

TRES ESCULTORES, TRES MIRADAS: RICARDO BOIX, AMADEO GABINO, MIQUEL NAVARRO

Molt Honorable President de la Generalitat Valenciana, Ilustrísimo Señor Presidente en funciones de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, Excelentísimos e Ilustrísimos Señores y Señoras Académicos, Señoras y Señores:

Dentro de pocos días se habrán cumplido tres años de mi nombramiento como Académico Correspondiente por Vilafamés. He de confesar, sin rubor alguno, la íntima satisfacción que me produjo el que tan regia institución me incluyera entre sus doctos miembros. Avatares personales y circunstancias profesionales me han impedido hasta hoy ingresar de facto en esta nobilísima Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Ruego se me disculpe dicha tardanza a la vez que quiero manifestar mi más sincero agradecimiento por el honor que se me ha tributado, así como mi propósito de colaborar activamente en las tareas y proyectos de esta secular entidad, siempre entregada a la mejora de la vida cultural valenciana.

La conferencia que dictaré versa sobre tres escultores valencianos que tienen representación en el Museo Popular de Arte Contemporáneo de Vilafamés, justificándose así el enlace entre mi labor historiográfica especialmente ceñida a la creación escultórica, y la efectiva y afectiva vinculación que desde hace años mantengo con el museo fundado por el Excmo. Sr. D. Vicente Aguilera Cerni, a la sazón Académico de Honor de esta preclara corporación que hoy nos cobija. Con el título «Tres escultores, tres miradas: Ricardo Boix, Amadeo Gabino, Miquel Navarro», pretendo ofrecer una sucinta panorámica de la escultura valenciana del presente siglo, focalizada en el tiempo histórico respectivamente encarnado en sus singulares poéticas plásticas. He de lamentar, no obstante, que haya sido rebasada mi empecinada voluntad en proyectar un amplio repertorio de diapositivas, destinadas con finalidad didáctica a ilustrar visualmente los contenidos de la conferencia.

RICARDO BOIX

Hago recalar mi mirada sobre la obra escultórica de Ricardo Boix Oviedo. De nuevo, mi atención se fija en unas imágenes, algunas de las cuales ví por vez primera hace ya casi quince años. Hallábame entonces ocupado en la elaboración de mi tesis doctoral en Bellas Artes, y le visité en su casa de la Finca Roja. El octogenario Ricardo Boix, tan amable de trato como parco en palabras, «miraba» sobre sus recuerdos a la vez que yo miraba también —porque quería «ver»— las pequeñas esculturas cuidadas con mimo por su hija Caris. Cuando me mostró sus dibujos, celosamente guardados desde hacía medio siglo, esa innata timidez reflejada en su semblante pareció desvanecerse y se arrancó a hablar con dos o tres frases seguidas. Fue a modo de un relámpago, pues, en aquella primera conversación —cuya grabación conservo—, se retornó enseguida al esquema dual de mi rosario de preguntas y el lacónismo de sus respuestas. Una vez destapado su álbum de fotos, creí entrever, en sus ojos azules, que miraba aquellos testimonios de su pasado, no con la vista, sino a través de la memoria. (Tiempo después, Octavio Paz me lo aclaró para siempre: «Para ver de verdad hay que comparar lo que se ve con lo que se ha visto»).

En la vida —en todas nuestras vidas— hay momentos cruciales. Para Ricardo Boix, su corto viaje a París, a finales de 1930, acompañado por su amigo el pintor Roch Minué, sellaría en su espíritu artístico una indeleble marca. En los museos de la capital francesa —y especialmente en el Louvre— pudo mirar lo que quería ver. A modo de «toma de posesión» *in situ*, sus pupilas escrutaron, con avidez y delectación, los relieves, las manos, los torsos, la anatomía toda de la escultura egipcia. Lo que allí vio —proyectando deseos, expectativas, necesidades...— le ratificaba en su posicionamiento estético. Porque Ricardo Boix, desde 1927, estaba haciendo escultura de influencia déco —como aquél que escribía en prosa— sin saberlo. Sólo un mes y medio duró la estancia de

Boix en la ciudad del Sena. Se imponía el regreso y volvió a Valencia. Puede que en ese viaje de retorno Boix viera, con la nitidez que hace resaltar el filtro del recuerdo, las imágenes de esas esculturas nacidas a la vida por su intuición y su empeño: el relieve en piedra de Borriol, de 1927, al que pondría por título *Arqueros*, pieza que inicia sus característicos juegos relacionales de combinación compositiva horizontal-vertical y las estrategias de repetición; su *Mona* de 1928, en piedra roja —«los monos son muy expresivos», me decía, reconociendo que se quedó absorto ante la gracia de uno de estos simios, al que iba a ver, una y otra vez, al zoo; esos dos relieves en piedra negra, realizados en 1928: *Trabajo*, de composición diagonal, y *Furia*, calculadamente simétrico, emuladores ambos de la envidiable pericia de los medallistas franceses; ese otro —cedido por el Ayuntamiento de Valencia al Museo de Vilafamés—, al que nuestro escultor bautizaría como *Ciervos*, tras su ejecución en 1929 (labrada piedra blanca con fino bajorrelieve surcado en varios planos de profundidad). Y —¿cómo no!— su tan apreciada escultura exenta, ésa que recrea en piedra de Borriol las figuras de dos monos abrazados, —*Idilio*, también de 1929—, que pocos años después presentaría en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid, en 1932, de cuyo evento se ha rescatado para la memoria colectiva la instantánea fotográfica allí tomada —todo un documento histórico— en la que la figura de don Niceto Alcalá Zamora se nos muestra, detenida, mirando esta singular obra escultórica de nuestro insigne artista.

La gran aptitud dibujística de Boix —la que hoy conocemos y valoramos—, da sus más importantes frutos en 1931. De ese año —recién llegado de su revelador viaje parisino— se conservan (algunos de ellos expuestos actualmente en el valenciano Museo de la Ciudad), muchos dibujos suyos —esbozos que son, en no pocas ocasiones, de posteriores esculturas—, en los que junto a la habilidad en el trazado de la línea, ésta queda valorada hasta tal punto que deja de lado el sombreado. («Yo no sabía difuminar —me dijo; cuando difuminaba deshacía el dibujo»).

En ese año de 1931 la voluntad popular rompía en mil añicos el régimen monárquico reinstaurado en 1875, y ponía punto final a la alternancia entre conservadores y liberales que había presidido —desde 1876— la vida política española, seguida por la Dictadura Primorriverista. Se abría un nuevo capítulo de la historia española al tiempo que —para Ricardo Boix— caía el telón simbólico que cortaba, como

una guillotina, su pretérita andadura, dando paso a la luz de ilusión colectiva que la República representaba. En este momento, punto de inflexión, de meditación obligada, su mirada —ésa que resalta de forma prístina hitos biográficos, como rescatados y corporeizados por un escáner actual—, recorría puntual y emotivamente jalones de su historia personal: de familia humilde, había nacido —en 1904— en la ciudad de Valencia; a los quince años se matriculaba en San Carlos, al tiempo que entraba de aprendiz en el taller de Eugenio Carbonell, donde trabajaba su hermano mayor Arturo. De él aprendió el amor por el dibujo y recibió las primeras enseñanzas artísticas —«mi hermano fue realmente mi maestro», nos recordaba, en otro encuentro posterior, a mí y a mis alumnos Carmen Marcos y Juan Carlos Gomis, quienes por aquellas fechas realizaban un trabajo sobre su obra artística—. Y seguía reconstruyendo —«en diferido», como no podía ser de otra manera—, sus años de estudiantado, cuando conectó con el reducido grupo de los jóvenes emergentes, que —al igual que él— pugnaban por una renovación de planteamientos y enfoques ante el hecho escultórico. Pero su carácter retraído le alejaba de la discusión y la polémica que en aquellos años animaba el inconformismo imperante en las aulas y en el claustro de la Escuela de Bellas Artes. («Tónico» Ballester me hizo saber, en una inolvidable conversación, que Ricardo Boix, «más que pertenecer a 'nuestro' grupo, iba por libre»). Apacible, reservado e introvertido, su rebeldía se hacía patente en el momento en que el profesor pasaba a corregir su ejercicio escultórico, saliéndose de la clase pues no podía aceptar rectificaciones a su ya prácticamente definido estilo. Drástica actitud, que junto a un convulsivo horror a las asignaturas teóricas, no era sino el iceberg de unas sólidas convicciones que chocaban con el ambiente academicista y ecléctico que regía las enseñanzas artísticas —de sólido componente técnico, eso sí— en la Escuela de San Carlos. Razón por la cual, en esta vuelta de París, enseñoreada de tristeza, Boix evocara el magisterio de ese gran escultor —Vicente Beltrán Grimal—, quien con sus propuestas renovadoras del clasicismo, imbuídas de las pautas del aire modernista, tanto influiría en él y en sus compañeros de generación. (Todos los artistas a quienes entrevisté con motivo de mi investigación sobre la escultura valenciana en los años de la Segunda República, coinciden en afirmar que Beltrán, autor de una escultura atractiva y moderna, alentó —a través de

su obra, y de su labor docente- a los jóvenes artistas por los derroteros de la modernidad).

Ya reinstalado en Valencia, se dedicaría a trabajos de imaginiería y decoración, éstos últimos propiciados por Arturo. («Como mi hermano era decorador –me confesaba, cómplice, con sano orgullo- yo le hacía toda la escultura: la del Capitol y de otros cines como el Avenida y el Tyris...»). En efecto, Arturo Boix diseñaba murales pétreos que Ricardo, seguidamente, realizaba con esa pasión suya, callada, ajena a todo aquello que supusiera notoriedad, orientada –éstas son sus propias palabras- a que la obra hablase «por sí misma y de un modo claro».

En estos primeros años republicanos, en cuanto podía alejarse de los trabajos de encargo, Boix proseguía su decidida creación artística. La obra de esta época –sobre la que nuestras mirada y memoria se recrean-, es fértil, instintiva y en ocasiones irónica, de gran plasticidad, sabiduría de ejecución y simplicidad de formas. Dan buena prueba de ello, su relieve en piedra de Almorquí-Novelda, *República española*, de 1932, obra de claridad conceptual –en la que el fondo desempeña un papel activo-, evidenciando unos perfiles rítmicos de gran finura estética e influencia egipcia –vientre de perfil y pecho frontal; cuello frontal y rostro de perfil-; así como su *Arquero*, fiel traducción del dibujo original al volumen, escultura materializada en 1932, en galvanoplastia, que condensa el entendimiento artístico de su autor: «La escultura es corporeidad, forma y dibujo»; y la realizada en el mismo año y con el mismo material, titulada *Danzarina*, de curvas suaves y onduladas. (Ricardo Boix me hizo saber que «en la escultura no hay uno sino muchos dibujos»). Fueron éstos años de trabajo monacal, en los que nunca –ni después- buscó la protección de valedores. Con anterioridad a su *Victoria* –fecha en 1933-, y su espléndido trabajo, con ese característico «relieve plano», en piedra de Borriol –*Sindicato*, de 1936, alegoría de la unidad obrera, pieza de estudiada simetría-, Ricardo Boix había ganado un premio en 1928, revalidando dicha distinción en Exposiciones de Escultura, de Arte en Piedra y de Arte Decorativo celebradas en 1932, 1934 y 1936. Y también participó en alguna exposición colectiva en la –ya mítica- «Sala Blava», que acogía las propuestas más avanzadas de los jóvenes artistas plásticos valencianos.

El comienzo de nuestra «incivil» guerra suponía, para nuestro artista –que por estas fechas ya

había ratificado su posicionamiento ideológico izquierdista y pertenecía a la «Alianza» de Intelectuales y Artistas Antifascistas -, un rotundo aldabonazo. Ciertamente es que, tiempo atrás –desde 1929-, Josep Renau venía abogando por un arte no burgués, que participase decididamente en el proceso de cambio social y que elevase la conciencia revolucionaria de las gentes del pueblo. Ricardo Boix, destinado nada más iniciado el conflicto bélico a una Compañía de Fortificaciones, fue enviado, posteriormente, como dibujante, al batallón nº 1 del frente de Madrid. Y sería precisamente durante un permiso, cuando ejecutó un relieve en piedra de Almorquí de grandes dimensiones con destino al Pabellón de la República española de la Exposición Internacional de París de 1937.

Renau, entonces Director General de Bellas Artes en el Gobierno español, había invitado tanto a Boix como a un nutrido grupo de pintores, escultores, dibujantes, grabadores y cartelistas valencianos, a participar en tan singular efemérides artística. La obra enviada por Boix –en la actualidad reaparecida (y expuesta en el Museo de la Ciudad de Valencia, tras haber estado largos años en paradero desconocido)-, delata su propensión a la metáfora simbólica. Titulada *Songez à la douleur d'Espagne*, tratase de un auténtico «cartel en piedra» en el que se han practicado diferentes planos de profundidad a modo de recursos expresivos que enfatizaran el drama del asunto representado: la tragedia de un bombardeo entre la población civil, de la que es figura principal una mano y, tras ella, una madre llorando con su hijo. Magistral pieza, de gran sabiduría manual, calidad y dominio del oficio, que resalta el carácter artesanal de un *modus faciendi* plástico, en el que primeramente se calca el dibujo, para –a continuación- recortar la silueta con punteros y cinceles, para seguidamente proceder a los rebajes que propiciarán el relieve apuntado en el dibujo.

En este tiempo de guerra, el arte necesariamente estaba ligado a la política, en cuanto que instrumento transformador de la sociedad. Ricardo Boix había hecho suyo el ideario del compromiso artístico y creía con convicción que el pesimismo y el nihilismo anteriores se trocarían así en esperanza y ansia combativas, tendentes a la liberación del hombre y de su sensibilidad. En suma, había que intervenir mediante un arte popular, al servicio del pueblo, en la historia de la colectividad. Esta nueva orientación estética –de hondo contenido ético- se basamentaría en un lenguaje comprometido que entendiese el arte

como un arma propagandística. En este contexto debe entenderse que, hacia 1937, Boix tallase en piedra de Borriol una de sus más singulares obras: *La bestia fascista*, drástico alegato de brutal realismo contra la barbarie amenazadora, que representaba un gorila gordo, corpóreo, destruyendo un pueblo; obra que fue exhibida en Barcelona con motivo de la Exposició Trimestral d'Arts Plàstiques celebrada en 1938.

Con la victoria del General Franco se obstruyó el decidido camino de unos artistas con un considerable grado de creatividad, deseosos de contribuir honestamente al desarrollo y transformación de la escultura moderna. Otro durísimo trance del destino para Ricardo Boix, que desde su obligado exilio interior tendría, ya para siempre, inoculada la angustia del miedo. Así me lo hacía saber, en uno de nuestros periódicos encuentros, especialmente temeroso de las reacciones que pudiera suscitar el hecho de conocerse su autoría de *La bestia fascista*, mientras sus empañados ojos almacenaban inolvidables vivencias juveniles: aquella Valencia tan dinamizada cultural y políticamente, en la que se había forjado en 1932- la «Unión de Escritores y Artistas Proletarios», que se fusionaría –ya en 1936- con «Acció d'Art» para configurar la «Alianza de Intelectuales para la Defensa de la Cultura»; esta ciudad suya que en la efervescencia de los años republicanos acogía la creación de importantes revistas, entre las que – en el ámbito de las artes plásticas- figuraba «Nueva Cultura», cuya corta trayectoria (1935 – 1937), se vio alentada por el impulso teórico, ideológico, estético y político de Renau; aquella Valencia que siendo capital de la República española, protagonizaría el «Segundo Congreso Internacional de Escritores Antifascistas», con sugestivas ponencias y debates que se celebrarían en 1937.

La mirada de Ricardo Boix ejercitaba ese auténtico acto crítico que es el acto de ver, oteando desde la distancia temporal una época y un sentir irremediabilmente perdidos. Justamente un tiempo en el que los artistas de su generación, en pro de una revisión y actualización de conceptos, métodos y procedimientos, aproximaban sus querencias plásticas hacia planteamientos vanguardistas que tenían su referente más próximo en las aportaciones cubistas, expresionistas, constructivistas y surrealistas. Pero tal intento de «puesta al día» chocaba con la triste realidad de una burguesía que no daba soporte – más bien no favoreció en nada, mostrándose hostil y privando del necesario aliento- a sus innovadoras

propuestas. La vanguardia artística europea –como tantas otras cosas- había llegado con retraso a Valencia, siendo ésta causa de incompreensión hacia estos pioneros de la nueva escultura que aportaron soluciones alternativas al academicismo, al clasicismo y aún a su renovación.

A consecuencia de la guerra española del 36, algunos de los componentes de ese exiguo grupo de nuestros «vanguardistas» escultores se exiliaron, como Francisco Badía Plasencia, natural de Foios, y el suecano Enrique Moret Astruells, quienes emplazarían, respectivamente, sus esculturas en espacios públicos de Francia y Cuba; quedándose relegados al ostracismo los que permanecieron en el solar valenciano: Antonio («Tónico») Ballester Vilaseca, Rafael Pérez Contel, y otros significativos artistas entre los que recordamos hoy a Ricardo Boix.

Su labor artística en los años de posguerra se centró obligadamente en la imaginería religiosa, realizando, además de la escultura en bulto redondo –recordemos su «Marinero», en piedra negra, realizado en 1943-, panteones y paneles decorativos para edificios particulares, así como el labrado de lápidas, la mayor parte de ellas para los cementerios de Valencia y Castellón. Debe ser especialmente remarcada, en el conjunto de la obra de Ricardo Boix, esta tarea lapidaria inserta en la tendencia decorativista; composiciones correctas de equilibrio y proporciones, que llevó a cabo, tras el previo dibujo, mediante la talla directa. Extraordinario botón de muestra es la dedicada al político republicano valenciano Félix Azzati.

El tiempo –ese espacio entre recuerdos- sellaría otro momento importante en la trayectoria biográfica de Ricardo Boix. En 1986, y a iniciativa de quienes por aquellas fechas dirigíamos el Círculo de Bellas Artes de Valencia, se organizó una nutrida exposición antológica de sus esculturas, dando así a conocer una obra prácticamente inédita para la inmensa mayoría de los visitantes. Ricardo Boix pudo «mirarse» en las miradas de quienes contemplaban el toque refinado y sensual apreciado en las elegantes formas –de aire exótico a veces- tan características de ese peculiar modernismo volumétrico suyo que cuajó, a renglón seguido, en un idiosincrático estilo «déco».

En otras dos fechas posteriores se haría tardía justicia a este intuitivo artista que supo interpretar, de manera personalizada, el espíritu estético de su tiempo: me refiero a la concesión de la Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes de Valencia, en el

año 1991, y a su exposición en el Museo de la Ciudad, celebrada en 1993 –un año antes de su muerte-, donde pudo dar a conocer algunas piezas extraviadas en el transcurso de la Guerra de España.

Tras su bondadosa figura, silenciosa, paciente, como ungida de sobrio franciscanismo, de hombre cabal, nunca artificioso o rebuscado, siempre fiel consigo mismo, con un desprecio a las vanidades absolutamente ajeno a la publicidad y la extravagancia..., ha quedado fijada en la Historia del Arte – para nuestra entusiasmada mirada- su aspiración cifrada en una obra de escrupulosidad severa que aunase la sencillez y la fuerza.

AMADEO GABINO

Mi mirada da un brinco en el tiempo, y aterrizo, dándose de bruces, en un paisaje que tiene como marco cultural los ingredientes propios de la civilización tecnológica. «Debo acomodar mi proyección visual a esta nueva realidad –me digo- para poder comprenderla. He de cambiar el chip si de verdad quiero entender las claves definitorias de ese nuevo lenguaje». Y así, «disparando» miradas sobre el mecanizado territorio de una época transitada por aviones a reacción, exploraciones espaciales, cohetes que perforan el techo de la estratosfera, incursiones en las complejidades de lo nuclear y del mundo cibernético..., descubro los «cubos», «estelas» y «columnas» de Amadeo Gabino. Ni qué decir tiene que no ha sido por un casual, pues sus esculturas –portadoras de la genuina semántica artificial de la era industrial- no sólo «forman parte» de ese solar sembrado de artilugios técnicos; más bien «configuran» una superficie surcada por la movilidad maquinista...

Pero no vayamos tan deprisa. Hay que escarbar el suelo hasta la misma profundidad horadada por las raíces; sin duda la única manera «científica» para poder conectar con el peculiar universo plástico de Amadeo Gabino.

A nadie le extrañará que habiendo nacido en la ciudad de Valencia, en 1922, y que siendo hijo de ese notable escultor -Alfonso Gabino Pariente-, cuya obra bien merece un sereno y documentado estudio, el Amadeo niño tuviese el bautismo iniciático de su predestinada actividad artística, entre el olor a madera, la ductilidad de la arcilla y el blanco de las escayolas, en ese taller paterno nutrido de herramientas e ilusiones. De la levadura de esta experiencia infantil a su ingreso en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, no hay más trecho que el del tiempo

impuesto por la normativa escolar. Estamos ya en 1939, y el adolescente Gabino se centra en los estudios de escultura, aplicándose –entregado- al modelado de formas orgánicas imitativas de la naturaleza.

Pero Amadeo llevaba en la sangre un jacobino inconformismo que no tardaría en cuajar en original formalismo escultórico, acorde con su momento histórico. Por la fecha y el lugar de su venida al mundo, Gabino pertenecía, de hecho, a la primera generación artística valenciana de postguerra, y daría prueba de su aprendido oficio en el ámbito de lo tridimensional al aceptar –gozoso- la invitación de José Mateu para exponer en su sala, hoy mitificada. Primera muestra individual de su arte, inserto en un clasicismo sorbido, más que en el academicismo, en el venero de Maillol. Aún no había cumplido Gabino los treinta años en aquel marzo de 1951 y, seguidamente, era convocado a participar en la Primera Bienal Hispanoamericana de Arte a celebrar en Madrid ese mismo año. Reconocimiento éste que –aún gratificante- no colmaba sus ansias de artista inquieto. Pues mientras proseguía su intensa rueda expositiva, tanto en la capital de España - Museo de Arte Moderno (1952), Museo de Arte Contemporáneo (1953)-, como en Cuba -II Bienal Hispanoamericana de Arte, La Habana, 1953-, había decidido abandonar su etapa de escultor figurativo.

La explicación de ese autoimpuesto viraje artístico radica, sin dejar resquicio alguno a la duda, en sus anteriores contactos con el arte europeo. En 1949 obtiene una beca del gobierno italiano para ampliar estudios en la Academia de Bellas Artes de Roma, donde conviviría –entre 1949 y 1950- con los arquitectos españoles Vázquez Molezún y Fernando Cavestany; en Milán conocería personalmente a Marino Marini, recibiendo el impacto de las deformaciones expresivas de su escultura y aprendiendo de él el análisis psicológico de las formas así como la consecución de la síntesis plástica; del trato con ese otro gran escultor, Giacomo Manzú, aprendió la concepción y la realización de sus formas serenas y erguidas; y también se relacionó con el casi legendario Carlo Carrà, quien le transmitiría *in vivo* su experiencia artística futurista y luego metafísica.

De ahí que, de vuelta a España en 1950, Gabino tuviera bien asumida su ruptura con los moldes tradicionales de la escultura. Convicción que se vio fortalecida en su viaje a París –1951-, ciudad en la que residirá el año siguiente becado por el gobierno francés, desde donde se desplazará a otros países europeos: Inglaterra, Bélgica, Alemania y

Holanda. A buen entendedor con pocas palabras basta. Es en este periplo viajero en el que Amadeo Gabino experimenta vitalmente una alteración de sus códigos ideológicos y estéticos; decisivas giras que agudizarán su imaginación, llevándole a cambios conceptuales desde cuyos presupuestos vanguardistas comenzará a materializar una «otra» escultura, con nuevas técnicas y utillajes.

Gabino ha asumido que para conectar y traducir estéticamente su tiempo y su cultura, debe apropiarse de sus materiales, de sus formas, de sus técnicas. Y va rumiando estas ideas mientras sigue devorando kilómetros en su motocicleta, «Pegaso» no alado pero sí ruidoso y humeante, que le transporta a las principales ciudades y museos de nuestro continente. Curiosamente son unos dibujos en blanco y gris –y no las esculturas- de Henry Moore, el detonante del salto cualitativo que está a punto de producirse en su obra, que por estas fechas está llegando al límite en el proceso de simplificación de su figuración escultórica. Tiene ya decidido manifestarse con el hierro, hurgando en la pluralidad de sus posibilidades expresivas, cuando regresa a España en 1953, para, de inmediato, volver a esa Europa que ya ha hecho suya, donde conocerá a otros extraordinarios artistas de nuestro siglo -a Max Ernst en Venecia y a Lucio Fontana en Milán-, y participará en renombrados eventos artísticos: con una instalación en la XXVII Bial de Venecia, y con otra en el pabellón español en la X Trienal de Milán –donde recibiría el gran premio-. Su acelerada carrera no puede detenerse: participa en la Bial del Mediterráneo celebrada en Alejandría y, en 1956, en la XXVIII Bial de Venecia.

Gabino ha evolucionado hasta llegar a quedarse exclusivamente con lo estructural y esquemático. Hemos dicho que su estimulada inventiva se orientaba con decisión hacia las tendencias abstractas, considerando ese metal duro y resistente, el hierro - «materia del cielo» para los antiguos egipcios-, como la sustancia propicia para poder corporeizar escultóricamente sus inquerencias. Pero coja quedaría esta aproximación a su trayectoria si no ponemos de relevancia el interés de nuestro artista por la arquitectura moderna. De hecho, sus primeros trabajos escultóricos de verdadera entidad están integrados en la arquitectura (atrás hemos citado a Vázquez Molezún, con quien trabajó en equipo diseñando pabellones para las exposiciones internacionales, destacando los de España en la Trienal de Milán y en la Bial de Venecia,

ambos de 1954, o el de la Exposición Universal de Bruselas en 1958).

En este tiempo confecciona paneles murales metálicos mediante estructuras de hierro, planchas y chapas recortadas. Muestra así su interés por lo modular y sus combinaciones, sirviéndose de los materiales y procedimientos de las grandes factorías. Pareciera que Gabino ha hecho suyas aquellas palabras escritas por Julio González en la década de los treinta: «Ya es hora de que el hierro deje de ser mortífero y simple material de una ciencia mecanizada... que este material... sea batido y forjado por pacientes manos de artistas». El conocimiento de la escultura - «dibujo en el espacio»- de González dejó en Gabino huella indeleble, como también hizo fermentar su entusiasmo abocado a la fertilidad, las respectivas invenciones de Picasso o Brancusi.

Llegados a este punto quisiera precisar una cuestión. Si he puesto sobre el tapete que el giro copernicano operado por Gabino tiene su fundamentación en el «descubrimiento» de la escultura vanguardista que ha podido mirar en sus prácticamente ininterrumpidas peregrinaciones por todos esos países situados más arriba de los Pirineos, no es ello óbice para dejar constancia de su arraigo – más permanente de lo que se pudiera creer- en el solar español. Debe resituarse en nuestra memoria que –desde 1951- Amadeo Gabino fija su residencia en Madrid; que obra suya fue exhibida en la Exposición Internacional de Arte Abstracto que tuvo lugar en Santander en 1953; que formó parte de la nómina artística que dio vida al valenciano Grupo Parpalló en los años 1956 y 1957, participando sólo en su primera exposición; que periódicamente recalaba -fuera por motivos familiares o profesionales- en esa Valencia suya, que –por fortuna- contaba con otros compañeros generacionales ilusionados como él en la «traducción» artística de su época.

Gabino decantó en una suerte de alianza entre tecnicismo e imaginación poética (Fernando Pessoa nos dejó escrito que «donde hay forma hay alma»). Aplicó –nunca de manera improvisada- su multiplicidad de recursos a un buscado diálogo entre arte y técnica; a un juego de relaciones entre configuraciones geométricas y ritmos virtualmente móviles. En su drásticamente renovado ideario plástico, nutrido ahora del orden y el cálculo requeridos en su hábil proceso operativo, se procuraba una armonizada comunión entre naturaleza y artificio, pues las nuevas técnicas requerían formas asimismo nuevas. Con este remozado enfoque, Gabino realiza su primera

escultura abstracta en hierro. Data de 1958 y la ha materializado en Hamburgo, donde reside becado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando para ampliar estudios. En la Escuela de Bellas Artes de esta ciudad inicia su experiencia artística sobre papel: dibujos, monotipos, *collages*, grabados..., trabajos todos ellos que le permiten una mayor fluidez, en los que ensaya sin denuedo desdoblamientos, valores, efectos, ritmos y texturas, en planchas litográficas o calcográficas. Prolífica actividad que ve aflorar, entre el azar y el control, sus variaciones compositivas de entremezclados círculos y semicírculos. En Hamburgo trabaja hasta 1960, pero Gabino -como siempre- tiene un pie dentro y otro fuera: en 1959 ha participado en la V Bienal de Sao Paulo y ha recibido el encargo de un mural de madera con destino a Nueva York.

A lo largo del decenio de los sesenta, Gabino lleva a cabo una labor creadora, tan intensa como sugestiva. Recibe el encargo de un trabajo monumental para la Exposición Permanente del Instituto Nacional de Industria, en Madrid, a la que titula *Gran proliferación*, realizando una composición escultórica con vigas de hierro de inequívoca tendencia constructiva. Abre así una serie de obras férreas, de perfiles estructurales y de ordenación cartesiana, portadoras de aspiración arquitectónica. Ramírez de Lucas observó en ellas que «por una dirección apuntan a los puros volúmenes geométricos, a la escultura ingenieril, la que podría incluso convertirse en rascacielos nunca visto. Por otra, al esquema más abstracto de un vegetal, incluso al sustento esquelético humano».

Ya tiene trazada su directriz artística, cuando -en 1961- nuestro nómada escultor es becado por la Fundación Ford para ampliar estudios en Norteamérica. Otros anhelados horizontes van a satisfacer su impenitente curiosidad mientras vive y trabaja en Nueva York, desde donde parte en sucesivos viajes hacia varias ciudades de USA. Se ha entrevistado con Archipenko, Lipchitz y Calder, en ese año de 1962, y vuelve a Europa con oxigenados bríos, dispuesto -con envidiable entusiasmo- a reemprender su paciente y rígoroso método de trabajo enfocado al desarrollo de los presupuestos constructivistas.

Nace así una escultura de sólida componente lógica, adscrita a la línea del neoconcretismo, en la que su irreductible poética quedaba patente en los biselados de los perfiles de hierro, a modo de tallos que de alguna manera semejaban espigas de trigo o referenciaban la morfología del cactus: En sus

sucesivas series comprendidas entre 1960 y 1964 - *Semáforo lunar*, *Estructura germinal*, *Proliferación*, *Homenaje a Vassarely*, *Pleamar*, *Atlante...*-, Gabino hace gala de optimismo en la verticalidad de sus formas tectónicas, a un tiempo orgánicas y mecánicas, que de la tierra hacia lo alto, hacia la luz, se van ramificando en medidas bifurcaciones escalonadas con calculado ritmo ascensional.

Con línea definida, segura, rotunda y sutil a un tiempo, este transfigurador del metal llamado Amadeo Gabino no cejaba en su empeño -experimental, disciplinado- de escultura limpia y perfeccionista. En España ha quedado testimonio de su trabajo de mediados los años sesenta en la celosía para el nuevo Hospital de Salamanca, a la que seguiría su reja-puerta del Pabellón de España en la Feria Mundial de Nueva York.

Hemos arribado ya a la peculiar poética del espacio -posterior a 1965- que tiene como matriz el cubo o el paralelepípedo. Aplicando los avances científicos al empleo de las formas analíticas, los artefactos de Gabino -de inequívoco origen neoplasticista- se han erigido en forjadores de nuevas significaciones. Etapa biográfica de nuestro escultor que registrará otros viajes -México, Portugal, Grecia-, y su instalación temporal en Johannesburgo, donde repristinará su capacidad de indagación en el espacio.

Nos referimos a esas esculturas cuyas imágenes han sido más difundidas; las que sugieren el fuselaje de las naves aéreas, o bien nos inducen a creer que estamos ante resonancias de armaduras medievales. Esas idiosincráticas escamas de plancha, a las que el propio autor ha puesto nombre: estrellas, yelmos, vibraciones, cosmos, astros..., crismándolos en ocasiones -Marte, Apolo, Géminis- como si se trataran de satélites artificiales, pero sin aferrarse al tópico tecnólogo o de ciencia ficción. Obra de pulidas superficies -brillantes, flexibles, variables, rotundas, compactas, definidas...- que semejan la piel de los habitáculos propios de los mundos siderales; la apariencia externa de un juego de evocaciones entre lo visible y lo oculto. Esculturas hechas con estratos recortados, soldaduras y remaches mecánicos, en las que repliegues y enigmáticas concavidades y convexidades componen una textura de superposiciones de planchas curvadas. En ellas destaca un boquete, foco del que dimana su centrífuga fuerza: son esos «potentes ojos de Polifemo» -Giralt-Miracle *dixit*-, a modo de diagramas entreabiertos que nos advierten de la existencia de un

espacio interior que pugna por salir, en estas estructuras-totem que pudieran entenderse como menhires industriales.

La naturaleza de su mensaje no le impone al espectador un significado de forma literal. Más bien al contrario, radica en su indeterminación significativa el polivalente resultado semántico, favorecedor de la fantasía, entretejido rítmicamente, en una urdimbre de valoración de planos, reflejos y contraste de luces y sombras. Obra de sintaxis acumulativa en la que confluyen simplicidad, regularidad, simetría, continuidad..., donde la suma de las partes conseguirá una unidad globalizadora, a tenor de las leyes de la psicología de la Gestalt.

No quiero dejar en el evanescente territorio del olvido la presencia de Amadeo Gabino –a través de su obra– en el marco geográfico y cultural valenciano. Sendas esculturas suyas pueden ser apreciadas tanto en el Museo de Vilafamés, como en el Centro Cultural «La Beneficencia» y en el Campus en Tercera Dimensión de la Universidad Politécnica de Valencia; y un espléndido grabado suyo ennoblece –junto con trabajos de otros de nuestros artistas de mayor proyección internacional– la lujosa edición del Estatut d'Autonomia de la Comunitat Valenciana, publicada en 1984, que tuve el privilegio de coordinar. Pero no daré por acabada esta incursión en el discurso artístico de Gabino –a mi entender, mirífico–, sin resaltar un reciente, y merecido, galardón. Sé de buena tinta que, tras haber recibido importantes distinciones en el contexto de la cultura artística internacional, el «Premi Alfons Roig, 1998», le ha emocionado especialmente por tratarse de un reconocimiento que parte de su Valencia natal. Y es que también en nuestra tierra se sabe que Amadeo, con sus criaturas de acero inoxidable, herrumbre de óxido, hierro, bronce o aluminio –«estructuras poéticas» que son, en aguda apreciación de Aguilera Cerni–, nos ha venido obsequiando con todo un elenco de símbolos de un estadio de civilización, a través de los cuales ha quedado enriquecida la imagen visual de nuestro tiempo.

MIQUEL NAVARRO

Dejé escrito en otra ocasión que hay un antes y un después de Miquel Navarro en el panorama español de la escultura contemporánea. Hoy me ratifico en tan rotunda aseveración, pues con su obra artística se ha venido redefiniendo el concepto asumido de «lo escultórico», lográndose que esos

espacios de la representación –las esculturas– que pretenden conquistar, artísticamente, lo indefinido, adquieran una nueva y diferente significación, abriendo posibilidades «otras» tanto en lo relativo a su sentido cuanto a su función.

A la hora de rastrear tanto motivaciones lejanas como causas profundas, que con el tiempo han decantado en una de las más personales propuestas de renovación del panorama escultórico de las últimas décadas, se impone una aproximación a las incursiones de nuestro artista por el paisaje de la memoria de su propia cultura popular, introyectada autobiográficamente, la cual queda estrechamente urdida con un personalizado «rescate» historicista. No puede obviarse, al hilo de estas consideraciones, que el imaginario de nuestro escultor –nacido en 1945 en Mislata, junto a un Turia que se ramifica en canales y acequias para aplacar la sed de una tierra fértil–, está íntimamente vinculado al propio medio rural e industrial. De ahí que sus torres y motores para el riego, sus fuentes y sus chimeneas, sus fósiles y sus canales, sus lunas y sus pozos, sus fábricas, sus tubos, sus insectos voladores..., puedan entenderse como obligadas proyecciones del «yo».

Miquel Navarro ha venido vehiculizando sus ideas germinales a lo largo de una ya dilatada trayectoria profesional, dando forma tangible a su mundo secreto, pletórico de resortes imaginativos. Desde la identificación con sus orígenes, su pasión por los testimonios arqueológicos y las evocaciones emanadas de la naturaleza, su obra señala precisos instantes y puntos de inflexión.

A este tenor debe indicarse que su primer trecho artístico, servido de la mano de la pintura, concluyó de hecho en 1972, año en el que gira su vocación creativa hacia la escultura. A partir de ese momento, y al tiempo que comienza su escalonada presencia en muestras celebradas en diversas ciudades españolas, dará a conocer en sucesivas exposiciones individuales realizadas en la ciudad de Valencia –Galería Val i 30, 1973; Colegio de Arquitectos, 1974; Galería Temps, 1976– sus primeras invenciones tridimensionales, que tienen como protagonista matérico casi exclusivo al barro. Experiencias «constructivas» surgidas de ese contexto rural de huerta y regadío, en cuyo sustrato de tierra y agua el lodazal se convertía en rudimentario y virginal laboratorio. Primera etapa de nuestro escultor, quien, modelando placenteramente la arcilla, inicia el curso de una sugestiva poética en la que juego, erotismo, fantasía y creación brotan simultáneamente

al proceso de transformación de esa materia tan cuajada de elementos sensoriales, místicos y aún telúricos.

Si correlacionamos la andadura artística de Miquel Navarro con las aportaciones legadas por la historia del arte, intuiremos sus predilecciones y sintonías estéticas, las cuales recorren un amplio arco que hace enlazar el arte egipcio con el constructivismo ruso, el neoplasticismo con el art-déco, Giorgio de Chirico con Mies van der Rohe... Pero en ningún momento -en su obra plástica- deduciremos que tales «afinidades» se traducen en puntuales referencias. Más bien al contrario, su asimilación de la vanguardia histórica, a la par que la reinterpretación operada a partir de las señales iconográficas servidas por la tradición, convergen en una obra «nueva», cuya capacidad sintética ha eliminado cualquier vestigio apropiacionista al quedar fundida en su exploratorio crisol.

Los rasgos definitorios de esas «realidades de ficción», las claves determinantes de la creación escultórica a la que aludimos, se concretan en la invención de sus «ciudades». Miquel Navarro pintaba ciudades antes de que sintiera la urgencia de trasladar su móvil creador al ámbito de lo volumétrico, impelido por la necesidad de lo físico y corpóreo. Según su propio testimonio, en sus años infantiles le impresionaban las altas edificaciones urbanas de la ciudad de Valencia que contrastaban bruscamente con las más reducidas y humanizadas de su pueblo natal. Para Miquel la proximidad de la urbe no aminoraba el impacto de lo colosal. El prodigio de la civilización había entrado en liza con sus vestigios locales de la cultura árabe. La ciudad, paradigma del progreso humano y de la modernidad, se erguía ante él como reto desafiante ante el intimismo de la naturaleza.

Lo insólito de estas «ciudades» -la primera de las cuales data de 1973-, su originalidad, marcaron una notoria línea divisoria respecto de la escultura anterior. Singularidad que se veía acentuada ante la inexistencia de referentes concretos que pudiésemos rastrear en nuestra tradición moderna en el presente siglo. Aquí radica -a mi juicio- el gran mérito de este artista plástico que ha concitado el reconocimiento de unos y otros, desde el ámbito local hasta el internacional.

Con sus «ciudades» Miquel Navarro se introduce en el ámbito tridimensional pergeñando «objetos» -dicho sea en el sentido de «escultura objetiva», de «objeto» artístico «único», «aislado»-, para, a partir de ellos, configurar sus «instalaciones» escultóricas, en las que -como es sabido- se imbrican aspectos

pictóricos, escultóricos, arquitectónicos y urbanísticos. «Ciudades» -espacios que son de atención para la mirada-, por las que obtendría importantes reconocimientos como el Premio Nacional de Artes Plásticas, en 1986 -año en el que participa en la Bienal de Venecia-, y el Premi Alfons Roig, en 1987. «Ciudades» que fueron exhibidas posteriormente en la ciudad de Valencia en dos singulares muestras: Sala Parpalló, 1988, e IVAM, Centro Julio González, 1990.

Algunos de los que nos interesamos por estas atractivas aportaciones -en definitiva, sus más auténticos indicadores metafóricos-, caímos en la cuenta de algo muy elemental: que sus «ciudades» no eran sino la resultante de la cosmovisión «superadora» del icono aislado, el cual, al ensamblarse con otros para conformar una entidad compleja, enriquecía sus posibilidades significantes. Pero también nos asaltaba una inquietante pregunta: ¿Qué hará Miquel Navarro ahora (después de su «Ciutat», 1984-1985, que fue expuesta en la madrileña galería de Fernando Vijande)? La respuesta está en esa rueda del tiempo, a la que su escultura -como todo producto humano- quedó adherida en su momento. Y no es otra que ésta: seguir creando esculturas objetuales, que tejiéndose con otras, alumbrarán nuevas ciudades, al margen de que, en sí mismas -en cuanto que esculturas objetuales- tendrán un característico y específico valor.

Dicho de otro modo: nos causaron fuerte impacto sus «escenificaciones», que, al cautivarnos, nos producían placer y autorreflexión, desasosiego y disfrute. ¿Cómo nos perturbaron, en aquel «tiempo de escultura» de los años ochenta -al que se tildó incluso de *boom*-, esas «exudaciones» armonizadoras de lo pequeño y lo grande, de lo disperso y lo conjuntado, lo cálido y lo frío, lo repetitivo y lo ordenado...! Lo cierto es que estos «paisajes escultóricos» suyos, metamorfoseados, misteriosos, utópicos y no sé si nostálgicos, irónicos, acumulativos y quién sabe si -afortunadamente- faltos de razón, podían anunciar un «cierre», el punto final de todo un proceso convergente. Pero Miquel Navarro «tenía» que seguir -y así lo ha hecho- forjando nacientes objetos escultóricos, los cuales se agruparían o no en nuevas y distintas configuraciones. Y es que -si bien pudiera parecer contradictorio-, con su obra se «desplaza» la consabida «idea» -aun moderna- de la escultura hasta los límites coherentes de una pluralidad lingüística que conserva su concepción y articulación unitarios.

Precisamente del conjunto de elementos iconográficos configuradores de sus «ciudades», extraería Miquel Navarro las ideas germinales con las que llevaría a cabo sus esculturas monumentales. La primera de ellas, emplazada en 1984 en la ciudad de Valencia, fue titulada «Font pública», si bien pronto sería popularmente bautizada como «La pantera rosa». Debe rescatarse para la memoria que su esbelta presencia en el contexto del paisaje urbano adquirió el carácter de hito simbólico, pues suscitó de inmediato un —siempre saludable— debate no exento de polémica. Ni qué decir tiene que, con los años, y por fortuna, han acabado identificándose con su formulación plástica, acorde con la nueva sensibilidad estética, la mayoría de quienes entonces la rechazaban. Tras ella, la «Fuente pública» erigida en Turís; el «Fanalet», emplazado en Quart de Poblet; y la «Minerva paranoica» que en la actualidad está situada en una plaza de Castellón, conforman un repertorio monumental que se ha visto proseguido por otras esculturas que pueden apreciarse en determinados espacios públicos de Madrid, Barcelona y Bruselas.

Abundando en estas cuestiones, quisiera precisar algo: subyace a todo empeño artístico la intención de dar forma tanto a sueños, como a ideas o deseos. «Trasladar» aquello que no es sino inconcreto y hasta desvaído, en un cuerpo estructurado, configurado por formas delimitadas, corpóreo, «real»... En definitiva, procurar «dar forma a lo informe». Pero el ejercicio de la actividad artística no siempre arriba a la síntesis creativa. Las más de las veces los finos observadores detectan ora mimetismos, ora citas, o bien referencias, «seguimientos» y «estiramientos de flecos», en muchas de estas invenciones que, transformando la materia, configuran o reconfiguran la forma. No siempre —por desgracia— la experimentación con nuevos materiales, formas e ideas ha cuajado en idiosincráticos discursos de acendrada especificidad. Afortunadamente el caso de Miquel Navarro es otro.

Si hurgamos en las motivaciones que subyacen en sus estructuras compositivas, quizá encontremos en la emoción el resorte fundamental que le mueve a la corporeización de sus «criaturas». Sin esta clave emocional, difícilmente podríamos conectar anímicamente con sus propuestas escultóricas. Una emoción que surge del poso que ha dejado en él la asimilación de vivencias personales en su medio cultural. Al identificarse plenamente, «verdaderamente», con los materiales que utiliza para hacer

aflorar la ebullición de su remolino interior, Miquel Navarro dibuja, proyecta, rumia, prueba, realiza bocetos y acuarelas. Pero cuando la emoción se desborda hay que contenerla. La aplicación de la razón, en este caso, no debe entenderse como freno del ímpetu emotivo sino como «ordenación» necesaria para su «traslado» a la configuración formal. (Decía Cocteau, y su pensamiento enlaza con nuestras argumentaciones, que «hay que saber hasta dónde excederse»). Toda escultura es una concentración de energías. Cuando ésta se nos muestra —sea para seducir o clamar, connotar o descubrir— su implícito código conlleva una sensibilidad que, sin perder su frescura, ha de derivar en sintaxis, en hilado vocabulario preñado de valor metafórico. De ahí que, en la escultura de Miquel Navarro, la pretensión de mostrar lo que es posible dentro del orden de lo imposible, porte, obligadamente, la racionalización.

Las cualidades expresivas de Miquel Navarro se han visto registradas en un amplio arco de motivos referenciales a través de diferentes materiales, que, en cada caso, dan soporte y sentido plástico a sus propios retos. A sus piezas antropomorfas, sexuadas o no, hay que sumar las motivadas por el mundo vegetal y aquellas derivadas de la influencia de los «paisajes» arquitectónicos.

Habiendo recibido importantes premios, entre los que merecen especial mención el otorgado, en 1990, por la CEOE a las Artes y el concedido en la edición de ARCO de 1995 por la Asociación Española de Críticos de Arte, Miquel Navarro no cesa en su aventura exploratoria. Con sus «personajes» de plomo viene trazando recientemente un nuevo «diálogo». Mediante la ductilidad y calidez de este material, que le tiene subyugado, ha pergeñado sugestivas figuras de soldados sin rostro, planteando asociaciones figurativas urdidas mediante recursos de ordenada acumulación y articulación de la multiplicidad antropomórfica.

Estamos llegando al momento de cerrar estas apretadas lucubraciones en torno a la significación artística de un autor cuya obra tiene ya una dimensión internacional. Reseñemos, siquiera sea a título de ejemplo, que está representado entre otros museos y colecciones públicas, en el parisino «Georges Pompidou» y en el «Guggenheim Museum» de Nueva York.

Pero adoleceríamos de amplitud de enfoque si no recalásemos finalmente en una cuestión fundamental: el contraste (o, mejor, la resolución de la

hibridación de los contrarios), fruto del ingenio combinatorio de Miquel Navarro. Pues se ha anotado por la práctica totalidad de quienes hemos analizado su obra, que en ella late la resultancia de una inteligente superación de las antinomias: la dialéctica entre lo rural y lo urbano; la neutralización de la disposición horizontal de su materialización de entelequias mediante la erección/ascensión de sus fantasías verticales; el juego complementario entre sus formas simplificadas y la complejidad de su organización; la cohabitación de gigantismo e intimismo; la proposición simultánea de unidad y multiplicidad; el hecho de aferrarse a lo real y la búsqueda del límite a través del salto de la imaginación...

Concluyo aquí estas miradas proyectadas sobre las respectivas obras de Ricardo Boix, Amadeo Gabino y Miquel Navarro. A ellos, y a cuantos han venido trabajando con esas herramientas que son la materia, el espacio, la forma, la función y el tiempo, debemos reconocimiento y gratitud por haber enriquecido nuestra sensibilidad mediante sus aportaciones a la historia de la escultura.

JUAN ANGEL BLASCO CARRASCOSA