer referencia a las anatómicamente perfectas esculturas talladas por el Hermano Roldán, pero las cuales carecen de la fuerza que tenían los escultores precedentes; en la misma línea hay que citar la estatua del Inquisidor Corro, en San

Vicente de la Barquera, obra insigne de Bautista Vázquez, de gran elegancia compositiva y en la que hizo gala del dominio que tenía para modelar sus académicas esculturas.

Las creaciones romanistas de Gaspar Becerra, de Jordán, de López Gámir y sobre todo las del colosalista Anchieta, a pesar de que de él dijo Camón Aznar que "es el sucesor lógico y genial de Miguel Angel" (72), representan, sin embargo, entre nosotros el espíritu trentino que fue capaz de unificar el arte europeo cristiano de la segunda mitad del siglo XVI dentro de esa unidad que podríamos calificar como de afán colectivo de salvación, el cual se manifestó bajo fórmulas barrocas sobre todo puestas al servicio de un ideal alentado por el movimiento religioso que encarnó la "Contrarreforma", movimiento que, teniendo en cuenta los precedentes que en Castilla se dieron, nada tiene de particular que desembocara en la eclosión barroca por antonomasia que en el siglo XVII encarnaría la "modernidad" barroca, "extricto sensu" (73).

El análisis de las obras de los artistas citados pone de manifiesto que a pesar de que están impregnadas del romanismo clasicista siguen apegadas a la tradición expresiva de los grandes Maestros del XVI, de lo que es ejemplo elocuente, aparte de las esculturas y relieves que pueblan el retablo mayor de la Catedral de Astorga, de Becerra, o el de la Trinidad de la Catedral de Jaca de Anchieta, la escultura que representa a la "Muerte" del Museo de Valladolid, atribuida durante mucho tiempo a Becerra, pero cuyo tremendo y descarnado realismo se separa del amaneramiento, por monumental que fuera, que aquél encarnaba hasta el punto de que tras detenido análisis realizado por Juan José Martín, se la considera ahora como prototipo de esculturas barrocas (74).

EL SIGLO XVII. LA "MODERNIDAD NATURALISTA"

Al comenzar el siglo, aparte de los artistas italianos que dejaron testimonio de su obra en encargos oficiales, entre los que sobresale la estatua de Felipe III de la Plaza Mayor de Madrid, fundida por Juan de Bolonia en Roma y acabada por Piero Tacca (75), se dieron cita en Madrid una serie de escultores de no mucho aliento. Figuran entre ellos Giraldo de Merlo, autor del retablo de la Catedral de Sigüenza y del retablo de San Pedro Mártir en Toledo; Juan Muñoz, a quien se debe la traza de los retablos de

Algete y de Colmenar de Oreja; Alonso Vallejo, que trabajó junto a Giraldo de Merlo en el retablo de San Pedro Mártir de Toledo y talló el Calvario de las Agustinas de Madrid; Antonio Morales, ya citado al hablar del Crucifijo conservado en esta Real Academia, y otra serie de artistas que dejaron testimonio de su arte en los más importantes retablos que por entonces se ensamblaron en Castilla la Nueva. Todos ellos se mantuvieron todavía fieles a los principios del "romanismo" escurialense, pero a pesar de su amaneramiento se observa que entre ellos hay intentos por liberarse de él, atraídos sin duda por la "modernidad barroca" que por entonces alentaba.

Por encima del amaneramiento imperante reaccionaría un grupo de escultores cuyas obras discurren dentro del naturalismo que con tanto brío representaría la "modernidad" en los últimos años del XVI y en el siglo XVII, en cuyo tiempo trabajaron una serie de artistas que tienen como denominador común el haber sido todos profundamente religiosos, el haberse identificado con la piedad de sus contemporáneos, el haber sabido dar adecuada respuesta a las demandas de las Cofradías, Gremios y particulares a causa de exaltar con realistas grupos integrados por esculturas de gran porte, las procesiones de la Semana Santa de Castilla, en la que los "Pasos" movían al arrepentmiento, fomentaban la piedad y contribuían a esa íntima comunicación que entre los espectadores y las figuras que componen el "Paso" se establecía, y paralelamente en Andalucía florecería un realismo todavía más acentuado que dio lugar a la proliferación de esculturas procesionales exentas, en las que la actividad del escultor se refleja fundamentalmente en las manos y en los rostros, ya que el resto de la figura se vestía con telas reales como para dar mayor impresión de verismo, las cuales contrastan con las esculturas talladas que continuaron siendo tan del gusto de los imagineros castellanos (76).

Con la creación de este tipo de esculturas asistimos al desarrollo de otra "modernidad" en la que un naturalismo idealizado es la nota más saliente de una "modernidad" que era capaz de comprender y plasmar los éxtasis de Santa Teresa, las místicas sublimes poesías de San Juan de la Cruz o los barrocos sonetos de Góngora, pero que al mismo tiempo era capaz de tallar esa serie de esculturas que cautivaban y hacían conmover al pueblo piadoso a cuya sensibilidad supieron llegar aquellos escultores que utilizaron pocos medios expresivos, pero que por estar, los que utilizaron, apoyados en un sano naturalismo no enturbiado por nada secundario, consiguieron alcanzar la finalidad que persiguieron.

Gregorio Fernández, Manuel Pereyra, Juan Martínez Montañés, Juan de Mesa, Alonso Cano, Pedro de Mena y José de Mora fueron los escultores que mejor encarnaron la "modernidad realista idealizada" de este momento con obras tan llenas de mensaje religioso y de tal fuerza cautivadora como se ve que tienen los "Cristos crucificados" o "yacentes" de Gregorio Fernández (77), sus "Dolorosas" o la serie de "Santos" con los que llenará las iglesias de Castilla, y en sus tallas vemos que la perfección anatómica con que están hechas guarda una armonía perfecta también con la expresión de los rostros y con la acción que cada personaje está realizando, a los que, indefectiblemente, y ello representa un fuerte contraste que aleja de un realismo a ultranza a sus figuras, viste con esos pliegues hojalatosos y artificiales que se pliegan en angulosos dobleces, cuyas telas, como consecuencia de plasmar el natural por un lado y por otro por la necesidad de cumplir con las normas que sobre el lujo dictaron los Reyes, no son ya el típico brocado o los brocateles que se quisieron imitar en los ricos "Estofados" que dan esas tonalidades calientes derivadas del empleo de panes de oro y de colores al óleo con predominio de los rojos, verdes, blanco o azules; ahora los paños con los que los escultores visten a sus figuras o son naturales o, cuando son de talla, se procura que imiten a los que a diario se usan, y en ellos únicamente la orla aparece enriquecida por una fimbria dorada. Esta austeridad en las telas, esta seriedad en la policromía y la sobriedad con que utilizaron los adornos innecesarios, da a las figuras un aire de naturalidad que sorprende por su sencillez y cautiva por la serena elegancia que de ella trasciende, que sólo se ve alterada por el gesto caricaturesco que se echa de ver en las caras de algunos "sayones" que forman parte de los "Pasos" de Castilla (77 b).

Aparte de esto, todo lo demás es dignidad y nobleza naturales, ya se trate de representar el "Bautismo de Cristo", la "Quinta Angustia", a la "Inmaculada", a "Santa Teresa" o a un "San Francisco Javier", que de representar a un "Cristo" yacente o crucificado, en los que el artista hace que toda la atención del espectador se centre en la cabeza, cuya expresividad realista es difícilmente superable.

De esta sobria sencillez, de esta realista realidad, de este "vivir para no morir" que frente al "muero porque no muero" teresiano se da en la "modernidad" a que nos estamos refiriendo, es de donde fluye la singular categoría que tiene la ascética figura de "San Bruno" tallada por Pereira

para la Cartuja de Burgos, de la que justamente se ha dicho que "hablaría si no fuera cartujo".

Difícilmente se podría plasmar mejor que lo hizo Pereira el cuerpo atormentado por la ascesis y entregado a íntimos coloquios místicos, difícilmente se puede plasmar mejor la sencillez de un alma afanosa de bienes celestiales como lo hizo Pereira en su escultura, en la que no se sabe qué admirar más, si la cara llena de afanes supraterrenos o el hábito de blanca pesada estameña que, con gran naturalidad, sin ningún afectismo en sus pliegues, cubre con absoluta sencillez el cuerpo del Santo, como si de una auténtica figura de carne y hueso se tratara.

En análoga línea de realismo expresivo está otra figura del mismo Santo que esculpió para la Hospedería del Paular, que se conserva actualmente en esta Real Academia. En ella Pereira ya se permite licencias "barrocas" en la disposición de las telas, pero continúa dentro del realismo del momento cuando trató de plasmar el diálogo que el Santo, de expresiva cabeza cetrina, trata de mantener con la fría calavera que sostiene con su mano izquierda, cuyos dedos abarcan toda la calvaria.

Elegante, realista y también a veces barroco, Pereira fue un fiel intérprete de la "modernidad naturalista" del siglo XVII, en el que ya llamaba a las puertas el movimiento llamado "barroco" por antonomasia, aunque las raíces del barroquismo en nuestra escultura comenzaron a manifestarse con mucha anterioridad, como hemos visto.

* * *

Mientras lo anotado acontecía en Castilla, en Andalucía trabajaban una serie de escultores que serían excelsos representantes de la "modernidad" de su época en aquellas tierras.

A la cabeza de todos, por cronología e importancia, hay que poner a Juan Martínez Montañés, biografiado por nuestro compañero el Profesor Hernández Díaz, quien dice de él que, "nacido para el Arte, envuelto en pañales renacentistas y aun desenvolviéndose con arreglo al ideario del siglo XVI, supo marcar el tránsito a las formas barrocas" (78).

Montañés supo responder a las exigencias expresivas que en cuanto a temas demandó la "Contrarreforma" tendentes a la comprensión de los dog-

mas y de los misterios cristianos, y en esta línea proyectó y ensambló retablos, pero sobre todo talló relieves adoctrinadores y esculturas exentas que, con su intimismo, movían la devoción de los fieles. En este aspecto hay que ponderar a Martínez Montañés como creador de tipos, entre los que hay que anotar como definitivos sus "Crucificados", llenos de fervorosa grandeza; su "Inmaculada", en la que dejó testimonio de las tendencias imperantes en la representación de la Virgen, y las esculturas de "San Francisco de Borja" y de "San Francisco Javier", llenas de naturalismo idealizado, en las que hizo alarde de su maestría para interpretar la realidad que intentaba plasmar.

La "Santa Ana y la Virgen" del convento del Buen Suceso y la deliciosa "Inmaculada" de la Catedral de Sevilla ofrecen fuerte contraste con el realista "San Bruno" del Museo de Bellas Artes de aquella ciudad, o con la escultura orante de "Alonso Pérez de Guzmán el Bueno" que tallara para el sevillano Monasterio de Santiponce.

Se dan en la obra de Montañés reminiscencias clasicistas y junto a ellas realismos muy nuestros que le relacionan con novedades logradas por otros escultores clasificados como barrocos, y ante esta simbiosis no cuesta trabajo situarle en una "modernidad" intermedia que ha sido exactamente clasificada como protobarroca, ya que si en ella se apuntan modalidades propias de esta manera de hacer, aparecen contenidas y reducidas a norma por la fuerza que todavía en él ejercía su aprendizaje a lo clásico, las cuales aparecerán, ya en pleno triunfo, en las obras de Juan de Mesa, a quien María Elena Gómez-Moreno ha calificado como "el primer barroco sevillano" (79), y cuya personalidad, junto a la de sus contemporáneos, ha sido también estudiada por el Profesor Hernández Díaz (79 a).

Los anticipos barrocos que se han apuntado en Andalucía encontrarían su contrapunto y refrendo en las "modernidades" clasicistas aportadas por Cano, las cuales contrastan con el natural apasionamiento de su carácter. Deliberadamente, Cano abandona el dramatismo que caracterizó a nuestra escultura, la cual se hace más suave y amable, más humana, y ello sin incidir en un realismo a ultranza. En este sentido, Cano representa una vuelta al clasicismo que pone en la perfección de la forma humana su ideal, de lo que dejó buen testimonio en su "San Juan Bautista" de la Catedral de Granada. No en vano, como los grandes artistas del Renacimiento, fue Arquitecto, Pintor y Escultor, y en esta última faceta nos dejó una

serie de testimonios expresivos de cuáles eran sus ideales estéticos. Alonso Cano, hombre de temperamento apasionado, supo dominar sus impulsos y someterlos a una forzada disciplina rayana a veces en el academicismo clasicista, pero no fue el suyo un academicismo frío y sin alma, fue un academicismo que al tiempo que perseguía la plasmación de las perfecciones ideales que creía debían tener las esculturas, sin caer en un realismo ya superado, supo dar a cada uno de los variados tipos que creó una nota personal y distinta que las individualiza, al tiempo que lograba en ellos un expresionismo natural y espontáneo tan elegante y delicado como plasmó en su inimitable "Inmaculada" de la sacristía de la Catedral granadina, o en esas preciosas tallas de "San Diego de Alcalá" de la Colección Gómez-Moreno, o en el "San Antonio", tallado en colaboración con Mena, que son dos muestras del más sano naturalismo idealizado, y no es que Cano no fuera capaz de plasmar el natural con toda su fuerza, sintió el natural y lo supo captar de manera acabada, como proclama la extraordinaria cabeza de "San Juan de Dios" del Museo de Granada, que resiste la comparación de nuestros mejores imagineros, que se esforzaban en captar la realidad con todo lo que representa.

Este tratar de captar el clasicismo ideal, hermanándole con un naturalismo expresivo, aunque no dramático, es una de las notas modernas que caracteriza a Alonso Cano, a ella habría que añadir otras, tales como el abandono deliberado del gigantismo escultural, la plasmación de los tipos que concibió en esculturas de pequeño tamaño, en las que la exacta proporción que las diera permiten sin esfuerzo concebirlas en grande, y el haber sustituido la decoración estofada de las telas por una policromía lisa, hecha a base de óleo, que le permitió en cada caso dar a las telas de sus esculturas la entonación más conveniente, aumentando así su expresividad, como vemos, por ejemplo, en los hábitos pardos y raídos con que viste a sus Santos Franciscanos o en la alegre policromía de su delicada y bellísima "Inmaculada" (80).

Con la "modernidad" escultórica de Cano coincidió la "modernidad" que en pintura representó Velázquez, quien, sobre haber logrado captar la atmósfera que rodeaba a sus cuadros con sus valientes toques de pincel, se adelantó audazmente al impresionismo pictórica que tanta importancia había de alcanzar (81).

El realismo de Cano tuvo su feliz continuación en Pedro de Mena, su discípulo, y en José de Mora, escultores que supieron plasmar en sus obras las más altas cotas de la religiosidad popular sin estridencias formales ni expresivas. Estas tomarían carta de naturaleaz después, cuando las cadencias llamadas "brrocas por antonomasia", que ya habían sonado en Italia con Bernini, comienzan a establecerse entre nosotros con Pedro y Luisa Roldán y con Diego de Mora, para alcanzar su mejor expresión a lo largo del siglo XVIII, en el que los valores pictóricos parece como si quisieran desplazar a los privativos de la escultura (82).

LA "MODERNIDAD" DEL BARROCO TRIUNFAL

Pintoresquismo, libre juego de luces y sombras, teatralidad en actitudes y gestos, sustitución del "estilo lineal" por el "pictórico", ampulosidad en el tratamiento de los paños, alejamiento de la realidad unas veces y otras imitación servil de la misma, plasmación de lo anecdótico y pintoresco... serán las notas de "modernidad" que aportarán los escultores barrocos de fines del XVII y comienzos del XVIII, entre los que cabe citar como más representativos a Pedro Roldán, Risueño, Ruiz del Peral, Alonso de Villabrille, los Vergara, Bonifás Massó, Nicolás de Bussi, Francisco Salzillo, Luján, etc., así como a los arquitectos José de Churriguera y Narciso Tomé, quienes con sus audaces proyectos tanto estimularon la obra de los escultores. El primero fue el autor de la impresionante "machina" arquitectónica del retablo de la Clerecía de Salamanca y el segundo del Transparente de la Catedral de Toledo, tan severamente criticado por Antonio Ponz (83).

La "modernidad" que aportaron los escultores barrocos del siglo XVIII no ejerció apenas influencia ni sumó valores permanentes, la falta de sinceridad expresiva a que responden la mayor parte de las esculturas que se tallan y esculpen dentro de este ideal estético, explica el poco arraigo y el escaso impacto que produjeron, con lo que contrasta el hecho de que cuando algún escultor se adentra por la veta de lo popular, la asimila e interpreta, su obra cala profundamente en el pueblo y hasta llega personalmente a transformarse en un símbolo; tal es el caso de Francisco Salzillo, cuyos "Pasos procesionales" y sobre todo sus populares "figurillas de Na-

cimiento" se han convertido en las creaciones más representativas del momento (84).

La incorporación de los valores pictóricos a la escultura es una de las innovaciones que cabe asignar al barroquismo (85). Tras las licencias y exuberancias de que hicieron gala algunos escultores del momento y las estridencias que en sus teatrales composiciones se echan de ver, poco es lo que los afanes de "modernidad" de estos innovadores representa, y ello justifica la facilidad con que dieron paso a las continencias y disciplina, un tanto insulsas, que había de representar el Neoclasicismo.

EL NEOCLASICISMO

Al mediar el siglo XVIII parece como si los artistas, fatigados y cansados de tanta artificiosidad y movimiento, buscaran el remanso y el sosiego y la sinceridad expresiva que sólo fluye de las venas del renacimiento clasicista, en cuyo desarrollo tuvo influencia tan decisiva el descubrimiento de las ruinas de Pompeya y Herculano, empresa en la que directamente estuvieron implicados arqueólogos españoles, las ideas difundidas por teorizantes de la categoría de Winckelmann y el impacto que se produjo con las normas estéticas que se trataron de imponer desde la recién creada Academia, cuyas puertas se abrieron en 1752. La intervención de la Academia fue decisiva para que se impusiera contención y límite a las desconcertantes licencias a que había llegado la "modernidad barroca". A ella hay que atribuir la vuelta al clasicismo y a una rigurosa disciplina cuya principal aspiración era plasmar la exacta proporción del cuerpo y las más correctas actitudes desde el punto de vista formal.

A pesar que este volver al pasado parece una regresión, cabe consignar, sin embargo, que en los neoclásicos se dieron también notas de "modernidad"; figura entre ellas el haber incorporado a la estatuaria, además de temas religiosos, temas paganos mitológicos y alegóricos, aptos para decorar con esculturas y relieves parques, jardines y fachadas de edificios públicos que tanto desarrollo había de tener bajo la dinastía borbónica, así como temas de carácter histórico o inspirados en el Antiguo y en el Nuevo Testamento.

En los primeros neoclásicos españoles se dejan sentir, sin embargo, cadencias barrocas. Luis Salvador Carmona, Juan Pascual de Mena, etc., son los más genuinos representantes de este momento, en el que resuenan las últimas cadencias barrocas atemperadas por el neoclasicismo incipiente, el cual triunfaría plenamente con Francisco Gutiérrez, autor de la "Fuente de la Cibeles" y del "sepulcro de Fernando VI y Bárbara de Braganza", en las Salesas de Madrid; con Felipe Castro, a quien se debe el relieve conmemorativo de la fundación de esta Real Academia, y con Manuel Alvarez, autor de las fuentes de "Apolo" y de las "Cuatro Estaciones" del Paseo del Prado, así como del "Cristo de la Agonía" de la parroquia de San Ginés, imagen que responde a las máximas exigencias de la Academia, si bien haya que criticar en él su falta de espíritu auténticamente religioso. En la misma línea que los citados están Isidro Carnicero, los hermanos Michel, escultores de cámara, Juan Adán, etc., artistas que abastecieron cumplidamente los numerosos encargos oficiales hechos para embellecer la Corte.

Un hecho revelador de la potencialidad que tenía la escultura española es su capacidad de perduración en medio de unas tendencias que no coincidían con lo que era tradicional en ella. Esta capacidad de pervivencia justifica el desarrollo que todavía en pleno neoclasicismo tuvo la imaginería religiosa demandada y sostenida por la profunda religiosidad del pueblo. José Esteve y Bonet, Director de la Real Academia de San Carlos de Valencia; José Ginés, autor de los grupos de "La degollación de los Inocentes", conservados en el Museo de esta Casa, y Ramón Amadeo, Miembro de Número de esta Real Corporación, e iniciador del "pesebrismo" catalán, que tanto desarrollo habría de tener, fueron los representantes del grupo de imagineros españoles que a tan alto rango llevaron nuestra escultura religiosa, los cuales convivieron con José Luján, uno de los neoclásicos más representativos a pesar de su lejanía canaria y de la tradición barroca que todavía alienta en sus creaciones (86).

* * *

El siglo XIX, aparte de las creaciones neoclásicas que se dieron en su comienzo, representa una ruptura con nuestra escultura tradicional tanto en lo que se refiere a temas como a materiales. No son ya temas de carácter religioso los que se demandan de manera casi exclusiva, como novedad se introducirá ahora el retrato de nobles y burgueses, y en cuanto a materiales,

el bronce, el mármol y el yeso desplazarán a la tradicional madera, que tantas posibilidades expresivas había ofrecido a nuestros artistas.

José Alvarez Cubero, prestigioso Director que fue de esta Academia, autor del "Apolino" del Museo de Arte Moderno, del "Ganimedes" en yeso conservado en esta Casa y de una serie de grupos de carácter histórico y de retratos de Reinas y de personajes de la Nobleza, es uno de los insignes representantes de la escultura académica que tuvo brillantes continuadores en Esteban de Agreda, Juan Monasterio, Valeriano Salvatierra, Pedro Antonio Hermoso, Antonio Sola, etc., en el análisis de cuyas obras no voy a entrar por estar magistralmente hecho por nuestro Secretario Perpetuo, Enrique Pardo Canalís (87).

ROMANTICOS Y ECLECTICOS

La segunda mitad del siglo XIX y el estímulo que el movimiento romántico representó para el desarrollo de la Literatura y de la Pintura fue para la escultura una etapa anodina en la que prácticamente nada se añade en cuanto a "modernidad" se refiere. No hay personalidades descollantes y la vida artística discurre entre los encargos oficiales, los concursos para conseguir pensiones en Roma o en París, las Exposiciones Nacionales y las normas estéticas impuestas por la Academia, que se había convertido, de manera oficial, en la orientadora del Arte, sin que esta aparente dictadura sirviera para otra cosa que para frenar la libre iniciativa y la capacidad de los artistas que se debatían, por otra parte, por librarse totalmente del impacto neoclásico para desarrollar su arte de acuerdo con el naturalismo imperante, en el que los temas históricos, concebidos a lo heroico, o los inspirados en el clasicismo greco-romano son los temas que se cultivan con mayor predilección, con lo que, una vez más, la Arqueología y la Historia se convierten en fuente de inspiración de los artistas.

El catalán Damián Campeny, autor de "El Gladiador" y de la estatua de "Lucrecia"; Valmitjana, a quien cabe la gloria de haber sido Maestro de Gargallo, autor de la estatua de "Daoíz y Velarde" y del "Cervantes" de la plaza de las Cortes; el temperamental Manuel Tolsá, que llegó a ser Director de la Academia de San Carlos en México; Sabino Medina, a quien se deben las Alegorías del monumento conmemorativo del Dos de Mayo y el "Murillo" del Prado; José Piquer, Miembro que fue de la Academia y úl-

timo escultor de Cámara, quien hizo la "Hija de Jefté" y el clasicista "San Jerónimo", lleno de belleza formal y de técnica perfecta, que se conserva en el Museo de Arte Contemporáneo, y tantos más que son epígonos de los citados, dejan sonar en España las cadencias del helenismo griego y de Roma.

Las anodinas creaciones de la primera mitad del siglo XIX, en la que la escasa capacidad creadora de los escultores había agotado las pocas posibilidades "modernas" que el neoclasicismo representaba, y la falta de impulso renovador de los escultores románticos dieron lugar a unas creaciones desligadas del sentimiento y de la comprensión popular y prepararon el desarrollo del "Eclecticismo", que en la segunda mitad del siglo había de asumir el llamado "Arte oficial", Arte fundamentalmente narrativo, que de una parte quiere permanecer fiel al naturalismo a ultranza y de otra trata de plasmar, a lo heroico, hechos vinculados a la historia nacional.

Entre los artistas que representan esta tendencia que tan poca "modernidad" aporta se pueden citar a Manuel Oms, autor del monumento de "Isabel la Católica" en la Castellana; a Andrés Aleu, quien modeló la estatua ecuestre del "Marqués del Duero", en el mismo paseo; a J. Alcoverro, autor del "Alfonso X" de la Biblioteca Nacional y del "Berruguete" del Museo Arqueológico Nacional, y a Ponciano Ponzano, que fue el autor de los leones y del frontón del Palacio del Congreso, en el que representó a España abrazando a la Constitución recién promulgada, fue también el autor de la decoración del Paraninfo de la Universidad y trabajó asimismo en el Panteón de Infantes de El Escorial, en el queda elocuente testimonio de la fría y poco expresiva escultura que se hacía en este momento, cuyo principal valor reside en haber servido de enlace entre las diversas tendencias que comenzaron a dejarse oír a finales del XIX y comienzos del XX, entre las cuales hay algunas que se caracterizan porque de ellas fluyen ciertos aires de "modernidad renovadora", aunque fuera una "modernidad" incapaz de superarse, como se ve en el grupo de arquitectos y escultores neogóticos que buscaron su inspiración en las fuentes que fueron "modernas" en el siglo XV, sin tener en cuenta que ya entonces habían agotado su savia creadora. El Arquitecto Mélida nos dejó un significativo ejemplo de esta tendencia en el "Monumento a Colón" de Madrid, rematado por la estatua del Descubridor debida al efectista escultor José Suñol.

Al finalizar el siglo, en Cataluña principalmente, tomó carta de naturaleza otro movimiento innovador representado por el "Modernismo", cuyos más grandes y mejores Maestros fueron Gaudí (88) y Alejandro de Riquer, movimiento que, según Palau, "no es el desprecio de lo antiguo, sino el reconocimiento del derecho a lo moderno" (89), punto de vista no compartido por Ferrari, quien no dudó en afirmar que el "modernismo" es lo contrario a lo moderno" (90), y aunque se refería concretamente al "modernismo "literario, bien puede hacerse extensiva su afirmación al campo que nos ocupa. En cualquier caso el "Modernismo" fue una moda fugaz y pasajera, fue, al decir de Díaz Plaja, "una actitud en cierto modo epilogal y, por tanto, integradora" (91), cuyas consecuencias se dejaron sentir, sin duda, en las Artes plásticas, aunque fuera una "modernidad" fatigada y carente de fuerza creadora, como revelan las obras de Ricardo Belver, de Agustín Querol o de Antonio Susillo.

LOS "ISMOS" Y LAS "MODERNIDADES" DEL SIGLO XX

Tras tanta atonía y falta de capacidad para crear nuevas "modernidades", es un fenómeno sorprendente la eclosión de las que se han producido en el siglo XX, las cuales, aunque no han sido tan numerosas y variadas como en pintura, han tenido una importancia decisiva en la renovación de nuestra escultura.

Tras el "eclecticismo" y el "modernismo", que tan pocas novedades aportaron a la escultura, no tardarían en aparecer nuevas corrientes que dieron impulso a la capacidad creadora de tantos artistas como por entonces ncieron y que han llegado a ser efectivos actores de la indiscutible "modernidad" hacia la que desde comienzos del siglo caminan nuestros artistas más representativos, sin que, a pesar de su enorme capacidad creadora, se deba dar por terminado el proceso.

En 1881 nació PABLO PICASSO, el más grande entre los grandes, a quien encontramos instalado en París en 1900. No es necesario decir que es el artista cuya personalidad y cuyo influjo en el arte de su tiempo sólo es comparable con Goya, sobre quien cabe señalar el polifacetismo de que Picasso ha hecho gala.

En 1907, con "Las Muchachas de Aviñón", inspiradas en las esculturas ibéricas y del Africa negra, nace el "Cubismo", que representa la primera gran "modernidad" de nuestra época, y junto al suyo, los nombres de Manolo Hugué, Julio González, Gargallo, Miró y Angel Ferrant son de referencia obligada al llegar a este punto, ya que, si nacidos todos en los últimos lustros del siglo XIX, cabe considerarlos en realidad como los más egregios maestros del siglo XX, si tenemos en cuenta que el artista no comienza a serlo en la fecha que consta en su partida de nacimiento, sino cuando de verdad comienza a hacer Arte.

Los artistas que hemos citado son en realidad los pioneros de la "modernidad", que entre manifiestos, alaridos, desconcierto y admiración por otra parte, se inició al comenzar el siglo en España para irrumpir luego de una manera arrolladora y convertirse en los representantes de las "modernidades" que han proliferado a lo largo del siglo XX, muchas de las cuales representaron una ruptura total con el arte tradicional, formado y decantado a lo largo de siglos, hasta el extremo de que bien cabe afirmar que a las creaciones más representativas de estas "modernidades" se las puede considerar, desde el punto de vista de la Estética, como "otro Arte", ya que sus cultivadores utilizan para expresarse un lenguaje completamente diferente al que se venía utilizando, y que todavía siguen utilizando con éxito, algunos de los que fueron anteriormente representantes de las "modernidades" respectivas, y la consecuencia ha sido el nacimiento de nuevas tendencias, de nuevos estilos, de nuevas formas de expresarse y, en definitiva, de nuevas "modernidades" que nada tienen que ver con lo que consideramos como clásico.

Los representantes de las "modernidades" del siglo XX, a pesar del clamor con que fueron aceptados por algunas minorías, no fue precisamente fervor y entusiasmo lo que despertaron ni en el ambiente oficial ni en las mayorías cuando hicieron su aparición, pero a pesar de ello hay que reconocer que ellos fueron los que abrieron las puertas que la escultura del siglo XX, exhausta ya e incapaz de nuevas creaciones, había cerrado, y por las cuales, como torrente desbordado, se adentraría la pléyade de escultores que, nacidos ya en el siglo XX, habían de erigirse en representantes de la "modernidad" mediada la centuria, "modernidad" que, como veremos, se manifestaría también bajo fórmulas expresivas diferentes.

La "modernidad" del siglo XX, en pos de la que nuestros artistas han caminado afanosamente y siguen caminando, ha sido perseguida a través de diversas vías y tendencias estéticas, hasta el punto de que se puede hablar de diversas y distintas "modernidades" en este siglo que se está terminando, sin que realmente se haya encontrado el camino definitivo por el que pueda avanzar el Arte, y en esta situación lo único que cabe afirmar sin temor a equivocarse es que todos los intentos que se han hecho parten de una realidad: del afán de buscar apasionadamente nuevas ideas capaces de renovar e introducir nuevos valores formales y expresivos en nuestras creaciones plásticas, utilizando para ello un nuevo lenguaje.

Es un fenómeno realmente sorprendente contemplar cómo en lo que va de siglo conviven los gustos y las tendencias más dispares, y así vemos que hay escultores a los que en su "modernidad" podemos considerar como clásicos: José Capuz, Cruz Collado, Sebastián Miranda, Llimona, Marinas, Mateo Inurria, Casanovas, Ansorey, Clará, Eulalia Fábregas, Mariano Benlliure, Rebull, Apel-les-Fenosa, Emiliano Barral, Manolo Hugué, Victorio Macho, Juan Cristóbal, Julio Antonio, Moisés de Huerta, Orduna, Jacinto Higueras, Laviada, Joaquín Bilbao, Sánchez Cid, Adsuara, etc., son insignes representantes de quienes defienden los conceptos tradicionales en los que la escultura se asienta. A los citados habría que añadir el nombre de Mateo Hernández, "El cantero de Béjar", en cuyas esculturas se deja sentir el impacto de la escultura del próximo Oriente, el cual le llevó a deleitarse en el tratamiento directo a lo clásico de dioritas y basaltos, que tan del gusto fueron de los escultores faraónicos.

Al mismo tiempo que estos escultores que rompen, a su modo, con la tradición, aunque la respetan, para adentrarse por la "modernidad" que representan y que efectivamente han dado pie para que se les considere como "modernos", ya que de hecho lo son por su concepción de la escultura y por la forma de tratar los materiales, cuya importancia en la plástica ponen de relieve, desarrollan su obra otros que audazmente proclaman la negación de aquélla, y otros, innovadores también, que si la aceptan en todo el valor que tiene es a base de que se la trabaje bajo conceptos distintos.

Algunas esculturas de Picasso dentro del grupo de "sus dibujos espaciales", los gallos y las varias versiones del "David" que nos dejó Gargallo, los toros y los hombres desmaterializados de Alberto, algunas esculturas

de Ferrant despojadas de toda su arquitectura anatómica, pero altamente expresivas a pesar de que son la negación de la materia, que queda reducida a cantidades inverosímiles para la función que se las asigna; las inmateriales esculturas de Miró, de las que tan representativa muestra se ha presentado en la reciente Exposición-Homenaje al Artista celebrada en Ferrara, en la que figuran como estelares las esculturas tituladas "Personaje frente al sol", "Mujer, pájaro y estrella" y "Hambre de pájaros", por citar sólo algunas de las más importantes entre las setenta que se han exhibido, son bien representativas de la "modernidad" que irrumpe al comenzar el siglo XX.

Los nombres citados son sólo algunos de los más significativos, por lo egregios, de los que representan la tendencia que puede calificarse como la "vanguardia" de las "modernidades" de este siglo, en el que la incorporación de nuevos materiales a la labor del escultor y la introducción del aire y del espacio en el interior de las esculturas, así como la incorporación del movimiento y de elementos dinámicos en alguna de ellas, son sin duda los aspectos en donde la "modernidad" del siglo XX se deja sentir de manera más acusada.

La desmaterialización de la materia ha sido la gran revelación del Arte moderno, según Camón Aznar. Al despojar a la materia de su primigenio y fundamental carácter, "el vacío —dice— sustituye al volumen macizo de la escultura, en la que ha caído como fronda inerte todo lo que era masa diferenciadora y han quedado solos, como montados al aire, los rasgos expresivos" (93).

Los escultores que niegan la importancia que tradicionalmente se venía asignando a la materia buscan nuevos caminos expresivos tratando de desmaterializarla, intentando sacar el máximo partido a las calidades inmanentes que tienen los materiales clásicos, a la vez que tratan de aprovechar las que los nuevos materiales poseen y que ofrecen al escultor posibilidades insospechadas antes.

Frente a la actitud que adoptaba el artista ante el tronco de madera o ante el bloque de piedra o de mármol de los que había que eliminar cuanta materia impedía contemplar la escultura que dentro de cada bloque informe se alberga, la actitud de quienes caminan en pos de la "modernidad" que la niega es diametralmente opuesta a la que adoptan los que persiguen otras "modernidades".

La escultura para ellos no es el bloque en que la escultura se encierra, la materia es para ellos el elemento que sirve para delimitar un volumen escultórico, que no solamente consta de la materia que le sirve de limitación y soporte, sino que se conjugan con ella otros elementos, como son la luz, el aire y el ambiente en que ha de exhibirse. De esta suerte, la materia, que antes era parte esencial y "sine qua non" de la escultura con toda su rotundidad y con toda la potencia estática que de su masa y de su pesantez dimanan, se convierte en un elemento accesorio que tiene un tratamiento y una finalidad distinta a la que antes tenía.

Esta tendencia, que en su etapa auroral está representada por los artistas arriba citados, es considerada como la "vanguardia de las vanguardias" de la primera mitad del siglo XX, en el que ha tenido una pléyade de seguidores

Los que se sienten vinculados a esta "modernidad" se esfuerzan por buscar nuevos caminos expresivos que lleva a unos a aligerar la materia tradicional y no vacilan en desmaterializarla totalmente, en romperla y en abrirla en busca de nuevas sugestiones, en incorporar y hacer jugar el espacio circundante con la materia plástica, la que deja de esta forma de ser actor único para convertirse en colaboradora de cuanto contribuye a que pueda ser valorado y comprendido el complejo mensaje que, en su aparente elementalidad, contiene; otros artistas echan mano de los materiales más diversos y en ocasiones hasta poco nobles, pero que permiten aligerar la pesantez de las figuras para convertirlas en algo descarnado, desmaterializado, despojado de toda estructura anatómica, pero lleno de expresividad y de capacidad de evocación.

"A moyens nouveaux, sujets nouveaux", escribió Braque, y como consecuencia de la utilización de nuevos materiales los artistas se ven obligados a la búsqueda de nuevos temas también. No faltan, sin embargo, críticos que apenas conceden importancia a la utilización de nuevos medios expresivos para justificar el cambio del gusto, y concretamente Víctor Nieto afirma que "no fue el empleo de nuevos materiales, como el hierro, ni la transformación del gusto lo que condiciona la aparición de la nueva escultura, sino la aparición de una nueva sociedad, consecuencia de la gran revolución acaecida en el siglo XIX" (94). A pesar de esta afirmación tan categórica, reconoce, sin embargo, que los nuevos materiales han proporcionado al escultor la posibilidad de realizar un nuevo lenguaje plástico que expresa un nuevo sentimiento del mundo.

Efectivamente, no se puede negar el impacto que los cambios sociales han tenido en el Arte, pero junto a ellos no se puede negar tampoco el influjo que ha tenido la decisión de los artistas de lanzarse a la búsqueda de nuevos materiales escultóricos y de nuevos temas que poder expresar con ellos, y sobre todo el haber logrado insertar sus creaciones, de manera efectiva, en el ambiente que las rodea, el cual pasa a ser parte integrante de las mismas, al mismo tiempo el artista no va en pos de la belleza ideal concebida a lo clásico, sino que no vacila en captar aspectos caricaturescos y hasta feos a veces, lo que contribuye muy poderosamente a potenciar la expresividad de las mismas.

Pero no ha sido sólo la desmaterialización de la materia lo que los "modernos" artistas del siglo XX han conseguido, sino que también han logrado "modernidades" usando la materia en toda su noble integridad y pesantez, si bien la hayan tratado de manera muy diferente a como era tradicional hacerlo. Una vez más hay que traer a colación a Picasso, el infatigable y genial inquiridor de formas expresivas tanto en pintura como en escultura. En su "Mujer sentada" —1902— nos dejó un magnífico ejemplo de lo que es la pesantez del cuerpo presentado en abandonado quietismo; su "Gallo" —1933—, en el que nada se ha aligerado la materia, aunque la trató de manera anticlásica, plasma magníficamente la agresividad del animal en trance de pelea, y en la misma línea de sacar todo el partido que subyace en las calidades plásticas de la materia, cualquiera que sea la condición de ésta, están sus esculturas monumentales de última época, en las que Picasso dejó testimonio de su capacidad permanentemente innovadora, la cual le hace por derecho propio "padre de las modernidades que se han dado en el siglo XX", sin que se le pueda encasillar en una única y determinada tendencia (95).

Siguiendo esta línea de valoración de la materia, marcada por Picasso en muchas de sus esculturas, no faltan entre los más "modernos" escultores del siglo XX quienes, aunque pertenecen a la "modernidad" más avanzada, permanecen fieles al tradicional reconocimiento que tiene la materia como sustento y base de la escultura, aunque su tratamiento y su expresión formal los conciban de tal manera que en nada recuerda a la escultura tradicional; éste es el caso del Ferrant figurativo (96), de Honorio García Condoy (97), quien hasta de las vetas de la madera sacaba partido, o de José Planes (98), artistas que buscaron lo "moderno" persiguiendo la simplificación de las formas, humanas o abstractas, utilizando para ello la

técnica más depurada sin ninguna concesión a lo secundario y simplificando hasta la exageración cuanto consideran superfluo para que la escultura alcance todos sus valores formales y expresivos.

Los artistas que siguen este criterio afirman con toda decisión el valor que tienen la pesantez y la rotundidad de la materia, abren en ella misteéricas oquedades que permiten adentrarse al espectador por ellas, y al hacerlo crean un mundo que unas veces se apoya en la realidad y otras deja volar la fantasía en busca de trasmundos alejados de nuestra galaxia, pero lleno de evocaciones y sugerencias que responden a la especial situación espiritual en que el espectador se encuentre.

Otro tanto acontece con el concepto de la "forma". Hay escultores que siguen fieles a la importancia que las formas figurativas naturales tienen, mientras que otros se esfuerzan en poner de relieve el poder evocador de la abstracción y en la búsqueda de nuevas expresiones formales y consagran a ello lo mejor de sus esfuerzos.

Nos encontramos, por tanto, con que en el siglo XX, como hemos dicho, se puede hablar de "modernidades" diversas a las que se ha bautizado con nombres diferentes cuya utilización deliberadamente rehúyo, ya que son muy numerosos los artistas que, en su afán de buscar y encontrar su camino, ensayan y cultivan simultánea o sucesivamente las tendencias más dispares.

A pesar del empuje con que irrumpieron los representantes de las "modernidades" citadas, no consiguieron que éstas se impusieran de una manera exclusiva. Otros artistas, respondiendo a los dictados de sus propias convicciones estéticas y respondiendo a preferencias y gustos de la sociedad, buscaron su "modernidad" apoyándose en los principios de la Estética tradicional y se han esforzado en vitalizarla e inyectarla el impulso nuevo que de la personalidad de cada uno trasciende, artistas que se esfuerzan por mantenerse fieles a unos principios decantados a lo largo de siglos y que se consagran, heroicamente a veces, a mantenerlos y potenciarlos frente a críticas no menos cerradas y dogmáticas que las que, en sentido contrario, hicieron y hacen todavía otros a las creaciones de vanguardia.

La obra singular de Victorio Macho o la del Maestro Marés, a quien tanto debe la valoración de la escultura medieval española, y que recoge en su obra, con Monjo, lo mejor de la herencia de la escultura catalana del siglo XIV, al decir de Camón, hay que anotarla entre la más representativa

de esta tendencia (99), que también fue seguida por alguno de los escultores arriba citados y por otros que ya en este siglo se han mantenido vinculados a la más ortodoxa tradición de la estatuaria procesional española, línea que está muy dignamente representada por Benlliure, Capuz, Adsura, Pérez Comendador, Víctor de los Ríos, Luis Marco Pérez, José Sánchez Lozano, etc., línea que todavía se mantiene viva y operante en José Sanz Herranz, a quien se puede considerar como el último gran imaginero de España, quien se enfrenta y resuelve los problemas escultóricos que plantean los "Pasos procesionales", utilizando para ello la misma técnica de la talla directa que utilizaron nuestros "pasionarios" del siglo XVII, con lo que consigue análogos efectos, si bien por su parte ha renunciado a la policromía para que se pueda valorar la materia en toda su autenticidad; en Antonio Vachero y en los hermanos Trapote de Valladolid, que siguen fieles a la técnica del "estofado", tan definitoria de la escuela castellana del siglo XVI, y en el murciano Labaña Lozano, continuador en nuestros días de la trayectoria que con tanto éxito inició Salzillo en el siglo XVIII.

LA PRIMERA GENERACION DEL SIGLO XX

Hemos visto que las primeras "modernidades" del siglo XX fueron introducidas por escultores que habían nacido en el último cuarto del siglo anterior y que dejaron en éste lo mejor de sus creaciones, coincidiendo todos en romper con un arte que ellos consideraban periclitado, caduco e incapaz de demostrar que podía llevar a cabo creaciones con valor de permanencia, y defendían sus puntos de vista con el mismo radicalismo con que eran rechazados por los que se mantenían fieles a la tradición.

Vamos a ver ahora cómo en el primer cuarto de este siglo atormentado e inquieto vieron la luz una serie de artistas que llegarían a alcanzar renombre universal, como si desde su nacimiento se vieran ya afectados por el impacto y estímulo ejercido por las corrientes clasicistas unos, y otros por el procedente de las corrientes nuevas.

Su nómina está integrada por una serie de nombres ilustres entre los que figuran los que habían de ser destacados representantes de las diferentes tendencias: Salvador Aulestia, Juan de Avalos, Néstor Basterrechea, Venancio Blanco, Eleuterio Blasco, José Canáls, Ramón Carrera, Leandro Cristófol, Eduardo Chillida, José Espinós, Esteve Edo, Fernández Teijeiro,

Ferreira, Plácido Fleitas, Honorio García Condoy, González Moreno, Luisa Granero, José María Kaydeda, Baltasar Lobo, Cristino Mallo, José Luis Medina, Benjamín Mustieles, Oteiza, Otero Besteiro, Juan Palá, Palazuelo, Enrique Pérez Comendador, Quera, Antonio Sacramento, Sansegundo, Pablo Serrano, Sobrino, Soria, Torres Esteban, Torres Monsó, etc., son algunos de los hombres nacidos antes de 1925, y entre ellos se encuentran varios de los que han hecho aportaciones fundamentales a la escultura de hoy dentro de "modernidades" diferentes, ya que, como antes aconteciera, entre los nombres citados hay unos que, como escultores creadores se mantienen fieles a la figuración tradicional y hacen gala tanto de su dominio del dibujo y de la técnica como de su capacidad para interpretar y representar la forma natural a través del peculiar lenguaje de cada uno, y a lo largo de su producción se mantienen fieles a este concepto de "hacer arte".

La copiosa y variada obra de Enrique Pérez Comendador, ilustre miembro que fue de esta Real Academia, Maestro de tantas generaciones de artistas en su Cátedra de Modelado de la Escuela Superior de Bellas Artes de Madrid, henchida de clasicismo modernizado y defensor apasionado, como pocos, de la belleza formal y de la maestría del oficio (100); la de González Moreno, que rezuma honestidad y maestría; la de Juan Luis Vassallo, compañero suestro, cuya sinceridad y perfecto dominio del dibujo, de la concepción del volumen y de los recursos técnicos, hace de él un Maestro indiscutible, exaltador del valor que la forma y la materia tienen (100 b); la de Cristino Mallo, cuya sensibilidad exquisita hace que sus esculturas y relieves tengan un especial atractivo; la de José Luis Medina, así como la del también compañero nuestro Juan de Avalos, en la que se dan cita un realismo agigantado a lo Miguel Angel y una técnica depurada, lograda tras largo y disciplinado aprendizaje que le ha llevado a adquirir una auténtica maestría en el oficio de escultor, son vivos ejemplos de artistas que siguen fieles a la figuración, si bien buscan para expresarla nuevas fórmulas y utilizan procedimientos de trabajo personales que unas veces parece que son continuadores de la línea escultórica tradicional y otras constituyen evidentes "novedades".

Entre los representantes de la "modernidad" más avanzada, ante la imposibilidad de referirme pormenorizadamente a todos, voy a hacerlo a unos pocos especialmente representativos.

Entre ellos resulta ejemplificador el caso de Jorge de Oteiza, quien desde que comenzó a trabajar como escultor se planteó problemas en los que la Arqueología y la Plástica modernas se daban la mano. Con valentía llamó la atención acerca de la relación existente entre el espacio circular que los dólmenes prehistóricos vascos limitan y el espacio redondeado que, siguiendo la línea de su "modernidad", estaba ilusionado en perseguir y captar plásticamente (101), luego se adentró por el camino de la abstracción más exigente, lo que le permitió potenciar el valor que tienen el plano, el ángulo y la masa, hábilmente combinados, en la escultura hecha de acuerdo con su "modernidad".

Otra de las "modernidades" de nuestra época es la que está representada por Pablo Serrano, también compañero nuestro, a quien no es posible enmarcar en un grupo ni en una escuela determinada, dada su enorme y polifacética capacidad para expresarlo todo bajo diferentes sistemas expresivos, y su afán de ensayar nuevos materiales y nuevas técnicas de trabajo. La personalidad de Pablo Serrano, no quisiera herir su modestia, destaca con luz propia entre sus contemporáneos, no en vano es, Junto a Angel Ferrant, a Oteiza y a Chillida, el escultor más intelectual de este siglo, y acaso por ello represente, como pocos, las tendencias más dispares. Al analizar su obra vemos que hay momentos en que se enfrenta y resuelve magistralmente los problemas de la abstracción, en otros se nos manifiesta como un constructivista afanoso de buscar nuevas formas, en otros como un figurativo que capta sobre todo el alma de los personajes que representa y en todos los casos resuelve los problemas con singular maestría, inclusive los de carácter estético-filosófico que constantemente se plantea, lo que le lleva a convertir al hombre y su entorno en un tema de singular preocupación, la cual queda reflejada en toda su obra, de la que son manifestaciones paradigmáticas "El prisionero político desconocido", sus "Bóvedas para el hombre", sus psicológicos "Retratos", sus expresivas esculturas de "Unamuno", "Pérez Galdós", "Marañón" o "Fray Junípero Serra", sus "Unidades yunta" o su impresionante "Piedad" (102).

Tampoco debemos silenciar en esta nómina de "singulares" a Eduardo Serra, el escultor-etnólogo, quien para sus experiencias escultóricas utiliza tanto la madera como la piedra o el gres; a Sacramento, ilustre seguidor de Pablo Gargallo, que se ha erigido como el más representativo de los escultores que han hecho del hierro la materia preferida, de quien se ha dicho que "saca al hierro cualidades táctiles de seda" que hacen olvidar su pri-

migenia rudeza; ni a nuestro Venancio Blanco, quien si en sus obras primerizas "El Abuelo" —1942— o la "Moza del cántaro" —1943— aparece vinculado al más fiel realismo, pronto irrumpe con gran valentía y seguridad para establecerse en la más avanzada "modernidad". Sus escenas de toros y sus esculturas religiosas adquieren categoría de universalidad a partir de la Medalla con que fue premiado su "Nazareno" en la V Bienal de Arte Religioso de Salzburgo en 1966.

Esta escultura fue exactamente comentada por Salvador de Madariaga, quien dijo a propósito de ella: "Se adentra en el espectador toda entera sin razones ni por qué, es tan fina de espíritu como alada a fuer de espiritual. El metal sólo ofrece superficies. No hay volúmenes. Placas tan sólo para dar planos; el rostro, máscara; el pecho, tabla; las manos, ni juntas ni cruzadas, ni en ojiva, sino en paz, la una sobre la otra; los paños verticales del hábito, el cordón de San Francisco, para recordar que no es el Cristo histórico, sino el eterno, y por dentro de esta imagen vacía de materia, el vigor" (103). Las obras de Venancio Blanco pueden definirse como esculturas de bronce que no pesa, así son de inmateriales y ligeras.

Cronológicamente, por la fecha de su nacimiento, entre los de este ciclo, corresponde citar en último término a Eduardo Chillida, el escultor más conocido internacionalmente entre los nuestros, y a través del cual han trascendido nuestras "modernidades" escultóricas al exterior.

Nacido físicamente en 1924, su nacimiento como escultor hay que situarlo en el centro del siglo; como Oteiza, es uno de los grandes representantes de la escuela de artistas vascos contemporáneos que, influido por la vocación marinera de su país, se lanzan audazmente a la conquista de nuevos mundos sin que por ello renuncien a su estirpe ni se despeguen de su tierra.

Eduardo Chillida, por el camino de la abstracción más exigente, se ha erigido en el representante de una de las "modernidades" del siglo XX, que de una manera más efectiva ha influido en la renovación de la plástica contemporánea. Con él los ecos de la escultura actual española resuenan en el mundo en razón a que para expresarse utiliza un lenguaje universal que toma entidad en toda suerte de materiales, ya sea madera, hierro, plomo, acero, alabastro, granito o cemento. En tan dispares materiales ha puesto de manifiesto su singular personalidad y ello en razón a que, como Jacques Dupin señaló, "la materia prima de Chillida es el vacío y su ma-

teria trabajada el espacio" (104). Con tales elementos Chillida ensaya formas y volúmenes, abstracciones escultóricas que unas veces resultan tan céreas y ligeras como pájaros que vuelan, "Estela 62", por ejemplo, mientras que otras tienen la pesantez y el volumen de una "Taula", como puede apreciarse en "Leku I" o en "Elogio de la Arquitectura 1952", y en otras ocasiones se recrea en el libre juego del espacio con los volúmenes y con el peso de los diferentes materiales, como puede verse en su "lugar de encuentro" o en la discutida "Sirena varada".

La semilla sembrada por estos "Grandes" representantes de diversas "modernidades", en los que ha hecho impacto la afirmación hegeliana de que "la forma en arte ha dejado de ser la suprema necesidad del espíritu", y la que por su parte sembraron los que han permanecido fieles a la tradición figurativa, ha sido fecunda y explica la gran floración de escultores que se ha registrado después militando en diferentes tendencias (105).

LA SEGUNDA GENERACION DEL SIGLO XX Y LAS JOVENES PROMESAS

Entre 1925 y 1950 nacieron físicamente los que en la segunda mitad del siglo se están revelando como representantes de las más recientes "modernidades". En esta relación hay que incluir, entre otros, a Martín Abel, Alesanco, Alfaro, Elvira Alfageme, José Ramón Alfonso, Amador, Amaya, Rosa Amorós, José Ramón Anda, Arredondo, Elena Asín, Ayllón, Barbadillo, Francisco Barceló, Barón, Campillo, José Garrilero, Castrillón, Castro de la Gándara, Coomontes, Corberó, Cruz Solís, Jaime Cubells, Martín Chirino, Amadeo Gabino, a García Donaire, en cuyos grupos en bronce y cemento consigue que se establezca una perfecta simbiosis en sus volumétricas figuras; a Teresa Eguibar, Fajardo, Domingo Fita, Doñate, Echauz, Oscar Estruga, Pedro Fernández, Lorenzo Frechilla, a González Blázquez, que trata "mitos clásicos con óptica contemporánea"; a Gonzalvo, a Juan Haro, a Feliciano Hernández, quien con sus "gajos" de hierro soldado consigue composiciones en las que acaso lo más difícil de obtener sea el peso exacto de cada uno para que se mantenga el conjunto en seguro equilibrio sobre mínimos pedestales; a Julio Hernández, Agustín Herranz, Ignacio Iraola, Yturralde, Ramón Lapayesse, Julio y Francisco López Hernández, Elena Lucas, Manzano Freire, Marcelo Martí, Mateo, Mendíburu, César Montaña, Mon-

toya, Muriedas, a Andrés Nagel, desenfadado y sorprendente, que aprovecha para sus creaciones lo que nada vale; a Nassio, Orensanz, Francisco Ortega, a Ortiz Berrocal, "el escultor mago y mecánico", como le ha llamado recientemente Campoy, cuyas obras, por su factura, por sus temas y hasta por el título de alguna, hacen evocar el recuerdo de Arcimboldo, el milanés del siglo XVI, cuyas obras tanto escándalo produjeron entre sus contemporáneos; a Manuel Rivera, quien con sus esculto-pinturas ha abierto caminos nuevos; a Rubio Camín, Salamanca, José Luis Sánchez, Santiago de Santiago, Benjcmín Saúl, Sobrino, José Subirá, Subirachs, Teno, Toledo, Valverde, Pilar Vega, Moisés Villelia, Emilio Xaray, a Joaquín Vaquero Turcios, quien en sus esculto-arquitecturas de la plaza de la Hispanidad ha dejado testimonio del concepto que tiene de los volúmenes, los que, a pesar de su evidente pesantez, parece como si se resistieran a posarse en la tierra, etc.

A partir de 1950 se inicia otra generación que ya está dando esperanzadores frutos. A ella pertenecen Ignacio Basallo, Esperanza d'Ors, David Lechuga, E. Pradeval'..., y los actuales pensionados en la Academia de Bellas Artes de Roma, a la que tanto debe el arte español (106), Ricardo Beleña, Fernando Cid de Diego, Damián Gironés, José Molina, etc., que ya son esperanzadoras promesas, así como el catalán Perecoll, recientemente premiado por su "San Sebastián" en bronce, escultura concebida dentro de la figuración simplificada, pero con gran originalidad y valentía.

Con los nombres citados se puede componer un poema patronímico análogo a los que Unamuno compusiera utilizando para ello los sonoros nombres de los más representativos pueblos de Castilla y otro tanto podría hacerse con los títulos que han dado a sus creaciones.

"CODA" SIN NOTAS

Aficionado como soy a la escultura por mi formación arqueológica, alentada por el estudio directo de la estatuaria oriental y clásica, de nuestras creaciones ibéricas y de la Edad Media, de la escultura castellana en el sin par Museo de Valladolid y de la levantina en el Museo "Salzillo" de Murcia, y de la andaluza en las iglesias y conventos de Málaga, Sevilla y Granada, así como por mi contacto personal con muchos de sus cultivadores actuales, es tentador adentrarse en el estudio de la obra de cada uno de

los artistas arriba citados y de los que, bien a pesar mío, dejo de citar, sin que ello suponga que no valore en cuanto significan sus aportaciones y el titánico esfuerzo que están realizando en busca de "nuevas modernidades" para el Arte de hoy, tentación a la que tengo que renunciar hacer en detalle por falta material de espacio y de tiempo.

Analizada en conjunto la actividad de los artistas aludidos, vemos que utilizan para expresarse grafías muy diferentes y en muchos cambiantes, lo que justifica que no se les deba encajar ni en escuelas ni en una "modernidad" concreta, ya que muchos a lo largo de su actividad cultivan tendencias distintas y hasta encontradas a veces.

Entre ellos hay unos que sienten como preocupación principal la exaltación de la belleza y de la expresión realista, erigiéndose en herederos de la escultura figurativa tradicional a la que modernizan. Los escultores que militan en esta tendencia se esfuerzan, cada uno dentro de su peculiar grafía, en actualizar el gusto por la belleza formal, de la que todavía es partidaria gran parte de la sociedad en la que están integrados, y ello es la causa de que hacia 1950, al mismo tiempo que Chillida se imponía con sus abstracciones, se registrara un renacimiento de la figuración realista, consecuencia de la cual ha sido el "neorrealismo figurativo", que con tanta dignidad representan en nuestros días Julio y Francisco López Hernández, quienes se esfuerzan por consagrar sus "modernidades" a base de aferrarse a la reproducción más fiel y valiente del natural.

Junto a ellos hay otros que, aunque siguen dentro de la figuración, no vacilan en buscar su "modernidad" distorsionando las figuras y desfigurando intencionadamente el modelo que se proponen plasmar, y para conseguirlo exageran lo desagradable y lo feo hasta llegar a lo caricaturesco, como puede apreciarse en la obra de Aurelio Teno con sus monstruos míticos y sus fantásticas e irreales figuraciones.

Frente a los que representan la "modernidad" entendida a lo clásico y a los que introdujeron las primeras "modernidades figurativas" del siglo, hay otro grupo de escultores muy importante y numeroso que rompen totalmente con la tradición para adentrarse por los caminos de la más avanzada "modernidad" de nuestros días.

A este grupo se le puede calificar sin ninguna reserva como el representante de esta tendencia renovadora y "moderna", ya que los escultores que

pertenecen a él son totalmente "modernos" por su concepción de la escultura y por la interpretación de formas, espacios y volúmenes.

Gran parte de los que militan en esta tendencia se adentran por la vía de la abstracción y del constructivismo persiguiendo nuevas formas y nuevos efectos plásticos, para lo cual utilizan recursos expresivos inusuales, entre los que figuran la electrónica y los efectos conseguidos a base de iluminación artificial.

Unos y otros, figurativos y abstractos, se plantean como problemas fundamentales los que se refieren a la búsqueda de nuevas formas y volúmenes, en los que el espacio, el aire y la luz son elementos que tienen en cuenta en el momento de realizar su obra, para lo cual no vacilan en echar mano de las formidables posibilidades que ofrece el uso de toda suerte de materiales y de las técnicas de soldadura, fundición y pulimento más sofisticados, con lo cual consiguen unos efectos que contribuyen a que se desarrolle la capacidad de sugerencia que de cada obra emana, la cual se aumenta, cuando no se ha prescindido previamente de la masa cerrada tradicional como soporte escultórico, si, además, se recrean en abrir en ella audaces rupturas a través de las cuales puede volar libremente la fantasía del espectador.

Una vez más nos encontramos con que en el siglo XX, y más aún que en otros momentos, son capaces de convivir las más diversas tendencias estéticas, cuyo denominador común es el que todas aspiran a representar la "modernidad" del momento, cuya búsqueda persiguen de manera diferente también.

En su afán de adentrarse por caminos de "modernidades más nuevas", un grupo de artistas siguió los caminos del "Op Art", otros los del "Pop Art" y los del "Arte Cinético", y los que con ello fueron representantes de la "modernidad" en la década de los sesenta, ya han dejado de serlo al ser superados por los que en los años setenta cultivaron el "Arte cibernético", el "Arte mínimo" y el "Arte povera", y en los años ochenta ya se habla de otra "modernidad" más reciente, cuyas creaciones se enmarcan en la llamada "Transvanguardia", que aspira a desplazar a anteriores "modernidades".

Los resultados de las más recientes vanguardias no parece que vayan a ser tan prometedores como lo han sido los de otras "modernidades" del

siglo, en el que cabe llamar la atención acerca de la rapidez con que una "modernidad" ha sustituido a otras, sin que ninguna haya logrado hasta el momento, señalar un camino seguro por el que puedan adentrarse los artistas en su afán de encontrar nuevos efectos plásticos y nuevos recursos expresivos, y al mismo tiempo se echa de ver que algunas de las "modernidades" del siglo XX han caído en el descrédito apenas nacidas (107).

La consecuencia de estos resultados es que la mayor parte avanzan aislados, cada uno se siente independiente y libre en su taller, en el que piensa, concibe y realiza su obra con plena independencia y libertad, y este sentirse independiente en su trabajo le estimula a buscar su peculiar lenguaje sin las limitaciones que supone el pertenecer a un determinado grupo o escuela.

* * *

A pesar de este sentirse a gusto con el aislamiento y con la intimidad del taller de la que muchos disfrutan, no faltan, sin embargo, excepciones y valiosos intentos solidarios tendentes a la integración de todas las Artes y a que cada artista quede integrado en un determinado grupo. En este sentido cabe señalar que desde 1925 en que se organizó la "Exposición de Artistas Ibéricos" ha habido laudables y valiosos intentos solidarios a fin de crear escuelas y grupos cuya importancia, a pesar de la efímera vida que la mayor parte han tenido, ha trascendido en muchas ocasiones y en todo caso han tenido el interés de haber servido casi siempde se sacudida y estímulo para lanzar nuevos valores.

Así, la "Escuela de Vallecas", en cuya fundación anduvieron implicados Benjamín Palencia y Alberto Sánchez; El Grupo de Arte Constructivo, que en 1941 creara el propio Palencia y con él Díaz Yepes, Maruja Mallo, Torres García y Luis Castellanos; la "Asociació Amics de l'Art Nou" (ADLAN), fundada en Barcelona en 1936 por Angel Ferrant, Carles Sindreu, Moreno Villa, Joan Prats, José Luis Sert, etc., y entre cuyos miembros fundacionales figuraba nuestro Presidente Don Luis Blanco Soler, Asociación que desde el primer momento se definió como "defensora del llamado Arte nuevo", y que como tantos otros se ha hecho viejo ya.

En este papel de incitación y estímulo hay que poner de relieve el importante papel que jugó la "Academia Breve de Crítica de Arte", puntualmente historiada por Sánchez Camargo (108), que en 1941 fundara Euge-

nio d'Ors, "el mejor crítico de Arte de todos los tiempos", según Daudet, y cuya principal consecuencia fueron las Exposiciones colectivas del "Salón de los Once", en las que se presentaron, junto a la obra de ilustres pintores modernos, esculturas de Hugué, Gargallo, Ferrant, González Moreno, Planes, Cristino Mallo, Clará, Oteiza, Manuel Ros y del orfebre-escultor Alfonso Serrahima.

El "Salón de los Once" cumplió una importantísima misión, contribuyó en gran parte al prestigio y a la atención que comenzaron a despertar las nuevas "modernidades", a cuyo lanzamiento contribuyeron también algunas de las salas privadas que por entonces funcionaban y que posteriormente tanto han proliferado.

Antes de desaparecer la Academia Breve, por muerte de su fundador en 1954, surgieron otra serie de grupos innovadores que se extendieron por todas partes. En Lérida, en 1964, se creó el "Grupo Cogul"; en Barcelona se creó el "Grupo Dau al Set" en 1948, que produjo un gran impacto; también en Barcelona surgió el "Club 49" y frente a él el "Grupo Lois", de carácter más conservador, defensor de lo esquemático figurativo.

En 1949 se fundó en Santander la "Escuela de Altamira", cuyo fundador, Matías Goeritz, declaraba en su manifiesto que "desde su estancia en Santillana se sentía más hermano de la aurora del ayer que de la oscura tarde gris del presente" (109).

En 1957 lanzaba su manifiesto el grupo "El Paso", fundado por Chirino, Suárez, Rivera, Saura, Pablo Serrano, Canogar, Francés, etc., grupo que, a pesar de su efímera vida, pues se extinguió en 1960, tuvo una efectiva influencia en el impulso que se dio por entonces a las "modernidades" del momento.

Tras los citados, otros grupos surgieron después: "Pórtico", "Parpalló", en cuya creación anduvo implicado el malogrado Sempere; el "Grupo 57", que formaron en Córdoba Ibarrola, Cuenca, Duarte y Serrano, quienes aspiraban a que la personalidad de cada uno de ellos quedara integrada en la anónima personalidad del conjunto "para evitar la soberbia del artista", decían; el "Grupo 62", cuya principal finalidad era lograr la integración de las Artes, y más recientemente han lanzado sus respectivos "manifiestos" el grupo "Ciclo de Arte de Hoy", en Barcelona; "Nueva generación", en Madrid, y el "Grupo Antes del Arte", en Valencia, nacidos los tres en

el año 1967 con afanes renovadores y "modernos"; más recientemente han surgido el "Grupo 86" y el "Equipo de Arte independiente", con análogos afanes, y al mismo tiempo van envejeciendo las anteriores "modernidades", de las que todavía no sabemos exactamente qué es lo que se incorporará, con carácter definitivo, a las sucesivas conquistas que el Arte ha logrado a lo largo de los siglos. La influencia de la "Asociación Española de Críticos de Arte", surgida en torno a 1960, ha jugado papel importante en cuanto a valoración y comprensión de las "modernidades" actuales se refiere.

La atención que desde el punto de vista oficial se prestó a las creaciones de los artistas más modernos a partir del momento en que cambió el criterio de designar los Jurados de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, en 1961, la Exposición de Artistas Contemporáneos que se organizó en las salas de la Dirección General de Bellas Artes en 1962, el patrocinio que diversas Instituciones, entre las que destacan la Fundación "Juan March" en Madrid o la "Rodríguez Acosta" en Granada, han prestado a través de becas y ayudas que han facilitado la formación de las nuevas generaciones de artistas, los triunfos internacionales logrados por los representantes de nuestras "modernidades" en certámenes celebrados fuera de España, la labor que los críticos de Arte han desarrollado y sobre todo un ambiente social propicio a la comprensión y a la aceptación de las "modernidades" más avanzadas, a lo que se une la nueva instalación del Museo Nacional de Arte Contemporáneo, son hechos confluyentes que han contribuido muy eficazmente al impacto que indudablemente el Arte más "moderno" ha producido en nuestros días, cuya importancia se puso de manifiesto en las Bienales de Arte Hispano Americano, en la Exposición Nacional de Arte Contemporáneo que se celebró en Madrid en 1972, en las múltiples individuales y colectivas que cada día se celebran tanto en salas oficiales como privadas y sobre todo en la Primera Exposición Nacional Itinerante de Artes Plásticas que la Dirección General de Bellas Artes organizó en la temporada 1982-1983, así como en las Bienales internacionales que se celebran en diferentes países, en las que muchos de nuestros artistas son protagonistas principales (109 a).

Del análisis de la polifacética obra de los artistas que representan las diferentes "modernidades" que en el siglo XX se registran podemos deducir que el cambio en la función y en la manera de tratar la materia que en ellas se da, la incorporación de nuevos materiales a la labor del escultor y la introducción de elementos dinámicos, lumínicos y electrónicos en la es-

cultura, son sin duda los aspectos en donde la "modernidad" del siglo XX se deja sentir de manera más acusada, y es en el tratamiento de los materiales y en lo que a su conservación se refiere en donde, una vez más, se dan cita las "modernidades" de hoy y lo que la Arqueología moderna representa, ya que, pese a los diversos procedimientos de trabajo que el escultor de nuestro tiempo tiene que utilizar y la capacidad destructora que existe en muchos ambientes en los que las esculturas se exhiben, se hace de todo punto necesario, y se hará más en el andar del tiempo, la intervención del Arqueólogo-Conservador a fin de que, sin mixtificaciones improcedentes, sin prejuicios estéticos anquilosados y con el total respeto que toda obra de Arte merece, sea tratada, cuando lo necesite, con pleno sentido de responsabilidad y con total eficacia de garantía.

Al mismo tiempo que se camina por nuevos derroteros en busca de la "modernidad de hoy", que dejará de serlo en un inmediato mañana en cumplimiento de inexorables leyes históricas, es obligado poner de manifiesto el hecho de que no faltan insignes escultores actuales que acuden a las creaciones prehistóricas en busca de inspiración para sus modelos. Parece como si buscaran argumentos en apoyo de la afirmación de Eugenio d'Ors cuando escribió: "Tal vez haya que considerar a la Prehistoria como un huevo, en que se contienen, en anticipado resumen, todas las directrices del ulterior desarrollo de la Humanidad, tanto las más hoscas como las más quintaesenciadas" (110).

La postura de estos artistas, la afirmación d'orsiana o la que hizo Benedeto Croce cuando afirmó que "la Historia es siempre contemporánea, porque es la evolución y la tragedia de la libertad humana" (111), son aleccionadoras y expresivas y las aduzco como un testimonio más que sirve para justificar la "modernidad" que también la Arqueología tiene, la cual no sólo se da en las creaciones propias de su contexto tradicional, sino también en las realizadas dentro de nuestra "modernidad", en razón a que no se puede olvidar el atractivo que los temas arqueológicos han despertado en algunos artistas actuales ni que toda obra de Arte tiene una apoyatura material cuya estructura es necesario conocer y estudiar para garantizar su permanencia y conservación.

EL METODO ARQUEOLOGICO Y EL ESTUDIO DE LA "MODERNIDAD"

La Arqueología, que es fuente de inspiración para muchos artistas de hoy, como lo fue también para muchos artistas del Renacimiento y del Romanticismo, y que está habituada a estudiar las "modernidades" que fueron, permite estudiar con sus métodos analíticos de trabajo todas las técnicas escultóricas por sofisticadas que sean y los modernos procedimientos que para su conservación existen, y en este aspecto pensamos que el método de trabajo arqueológico puede utilizarse con provecho cuando se trata de estudiar la estructura de una obra y la forma de estar hecha, así como cuando se trate de conservar las obras maestras que representan las "modernidades" pasadas y las de nuestros días.

Para el conocimiento, valoración y conservación de una escultura es premisa fundamental el conocimiento íntimo de su estructura y de los materiales de que está hecha, y en este aspecto la Arqueología, con sus propios métodos de trabajo, puede aportar una importante colaboración a quienes la enjuician desde el ángulo filosófico y crítico de la Estética o de la Historia del Arte. Una vez más se pone de manifiesto en este caso la necesidad de conjugar y armonizar ciencias diversas para llegar a las últimas consecuencias en el análisis de un fenómeno histórico-cultural, para cuya valoración es también necesaria la Sociología, la cual nos facilita el conocimiento de las agrupaciones humanas en las que se dan y a cuyo servicio están, o deben estar, las creaciones artísticas, sin que ello signifique que éstas tengan que renunciar en lo más mínimo a la libertad, que necesariamente debe de rodear al artista creador.

El método de trabajo arqueológico nos permite, de una parte, conocer los nuevos materiales y las técnicas empleadas en su manejo, garantizar la integridad y la conservación de los soportes escultóricos, devolver a muchas esculturas su primitivo aspecto despojándolas de añadidos innecesarios, de pátinas destructoras o de capas de policromía que se han ido acumulando en ellas al paso de los años, y también hace posible, aplicando los tratamientos adecuados, cortar la degradación que se produce en las esculturas de piedra o de metal expuestas al aire libre, o la degradación a que se ven sometidos los materiales plásticos a lo largo del tiempo.

Esta interrelación que entre la Arqueología y la conservación de piezas escultóricas se produce plantea una serie de problemas que afectan fundamentalmente a los criterios que deben seguirse cuando es preciso someter a tratamientos de conservación a una escultura, los cuales en muchos aspectos son diferentes a los que hay que tener en cuenta cuando del tratamiento de pinturas se trata.

Por lo que a éstas afecta ha tomado carta de naturaleza la frase de Goya "también el tiempo pinta", haciendo alusión a las transformaciones que a lo largo del tiempo experimentan las pinturas, las cuales en muchas ocasiones se incorporan de tal suerte a la obra de Arte que debe procurarse por todos los medios su conservación, siempre y cuando no alteren de manera sustancial su primitivo carácter.

Problema diferente es el que plantea la reintegración de lagunas que en pintura es muchas veces necesario afrontar para facilitar la lectura y la interpretación del contexto pictórico, sin pretender al hacerlo sustituir el texto primitivo, pero coadyuvando a su lectura. Estos problemas en escultura hay que afrontarlos de manera diferente. El tiempo no colabora con los escultores para mejorar su obra, a no ser cuando se trata de pátina noble en obras de bronce, pero nada añade para mejorar la obra salida de manos del artista, y aun cuando la afecten mutilaciones no es necesario completar lagunas ni faltas, ya que a pesar de ellas la lectura de la pieza puede llevarse a cabo sin esfuerzo, pues, como Camón ha afirmado, "no hay estatuas mutiladas" (112).

Esta facilidad de completar mentalmente las lagunas que puedan existir en una escultura explica que a nadie se le ocurra seriamente completar las bellas mutilaciones que padece la Venus de Milo o que hayan resultado fallidos cuantos intentos se han hecho para completar el discutido busto de la "Dama de Elche", lo que nos lleva a la conclusión de que frente a las esculturas mutiladas hay que adoptar una postura de absoluto respeto tendente a que la obra creada por el artista que en el andar del tiempo haya sufrido mutilaciones no resulte bastardeada con otras aportaciones, a no ser que haya razones superiores que las justifiquen, como acontece con la mutilación no hace mucho sufrida por la "Piedad" de Miguel Angel o con las esculturas de los "Reales enterramientos" de Poblet, restauradas de manera maestra por nuestro compañero Federico Mares, quien dejó al hacerlo testimonio de su exquisita sensibilidad y de su buen hacer (113).

Este respeto a la obra creada por el artista nos lleva en muchas ocasiones a enfrentarnos con otros problemas derivados de los afanes de "modernidad" que en diferentes momentos han podido transformar el carácter de las esculturas, añadiendo a su policromía original capas sucesivas de pintura que se han ido sustituyendo según los gustos de cada momento. Recuerdo a este propósito las catorce capas de pintura que cubrían la policromía original, que, afortunadamente, subyacía intacta bajo ellas, en el Crucifijo del Monasterio de Rodilla (Burgos), obra insigne de nuestra imaginería románica, o la policromía de brocateles dieciochescos con que se cubría la inicial que tuvo la "Virgen de las Angustias" de Juni, que alteraba profundamente el carácter de esta obra singular, o el retablo de Berruguete que, procedente de La Mejorada de Olmedo, se conserva en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid.

Ante situaciones como las anotadas el Arqueólogo-Conservador tiene que estudiar a fondo el problema a fin de llegar a las soluciones que su prudencia, debidamente asesorada, y apoyada en la interna realidad que la escultura ofrezca, le aconsejen como mejores y que contribuyen en lo posible a conservar el carácter inicial que la escultura tuvo, sin que en ningún caso deba tomar soluciones irreparables que nos priven de la contemplación de la policromía original por haberse ocultado ésta, ni nos permitan contemplar la que se hizo siguiendo los gustos del momento, pero que ya se habían incorporado en cierto modo a la obra.

Ante estas cuestiones, una vez más llegamos a la conclusión de que no caben en estos aspectos normas de carácter general, sino que cada obra presenta sus problemas particulares, y que como tal hay que estudiarla y tratarla de manera individualizada.

En cuanto a los criterios a seguir, en el tratamiento de las esculturas hay que tener también en cuenta que han cambiado con los tiempos y que puntos de vista que se defendieron en otras épocas a ultranza hoy los consideramos desfasados y fuera de lugar, y es que la "modernidad" afecta también muy directamente a estos aspectos que tan íntimamente están ligados a la perpetuación de las creaciones de nuestros escultores (114).

Como consecuencia de lo anotado, y por lo que a la escultura de las "modernidades" que estamos viviendo afecta, se puede señalar que cabe estudiar con método arqueológico los materiales con que están hechas, la

técnica que se ha utilizado en su elaboración, las consecuencias que para la conservación de las mismas pueden derivarse de soldaduras de mala calidad, de una aleación incorrecta o de un pulimento para cuya ejecución no se ha tenido en cuenta la calidad de la materia a fin de elegir el procedimiento más adecuado, el ambiente más idóneo para su conservación, la manera de corregir la acción de los elementos degradantes, y, paralelamente, se puede valorar el impacto que una determinada obra haya producido, teniendo en cuenta la peculiar estructura social en la que ha sido creada.

Ante esta realidad, como he escrito en otra parte (115), hoy no podemos dejar de sonreír al leer los consejos que Oscar Wilde daba a los estudiantes de Arte: "Por lo que hace a la Arqueología —les decía—, evitémosla totalmente. La Arqueología no es sino la ciencia de encontrar una excusa para el Arte malo; el arrecife en que muchos artistas encallan y naufragan; el abismo del que jamás vuelve un artista, sea viejo o joven, o si regresa, se halla de tal manera cubierto por el polvo de los años que no hay quien le reconozca como artista" (116).

En la situación en que actualmente se encuentra esta Ciencia y con el nuevo concepto que de ella tenemos podemos dar buena réplica al fino humorista inglés y decirle que la Arqueología no es un pretexto para el Arte malo, antes al contrario, que la Arqueología, por su peculiar método de trabajo, está en condiciones actualmente de estudiar cuantos artefactos y obras de Arte ha creado el hombre, cualquiera que sea el momento en que se han producido y la tendencia estética a la que pertenezcan, partiendo para ello del estudio analítico de la materia de que están hechas y del ambiente social y económico en que han sido creadas, y al hacerlo es capaz de facilitar el significado, la comprensión y conservación de las mismas y sacar conclusiones que facilitan su valoración y estima.

Podrá argüirse que estos métodos de apreciación de las obras de Arte no son los que la Estética utiliza para valorarlas, pero esta cuestión, que no puede negarse, no invalida ni mucho menos las posibilidades apuntadas, teniendo en cuenta además que los problemas que una y otra ciencia se plantean ante las obras objeto de análisis son diferentes aunque sea el mismo sujeto.

Del valor que la Arqueología tiene para estudiar aspectos que, según los conceptos tradicionales de esta Ciencia, quedaban al margen de su finalidad podemos aducir también, aparte lo anotado, el espectacular desarrollo

que en los Estados Unidos, Italia, Alemania e Inglaterra sobre todo está adquiriendo la llamada "Arqueología Industrial", para conocer el origen, desarrollo y consecuencias de la sociedad que ha realizado la "Revolución Tecnológica" (117), revolución que se presenta como simbólica de la "modernidad" del siglo XIX y primera mitad del XX, "modernidad" que hay que considerar que está pasando ya ante los insospechados avances que han logrado en nuestra época las más avanzadas tecnologías que han permitido conquistar el espacio y llegar a la luna, haciendo realidad los sueños de Julio Verne, y hasta descubrir una nueva e insospechada galaxia.

Ante los colosales avances que la Ciencia está dando en nuestros días, cabe preguntarse: ¿Cómo serán las "modernidades" del futuro? A pesar de que dice Chillida que "el futuro y el pasado son contemporáneos", lo que significa que tienen que estar unidos por el presente, no creemos que haya nadie, ni críticos, ni estetas, ni artistas, ni científicos, que se atrevan a profetizar cómo serán en el futuro las "modernidades plásticas". Esta imposibilidad de anticipación representa un atrayente enigma que nos incita a prestar atención a todos los movimientos estéticos que en el mundo han sido y a cuantos puedan producirse de cara a un futuro que llega inexorablemente con mayor rapidez que cualquiera de los movimientos plásticos anteriores. ¿Cuál será la suerte de las corrientes futuras? La interrogante queda abierta y nuestra atención debe disponerse a analizar las aportaciones nuevas que se produzcan para analizarlas e incorporar cuanto de valor positivo tengan (118).

Para valorar correctamente cuanto hemos expuesto hay que tener en cuenta, como Clark ha puesto de manifiesto, que "la Arqueología es una disciplina histórica, y como tal es intemporal", no debiendo, por tanto, ser encerrada en los estrechos límites cronológicos en los que tradicionalmente se la encuadra, y por lo que se refiere a la relación de la Arqueología con el Arte de hoy, dice el mismo autor que "la actual superación del Arte académico figurativo como único canon válido ha facilitado la valoración del Arte prehistórico y del Arte primitivo moderno, que en muchos aspectos están más a tono con el modo de vivir actual que la mayoría del Arte del siglo XIX (119).

Lo anotado pone de manifiesto que efectivamente hay una cierta correlación entre Arqueología y "modernidad"; ésta ha ayudado a aquélla a comprender y valorar debidamente las manifestaciones del arte esquemático

prehistórico y el Arte primitivo, la Arqueología ha facilitado a los artistas modernos fuentes de inspiración y está en condiciones de contribuir muy eficazmente al conocimiento interno de la estructura de las obras escultóricas, a resolver los problemas que su conservación plantea y a conocer las circunstancias y la sociedad en que aquéllas se produjeron.

No se me oculta que algunas de las ideas que quedan expuestas producirán sorpresas y serán objeto de discusiones y críticas, pero nunca serán tantas como las que despertó el nacimiento de la "Arqueología Industrial" a que hemos aludido, y que hoy es una incuestionable realidad, como lo testimonian los Museos que en base a ella se han montado. En cualquier caso servirán para hacer reflexionar sobre el tema, para comprender lo arbitrariamente que han sido fijados por algunos los límites de la Arqueología, para conocer el valor que esta Ciencia tiene para fijar las fuentes de inspiración en que han bebido muchos insignes representantes de las "modernidades" de hoy y poder afirmar, en consecuencia, que sus manantiales se encuentran en las que fueron "modernidades" en el ayer más remoto, y, sobre todo, esperamos que sirvan para extender la idea de que la Arqueología, en su faceta de la conservación, puede prestar muy positivos servicios a cuanto se refiere a la devolución del primitivo carácter que tuvieron muchas obras maestras, lo que permite su correcta valoración, y a la conservación de los complejos y variados materiales que los escultores de nuestra "modernidad" están utilizando y que se ven amenazadas desde su nacimiento por múltiples agentes degradantes.

Gracias a los avances que la moderna Arqueología ha dado en cuanto a tratamiento de materiales se refiere pudo utilizarse la única y bellísima fotografía que se hizo en el pozo petrolífero de Ameyugo (Burgos) en el momento de salir el primer chorro de petróleo, se ha salvado de la destrucción la fachada del Monasterio de Ripoll e importantes esculturas de las Catedrales de León y de Santiago de Compostela, se ha evitado la degradación de los elementos decorativos del templo de Debod, de las Fuentes de la Cibeles y de Neptuno y se ha detenido la corrosión que amenazaba con la destrucción de "El Angel" de Espinós.

Los citados son sólo unos ejemplos que ilustran de cómo la Arqueología, con el apoyo de otras Ciencias, puede contribuir, y de hecho ha contribuido ya, a la salvación de esculturas representativas de la "modernidad" de su momento y que de la misma forma puede contribuir eficazmente a salvar

las que pertenecen a las "modernidades" actuales, cuya degradación es una constante amenaza.

No pretendo que los puntos de vista expuestos se interpreten como un afán alicorto de que la Ciencia que profesionalmente cultivo trate de abarcar campos que son los propios de la Historia del Arte y de la Estética.

De manera magistral trató este tema Enrique Lafuente en su "Discurso" de recepción en esta Casa, en el que, tras de poner de manifiesto los diferentes métodos y objetivos que la Arqueología y la Historia del Arte tienen, llega a reconocer, sin embargo, que "es evidente que se puede hacer crítica y estética a propósito de la pintura prehistórica de Altamira o de Lascaux del mismo modo que se podría adoptar un punto de vista meramente arqueológico en una obra de Arte moderno, de un bronce del Renacimiento, o de una porcelana parisién del siglo XIX" (120), y es precisamente la ampliación del campo propio de la Arqueología lo que por mi parte propugno, sin que ello signifique renunciar a nada de lo anterior, ni a su propio método de trabajo, ni pretender inmiscuirse en campos que en parte están ya cubiertos, sino simplemente aspiramos a que la "modernidad" alcance también a esta Ciencia, cuyo campo tan arbitrariamente se ha querido limitar, y a que los arqueólogos, como sugería el clásico Deonna, "abramos las ventanas al amplio aliento de la vida y contemplemos el pasado como enseñanza para el presente" (121), y al pasado pertenecen todas las creaciones del hombre, desde las más primitivas hasta las que representan las más audaces "modernidades", que, como siempre ha acontecido, envejecen apenas nacidas, y para cuyo estudio hay que tener presente que, como dijo Machado, "... ni el pasado está muerto, ni está el mañana —ni el ayer— escrito" (122).

LA ACADEMIA ANTE LAS "MODERNIDADES" DE HOY

En el ambiente que nos rodea, en el que hay criterios y gustos estéticos tan distintos, en el que actúa un público de aficiones diferentes y en el que trabajan artistas de formación contrapuesta que se disputan, cada uno a su modo, ser los representantes de la "modernidad" de hoy, es en el que tenemos que analizar una cuestión importante: el papel que en estos momentos está llamada a jugar esta Ilustre Corporación como orientadora y árbitro de las diferentes tendencias.

Durante mucho tiempo, la Academia se ha sentido depositaria y defensora de los valores que representaban lo clásico y tradicional exclusivamente. Por fortuna, este punto de vista comenzó a cambiar hace unos años. La nueva postura de la Academia ha permitido la convivencia dentro de ella de artistas representativos del Arte que, para entendernos, vamos a llamar tradicional, con otros que, cuando fueron llamados, representaban y aún representan, la "modernidad" más avanzada (123).

Esta postura abierta adoptada por la Academia desde hace algún tiempo ya la puso de manifiesto y la valoró, en cuanto de positivo tiene, Xavier de Salas, mi predecesor en esta Casa, en el Discurso de contestación al que pronunció Pablo Serrano con motivo de su recepción académica (124). Esta actitud significa que ha abierto sus puertas a las corrientes nuevas sin renunciar por ello a los postulados en que lo "antiguo" descansa.

Esta nueva actitud académica es concordante con las corrientes de libertad estética que han alentado en lo que va de siglo, las cuales han hecho posible la convivencia de ilustres representantes de la Estética tradicional con los no menos ilustres, aunque sí más inquietos, que representan la "modernidad" más atrevida.

Esta postura de la Academia es un verdadero acierto, ya que siendo, como es, el Arte un fenómeno social en el que se dan cita gustos y tendencias diversas, no puede renunciar a estudiar y valorar ninguna de sus manifestaciones, y en este aspecto, una vez más, cobra plena vigencia la frase de Terencio: "Homo sum et nihil humanum alienum a me puto" ("Soy hombre y nada de lo que se refiere a los humanos me es ajeno") (125).

La Academia como depositaria e impulsora de cuantas tendencias artísticas se den en un determinado momento, está atenta a auscultar y fomentar el desarrollo de todas ellas con la única condición de que quienes las representen sean auténticos valores dentro de la específica tendencia en que cada uno milite, sin descalificaciones apriorísticas que luego pueden verse negadas por la realidad.

La Academia, como de un tiempo a esta parte viene sucediendo, es el crisol en el que se funden y dan cita las tendencias estéticas más dispares, a todas las cuales admite siempre que estén representadas por los mejores.

Pocos foros como el académico sirven para que en él se discutan gustos y tendencias estéticas dispares con fervor y apasionamiento, teniendo con-

ciencia al mismo tiempo de que en todas ellas puede haber valores y categorías que hay que fomentar y destacar, aunque representen caminos y fórmulas estéticas distintas, adoptando un punto de vista ecléctico y abierto que permita cualificar, en sus términos exactos, junto a los valores que llamamos clásicos, las aportaciones más importantes que la "modernidad" de nuestros días ha sido capaz de encontrar, y esto es lo que ha hecho recientemente la Academia, dejando a un lado antiguos puntos de vista preocupados exclusivamente por defender tendencias que, si en su día fueron "modernas", han perdido en la actualidad esta condición al haber sido desplazada la "modernidad" que representaron por la "modernidad" de hoy que mañana, a su vez, será ya vieja.

Esta postura nueva que la Academia ha adoptado de unos años a esta parte hace posible que en ella puedan convivir artistas de tendencias muy diferentes, cada uno de los cuales, a su modo, representa la "modernidad" del momento.

La variedad de corrientes anotada no sólo se da en la Academia, sino que se encuentra también fuera de ella, siendo la sociedad la que la mantiene y alienta, esta sociedad en la que hay grupos de gustos muy distintos, ya que mientras hay unos que demandan obras actuales, hechas dentro de los principios de la estética clásica y admiran y gozan de la perfección formal de obras que a otros les parecen antiguas, hay otros que siguen a los escultores más rabiosamente representativos de la "modernidad" de nuestros días, los cuales se esfuerzan por conseguir nuevos logros expresivos, utilizando para plasmar su estilo grafías diferentes y tratan de que su lenguaje estético pueda ser comprendido, asimilado y admirado por la sociedad a la que pertenecen, llevándola unas auras de nueva "modernidad" no sentida hasta el momento más que por unas minorías; auras de modernidad que entroncan en ocasiones con "modernidades prehistóricas", como se observa, por ejemplo, en las esculturas de Acisclo Manzano Freire o de Alberto Bañuelos, cuyas abundosas carnosidades traen, inevitablemente, el recuerdo de las primitivas Venus solutrenses, los espacios redondeados de Oteiza, inspirados, como queda dicho, en los dólmenes vascos y en algunas esculturas de Chillida evocadoras de las Taulas baleáricas.

La capacidad de comprensión y de convivencia que nuestra generación tiene para incorporar a la "modernidad clásica" la "modernidad de nuestros días" es la que ha llevado a redefinir lo académico y a reconsiderar la finali-

dad de esta Real Institución consciente de que cuanto más sintonice con el gusto, con todos los gustos del momento, influirá de manera más efectiva en el gusto del pueblo. Por ello la Academia, como de un tiempo a esta parte viene haciendo, está tan atenta a las creaciones clásicas que todavía una gran parte del público demanda y que muchos artistas cultivan con éxito, como a las innovaciones que la actual "modernidad" representa, ante la que muchos reaccionan de manera muy favorable también y en cuyo campo militan artistas insignes.

"Clasicismo" y "Modernidad", pero siempre "Excelsitud", son ahora las pautas del actuar académico, sin exclusivismos de ninguna clase. Sólo con este criterio amplio y comprensivo se podrá llegar a realizar el ansiado ensamblaje entre lo nuevo y lo viejo, entre el clasicismo a ultranza y la más audaz modernidad innovadora de la que, en el andar del tiempo, sólo quedarán los auténticos valores que, sin duda, se dan en ella, al tiempo que se despoja de la ganga que impide a veces ponderar en sus términos exactos lo que las aportaciones de nuestra "modernidad" representan.

Junto al actual eclecticismo académico y a la efectiva preocupación que ahora se siente por la conservación de nuestras obras de Arte, antiguas y modernas, se impone también otra necesidad: la de estudiar los nuevos materiales para conocer su estructura, su capacidad de conservación y las nuevas técnicas de trabajo tan revolucionarias y tan distintas de lo anterior, siendo en este campo en el que la Arqueología, con el significado y extensión que propugnamos para esta Ciencia, se da cita con la "modernidad" en que militan muchos de nuestros escultores, "modernidad" que, como siempre ha acontecido, se convertirá en cosa pasada a medida de que nuevas tendencias hagan su aparición y la desplacen, lo que no tiene que sorprendernos si tenemos en cuenta que la "modernidad" es algo inaprehensible, que está en continua evolución y cambio, ya que, como queda dicho, **"lo que hoy es moderno es viejo mañana",** sin que a este envejecimiento haya que darle un sentido peyorativo, ya que, en definitiva, la Cultura y el Arte que de ella forma parte se va construyendo precisamente gracias a las múltiples sucesivas aportaciones realizadas por las distintas generaciones que se van sucediendo a lo largo del tiempo, sin que a ninguna se la pueda asignar, con carácter exclusivo, capacidad creadora suficiente como para anular a todo lo anterior y teniendo en cuenta que cada generación recibe las creaciones artísticas de las precedentes y, tras asimilarlas, las perfecciona y toma como puntos de referencia para nuevas empresas.

Ante una situación reverencial del pasado, seguida de una incomprensión de cuanto significa "modernidad" innovadora o ante una postura admirativa de cuanto puede englobarse en la "modernidad" del momento y que desprecia cuantos valores se han ido acumulando a través de los siglos, la Academia sirve de árbitro y de lugar de reunión y cita en donde, con amplitud de criterio, sin apasionamientos dogmáticos, se discuten y aclaran los complejos puntos de vista que se pueden adoptar y que de hecho se adoptan en muchas ocasiones, sin tener en cuenta que en crítica de Arte, como en cualquier creación que quiera enjuiciarse, "todo es del color del cristal con que se mire".

La Academia, tras haber cumplido en su momento con la finalidad para la que fue creada, se ha convertido así en brillante y luminoso caleidoscopio en el que entran en tela de juicio y son sometidas a discusión todas las tendencias, a fin de que, una vez más, "clásicos" y "modernos" sean contrastados desapasionada y constructivamente.

De esta forma la Academia contribuye a afirmar los valores "clásicos", que por derecho propio merecen ser mantenidos, y por otro lado contribuye a seleccionar los auténticos valores que, si modernos y hasta escandalosos hoy, pueden llegar a convertirse en clásicos mañana, y en este aspecto identificamos como "moderno" no sólo lo que sigue la actualidad más llamativa, sino lo que llega a alcanzar categoría de perennidad.

Para llevar a cabo esta importante tarea la Academia está en condiciones de comprender y leer el lenguaje propio con que cada obra está escrita y el íntimo mensaje que de cada una trascienda; de aquí dimana su autoridad, que afianzará y mantendrá siempre que, al hacer una valoración, la haga con serenidad, sin olvidar que el triunfo pleno de lo nuevo suele ocurrir cuando están a punto de desaparecer los gustos que le dieron vida.

Una vez más el "festina lente" de los clásicos hace acto de presencia y el hacerlo presupone el rechazo de toda clase de dogmatismos.

El lograr al unísono la comprensión de lo "clásico" y lo "moderno" es uno de los grandes retos que la Academia tiene en este momento. Su capacidad de integración de lo clásico y de las vanguardias actuales es el reto que la sociedad plantea y es al que la Academia cuida de dar adecuada respuesta, teniendo en cuenta que el arte de hoy "no debe de ser una cues-

tión de minorías, sino que, frente a lo que sostuvo Ortega, debe de aspirar a serlo de extensas mayorías" (126).

No quiero terminar sin antes pediros perdón por el tiempo que he ocupado vuestra atención y por la osadía que por mi parte supone el haberme permitido aludir a aspectos que conocéis mejor que yo. Si me he decidido a hacerlo antes de pertenecer por derecho propio a esta docta Corporación, ha sido para que quede constancia de las reflexiones que un Arqueólogo profesional se ha hecho en torno a los diferentes fenómenos "modernos" que a lo largo de la Historia se han producido en el campo del Arte y concretamente en el de la Escultura española. Representan ellos una serie de conquistas acumulativas que, al irse yuxtaponiendo, han ido tejiendo los eslabones de esa inacabada cadena de la Cultura que empezó a manifestarse en la Prehistoria y que no sabemos cuándo terminará ni qué sorpresas nos reserva.

De aquí la responsabilidad que recae en la Academia y en los artistas, tanto si son representantes de la "modernidad" de hoy sentida a lo clásico como si son seguidores de la "modernidad de vanguardia".

A aquéllos hay que advertirles que no se adormezcan recreándose en los logros conquistados a lo largo de siglos, a éstos hay que alertarles para que el afán de buscar y aprehender la "modernidad" de cada instante presente no les lleve a despreciar los valores permanentes y ya contrastados; para que no se dejen atraer por falsos cantos de sinera que llaman la atención muchas veces sobre aparentes valores "modernos", aunque en ocasiones no lo sean por su falta de calidad, y para que sepan distinguir el oro del oropel, a fin de que, al llevar a cabo sus realizaciones, traten de conseguir que éstas tengan valor de perennidad.

Para lograr esto deben de tener en cuenta que de las aportaciones "modernas" que a lo largo de los tiempos se han hecho, sólo han quedado las que han llegado a alcanzar categoría de excelsas, lo que nos lleva a la conclusión de que la excelsitud y la plasmación de valores egregios debe de ser el ideal perseguido por cuantos se dedican a la creación estética cualquiera que sea la "modernidad" en que militen y que la Academia, como viene haciendo, debe asumir con plena conciencia la responsabilidad de valorar, defender y difundir estas realizaciones y lo que ellas representan, por muy diferentes que sean las formas en que se manifiesten y las grafías que se utilicen para expresarlas.

Con su apertura a todas las corrientes la Academia contribuye a decantar los verdaderos valores cualquiera que sea la "modernidad" a la que pertenezcan y, por lo que a las modernas vanguardias se refiere, colabora y ayuda a separar los verdaderos valores "modernos" de los fugaces destellos, carentes de valor, que tratan de deslumbrar con efectismos de relámpago.

Nos unimos a este eclecticismo académico no por comodidad, sino por la firme convicción de que las más variadas y contradictorias manifestaciones estéticas pueden ser defendidas con sólidas razones y porque, como Camón Aznar señaló, "no se puede aducir en la valoración de una obra de arte la condición auroral de unas formas o la inercia ya funeral de otras" (127). Todas, a nuestro modo ver, tienen sus propios y peculiares valores y todas las corrientes son acreedoras a la misma consideración y respeto mientras sean capaces de conservar y transmitir su mensaje, cualquiera que sea el lenguaje que para ello hayan utilizado sus creadores. **"Nova et vetera"; "Omnia in unum":** "La Modernidad y la tradición"; "Todas las tendencias cobijadas bajo la misma Institución".

Estas deberían ser, y de hecho lo son ya, las supremas aspiraciones de la Academia, que si, por una parte, es celosa guardadora y defensora de los permanentes y eternos valores que el clasicismo representa, por otra ha asumido también el compromiso de estar atenta a cuantos movimientos de "modernidad" se registren, por audaces y nuevos que éstos parezcan, siempre que tengan categoría de excelsos y que representen un efectivo valor que añadir a las sucesivas conquistas que la Humanidad ha ido realizando desde la Prehistoria hasta hoy, para lo cual tiene en cuenta, como Rilke afirmara, "QUE SOLO ES PERMANENTE AQUELLO QUE SE QUEDA".

N O T A S

(1) SALAS, Xavier de: *Miguel Angel y El Greco.* Discurso de recepción en la Real Academia de Bellas Artes. Madrid, 1967.

(2) DANIEL, Glyn: *Historia de la Arqueología.* Madrid, 1976, p. 13.

CHANG, K. C.: *Nuevas perspectivas en Arqueología.* Madrid, 1976, p. 159.

NIETO GALLO, Gratiniano: *Tendencias actuales de la Arqueología.* Madrid, 1959.

(3) CARANDINI, Andrea: *Arqueología y cultura material.* Barcelona, 1984, p. 51 y 81.

(4) DAUX, G.: *Les étapes de L'Archéologie.* París, 1948, p. 47.

(5) WÖLFLIN, W.: *Conceptos fundamentales para la historia del arte.* Madrid, 1961, página 331.

(6) COSTANTINI, Cardenal Celso: *Modernidad y tradición.* A propósito de la Instrucción del Santo Oficio sobre «Arte Sacro». «L'Observatore Romano», 27-VII-1952.

(6a) VELDE, H. van de: *Hacia un nuevo estilo.* Buenos Aires, 1959, p. 148.

(7) MARTINEZ, Jusepe: *Discursos practicables del nobilísimo arte de la Pintura.* Ed. de Julián Gállego. Madrid, 1940, p. 249.

(8) MARIAS, Julián: *Los españoles y la Modernidad.* «A B C», 21-XII-1984.

(9) KANT: *Antropología.* Madrid, s. a., p. 52.

(10) d'ORS, Eugenio: *La Modernidad secular.* Nuevo Glosario, t. I. Madrid, 1947, página 281.

(11) AZORIN: *El campo del Arte.* Artículo transcrito fragmentariamente por Ortega y Gasset, en *Diálogo sobre el Arte nuevo.* Obras completas, t. III. Madrid, 1947, p. 267.

(12) ORTEGA Y GASSET, José: *La deshumanización del Arte e ideas sobre la novela.* Obras completas, t. III. Madrid, 1947, p. 354.

(13) NIEVA, Francisco: *Pasarse de modernos.* «A B C», 11-III-1985.

(14) HALFFTER, Cristóbal: *Tradición y coetaneidad.* Discurso de recepción en la Real Academia de Bellas Artes. Madrid, 1983, p. 12.

(14b) ELIOT, T. S.: *Who is a Classic?* London, 1945.

PEYRE, H.: *¿Qué es el Clasicismo?* México, 1953.

(14c) MARCEL, Eliot: *Las condiciones para una renovación del Arte.* En «Coloquios sobre Arte Contemporáneo», dirigidos por Jean Cassou. Madrid, 1958, p. 385.

(15) AZCARATE, José M.ª de: *Límites entre tradición y contemporaneidad.* En el Curso sobre «Los límites del arte de nuestra época», dirigido por J. Camón. Santander, 1972, página 45.

(16) GOMEZ-MORENO, Manuel: *El Neolítico,* en *Retazos.* C. S. I. C. Madrid, 1970, página 297.

(17) Dirección General de Bellas Artes: *Cerámica española. De la Prehistoria a nuestros días.* Catálogo de la exposición celebrada en el Casón del Retiro. Madrid, 1966, página 49, núm. 14.

(18) LOZOYA, Marqués de: *Historia del Arte Hispánico,* t. I. Barcelona, 1931, fig. 54.

ROMERO CARNICER, F.: *Las cerámicas polícromas de Numancia.* Valladolid, 1976, números 78 y 79.

(19) HUYGHE, René: *El Arte y el Hombre,* t. I. Barcelona, 1966, p. 1888.

CIRLOT, J. E.: *Arte Contemporáneo.* Barcelona, 1958, p. 137 y 176.

(20) LOZOYA, Marqués de: *Historia del Arte Hispánico,* t. I., figs. 19, 24 y 27.

CABRE, J.: *Las pinturas rupestres de la Valltorta.* Memorias de la Soc. Esp. de Antropología, Etnografía y Prehistoria. Madrid, 1925, p. 201.

OBERMAIER, H., y WERNERT, R. T.: *Las pinturas rupestres del Barranco de la Valltorta.* Madrid, 1919.

BUENO y FERNANDEZ-MIRANDA, M.: *El Peñatu de Vidiago, Llanes, Asturias.* Altamira symposium. Santander, 1981, p. 451.

(21) *Bellas Artes 78,* núm. 60, p. 80. Madrid, 1978.

(21b) AYLLON, José: *Millares.* Madrid, 1962, p. 18 y láminas 14 y 15.

(22) El impacto de lo primitivo en el arte actual, aparte de las declaraciones expresas de algunos artistas —Picasso—, se puso claramente de manifiesto en la exposición que organizó en 1964 la Dirección General de Museos de Berlín bajo el título *Lo primitivo y lo moderno,* en cuyo catálogo se recogen significativos ejemplos de las citadas influencias.

De las influencias del pasado en el arte actual es ilustrativo el libro de Giulio Carlo ARGAN *El pasado en el presente. El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine*

y el teatro. Barcelona, 1977. También hay sugerentes observaciones en el de CIRLOT *El espíritu abstracto de la Prehistoria a la Edad Media.* Barcelona, 1966.

(23) SOBY, J. T.: *Arp.* Exhibition Catalogue. Museum of Modern Art. Nueva York, 1958.

(24) GOLDSCHEIDER, L.: *Towards Modern Art.* London, s. a.

CIRLOT, J. E.: *Arte contemporáneo.* Barcelona, 1958, I. 5.

(25) LAFUENTE FERRARI, Enrique: *Breve historia de la Pintura Española.* Madrid, 1953, página 17.

(26) *Historia de España.* Instituto Gallach, 1.ª ed. Barcelona, 1934, t. I, p. 71.

(27) *Historia de España.* Instituto Gallach, 1.ª ed. Barcelona, 1934, t. I, p. 17.

PERICOT, Luis: *La Cueva del Parpallo.* Gandía, C. S. I. C. Madrid.

(28) MENENDEZ, Mario: *Recientes hallazgos en la cueva del Buxu.* Arqueología, número 22. Madrid.

(29) ALMAGRO GORBEA, M.ª José: *Los ídolos del bronce I Hispánico.* Madrid, 1973, láminas XI-XIX.

(30) ARRIBAS, Antonio: *El ídolo de El Malagón.* Cuadernos de Prehistoria de la Universidad de Granada, núm. 2, p. 19.

BLANCO, Antonio: *El ídolo de Marroquíes Altos (Jaén).* Madrider Mitteilungen, 3, 1962, p. 11.

(31) PEÑA SANTOS, A. de la, y VAZQUEZ VARELA, J. M.: *Los petroglifos gallegos.* La Coruña, 1979.

GARCIA ALEN, A., y PEÑA SANTOS, Adela: *Grabados rupestres de la provincia de Pontevedra.* Fundación Barrié de la Maza. La Coruña, 1971.

(32) LOZOYA, Marqués de: *Historia del Arte Hispánico,* t. I, p. 97 y 99.

(33) GARCIA Y BELLIDO, Antonio: *Arte Ibérico en España.* Madrid, 1980, figs. 35, 61, 84, 85, 79 y 96.

CHAPA, Teresa: *La escultura Ibérica Zoomorfa.* Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes. Madrid, 1985.

(34) CIRLOT, J. E.: *Arte contemporáneo,* p. 186, lámina 23.

(35) CIRLOT, J. E.: *Arte contemporáneo,* p. 186.

(36) ALVAREZ OSORIO, Francisco: *Catálogo de los exvotos de bronce del M. A. N.* Madrid, 1941, láminas XV y CXXX.

HUYGHE, R.: *El Arte y el Hombre,* t. I, fig. 820.

(37) GARCIA Y BELLIDO, Antonio: *Op. cit.* en la nota 33, figs. 90, 91, 56, 33-39 y 193.

PRESEDO: *La Dama de Baza.* Museo Arqueológico Nacional. Madrid, 1973.

(38) GARCIA Y BELLIDO, Antonio: *Op. cit.* en la nota 33, figs. 71, 72, 67, 70 y 73.

(39) NIETO GALLO, Gratiniano: *El oppidum de Iruña, Alava.* Vitoria, 1958, lámina LXXVII.

(40) *Imagen del animal. Arte prehistórico. Arte contemporáneo.* Catálogo de la Exposición organizada por la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid, 1984.

LOZOYA, Marqués de: *Op. cit.* en la nota 18, fig. 116.

(41) *Aragón en su Historia.* Zaragoza, 1980, p. 51.

(42). NIETO GALLO, Gratiniano: *La conservación de objetos arqueológicos.* XI Congreso Arqueológico Nacional. Mérida, 1968, láminas I-V.

(43) *Ars Hispaniae,* t. II. Madrid, 1947, figs. 96 y 112.

(44) PEREZ SANCHEZ, E.: *Murcia.* Col. Tierras de España. Fundación «Juan March». Madrid, 1976, p. 145.

(45) *Ars Hispaniae,* t. II, fig. 192.

(46) *Ars Hispaniae,* t. II, fig. 194.

(47) *Ars Hispaniae,* t. II, fig. 239.

(48) *Ars Hispaniae,* t. II, figs. 321, 322, 313 y 314.

(49) *Ars Hispaniae,* t. II, figs. 369 a 372 y 376.

(50) *Ars Hispaniae,* t. III, figs. 437 a 442.

DOMINGUEZ BORDONA, J.: *La miniatura española.* Madrid.

(51) AZCARATE, José M.ª de: *Vigencia del arte prerromano en el arte actual.* Curso sobre «Valoración del arte de hoy». Santander, 1969. Madrid, 1970, p. 245.

(52) *Ars Hispaniae,* t. III. Madrid, 1951, figs. 244, 176, 246 y 329.

(53) *Ars Hispaniae,* t. III, figs. 363, 364, 367, 368 y 369.

FERRANDIS TORRES, José: *Marfiles árabes de Occidente.* Madrid, 1935.

(54) *Ars Hispaniae,* t. III, figs. 396 y 397.

(55) GOMEZ MORENO, Manuel: *El arte románico español.* Madrid, 1934, láminas XXXIII a XXXVIII, XXV a XXVII y XIX a XX.

Ars Hispaniae, t. VI, figs. 239-290 y 338-340, t. V, figs. 327, 400 y 401.

(56) ARCO, Ricardo del: *Catálogo Monumental de Huesca.* Madrid, 1947, fig. 131.

Ars Hispaniae, t. V, figs. 349 y 376.

(57) *Ars Hispaniae,* t. V, figs. 257, 258, 481 y 524.

(58) *Ars Hispaniae,* t. VIII, figs. 28 y 101.

AZCARATE, José M.ª de: *Castilla la Nueva. Tierras de España.* Fundación «Juan March», fig. 139.

(59) BERTAUX, E.: *Le tombeau de Charles le Noble a Pampelune et l'art franco-flamand en Navarre.* Gazette de Beaux Arts, núm. 40. Paris, 1908, p. 89.

ALOMAR, Gabriel: *Guillén Sagrera.* Barcelona, 1970, p. 131.

(60) DURAN SAMPERE, A., y AINAUD DE LASARTE, J.: *Ars Hispaniae,* t. VIII. Escultura gótica. Barcelona, 1956.

MAYER, A.: *El escultor Gil de Siloe.* Bol. Soc. Esp. Excursiones. Madrid, 1923.

(61) LOZOYA, Marqués de: *Historia del Arte Hispánico,* t. III, láms. IX, X, XI y figura 193.

SERRANO FATIGATI, E.: *Retablos españoles ojivales y de transición al Renacimiento.* Bol. Soc. Esp. de Excursiones. Madrid, 1901.

PALACIOS, Francisco: *Breve descripción de la villa de Gumiel de Hizan (Burgos).* Boletín de la Institución Fernán González, t. VII. Burgos, 1946-47, p. 479.

(62) ORUETA, R. de: *La escultura funeraria en España. Guadalajara, Cuenca y Ciudad Real.* Madrid, 1919.

LOZOYA, Marqués de: *Historia del Arte Hispánico,* t. III, figs. 179 y 180.

(63) GOMEZ-MORENO, Manuel: *Sobre el Renacimiento en Castilla. Hacia Lorenzo Vázquez.* Archivo Español de Arte y Arqueología. Madrid, 1925, p. 1.

(64) GOMEZ-MORENO, Manuel: *Las Aguilas del Renacimiento español.* Madrid, 1941. 2.ª ed., 1983.

GOMEZ-MORENO, Manuel: *Diego Siloe. Homenaje en el IV centenario de su muerte.* Granada, 1963.

(65) ANGULO IÑIGUEZ, Diego: *Las grandes escuelas del Renacimiento en España.* En *La escultura en Occidente de Stegman.* Historia del Arte. Labor, 2.ª ed., 1936.

AZCARATE, José M.ª de: *Escultura del siglo XVI.* Ars Hispaniae, t. XIII. Madrid, 1958.

CAMON AZNAR, José: *La escultura y la rejería españolas en el siglo XVI.* Summa Artis, t. XVIII. Madrid, 1961.

CHECA, Fernando: *Pintura y escultura del Renacimiento en España.* Ed. Cátedra. Madrid, 1983.

GOMEZ-MORENO, Manuel: *La escultura del Renacimiento en España.* Ed. Panteón. Madrid, 1931.

GOMEZ-MORENO, Manuel y M.ª Elena: *Las cien mejores obras de la escultura española.* Barcelona, 1943.

HAUSER, H.: *La modernité du XVI siècle.* Paris, 1930.

NIETO ALCAIDE, Víctor: *El Renacimiento. Formación y crisis del modelo clásico.* Madrid, 1980.

(66) ORUETA, Ricardo de: *Berruguete y su obra.* Madrid, 1917.
COSSIO, Francisco de: *Alonso Berruguete.* Valladolid, 1948.
AZCARATE, José M.ª de: *Alonso Berruguete.* Cuatro Ensayos. Valladolid, 1963.
CAMON AZNAR, José: *Alonso Berruguete.* Madrid, 1980.

(67) GARCIA CHICO, Esteban: *Juan de Juni.* Escuela de Artes y Oficios. Valladolid, 1949.
MARTIN, Juan José: *Juan de Juni.* Madrid, 1954.
MARTIN, Juan José: *Juan de Juni.* Pat. Nac. de Museos. Madrid, 1974.
Juan de Juni y su época. Catálogo de la Exposición conmemorativa del IV centenario de su muerte. Valladolid-Madrid, 1977.

(68) SANCHEZ CANTON, Francisco Javier: *Los Arfe.* Madrid, 1920.

(69) PLON, E.: *Leone Leoni et Pompeo Leoni.* Paris, 1897.

(70) MARTIN, Juan José: *El crucifijo de la Academia de San Fernando.* Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología. Universidad de Valladolid. XXXIX, p. 517, 1973.

(71) SALAS, Xavier: *Sobre las esculturas de El Greco.* Archivo Español de Arte. Madrid, 1964, p. 257.

(72) CAMON AZNAR, José: *El escultor Juan de Anchieta.* Pamplona, 1943.

(73) MARTIN, Juan José: *Escultura barroca castellana.* Fundación Lázaro Galdiano, 2 vols. Madrid, 1969 y 1971.
MARTIN, Juan José: *Escultura Barroca en España.* Madrid, 1983.

(74) MARTIN, Juan José: *En torno al tema de la muerte en el arte español.* Boletín del Seminario de Arte y Arqueología. Valladolid, 1972, p. 267.

(75) SOROA, Antonio de: *Estatuas ecuestres en Madrid.* Instituto de Estudios Madrileños, 1970, p. 9.

(76) GOMEZ MORENO, M.ª Elena: *Breve historia de la Escultura Española.* Madrid, 1951.

(77) ORUETA, R. D.: *Gregorio Fernández.* Madrid, 1920.
GILMAN, Beatrice G.: *Gregorio Fernández.* Nueva York, 1926.
GARCIA CHICO, Esteban: *Gregorio Fernández.* Valladolid, 1952.
MARTIN, Juan José: *Gregorio Fernández.* Madrid, 1980.

(77b) AGAPITO Y REVILLA, Juan: *Las Cofradías, las procesiones y los «pasos» de Semana Santa en Valladolid,* 1925-1930.

(78) HERRNANDEZ DIAZ, José: *Martínez Montañés.* Sevilla, 1949.
LABORATORIO DE ARTE DE LA UNIVERSIDAD DE SEVILLA: *La escultura en Andalucía,* 3 vols. Sevilla, 1927.
GOMEZ-MORENO, M.ª Elena: *Juan Martínez Montañés.* Barcelona, 1942.

DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES: *Martínez Montañés (1968-1649) y la escultura andaluza de su tiempo.* Madrid, 1969.

(79) GOMEZ-MORENO, M.ª Elena: *Op. cit.* en la nota 76.

(79a) HERNANDEZ DIAZ, José: *El Maestro Imaginero Juan de Mesa y la Escultura andaluza de su tiempo.* Academia. Madrid, 1984, p. 25.

(80) GOMEZ-MORENO, Manuel: *Alonso Cano, escultor.* Archivo Español de Arte y Arqueología. Madrid, 1926.

(81) MARAVALL, José Antonio: *Velázquez y el espíritu de la «modernidad».* Madrid, 1960.

(82) ORUETA, Ricardo de: *Pedro de Mena, escultor.* Madrid, 1914.

GALLEGO BURIN, Antonio: *José de Mora.* Granada, 1925.

GALLEGO BURIN, Antonio: *Tres familias de escultores: Los Menas, Los Moras y Los Roldanes.* Archivo Español de Arte y Arqueología. Madrid, 1925.

(83) PONZ, A.: *Viaje por España,* t. I. Madrid, 1972.

(84) SANCHEZ MORENO, José: *Vida y obra de Francisco Salzillo.* Murcia, 1945.

PARDO CANALIS, Enrique: *Francisco Salzillo.* Instituto Diego Velázquez. Madrid.

COMISARIA DE CULTURA DE LA COMUNIDAD AUTONOMA DE MURCIA: *Francisco Salzillo y el Reino de Murcia en el siglo XVIII,* 1983.

(85) WEISBACH, W.: *El barroco, arte de la Contrarreforma.* Traducción y ensayo preliminar, por E. Lafuente. Madrid, 1940.

OROZCO, Emilio: *Mística, Plástica y Barroco.* Madrid, 1977.

SEBASTIAN: *Contrarreforma y Barroco.* Madrid, 1981.

(86) TEJERA, S.: *Imagineros canarios. Luján Pérez.* Tenerife.

(87) PARDO CANALIS, Enrique: *Escultores españoles del siglo XIX.* Madrid, C. S. I. C., 1951.

PARDO CANALIS, Enrique: *Escultura neoclásica española.* Instituto Diego Velázquez. Madrid, 1958.

OSSORIO, M.: *Galería de artistas españoles del siglo XIX.* Madrid, 1883. Hay edición facsímil moderna.

GAYA NUÑO, José Antonio: *Arte del siglo XIX.* Ars Hispaniae, t. XIX. Madrid.

PANTORBA, Bernardino: *Historia de las Exposiciones Nacionales.* Madrid, 1948.

SERRANO FATIGATI, A.: *La escultura en Madrid.* Boletín de la Sociedad Española de Excursiones. Madrid, 1909-1911.

(88) CIRICI PELLICER, A.: *El arte modernista catalán.* Barcelona, 1951.

RAFOLS, J. F.: *Modernismo y Modernistas.* Ed. Destino. Barcelona.

SCHMUTZLER, Robert: *El Modernismo.* Madrid, 1982, 2.ª ed.

(89) PALAU, M.: *Acontecimientos literarios.* Madrid, 1896, p. 133.

(90) FERRARI, Emilio: *Sobre el Modernismo.* Discurso de ingreso en la Real Academia Española. Madrid.

(91) DIAZ PLAJA, Guillermo: *Modernismo frente al 98.* Madrid, 1951, 2.ª ed., 1960.

(92) DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES: *Catálogo de la Sala de Honor de Mateo Hernández.* Madrid, 1962.

LAFUENTE FERRARI, Enrique: *En memoria de Mateo Hernández.* En *De Trajano a Picasso.* Madrid, 1962, p. 321.

(93) CAMON AZNAR, José: *Catálogo de la exposición Gargallo.* Madrid, 1981, p. 52.

(94) NIETO, Víctor: *Esquema de la escultura en el siglo XX.*

(95) CAMON AZNAR, José: *Picasso y el Cubismo.* Madrid, 1956.

SPIES, Werner: *Esculturas de Picasso.* Barcelona, 1971.

CORREDOR, José: *La escultura de Picasso.* Bellas Artes 74, núm. 30, p. 10. Madrid.

(96) ROMERO ESCASSI, José: *Angel Ferrant.* Madrid, 1973.

(97) CAMON AZNAR, José: *Honorio García Condoy.* Catálogo de la Sala de Honor de la Exposión Nacional de Bellas Artes. Madrid, 1964.

(98) GAYA NUÑO, José: *José Planes.* Catálogo de la Sala de Honor del III Certamen Nacional de Artes Plásticas. Madrid, 1964.

(99) CAMON AZNAR, José: *XXV años de Arte Español.* Madrid, 1964.

(100) PEREZ COMENDADOR, Enrique: *De escultura e imaginería. Elogio de la Maestría.* Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1947.

PEREZ COMENDADOR, Enrique: *Meditaciones de un artista extremeño a su paso por el Viejo mundo.* Cáceres, 1953.

(100b) VASSALLO, Juan Luis: *Forma y materia.* Discurso de ingreso en la R. A. de San Fernando. Madrid, 1968.

(101) OTEIZA, Jorge de: *Quousque tanden...?* San Sebastián, 1963.

OTEIZA, Jorge de: *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana.* Madrid.

(102) WESTERDAHL, Eduardo: *La escultura de Pablo Serrano.* Barcelona, 1984.

(103) MADARIAGA, Salvador de: *Venancio Blanco.* Catálogo de la exposición.

(104) DUPIN, J.: *En torno al vacío. Aproximación a Chillida.* Catálogo de la Exposición Chillida en la Galería Iolas-Velasco. Madrid, 1972.

(105) En relación con el arte actual y con los artistas que le representan, aparte de las numerosas biografías y de las pormenorizadas referencias que se encuentran en los

catálogos de las exposiciones que se realizan, cuya relación detallada excede la finalidad de estas notas, se encuentra abundante información, entre otras, en las obras siguientes:

ARGAN, G. C.: *El Arte Moderno. 1770-1970.* Valencia, 1975.

AGUILERA CERNI, Vicente: *Iniciación al arte español de la postguerra.* Barcelona, 1970.

AREAN, Carlos: *Escultura actual en España. Tendencias no imitativas.* Madrid, 1967.

AZCARATE, José M.ª de: *Panorama del arte español contemporáneo.* Madrid, U.N.E.D., 1978.

BENET, Rafael: *La escultura moderna y contemporánea.* Col. Labor, núms. 180-181.

BENEZIT: *Diccionario enciclopédico de Artistas.*

CAMPOY, Antonio M.: *Diccionario crítico de arte español contemporáneo.* Madrid, 1973.

CASSANYES, Magi A.: *Cop d'ull sobre l'evolució de l'Art Modern.* L'Amic de les Arts, núms. 17, 18 y 19. Barcelona, 1927 .

CHAVARRI, Raúl: *Artistas contemporáneos en España.* Madrid.

DICCIONARIO UNIVERSAL DEL ARTE Y DE LOS ARTISTAS. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1959.

Diccionario Internacional Enciclopédico de la Escultura del siglo XX.

Diccionario antológico de Artistas Aragoneses. Zaragoza, 1985.

DORFLES, Gillo: *Ultimas tendencias del arte de hoy.* Barcelona, 1976.

FUNDACION JUAN MARCH: *Arte 73.* Exposición antológica de Artistas españoles. Madrid, 1973.

GARCIA MARTIN, Manuel: *Estatuaria pública en Barcelona,* 1984.

GAYA NUÑO, José Antonio: *Escultura española contemporáneo.* Madrid, 1957.

GAYA NUÑO, José Antonio: *Formas de la escultura española contemporánea.* Madrid, 1974.

HAUSER, Arnold: *Introducción a la Historia del Arte.* Madrid, 1969.

HAUSER, Arnold: *Origen de la Literatura y del Arte modernos.* Madrid, 1974.

HEILMEYER, A., y BENET, R.: *La escultura moderna y contemporánea.* Barcelona, 1949.

LAFUENTE FERRARI, Enrique: *Situación del Arte en la España de hoy,* en *De Trajano a Picasso.* Barcelona, 1962, p. 210.

MARTINEZ BLASCO, Tomás y Manuel: *Investigación en la plástica alicantina.* Alicante, 1980.

MARIN-MEDINA, José: *Historia y evolución crítica de la escultura española contemporánea (800-1978).*

MARRODAN, M.: *La escultura vasca,* en *La Gran Enciclopedia Vasca.* Bilbao, 1980.

MICHELI, Mario de: *Las vanguardias artísticas del siglo XX.* Madrid, 1984.

OLIVER BELMAS, Antonio: *Medio siglo de artistas murcianos (1900-1950).* Madrid, 1952.

ORTEGA COCA, M.ª Teresa: *La actividad artística en Valladolid (1950-1980).* Valladolid.

PLAZAOLA, S. J. Juan: *El arte sacro actual.* B. A. C. Madrid, 1965.

PERELLO, Rafael: *Escultores contemporáneos en Mallorca.* Palma de Mallorca, 1973.

PEREZ REYES. Carlos: *Escultura Canaria Contemporánea, 1918-1978.* Cabildo Insular de Gran Canaria, 1984.

URREA FERNANDEZ, Jesús: *La escultura en Valladolid, 1950-1980.* Valladolid, 1980.

VARIOS: *Pintores y escultores vascos de ayer, hoy y mañana,* en *La Gran Enciclopedia Vasca.* Bilbao, 1973-1980.

(106) ALONSO SANCHEZ, M.ª Angeles: *Francisco Preciado de la Vega y la Academia de Bellas Artes.* Artistas españoles que han pasado por Roma. Tesis doctoral. Madrid, 1961.

ALONSO SANCHEZ, M.ª Angeles: *En el centenario de la Academia de Bellas Artes de España en Roma.* Cuadernos de Prehistoria y Arqueología. Universidad Autónoma de Madrid, núm. 1, 1974, p. 121.

(107) FUSTER, Juan: *El descrédito de la realidad.* Barcelona.

COMBALIA, V. y otros: *El descrédito de las vanguardias artísticas.* Barcelona, 1980.

(108) SANCHEZ CAMARGO, Manuel: *Historia de la Academia Breve de Crítica de Arte.* Homenaje a Eugenio d'Ors. Madrid, 1963.

(109) CASTILLO, Alberto del: *Estética del Arte Paleolítico.* Ampurias, XV-XVI. Barcelona, 1954, p. 2.

(109a) En prensa este Discurso nos llega la noticia de la inauguración en los Palacios de Exposiciones del Retiro de una muestra representativa de los principales escultores que han trabajado entre 1900 y 1936, en la que se presentan obras de muchos de los artistas citados en este apartado.

Esta exposición, organizada por la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Cultura, representa la valoración oficial que se hace de las «modernidades» que en el siglo XX se han producido.

(110) d'ORS, Eugenio: *La estatuilla de Lespuge.* Nuevo Glosario, t. I. Madrid, 1947, página 944.

(111) CROCE, Benedetto: *Estética.* Madrid.

(112) CAMON AZNAR, José: *No hay estatuas mutiladas,* en *Las artes y los días.* Madrid, 1965, p. 169.

(113) MARES, Federico: *Las tumbas reales de los Monarcas de Cataluña y Aragón en el Monasterio de Poblet.* Barcelona, 1952.

(114) PHILIPPOT, P.: *Problemes esthétiques et archéologiques de conservation des sculptures polychomes.* I. C. O. M. Nueva York, 1970.

SAUPIQUE, M. G.: *Quelques reflexions sur le probleme de la sculpture dans la restauration.* Congrès Int. des Architectes des Monuments Historiques. Paris, 1960, p. 244.

NIETO GALLO, Gratiniano: *La conservación de los Bienes Culturales.* Discurso de ingreso en la Real Academia de Alfonso X el Sabio. Murcia, 1971.

(115) NIETO GALLO, Gratiniano: *Op. cit.* en la nota 2.

(116) WILDE, Oscar: *El alma del hombre.* Trad. de R. Baeza. Madrid.

(117) BOSI, F.: *Introduzioni all'Archeologia industriale.* Roma, 1978.

BUCHANAU, R. A.: *Industrial Archaeology in Britain.* Londres, 1972.

CARANDINI, Andrea: *Arqueología de la Industria y Arqueología Industrial,* en *Rivista di Storia dell'Arte,* VII, número especial dedicado a la Arqueología Industrial. Roma, 1978.

(118) Sobre el Arte Contemporáneo y del futuro y acerca de los problemas planteados en torno a ellos se encuentran interesantes puntos de vista en las obras siguientes:

AGUILERA CERNI, Vicente: *Panorama del nuevo arte español.*

AGUILERA CERNI, Vicente: *Diccionario de Arte Moderno. Conceptos-ideas-tendencias.* Valencia, 1979.

AGUILERA CERNI, Vicente: *Arte tecnológico y semiología gráfica,* en *Posibilidad e imposibilidad del Arte.* Valencia, 1973.

ARTE SACRO Y CONCILIO VATICANO II: *Ponencias y comunicaciones de la II Semana Nacional de Arte Sacro.* León, 1965.

BAÑON, Damián: *Arte de ruptura.* México, 1973.

BOZAL, Valeriano: *El realismo social de España.* «Cuadernos Hispano Americanos». Madrid, 1966.

CAMON AZNAR, José: *Problemática del Arte Contemporáneo.* Santander, 1959.

CAMON AZNAR, José: *Valoración del Arte de Hoy.* Curso celebrado en la Universidad Internacional de Santander en 1969, dirigido por... Madrid. Editoria Nacional, 1970.

CAMON AZNAR, José: *Los límites del Arte de nuestra época.* Curso celebrado en la Universidad Internacional de Santander en 1971, bajo la dirección del Prof. ... Madrid. Editora Nacional, 1972.

CASSOU, J.; ANSERMET y MARCEL, Gabriel: *Coloquios sobre Arte Contemporáneo.* Madrid, 1973.

CIRLOT, Juan Eduardo: *Arte Contemporáneo.* Origen universal de sus tendencias. Barcelona, 1958.

CIRLOT, J. E.: *Diccionario de los Ismos.* Ed. Garriga. Barcelona.

COMBALIA y otros: *El descrédito de las vanguardias artísticas.* Barcelona, 1980.

GOMBRICH, E. A.: *Arte experimental y Arte Contemporáneo,* en *Historia del Arte,* 5.ª ed. Barcelona, 1975, p. 461 y 495.

FLOREZ, Elena: *Deshumanización y humanización del Arte del siglo XX.* Boletín del Museo e Instituto «Camon Aznar», núms. II-III. Zaragoza, 1981, p. 102.

FUSTER, Juan: *El descrédito de la realidad.* Barcelona.

FUNDACION «JUAN MARCH»: *Once ensayos sobre Arte.* Madrid, 1975.

HAMMACHER, A. N.: *The evolution of modern sculpture.* London, 1969.

MARCHAN, S.: *El arte óptico y la estética de la visibilidad.* Revista de las Ideas Estéticas, núm. 107, p. 215. Madrid, 1969.

MARCHAN, S.: *Del Arte objetual al arte de concepto. Las Artes plásticas desde 1980.* Madrid, 1974.

MARTINEZ BLASCO, T. y M.: *Las Artes espaciales.* Alicante, 1976-1981.

MENNA, Filiberto: *La opción analítica del Arte moderno.* Barcelona, 1977.

MOLES Y ROHNER: *Psicología del espacio.* Madrid, 1972.

PEREZ COMENDADOR, Enrique: *Comentarios de un escultor a la Instrucción del Santo Oficio sobre Arte Sacro.* Bilbao, Col. Lex-Lux, 1953.

ORTEGA Y GASSET, José: *La deshumanización del Arte e ideas sobre la novela.* Obras completas, t. III. Madrid, 1947, p. 353.

ORTEGA Y GASSET, José: *El Arte en presente y en pretérito.* Obras completos, t. III. Madrid, 1947, p. 422.

PASSERIE PIGNONI, Vera: *El porvenir del hombre europeo y el Arte.* Madrid, 1964.

ROH, Franz: *El realismo mágico.* Barcelona, 1927.

RUDEL, J.: *El Arte y el mundo moderno,* 2 vols. Barcelona, 1978.

SCHUG, A.: *Historia del Arte: La aventura del arte moderno.* Barcelona, 1942.

SEDLMAYR, Hans: *El Arte descentrado. Las Artes plásticas de los siglos XIX y XX como síntoma y símbolo de la época.* Barcelona, 1959.

SERRANO, Pablo: *Relación espiritual y formal del artista moderno con su entorno social.* Discurso de recepción en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1981.

SUBIRANA, Rosa M.ª: *Incidencia del contexto histórico, económico y social, en la evolución de la escultura abstracta en España.* Estudios pro Arte, núm. 4. Barcelona, 1975.

TAYLOR, J.: *Futurism.* Con el manifiesto de la escultura futurista de Boccioni. Nueva York, 1961.

VALVERDE, José M.ª: *Cartas a un Cura excéptico en materias de Arte Moderno.* Barcelona.

VASTEL: *Introducción al catálogo de la exposición sobre «Nuevos comportamientos artísticos».* Intituto Alemán. Madrid, 1974.

VELDE, H. van de: *Hacia un nuevo estilo.* Buenos Aires, 1959.

VORRINGER, W.: *El arte y sus interrogantes.* Buenos Aires, 1959.

VORRINGER, W.: *Problemática del Arte Contemporáneo.* Buenos Aires, 1961.

VORRINGER, W.: *Abstracción y naturaleza.* México, 1966.

(119) CLARK, Grahame: *Arqueología y Sociedad.* Madrid, 1980, p. 13.

(120) LAFUENTE FERRARI, Enrique: *La fundamentación y los problemas de la Historia del Arte.* Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1951, p. 21.

(121) DEONNA, W.: *Les Lois et les Rytmes dans l'Art.* Paris, 1914, p. 13.

(122) MACHADO, Antonio: *El dios ibero.* Poesías completas. Madrid, 1933, p. 112.

(123) CAVEDA, J.: *Memorias para la Historia de la Real Academia de San Fernando.* 2 vols. Madrid, 1967.

PARDO CANALIS, Enrique: *Los registros de matrícula de la Academia de San Fernando. 1752-1815.* C. S. I. C. Madrid, 1967.

SANCHEZ CANTON, F. J.: *Los antecedentes, la fundación y la historia de la Real Academia de Bellas Artes.* Academia, 1952.

BEDAL, Claudio: *L'Academie des Beaux ARTS de Madrid. 1744-1808.* Toulouse, 1974.

AZCARATE, José M.ª de: *La Real Academia de Bellas Artes en el primer cuarto de siglo.* Instituto de Estudios Madrileños, 1985.

(124) SALAS, Xavier de: *Contestación al discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de Pablo Serrano.* Madrid, 1981.

(125) TERENCIO: *Heautontimorumenos.* Acto I. Escena 1.ª, v. 25.

(126) BOSCH CRUAÑAS, Luis: *Extensas mayorías.* Cuadernos del ciclo de Arte de hoy. Barcelona, 1964, p. 23.

(127) CAMON AZNAR, José: *Filosofía del Arte.* Col. Austral, p. 22. Madrid, 1974.

CONTESTACION DEL

EXCMO. SR. D. JOSE M.ª DE AZCARATE Y RISTORI

Señores Académicos:

Como en un espejo se refleja el pasado en nuestra mente y las circunstancias del ayer se actualizan ante situaciones paralelas. Hace ya muchos años me recibía el Profesor Nieto en el Colegio Mayor de Santa Cruz de Valladolid, del que era Director, brindándome hospitalidad en una tarde como la de hoy, en la que me honro representar a esta Real Academia en su recepción. La vida gira, como la rueda en el curso del tiempo, en superficies llanas y abruptas, momentos agrios y agradables como el de hoy. Cúmpleme expresar la satisfacción de esta Academia al incorporar entre sus miembros a quien, por su historial, por su trabajo y por su talante, ha de ser un eficaz colaborador en nuestras tareas, en esta renacida Real Academia en la que el trabajo abruma a veces.

No es fácil resumir en unos breves momentos la gran actividad desarrollada a lo largo de su vida por el Profesor Nieto Gallo. Siempre quedaría quizás lo más importante. No basta con hacer y hacer mucho y hacerlo bien, a veces lo más importante y sustancial en la vida del hombre, y aún más en el mundo de la cultura, es promover, ordenar y organizar para marcar huella que señale el encauzamiento del progreso y signifiquen un hito en el proceso evolutivo de cualquier aspecto de la cultura o de la sociedad humana. Ambos aspectos se cumplen sobradamente en el desarrollo de su vida académica y social.

En 1940 se licenció, con Premio Extraordinario, en la Facultad de Historia de la Universidad de Valladolid, en donde se formó bajo la égida del

Profesor Mergelina, de quien fue íntimo y eficaz colaborador tanto en el Seminario de Arte y Arqueología como en la Cátedra.

La formación iniciada en Valladolid la completó en Madrid, en el Instituto de Valencia de don Juan con Don Manuel Gómez-Moreno. En 1954 se Doctoró en la Universidad madrileña, mereciendo su Tesis la calificación de Sobresaliente con Premio Extraordinario otorgada por un tribunal presidido por D. Francisco Javier Sánchez-Cantón.

En 1941 ingresó por oposición en el Cuerpo Facultativo de Archivos, Bibliotecas y Museos —Sección de Museos—, desempeñando su función en el Museo Arqueológico de Valladolid, por entonces ubicado en el centenario Colegio Mayor de Santa Cruz, fundación del Gran Cardenal Don Pedro González de Mendoza. En el mismo edificio radicaba el Seminario de Arqueología, y al fondo, en la fue antigua Hospedería, se establecía el renovado Colegio Mayor Universitario de Santa Cruz de la Universidad vallisoletana de la que era Rector el Profesor Mergelina, y en cuya etapa fundacional fue principal actor, como Director del mismo, nuestro compañero de hoy.

Como Profesor adjunto de Arte Medieval tanto en Valladolid como después en la Universidad de Madrid, su labor universitaria fue ejemplar, pues a la labor teórica añadía la parte práctica de excursiones, iniciación en las tareas de investigación en las excavaciones y visitas a los museos y monumentos de las viejas ciudades castellanas. Fundía así la teoría con la práctica, conforme a un sentido que es quizáss una de las características humanas más distintivas de su personalidad. Esta labor fue proseguida en su Cátedra de Arqueología, Epigrafía y Numismática, que obtuvo por oposición en 1959, trasladándose luego a la Universidad de Madrid y desde 1973 en la Universidad Autónoma de Madrid, en la que su labor como Rector —de 1972 a 1977— representa una de las etapas más fructíferas de esta Univerdad, precisamente en los años iniciales de su desarrollo.

Paralelamente a sus tareas docentes universitarias, en los Colegios Mayores de Santa Cruz de Valladolid y de Nebrija de Madrid, desarrolló una fructífera labor que ha sido reconocida y alabada repetidamente, así como en sus trabajos en torno a la organización del Museo de Murcia y en el Arqueológico Nacional —junto al Profesor Navascués, miembro de esta Real Academia—, cuyo detalle me es aconsejable no relacionar en este momento para no cansaros.

De manera análoga a la personalidad de su antecesor en el sillón académico, D. Xavier de Salas, mi querido y admirado amigo, junto a su labor estrictamente profesional como Profesor universitario y miembro del Cuerpo de Archivos, Bibliotecas y Museos, ha desempeñado en otras actividades una amplísima labor en pro de la cultura y del desarrollo de las Bellas Artes.

Hemos de resaltar la ingente labor realizada al frente de la Dirección General de Bellas Artes entre 1961-1968, como fue reconocida por esta propia Real Academia de San Fernando y la Real Academia de la Historia. Baste recordar la organización de grandes exposiciones, como las de Berruguete y Zurbarán, la apertura a las tendencias del arte de vanguardia en las Exposiciones Nacionales, el estreno de la Atlántida, la renovación y adecuación del Teatro Real como Sala de Conciertos, en espera del proyectado Teatro de la Opera, que, desgraciadamente, no llegó a concretarse; la reorganización de las Escuelas de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos y de los Conservatorios de Música, incluyendo la construcción de edificios correspondientes a estas enseñanzas, y tantas otras actividades, entre las que es preciso señalar, por su extraordinaria importancia, la creación del Servicio de Información Artística para la realización del Inventario del Patrimonio Artístico, en el que colaboré estableciendo las relaciones con la Universidad, y la creación del Instituto Central de Conservación y Restauración de Obras de Arte y Objetos Arqueológicos, del que fue Director, y llegó a construir casi en su totalidad el edificio que conocemos como la "Corona de Espinas", enclavado en la Ciudad Universitaria, cuyas obras en su etapa final quedaron interrumpidas. En suma, una política encaminada a la revalorización de nuestro Patrimonio Artístico, tanto en la apertura hacia nuevas corrientes estéticas como revitalizando el pasado mediante la construcción y acondicionamiento de Museos Arqueológicos y de Bellas Artes y revitalización de monumentos que estaban en trance de desaparecer por su abandono y degradación. Todas estas actividades y tantas otras, llevadas con tesón, empeño y voluntad, le ocasionaron no pocas fricciones, mostrando una vez más su sentido del orden y disciplina, a veces injustamente criticado. De ello es ejemplo la firme postura que adoptó cuando se pretendió llevar a Nueva York, para exhibirle en el Pabellón de España, el "Entierro del Conde de Orgaz", gracias a la cual pudo evitarse que esta obra maestra de la pintura universal corriera riesgos seguros e innecesarios.

Si a estas tareas acompañamos las de centenares de numerosas publicaciones que se jalonan en labor continuada desde 1935, las más de treinta

campañas de encavaciones y otros trabajos y actividades de diversa índole que en su "curriculum vitae" se detallan, queda sobradamente justificada su designación para incorporarle a nuestras tareas, como galardón, quizás el más preciado, y como repetidamente ha sido reconocida por la sociedad al otorgarle numerosas condecoraciones, y acogerle en su seno otras Academias e Instituciones Culturales como público reconocimiento a una labor bien hecha.

Nos ofrece en esta tarde de junio, en la que la primavera se transforma en estío, un discurso que suscita en el lector algunas consideraciones, al establecer la unidad de la cultura a través del tiempo. Nos muestra cómo los ojos que contemplan el ayer pueden vislumbrar en el hoy aspectos inéditos, y cómo de la misma manera en el estudio del pasado aplicamos el conocimiento de nuestro tiempo.

Trascendiendo las circunstancias de un momento determinado, es evidente que toda obra de arte de cualquier tiempo y lugar debe ser considerada desde un doble punto de vista. En cuanto esta obra se inserta en un ciclo evolutivo, como culminación de un proceso enraizado en el pasado que se concreta en las formas específicas que percibimos y que definen las características estilísticas de un momento determinado, y asimismo es claro que tanto en las formas de hoy como en las del pasado hemos de percibir en potencia, en estado germinal como en la flor el fruto, las formas que representan la modernidad de cada momento histórico, en cuanto lo moderno es una actualidad que contiene en potencia el futuro.

Como ya indica, realmente en la inserción del tiempo en nuestra existencia, hemos de considerar el pasado, el ayer y vislumbrar el futuro, pues en verdad el presente, como la bíblica flor del heno, propiamente no existe, ya que su perfume tan pronto es sentido como es ido. En la obra humana la percepción es de algo ya pasado, y únicamente Dios puede decir: "Yo soy el que soy". Para nosotros todo fue, ha sido o será, todo es pretérito o futuro, fundiéndose ambos aspectos en la obra que contemplamos por la permanencia de nuestro pensamiento.

Es esta unidad intemporal del pensamiento lo que permite percibir e insertar las técnicas y procedimientos arqueológicos en la consideración de una obra de arte que representa la modernidad de nuestro tiempo o seguir su rastro en la consideración del ciclo evolutivo en que se inserta. En la intimidad de su ser, el hombre de hoy mantiene unos principios que si bien

varían levemente por el contexto ambiental y cultural, en realidad bien poco se apartan del pasado. Como decía Pedro el Grande de Rusia respecto a los súbditos de su tiempo, a poco que se les rasque surge el oso.

La obra de arte, como las ideas, trasciende el tiempo, y las formas que percibimos y juzgamos representan la cristalización del pensamiento, de la cultura y de las formas vitales de un momento determinado del pasado. Pero, por otra parte, al ser contemplada en nuestro tiempo, nos ofrece un carácter fundamentalmente ambivalente, pues al ser apreciada y estimada por nosotros, en cierta manera ha de ser considerada como representativa de nuestro tiempo, que de esta manera se hará presente en el mañana, hundiendo sus raíces en el pasado.

El artista siempre se ha encontrado ante unos mismos problemas para la creación artística, que ha de resolver con los medios técnicos que la sociedad le ofrece. Pero en arte poco han variado los materiales, aunque sí la forma de aplicarlos. El artista se encuentra con su "idea", su "concepto" ante el mundo que le rodea, ante la naturaleza en la que se inserta su propia personalidad. Las circunstancias le son ajenas, y aunque en ocasiones puedan influir y conducir al artista hacia un determinismo en relación con el contexto cultural que le rodea, estimo que la voluntad del artista y su capacidad creadora puede encontrar su peculiar medio de expresión, aunque las circunstancias tanto técnicas como culturales puedan entorpecerlo. El artista es libre, pero como se dice el clásico "Ars sine scientia nihil est", y de ahí hemos de deducir la necesidad del conocimiento y de la cultura para la adecuada creación artística. Aun desde el punto de vista del contemplador es ineludible la conveniencia del conocimiento de los procedimientos arqueológicos para adentrarse con más fiabilidad en el entendimiento de una obra de arte.

Es cierto que cada obra de arte corresponde a un momento histórico, que no se pudieron crear las "Meninas" por el pintor de Altamira, pero es indudable que el conocimiento del pasado es una de las llaves que nos abren la puerta del conocimiento, como una luz que ilumina, o como ya en el siglo V se refería San Melitón respecto a la interpretación del mundo.

Por otra parte, la concepción realista o abstracta, los conceptos de pictórico y plástico, el sentido analítico o sintético en la creación de la obra de arte, la contraposición de luz y sombra, por ejemplo, son principios eternos que subyacen bajo las formas precisas de cada período histórico, son,

en suma, características expresivas que se repiten en el proceso histórico-artístico, como en la etapa manierista de los estilos se señalan las características del dilema o de la disyuntiva en cuanto a las opciones del mantenimiento de las directrices continuadas o rupturas respecto al inmediato pasado.

Si desde la Prehistoria la imitación del natural ha sido una de las metas artísticas, ya desde un principio esta imitación de la naturaleza no se ha entendido como la copia fiel de lo que percibe la retina, sino su interpretación. Aun incluso la fidelidad en la representación de lo que los ojos perciben no se ha estimado como correcta, aun en períodos en los que el credo artístico propugna el realismo, y recuérdense las anécdotas referentes al rechazo de dos obras maestras del Caravaggio, la de "San Mateo y el Angel" y la referente a la "Muerte de la Virgen", como de la misma manera nuestro Jusepe Martínez recoge en sus "Discursos practicables del noble arte de la pintura", el rechazo de una escena del Descendimiento, por cuanto el Cristo más parecía un mozo de cordel y lavanderas la Virgen y la Magdela, por lo mismo que en el mundo helénico el pintor Demetrios era rechazado por ser más amante de la semejanza que de la perfección, pues, como escribe Felipe de Guevara, la pintura, y decimos nosotros el arte, es "imitación del entendimiento".

Corresponde, pues, al artista descubrir la esencia de lo que subyace bajo la apariencia visible. El arte es claramente, como decía Santo Tomás, un saber hacer, pero es un saber hacer intelectualizado. La mano es dirigida por la mente, por lo que podemos decir que más que un hacer es un saber. Y de ahí, por otra parte, que este saber ha de ser consciente, para que sea verdadero conocimiento. Es obligado el saber utilizar los condicionamientos de los materiales que se emplean, y de ahí algún aspecto de la necesidad de la ciencia arqueológica, pero es básico saber la finalidad de lo que se pretende. Una piedra de por sí no es una obra de arte, es preciso transformarla. Transformación que puede consistir tanto en lo que afecta a su forma y contextura como en la variación de su contexto ambiental. Así el bisonte en relieve de Altamira, si bien refleja la actividad del "homo faber" en cuanto hace, su significación dentro del contexto hay que situarla en la del "homo sapiens", en cuanto su hacer es un hacer inteligente.

El ayer y el hoy son paralelos. La exaltación de las formas planas y de la geometría, que basan la belleza en la armonía de las proporciones, se

hace más patente si analizamos sus formas teniendo presente los principios del arte de la antigüedad. Desde el mundo egipcio y el arte griego, como a todo lo largo de la Edad Media, se procura renovar y no anquilosarse en el pasado, por lo que muchas de las "modernidades" de nuestro tiempo se aclaran cuando las insertamos en el contexto diacrónico de la evolución histórico-artística.

Esta fundamentación matemática de la belleza artística, que se recoge y explicita en los tratados medievales, como los descubrimientos de la perspectiva, nos recuerda la frase de Cezanne de la reducción a las formas geométricas de un cubo, una esfera o un cilindro para representar las formas de la naturaleza. Frase que en buena parte fundamenta el aprecio de algunas tendencias del arte actual y que trae a nuestra memoria el texto de Roberto de Grosseteste, que en la primera mitad del siglo XIII indicaba que "en el fondo de todas las formas plásticas hay círculos, triángulos o cuadrados, cubos, pirámides o esferas". De la misma manera que el iniciador de nuestros tratados de Arquitectura, Diego de Sagredo, en el primer cuarto del siglo XVI, afirmaba cómo la geometría es "instrumento que mucho ayuda a comprender todos los saberes del mundo", pues, como escribía Platón: "Al hablar de la belleza de las figuras... me refiero a lo que es recto o curvo .. no son hermosas por comparación, sino que son siempre hermosas por su propia naturaleza."

En la evolución histórica, en relación con el contexto ambiental, se reconocen formas análogas que responden a análogas circunstancias históricas, por lo que, lógicamente, los principios estéticos y conceptuales que las fundamentan han de tener unas formas expresivas parejas, ya que el lenguaje artístico está en íntima conexión con las bases culturales que caractizan un período histórico.

En época de crisis, de transformación de la sociedad, como la nuestra, se impone una modernidad que ha de reflejar necesariamente la desorientación que caracteriza cualquier período de tránsito, cuando la nueva sociedad aún no está configurada, por lo que, como en todos los aspectos de la sociedad, las nuevas formas han de renunciar a muchos principios de los que hasta ahora se habían considerado como inmutables, por lo que estas renovaciones han de provocar en buena parte de la sociedad una cierta actitud de rechazo.

No hay modelo único en el pasado que pueda servir de fuente de inspiración, por lo que la labor del artista en su afán de renovar ha de tener un cierto carácter de ruptura con el pasado y de abstracción para seleccionar. De Giotto a nuestros días en la cultura occidental tres aspectos han sido considerados como fundamentales para la apreciación de una pintura: la perspectiva, la anatomía y la luz, como fundamento del color tonal, que en buena medida han desaparecido en las obras de nuestro tiempo.

La perspectiva, como conquista del espacio, para la representación de la tercera dimensión, con el punto de fuga en el fondo y el carácter matemático de su trazado, señalaba esta preocupación por establecer el paralelismo del cuatro con la realidad sensocial. Ya con la concepción de Leonardo de la perspectiva aérea veíamos cómo esta preocupación por la representación de la tercera dimensión podía conseguirse no con líneas, sino con el color, es decir, mediante las gradaciones lumínicas, lo cual ofrecía mucha más complejidad cuando se utilizan varios espejos y diversas fuentes de luz, de diversa intensidad y dirección, como en la obra máxima de este género, en "la teología de la pintura", es decir, en las "Meninas".

Frente al concepto de la perspectiva clásica se opone en el arte contemporáneo no sólo la visión fragmentada de los espacios, en los que una composición se integra por figuras y objetos vistos con diversas perspectivas, pero aún más se vitaliza el concepto de la perspectiva tolemaica o invertida, mediante la que se acentúa el carácter subjetivo de la representación de lo que nos rodea. Como en una proyección, el foco se sitúa en nuestro ojo y las formas se agrandan conforme se alejan de nuestra retina. El conocimiento técnico de este tipo de representaciones, como se verifica en las creaciones del Bajo Imperio Romano, como en Bizancio y hasta en el Románico, por ejemplo, aclara muchos aspectos significantes que subyacen bajo las formas aparentes y las justifican de no pocas representaciones del arte contemporáneo.

De la misma manera, en cuanto al problema del espacio ,es sumamente característico el examen de las composiciones cristalinas de determinadas fases del arte antiguo, como vemos, por ejemplo, en la placa de Otañes, en la que el conjunto se organiza como yuxtaposición de temas y figuras, cuya ordenación realizamos en nuestra mente. El artista nos da los datos, las claves, pero, como en los juegos y móviles de Ferrant, pueden ser cambiantes, pero mantienen un hilo conductor intelectual que relaciona los elemen-

tos que forman la composición. Esta ordenación no tiene presente la que corresponde al mundo sensible que percibimos, y es en nuestra mente donde se organiza y entonces encontramos la belleza expresiva de lo representado, en relación con nuestro propio conocimiento, pues, como decía Montesquieu respecto a la palabra, la mitad es de quien la dice y la mitad de quien la escucha. De ahí el fundamento de la frase de Guillermo Apollinaire de que la obra de arte debe procurar "un placer distinto de aquel que puede procurarle también el espectáculo de las cosas naturales".

De la misma manera que se renuncia al empleo de la perspectiva clásica en buena parte de las tendencias "modernas" del arte actual, se abandona asimismo el concepto de la primacía del cuerpo humano, como arquetipo de belleza y como vehículo para la expresión, mediante el pesto o la actitud, de un "contenido anímico". A este respecto, es sumamente aleccionador el conocimiento de las estilizaciones egipcias, por ejemplo, como la multiplicidad de formas del helenismo, y la concepción de la representación del cuerpo humano en los albores de la Edad Media, cuando parece advertirse una evidente despreocupación por la belleza y la corrección arquetípica del cuerpo humano, e incluso una exaltación de la fealdad por su anticlasicismo.

En efecto, ahora como en diversas etapas del arte del pasado, se estima que el arte es expresión, como dice Benedetto Croce, lo que justifica la renuncia a la belleza formal, basada en la corrección de la representación de la figura humana y del estudio del lenguaje del cuerpo. Nada más explicita de esta concepción que las figuras del cubismo, sin que esto pueda suponer un desconocimiento o incapacidad para hacer un buen dibujo académico, sino renuncia deliberada a su representación, como es notorio.

En esta etapa de ensayos, de transformación de la sociedad, en esta etapa de tentativas para hallar el lenguaje apropiado, el arte de nuestro tiempo ha de servir de luminaria para entender muchos aspectos del arte del más remoto pasado, pues recíprocamente si el conocimiento del ayer acrece la posibilidad de entender nuestras modernidades, éstas, consideradas en su conjunto ambiental, por analogía, nos permiten adentrarnos en el conocimiento del pasado.

El principio de que lo bello no es solamente lo que agrada a nuestra retina es esencial para comprender el arte de determinados momentos históricos. La belleza radica en el contenido expresivo de la obra, como se hace

evidente cuando analizamos formas de la escultura prerrománica, por ejemplo, donde, como en San Miguel de Lillo, en cuyos relieves la valoración de los vacíos en las figuras de las escenas circenses las convierten en un claro precedente de las esculturas en hierro de Gargallo.

Ha de partirse de la base de que, por mucho que se renueve, las formas artísticas se hallan implícitamente configuradas en el ayer, como en el tronco de madera o en el bloque de mármol se hallan las formas escultóricas. De la misma manera ha de considerarse el pasado como una fuente de formas que al ser seleccionadas, abstraídas y combinadas conforme a otros principios ordenadores, se actualiza. Diríamos correctamente que se nos abre un gran abanico de posibilidades cuando miramos al ayer, pues, en verdad, como escribe Berenson: "Somos incapaces de balbucear una palabra que no tenga raíces enterradas profundamente en el pasado más remoto. No se pueden abrir los labios sin servir de vocero a millares y millares de muertos... Sin embargo, imaginamos que somos libres para comenzar de nuevo."

Por ello ha de tenerse presente que cualquier modernidad, para no ser plagio —como escribe Eugenio d'Ors— ha de enlazar con el ayer, pues la tradición es la corriente vivificante que nos liga al pasado y permite que en nuestra cultura las modernidades no representen una solución de continuidad, es decir, una ruptura.

Correspondiendo a la ciencia arqueológica el estudio de la estructura de una obra, se deduce claramente la conveniencia de vitalizar los procedimientos arqueológicos para apreciarla correctamente, singularmente cuando se requiere la conveniencia de estudiar la influencia de las formas del material y su relación con la forma artística, y de igual manera en cuanto a los procedimientos técnicos utilizados para su realización y las condiciones idóneas para su conservación, pues en el espejo del pasado, que se actualiza en nuestras colecciones, hemos de mirarnos, para fundamentar la racional evolución hacia el futuro.

Hemos de congratularnos, en suma, por la incorporación a nuestras tareas del nuevo catedrático, pues su espíritu de trabajo y sus ideas han de acrecentar el prestigio de esta Real Academia. Sea bienvenido.

I N D I C E

	Páginas
Dedicatoria	9
Agradecimiento	11
"Arqueología y Modernidad"	14
¿Qué es la "modernidad"?	19
Conquistas acumulativas de cada "modernidad"	24
Variedad de la "modernidad" y coincidencias	27
La "modernidad" en la escultura española. De la Prehistoria a lo medieval	29
La Edad Media	34
La "modernidad" renacentista y el comienzo de la "modernidad barroca"	38
El romanismo	47
El siglo XVII. La "modernidad naturalista"	49
La "modernidad" del Barroco triunfal	55
El neoclasicismo	56
Románticos y eclécticos del siglo XIX	58
Los "ismos" y las "modernidades" de comienzos del siglo XX	60
La primera generación del siglo XX	67
La segunda generación del siglo XX y las jóvenes promesas	71
"Coda" sin notas	72
El método arqueológico y su aplicación al estudio de la "modernidad"	79
La Real Academia ante las "modernidades" de hoy	85
Notas	92
Discurso de contestación del Excmo. Sr. D. José María de Azcárate y Ristori	105