

Dos aproximaciones a la expresividad del hierro en la escultura de José Gonzalvo (1929-2010)

Román de la Calle
Universitat de València-Estudi General

RESUMEN

El estudio de la obra y de la trayectoria vital del escultor y académico José Gonzalvo (1929-2010) se aborda desde dos puntos de vista: como escultor en hierro, a partir de la forja, la soldadura y la construcción expresiva de figuras, y como persona profundamente preocupada por la salvaguarda del patrimonio arquitectónico rural. Se analiza su itinerario artístico y las modalidades escultóricas desarrolladas, bien en pequeño formato o en monumentos instalados en espacios públicos.

Palabras clave: escultura en hierro / forja y soldadura / figuración constructiva / expresividad / representación humana y animal / patrimonio arquitectónico rural

ABSTRACT

The study of the work and the history of sculptor and academic Spanish José Gonzalvo (1929-2010) is approached from two points of view: as a sculptor in metal, from the forging, welding and constructional expressive figures, and as a person deeply concerned about safeguarding the rural architectural heritage. Discusses his artistic itinerary and sculptural modalities developed, either in small format or monuments installed in public spaces.

Keywords: sculpture in metal / forging and welding / figuration constructive / expression / representation human and animal / rural architectural heritage

“Que la piedra vuelva a ser piedra y el hierro vuelva a ser hierro. Que la cal retorne a su parcela purificadora y esos inusitados colores –verdes, azules y amarillos, de la secreta naturaleza– nos dejen ver y potencien las severas calidades de la recia forja, en la historia del hierro”.

José Gonzalvo, 1985.

I. PRIMERA APROXIMACIÓN: UN RECORRIDO GENERAL A MANERA DE CONTEXTO.

La persona del escultor José Gonzalvo Vives (Rubielos de Mora, 1929-Valencia, 2010) se había curtido en directo contacto con la vida cotidiana, al igual que su propia obra se fue forjando también en el tiempo, con esa misma intermediación popular. Personalidad sobria, adusta, expresiva y recia, pero asimismo sensible y dialogante, en su perfil acogedor y abierto, además de sincero y franco en su genuina cordialidad. Había logrado convertirse vocacionalmente en constructor de formas y de estructuras, capaces de encarnar la figuración y de dinamizar la realidad, a golpes de expresión rotunda y humana.

Decía el filósofo italiano, Benedetto Croce (1866-1952), que en la consideración biográfica de los artistas, la atención a su contexto vital debía ser siempre un hábil arropamiento, preparatorio y paralelo al estudio de su núcleo artístico esencial. Por eso hablar de la persona –insistía el citado pensador– implica siempre también las obligadas referencias al proceso de la producción de sus obras. No hay una sin las otras, ni

éstas cobran sentido sin el despliegue generador de aquélla.

Difícilmente, pues, cabría hablar del escultor José Gonzalvo al margen de su estrecho contacto con el concreto enclave histórico de Rubielos de Mora (Teruel). Hay destinos humanos que parecen incorporar la directa encarnación de la fuerza de la gravedad, de la atracción inmediata de la tierra, constantemente fijada entre sus raíces y sus huellas y unida vitalmente a la idiosincrasia patrimonial de sus orígenes. Hay paisajes que nos ven nacer y se despiden de inmediato de nosotros, como azuzando nuestros inmediatos vuelos en pos de lejanas aventuras.

Pero también hay tierras que, por el contrario, nos reclaman responsabilidades, de forma persistente y radical, si –por ventura– nos decidimos a distanciarnos, aunque sólo sea temporalmente, de su entorno. Y esta segunda opción ha sido, por cierto, la que marcó, completamente, en el caso de José Gonzalvo, el arco existencial de su itinerario personal. Así fue como Rubielos de Mora apostó tanto por él como el mismo escultor decidió echar, por su parte, también las raíces definitivas en aquel determinado fragmento de historia turolense, preservado decididamente en la memoria profunda de un entorno de siglos.

Formado José Gonzalvo entre la Escuela de Bellas Artes de San Fernando (Madrid) y la de San Carlos de Valencia, su primera inclinación –activa al menos durante tres intensos lustros– fue inicialmente el cultivo de la pintura. Premio nacional fin de carrera en tal especialidad, consiguió asimismo la beca por oposición, paralela a la Pensión de Paisaje, otorgada por la Diputación de Valencia (1951).

Analizando con cierta parsimonia e interés, hoy, sus pinturas de entonces no es difícil adivinar, sobre todo en la representación de las figuras, una fuerte base constructiva y una presencia y resolución decididas de la impronta del dibujo en todas ellas. En el manejo de dichos recursos plásticos, nos es dado adivinar ya, claramente, las huellas potenciales –incluso aunque él mismo no lo supiera, en absoluto– de un sólido futuro escultor, que se apuntaba.



Fig. 1.- El escultor José Gonzalvo fotografiado ante el mural de hierro titulado "La reconquista" (1967-1968). 200 m². Ubicado sobre la fachada del hotel del mismo nombre en Alcoi (Alicante).

De hecho, se ha hablado mucho y acertadamente, en la tradición crítica, de los dibujos propios y característicos de los escultores, con sus planos espaciales, sus marcados volúmenes, sus contrastes lumínicos y su decidida solidez compositiva. Algo de todo ello ya se atisbaba claramente, pues, en aquellas pinturas, de la década de los cincuenta, aportadas por José Gonzalvo, donde los ejemplos de sobrios paisajes, de personajes costumbristas y de esquemáticos toreros predominaban indiscutiblemente entre las claves básicas de su personal repertorio iconográfico.

Curiosamente, el seguimiento de la biografía de José Gonzalvo nos demuestra fehacientemente que pudo, con idénticas posibilidades de éxito, ser atleta, explorador, torero, pintor o escultor. Sin embargo, conjuras secretas del des-

tino, optó de modo decidido y rotundo, en un momento determinado, por la escultura, aunque sin dejar nunca de reconsiderar y atender además —así fuera intermitentemente y como entre paréntesis— al conjunto de las otras posibles opciones: la pintura, el mundo taurino y el deporte. Tal era globalmente el espectro rico y plural conformado por sus registros personales, enraizados directamente en su fuerte naturaleza.

Pero será, de hecho, hacia mediados de la década de los sesenta cuando José Gonzalvo —echando la moneda existencial al aire— decide, como de improviso, el retorno decisivo y definitivo a su pueblo. Precisamente hará esta apuesta —para él fundamental— después de un importante viaje a Nueva York, con motivo de su participación expositiva en el marco de la Feria Mundial (1964). Difícilmente podrían darse dos

extremos de oposición mayores y en contextos vitales tan diferentes: Nueva York / Rubielos de Mora. Sin embargo, uno de ellos iba a ser quien ganara, frente al otro, la batalla de la existencia personal de cara al futuro. *Alea jacta est*.

“Con mi precoz y persistente inclinación a lo manual, quedé totalmente subyugado por ese dominio del duro metal, sometido a formas caprichosas por la sencilla y eficaz creación popular”. J. G.

Sería visitando el taller de forja de su amigo Baselga, en Rubielos de Mora, donde este turolense-valenciano, descubrió quizás por intervención del destino –que le esperaba en un rincón– una vieja llave deformada y desechada, en la que precisamente fue capaz de reconocer casi de inmediato, a golpe de intuición sobrevenida, la forma curiosa y abreviada de la montera de un torero. Sin duda, el azar puede agudizar al máximo la percepción y es capaz de dar, en paralelo, vuelos a la imaginación libre para potenciar los recursos secretos de la técnica y José Gonzalvo –lo recordará luego a menudo– vincularía aquel hallazgo repentino e imprevisto a una especie de reto personal, aventurándose –más allá de la pintura que le ocupaba, desde hacía tiempo– en un nuevo espacio diferente de creación artística.

¿Por qué no iba a ceder a tal tentación visceral y sobrevenida? Desde entonces, cediendo a una enigmática llamada, la escultura en hierro se convertiría, efectivamente, en su nueva e impenitente obsesión. *Trabit sua quemque voluptas* (Virg. *Buc.* 2,65). En efecto, como nos apunta Virgilio, a cada uno, en esta vida, le acaba arrastrando su pasión.

El recurso a la forja y la soldadura sobre todo, pero también un interés destacado por el modelado serán relevantes opciones, fijadas ya para siempre, en su dilatada y nueva trayectoria artística. Dibujar con las manos y dibujar en el espacio, acariciando formas y generándolas por acumulación de elementos en sí mismos independientes, se convertirán en los dos imperativos emergentes de sus viajes exploratorios por la creatividad.

Fue así como la alargada sombra de las influencias del Julio González figurativo, los ecos

paralelos de Pablo Serrano con sus particulares retratos y algunas de sus impactantes “bóvedas” y/o el ímpetu singular de Gargallo, con sus estrategias compositivas a base de llenos y vacíos, de geometrías cargadas de humano significado –al igual que antes Vázquez Díaz y Solana lo habían sido también, respecto a sus pinturas– irían abriendo ejemplarmente nuevos horizontes y diferentes derivas a su entusiasta quehacer escultórico, ávido de absorber cuanto se cruzaba en horizonte selectivo.

En realidad –es bien sabido– la acción creativa tiene, en su seno, tanto de radical originalidad como igualmente puede arrastrar amplias cantidades de entremezcladas relecturas. Es así como homenajeamos los descubrimientos ajenos al hacerlos nuestros y transformarlos inclusivamente –una vez asimilados– en nuestro propio lenguaje. Con ello abrimos sólidos caminos al futuro, sin dejar de asegurar igualmente los resortes de la propia historia, en ese diálogo de tiempos y de opciones entrecruzadas, que discretamente nos rodea.

Por todo ello me atrevo a recordar –ahora– que azar e investigación se darían estrechamente la mano, zigzagueando, con rotundidad, entre los puntos programáticos de su poética escultórica. No dejo efectivamente de recordarle en su decidido afán por construir formas, enfrascado en sus figuraciones plásticas de la realidad y transformado, él mismo, a través de la marcada expresividad de sus figuras. Poco importaba que fueran éstas, a veces, reducidas en tamaño e intimistas o que, en otros muchos casos, devinieran francamente monumentales, como sucedía en sus decisivas intervenciones en el espacio público, contribuyendo, con ello, a la singular caracterización de muchas de nuestras calles y plazas, que recogen su compartido legado artístico.

Precisamente me gustaría, en estos personales momentos de redacción reflexiva, trenzados de recuerdos y vivencias compartidas, saber enlazar explicativamente, sin ceder ante fáciles determinismos, los intereses vitales del escultor, a lo largo y ancho de su existencia, junto con sus afanes estéticos más reiterados y profundos.



Fig. 2.- GONZALVO, José. *Escena de mozos embolando un toro*. Óleo sobre lienzo, ca. 1957. 100 x 130 cm. Colección museística del autor. Rubielos de Mora

Lo intentaremos, pues, a pesar de que no resulte fácil tan arriesgado viaje, entre la espontaneidad de la memoria y los recursos analíticos del estudio.

Moviéndose decididamente entre la utilidad y el placer estético, nuestro Académico Numerario de San Carlos en la sección de escultura y Académico Correspondiente asimismo en la de San Luis de Zaragoza, cuando en el año 1985 pronuncia su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes, lo hace con un texto sólido y bien meditado, cuyo título es altamente significativo: “El artista y el pueblo”.

De alguna manera, quería el maduro José Gonzalvo –como oportunamente me gusta recordar de nuevo– no sólo enfatizar su pertenencia al contexto del pueblo, sino también expo-

ner la finalidad eficazmente comunicativa que, por lo común, emanan directamente y con fuerza –ambas notas distintivas– de sus ya históricas aportaciones artísticas.

Han sido muchos, a decir verdad, los pueblos y ciudades de nuestro entorno que han querido integrar, durante el transcurso del último medio siglo, en el ritmo de sus vidas cotidianas, la destacada presencia de determinados monumentos escultóricos de los que ha sido autor, con su característico lenguaje plástico, José Gonzalvo. Citaremos ejemplarmente sólo algunos de nuestras geografías: Fuendetodos, Calamocha, Alcañiz, Andorra, Teruel, Rubielos, Albetosa, Zaragoza o Frías de Albarracín. Pero también han hecho lo propio y con diligencia: Alcoi, Benasal, Bocairant, Vallada, Valencia o Barcelona.



Fig. 3.- GONZALVO, José. *Paisaje de Noguerauelas*. Óleo sobre lienzo. 61,5 x 53,5 cm. Ca. 1951. Colección museística del autor. Rubielos de Mora.

Se ha ido conformando así una extensa y apretada nómina de conocidos monumentos públicos, directamente incorporados ya a nuestros paisajes urbanos y campestres. De este modo, una “Cruz de Término”, un mural de grandes dimensiones, una austera escultura religiosa, un destacado hito festivo, un sobrio minero o un pastor, una briosa vaquilla o un emblemático referente histórico, transformados siempre en decisivas formas expresivas, se han convertido en recordados elementos escultóricos de nuestras entrañables tierras.

“Es importante descubrir directamente ciertas imágenes, que uno lleva como fijadas dentro de sí, en las cosas dispersas de su mun-

do. Por eso, reconocer o reencontrar lo que uno considera profundamente auténtico en las expresiones populares fue siempre básico para mí. No en vano, cuando el hombre sabe mantener el aliento vital que ha recibido de su contexto existencial es precisamente cuando crea historia y es capaz también de salvaguardarla”. J. G.

Pero no finalizan aquí sus meritos patrimoniales. Hay además otra faceta realmente destacada que no podemos pasar por alto. ¿Cómo olvidar su dedicación permanente a rescatar el patrimonio arquitectónico y paisajístico de nuestros pueblos, convirtiendo dicha tarea en esencial objetivo de su ajetreada vida cotidiana, en paralelo, junto a las experiencias e



Fig. 4.- GONZALVO, José. *El Dr. Sancho Rodríguez Fornos*. Hierro. 50 cm. Ca. 1970. Colección particular, Valencia.

investigaciones artísticas en el dominio de la escultura? En realidad, fueron ésas, para él, las dos caras de la misma moneda.

Durante años, se convirtió en profundamente ejemplar esa preocupación personal suya por restaurar edificios, por mantener sus características propias, fundadas en la historia y en los valores arquitectónicos locales, sin ceder ante transgresiones indebidas, comprometido con el fundamento originario de sus señas de identidad. Y lo más importante ha sido, quizás, su habilidad para saber contagiar extensiva y vigilantemente esta preocupación conservadora y respetuosa de la cultura cotidiana y de salvaguarda efectiva de sus valores a los demás habitantes de los pueblos, convirtiéndolos decididamente en testimoniales y activos responsables del patrimonio común, fundado incluso en sus preferencias educativas y en sus preocupaciones comunitariamente compartidas, por conseguir un conjunto urbano modelico y lo más íntegro posible desde las claves de su propia intrahistoria.

“Tenemos la obligación de sensibilizar al pueblo sobre lo que tiene, sin más, como ignorado patrimonio. Debemos descubrirle el valor estético de sus cosas cotidianas. ¡Qué función social más bella la del artista como celador del patrimonio artístico y cultural de su pueblo y de su historia!”. J. G.

Pero atendamos documentalmente a la presente realidad de aquel entorno. En el museo que lleva su nombre, en Rubielos de Mora, se consolida y refuerza verdaderamente la memoria de su quehacer artístico, desgranándose, paso a paso, entre piezas, bocetos, estudios y proyectos. Ahí quedan, directamente aplicados a sus obras, algunos verbos que fueron esenciales en su quehacer escultórico –forjar, moldear, remachar y soldar– como esperando todavía su laboriosa llegada cotidiana, suspendida ya para siempre con su definitiva desaparición –que a todos nos sorprendió– hacia finales de aquel mes de noviembre del año 2010.

Sobre una elevada estantería de mi estudio, presidiendo la amplia mesa de trabajo, que co-

bija mis prolongados silencios, desde hace unos años, se halla –vigilante y astuta– la lechuza de hierros articulados, como si estuviese retenida en el aire, forjada por el amigo Pepe Gonzalvo (2002) y destinada a mí, como filósofo siempre en ciernes, casi dispuesta a levantar su vuelo parsimonioso al atardecer, como tanto le gustaba decir a G. W. F. Hegel (1770-1831), uno de mis pensadores favoritos.

Me da la extraña impresión de que hoy la lechuza metálica se encuentra silenciosa y hasta algo más nerviosa, quizás, que de ordinario, como si supiera que estoy escribiendo concretamente sobre ella. La miro y pienso en seguir redactando un apartado más. Aunque sin duda –concluyo, con razón– es ya el momento de poner el punto final a esta primer apartado contextualizador de su trayectoria.

II.- SEGUNDA APROXIMACIÓN: LA ESCULTURA COMO HORIZONTE VITAL DE JOSÉ GONZALVO.

Posiblemente una de las transformaciones más relevantes de la escultura moderna se haya debido al cambio que impone, en este programado quehacer artístico, el directo recurso al hierro forjado, cortado y soldado. Experiencias que fueron llevadas a cabo precisamente en el transcurso del siglo XX, una centuria altamente experimentadora en los dominios artísticos más plurales.

También, pues, en la escultura se abren, de nuevo, prometedores caminos de modernidad: Julio González, Picasso, Pablo Gargallo, David Smith o Anthony Caro pueden ser buenos ejemplos de estas búsquedas, experiencias y hallazgos específicos, a nivel internacional.

La vieja tradición de la forja en nuestro país será el mejor caldo de cultivo para muchas investigaciones escultóricas, a partir del hábil recurso constructivo y del uso y dominio del hierro. Las conexiones entre la funcionalidad histórica de la forja y la soldadura –aplicadas a la vida cotidiana– y las propuestas estéticas de esos mismos materiales y técnicas, extrapolados directamente a la escultura, han sido y siguen siendo un adecuado banco de pruebas en el



Fig. 5.- GONZALVO, José. *Corredor*. Bronce. 13 x 30 x 38 cm. Ca. 2005. Colección del autor. Valencia.

contexto artístico español. El itinerario escultórico de José Gonzalvo puede asumirse, pues, como adecuado ejemplo de lo dicho e inscrito en ese preciso perfil de la historia.

Fijarse en la manipulación del hierro, para –tras su forja, corte y soldadura– pensar en construir estructuras cargadas de sugerencias volumétricas especiales, implica ante todo tener asumido poderosamente la vigencia del “principio collage”, con su capacidad de síntesis y de sistemática combinación.

Sólo a partir de tal principio –junto a las estrategias que abren y posibilitan sus aplicaciones– es viable pensar en el diálogo expresivo entre planchas y vacíos, dando lugar a la estudiada articulación de elementos fragmentados, formando unidades eficaces en su capacidad de sugerencia. De hecho, tras su previa y cuidadosa selección, los fragmentos metálicos serán minuciosamente contrastados, pautando su conjunción, como si se tratara de dar lugar a *collages* sustentados en el aire, sólo sujetos por flotantes puntos de soldadura, que potencian aún más, si cabe, su particular ligereza y efectos perceptivos de rotunda extrañeza y marcada originalidad.

Tales han sido, efectivamente, las claves arbitradas entre la fragmentación y la síntesis que suponen dichas estrategias de construcción. A nadie se le ocultan, por tanto, las profundas raíces del oficio, las fuentes intensamente populares que se hallan en la base de un quehacer escultórico tan duro y esforzado como éste. Pero también, es cierto que, muy pronto, la novedad experimental se va a convertir –con los relevantes aportes de destacados nombres de la historia del arte español– en una sólida tradición internacional, dada la suma resonancia y trascendencia de sus investigaciones y propuestas, en este contexto.

Apunto intencionadamente estas reflexiones para dejar sentado que un escultor como José Gonzalvo –que hacia mediados de los sesenta experimenta una intensa llamada de atracción por esta modalidad de intervenciones escultóricas, tras lustros dedicado a la pintura– se encuentra en una bifronte y comprometida situación.

Por una parte, él mismo nos narra minuciosamente, en sus escritos, la atracción que

la práctica de la forja y de la soldadura profesionales, en su nunca olvidado Rubielos natal, habían ejercido sobre él directamente. Pero, en igualdad de condiciones, no podemos relegar asimismo las posibles informaciones que, sobre todo a través de publicaciones periódicas especializadas, le brindarían algunos de los prestigiosos resultados internacionales, ya consolidados, en este particular dominio de la escultura. En algunos casos, incluso determinados aportes de artistas aragoneses se hallaban, además, al alcance próximo de su conocimiento y de sus personales reflexiones.

Bien es cierto que somos conscientes de las considerables limitaciones informativas propias de aquella coyuntura histórica española de posguerra, a la que específicamente nos referimos, pero José Gonzalvo en su formación académica en las Escuelas de Bellas Artes de Madrid y de Valencia y en sus viajes, visitas a galerías o museos y en sus lecturas, no dejaría de conocer tales posibilidades técnicas en su eficaz reversión sobre la escultura.

Otra cosa será, sin embargo, el momento decisivo de su concreta decisión, a partir no precisamente de la contemplación sorpresiva de una determinada obra de arte, realizada en esta modalidad escultórica, sino más bien gracias al contacto inmediato con una humilde pieza de trabajo en forja de la directa cotidianidad. Fue concretamente una llave la que –como ya hemos apuntado más arriba– abrió su imaginación de manera decisiva, de cara al futuro, dejando básicamente aparcada la pintura, para saltar la barrera de la escultura en hierro, que le obsesionará de forma resolutiva ya para siempre.

Justamente la escultura “Torerito” (aprox. 1958), que podemos considerar su auténtico bautizo de fuego escultórico, utilizaría de forma simple y expresiva –aquella decisiva y sugerente llave encontrada– como montera y cabeza del personaje. Es, de hecho, el primer experimento bien documentado y directo que tenemos del joven Gonzalvo, trabajando el hierro. Toda una valiosa prueba de época, con profundas connotaciones históricas y personales.



Fig. 6.- GONZALVO, José. *San Pedro Apóstol*. Hierro y piedra. 25 x 13 x 60 cm. 1966.
Colección Pedro Cámara. Valencia.

“El artista lo es, a mi juicio, tanto por la salvaguarda de su identidad como por el respaldo de sus obras. Sobre todo, así ocurre en mi caso, que elegí el regreso a la naturaleza, a la hospitalidad del pueblo sencillo, sabio y tranquilo. ¿Qué otro refugio más adecuado y eficaz podía soñar, para encontrarme a mí mismo y para crear en total distensión?” J. G.

Pronto se incrementaron, a partir de aquí, sus experiencias, se intensificaron apasionadamente sus contactos con el oficio directo de la forja y aprendió a ver volúmenes a través de estructuras, a concebir las, dibujarlas, soñarlas en el aire y también –por fin– a realizarlas decididamente en hierro.

Diríase que aquel lenguaje escultórico, pleno de novedades para él, se basaba esencialmente en el descubrimiento de relaciones sintácticas, en la definición de un determinado repertorio de formas elementales y en la paulatina aceptación de sus posibles reglas de transformación y combinación. Pero José Gonzalvo nunca cedería, en su personal itinerario, a dar el salto –realmente tentador para muchos otros– entre aquel lenguaje sintáctico y la abstracción artística.

Por el contrario, siempre supo enfocar, de manera prioritaria, esas investigaciones formales hacia la comunicación referencial, es decir hacia la doble conexión sintáctica y semántica de las formas constructivas en sus capacidades denotativas. De ahí que nunca fuese, propiamente dicho, un artista tentado por el universo de lo abstracto y se mantuviera decididamente en el dominio profesional de la figuración, posibilitada desde ese intercambio experimental entre la sintaxis ejercitada por el hierro y la búsqueda del significado, encarnada abiertamente en la referencialidad de sus esculturas.

Sólo como aventura puntual realizó algunos concretos ensayos de escultura no figurativa, de pequeño formato y estilizada prestancia, que a decir verdad presentan –como piezas– especiales atractivos de espontaneidad formal. Casi son trofeos visuales, de resolutiva preponderancia vertical, que no quiero dejar de citar, al menos como puntuales contraejemplos.

Sólo, pues, como excepción, el singular proyecto de “La Cruz de Término” (1965) instalado en el acceso a Valencia, en el término de Alboraya, podría aproximarse a una concepción abstracta de una estructura monumental, ascendente, con hechura en forma de esbelta pirámide en escalones. Toda ella está poblada de fragmentos metálicos, visualmente flotantes, en todos sus niveles y finaliza coronada en su cima por una escueta cruz, de reducidas dimensiones, si es que se la compara con todo el conjunto escultórico en su globalidad. He ahí, por tanto, un juego claramente testimonial de sus posibilidades investigadoras hacia derroteros distintos. La excepción, sin duda, refuerza la regla.

Pero ¿de dónde fue extrayendo José Gonzalvo sus concretos temas escultóricos? La respuesta es evidente, si pretendemos resolverla en su propia lógica: de la vida misma que le rodea, del pueblo que le arropa y preocupa, de los personajes que caracterizan y simbolizan la identidad de sus poblaciones, de los animales que le seducen y con los que comparte asimismo sus fiestas y actividades.

He aquí algunos ejemplos, cuya datación no siempre puede ser cronológicamente exacta, por la limitación informativa, que históricamente se ha producido en las investigaciones: “Pareja de guardia civil” (aprox. 1980), “El boxeador” (aprox. 1994), “El futbolista” (aprox. 1984), “La aguadora” (aprox. 1985), “La manta” (1970), “Los pescadores” (1965), “El jotero” (aprox. 1993). Pero también “La lechuza” (2002), “El gallo” (1998), “El jabalí” (aprox. 1996) o “La vaquilla del ángel” (1985)). Asimismo acude con idéntica soltura a la historia y a sus tradiciones, se refugia en la religiosidad comunitaria y sus imágenes y en las figuras destacadas de líderes y sujetos emblemáticos del entorno ciudadano y regional. (Citemos ejemplarmente: “La Virgen de la Estrella” (1993), “La Santa Cena” (1969), “San Gregorio” (aprox. 1965), “El Via Crucis” (1972) o los intensos y expresivos bustos de “Azorín” (aprox. 1972), “Belmonte”, (aprox. 1976) “Blasco Ibáñez” (aprox. 1983), “Joaquín Costa” (aprox. 1984) o su “Autorretrato” (1997), sin relegar las figuras de “Pedro IV” (1974) “Alfonso II” (aprox. 1970), “Carlos V” (1979-



Fig. 7.- Museo de la exposición permanente de obras originales de José Gonzalvo en Rubielos de Mora (Teruel)

1986), del “Pare Presentat” (1980) y del “Padre Piquer” (1988) o la de “Ricardo Tormo” (2000).

“Queda claro que todo cuanto me rodeaba cotidianamente captaba, por supuesto, mi interés. Ahí están, para ejemplificarlo, las tradiciones populares, las devociones religiosas, determinados juegos de vida y muerte, ciertos retazos de historia que afloraban en una etnia recia y que siempre he procurado sintetizar, con brío, en mis trabajos. Pues, a menudo, el primer espectador de mi obra ha sido, sin duda, el propio protagonista de la misma”. J. G.

De esta forma, enfrentados al enorme conjunto de su producción –que alguna vez deberá ser debidamente catalogada y estudiada con minuciosidad académica–, es determinante que se ordenen en series temáticas sus trabajos, para mejor poder contrastar –así– sus versiones y atender a la afinidad o diversidad de sus plurales recursos escultóricos.

Sí que merece una justa matización, por mi parte, un tipo particular de experiencias de distintivo carácter investigador: me refiero a las piezas de *arte encontrado*. Liberadas de referencias semánticas, reutilizando las formas metálicas de los objetos hallados, sólo los imperativos del azar y las posibilidades combinatorias preferidas –en cada ocurrencia– se convierten en principios determinantes de los resultados estéticos propiciados. De hecho, dichos ensayos podrían haberse convertido en eficaz banco de pruebas para sus trabajos temáticos. Pero tampoco fue así, quedando sólo insularmente recogidas, dichas propuestas, en su repertorio memorial de experiencias, como puntuales testimonios aislados y concretos, debidamente documentados.

Alguna vez, comentando con el escultor acerca del carácter diferenciado que podía establecerse entre sus obras instaladas en espacios públicos, me reconoció que efectivamente había una determinada distinción de concepción y de

realización entre lo que podríamos denominar la *opción monumental* y la *opción muralista* de sus esculturas públicas, todas ellas realizadas asimismo en hierro forjado, cortado y soldado.

Por un lado, tendríamos la mayor parte de tales monumentos, centrados habitualmente en un personaje único rememorado, aunque a veces resuelva sus trabajos en la articulación de un conjunto simbólico, integrado por diversas figuras. De ahí sus considerables tamaños y la tendencia a concederles –a cada uno de ellos– volúmenes construidos comúnmente por acumulación de elementos, arropados por una determinada escenografía, asumiendo juegos retóricos, a veces, cargados de símbolos o alegorías en sus plurales recursos iconográficos. Su contemplación relativamente lejana, por parte del viandante o del viajero, refuerza la exigencia de estas características, en aras a su percepción.

Sirvan de ejemplo, en dicho sentido, el “Homenaje a San Jorge, a Alcoi y a su fiesta” (1983) instalado en dicha ciudad alicantina, el “Monumento al tambor” (1968) de Alcañiz, el “Monumento al Padre Tajo” (aprox. 1974) ubicado en el monte Vega o el “Homenaje al toro embolado” (1975) de Rubielos.

Por otro lado, el monumento de carácter mural, supone la inclusión de toda una saga de personajes, de menor tamaño y escenografía común. Posiblemente el mejor paradigma de estas propuestas sea el conjunto titulado “La Reconquista” (1967-1968), incorporado en la fachada del hotel del mismo nombre, en la ya mentada ciudad de Alcoi. Un proyecto de alto alcance, posiblemente el más complejo y ambicioso de cuantos se propuso, como intervención pública, por su carácter narrativo y secuenciado. Impresionante por la cantidad de figuras que en él se cobijan, rememorando la historia de la festividad, que recuerda –como es bien sabido– las luchas entre moros y cristianos, es ciertamente una de sus obras fundamentales.

Me gustaría, para finalizar, distinguir asimismo algunas tipologías en el quehacer escultórico de José Gonzalvo, más allá siempre de sus referencias temáticas, centrándonos de manera básica en la vertiente compositiva y formal de sus obras.

El *carácter volumétrico* de muchas de estas figuras se consigue por adición conjuntada de los elementos metálicos seleccionados y puntualmente calculados. Esto ocurre, frente a otras propuestas en las que predomina el *carácter estructural*, al potenciarse conscientemente los huecos, las sombras, las planchas y los expresivos vacíos.

En realidad, tras los análisis estéticos llevados a cabo en nuestras investigaciones, consideramos que son estas dos pautas –estratégicas y compositivas– las que mejor permiten diferenciar y catalogar sus trabajos, marcando las preponderancias constructivas entre los juegos volumétricos y/o los estructurales. Si los primeros enfatizan el diseño de base de las obras que dialoga entre el modelado (de la concepción) y el forjado (de su realización), los segundos se convierten en el más decidido paradigma de las posibilidades del hierro, al abordar el persistente intercambio escultórico entre el interior y el exterior de las obras, entre sus estudiadas aperturas y cierres calculados.

Ambos procedimientos pueden estudiarse igualmente de forma comparativa, e incluso de manera más didáctica, en las obras de pequeño formato del escultor José Gonzalvo. Así lo hemos podido constatar, profesionalmente, en nuestras visitas al Museo Gonzalvo de Rubielos de Mora. Una de las ilusionadas aventuras vitales del propio escultor y de su familia más próxima, hoy convertido en realidad.

Estamos plenamente convencidos de que sólo la parsimoniosa experiencia estética, que supone “leer” la operatividad de la factura de cada pieza, junto a su cuidada interpretación referencial, puede dar pie al estudio efectivo del lenguaje de sus esculturas.

“Soy fundamentalmente un observador meticuloso de la racionalidad del arte y concibo lo bello desde la concordancia y la armonía que deben existir entre las partes singulares de un todo, de manera que no haya contradicciones entre los volúmenes, las estructuras y el espacio”. J. G.

¿Acaso no hay temas que requieren preferentemente –por sí mismas– determinadas

estrategias compositivas sobre otras? ¿Por qué se opta a favor de un procedimiento antes que por otro, frente a ciertas propuestas denotativas? ¿No es cierto que se pueden comunicar mejor el movimiento, el ritmo, los contrastes, la expresividad, la fuerza, la rotundidad, el humor o la ironía de las piezas escultóricas, mediante unas específicas técnicas constructivas bien estudiadas a través de concretas experiencias y estrategias *ad hoc*?

He aquí una cuestión que, en diversas alternativas, nos ocupó, en nuestras intermitentes conversaciones. Y recuerdo que, en cierta ocasión, al hilo del tema de sus retratos escultóricos, mientras aguardábamos el inicio de una reunión académica, respondió escuetamente y de un tirón a mi pregunta, como quien respira simplemente el deseado aire fresco, al salir de paseo: “A veces estoy días mirando la imagen de un rostro y me obligo a fijarme sólo en algunos detalles básicos, muy concretos que –considero– destaquen en él. De ellos, unos deberán ser físicamente determinantes en su presencia sobre el rostro y otros marcarán las posibles relaciones entre los primeros”. Y siguió paseando por la estancia.

El lenguaje escultórico de José Gonzalvo Vives está tejido, pues, de *elementos* y de *relaciones*. Se enmarca entre presencias y ausencias, entre dinamicidades evidentes y estatismos compensatorios. Tan difícil era, sin duda, para él articular comunicativamente esos recursos en la realización de cada obra específica, como descubrirlos, por nuestra parte, luego, en su interpretación.

Algunas veces, pienso que la misma mirada estética es utilizada alternativamente por el artista y por el espectador. Otra cosa es que seamos capaces de rastrear, ver y detectar los mismos elementos y las mismas relaciones, en ambas oportunidades. Y sobre todo deducir del conjunto existente parejas o similares consecuencias. *Duo si idem dicunt, non est idem*, decían sagazmente los latinos. Sobre todo –añadiríamos nosotros– tratándose y moviéndonos en el dominio de las experiencias estéticas. Tales son efectivamente los poderes y las prerrogativas

del quehacer artístico: consistentes en ser capaz de comunicar –con la imbricación creativa de sus elementos y relaciones– sugerencias, secretos y enigmas a sus contempladores, siempre a través de discretas formas nuevas.

Ése fue, sin duda, el constante objetivo que José Gonzalvo puso siempre en marcha, apasionadamente, en sus esculturas, con sus hondas motivaciones humanas y persistentes raíces populares.



Fig. 6.- GONZALVO, José. *La lechuza de Minerva*. Hierro. 30 x 18 x 18 cm. 2002. Colección particular. Valencia



Fig. 6.- GONZALVO, José. *Desplante*. Hierro. 26 x 50 x 25 cm. 1969. Colección particular. Valencia