

Miguel Anxo Rodríguez González

ESCULTORES VASCOS Y GALLEGOS FRENTE A LOS OFICIOS POPULARES: APROXIMACIONES A OTRA TRADICIÓN

A partir de la irrupción de las vanguardias históricas de principios del siglo xx las Bellas Artes parecieron aproximarse a las denominadas artes populares. Tanto el tratamiento rotundo de las formas como la manera de trabajarlas —piénsese en la talla directa de Brancusi— no hacían sino recordar los productos salidos de artesanos anónimos del medievo, del mundo rural, o incluso de civilizaciones «primitivas» muy alejadas, como la africana u oceánica. En los textos críticos se mezclaron primitivismo, tradición y pasado, llegándose así al viejo tópico de la «tradición y vanguardia» sin reparar en si realmente los artistas estaban continuando alguna tradición, o por el contrario adoptaban o tomaban prestado rasgos o características de otra.

En el País Vasco y Galicia los afanes modernizadores de algunos artistas se combinaron con un substrato cultural viejo y rural sometido a un proceso de modernización acelerada desde la década de los sesenta. Más que incidir en el citado tópico, creo que debemos estudiar las circunstancias concretas en las que esta aproximación entre arte y oficios populares se produjo. En el caso de los pintores apenas es perceptible —remitir a unos temas

determinados, rurales y populares, no es seguir ninguna tradición— pero los escultores nos dan buenos ejemplos de que este acercamiento se produjo... no sólo metafóricamente.

La reflexión sobre la imbricación de discurso vanguardista y tradición cultural local fue recuperada en el País Vasco y Galicia en los años cincuenta a través de los textos de dos artistas-teóricos, Jorge Oteiza y Luis Seoane, que pusieron mucho empeño en anclar las raíces del arte de sus respectivos pueblos en momentos remotos de la historia o, incluso, en la prehistoria¹. Tanto en el caso vasco como en el gallego el discurso estético se mezcló pronto con el político, sirviendo, además, para la promoción tanto en el interior como en el exterior de los escultores más avanzados del momento.

Para Oteiza (1908-2003) la definición de lo que es estilo pasaba no sólo por consideraciones de índole formal (lo exterior a las obras), sino por analizar el espíritu de un pueblo que se traduce en sus producciones culturales, siendo el arte un campo idóneo para reconocer esto. En Oteiza la lengua vasca y las formas duras y contundentes del cromlech prehistórico eran los *testigos* de una larga

¹ Ver Jorge OTEIZA, *Quosque Tandem! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*, San Sebastián, Auñamendi, 1963 (Madrid, 1954); Luis SEOANE, «Arte galega», *Cuaderno do Centro Galego de Buenos Aires*, 1, Buenos Aires, 1961, en Xosé DÍAZ (ed.), *Luis Seoane. Textos sobre arte galega e deseño*, Vigo, A Nosa Terra, 1994, p.73-83. Para el caso vasco el tema de los discursos sobre la pervivencia de características históricas o prehistóricas en el arte moderno ver Ana María GUASCH, *Arte e ideología en el País Vasco:1940-1980*, Madrid, Akal, 1985; y Luxio UGARTE, *La reconstrucción de la identidad cultural vasca. Oteiza/Chillida*, Madrid, Siglo XXI, 1996. Para el caso gallego Xavier SEOANE, *Reto ou rendición*, Sada (A Coruña), Edicións do Castro, 1994.

evolución que llegaba hasta el arte del siglo xx². En el caso de Luis Seoane (1910-1979) encontramos también en estos años de transición entre las décadas de los cincuenta y sesenta afirmaciones como la de que la concepción de las formas por parte de los pintores y escultores gallegos actuales provenía del gusto por las espirales célticas y las formas redondeadas y suaves de la escultura románica, que sobrevivieron y nos fueron legadas gracias al trabajo de los canteros anónimos³.

Había un propósito doble detrás de estas afirmaciones: por un lado justificar una posible evolución para el arte en los respectivos contextos —País Vasco y Galicia—, en unos años en los que la escultura promovida por las instituciones oficiales era especialmente conservadora⁴. Por otro lado se encontraba la cuestión ideológica, de defensa de las peculiaridades culturales en dos regiones que habían visto aprobado sus respectivos Estatutos de Autonomía en los años anteriores a la Guerra Civil, y donde los movimientos nacionalistas fueron borrados de la vida pública tras el triunfo del general Franco.

El profesor Núñez Seixas señala que en los años cuarenta y cincuenta la labor de defensa de la identidad cultural en Cataluña, País Vasco y Galicia se desplazó del ámbito de la política al de la cultura.⁵ Aún sin estar prohibido utilizar las lenguas vernáculas, estas se refugiaron en los ambientes domésticos y en los círculos de artistas

e intelectuales afines al nacionalismo que habían quedado —sobrevivido— en estos territorios. Utilizar el idioma vernáculo en espacios públicos era visto con recelo por las autoridades, y el sentido común aconsejaba no hacerlo, para no ser relacionados con las posturas políticas del bando perdedor. En estos ámbitos se desarrolló el discurso de legitimación de unas nuevas formas artísticas con las que se pretendía unir el afán modernizador con la defensa de una posición política nacionalista o cercana al nacionalismo, sin que resultara demasiado explícito. Era, pues, una doble oposición la que caracterizaba al arte nuevo de vascos y gallegos: oposición estética al arte oficial, y oposición cultural y política a las instituciones del Estado central. Partiendo de esta interpretación, la voluntad de posicionarse con respecto a una realidad concreta pudo haber sido bastante más importante que las herencias reales del arte del pasado, que —se defendía— habían sido legadas por la tradición⁶. Lo que se echa en falta en las argumentaciones de los artistas y críticos del momento es una reflexión sobre el significado de este concepto tan utilizado.

La tradición

La tradición es la transmisión y continuidad de aspectos relevantes en los distintos ámbitos de las sociedades humanas. Implica memoria y consiguiente transmisión de saberes, creencias o prácticas que constituyen las bases de una cultura. Nos

² A. M. GUASCH, *Op.cit.*, p.203-204.

³ En el ensayo citado, Seoane traza una línea evolutiva que parte del arte prehistórico en Galicia, pasa por la escultura románica, las portadas de iglesias del barroco compostelano, el arte de canteros anónimos de todos los tiempos, y llega hasta los «renovadores»: artistas de vanguardia de los años treinta. Xosé DÍAZ, *Op.cit.*, p.76-78.

⁴ La estética que se defendía —volúmenes simplificados, formas rotundas, hieratismo y tratamiento del material tosco— explicaba tanto las muestras de arte más antiguo como la escultura moderna.

⁵ Xosé M. NÚÑEZ SEIXAS, «Galeguismo e cultura durante o primeiro franquismo (1939-1960): Unha interpretación», *A Trabe de ouro*, 19, 1994, p. 407-425; y del mismo autor, *Los nacionalismos en la España contemporánea (siglos XIX y XX)*, Barcelona, Hipótesis, 1999.

⁶ Ana M^a Guasch apunta a esto cuando nos indica los intereses y deseos de Oteiza en su *Quosque Tandem...!*: «El pueblo vasco tiene que entrar forzosamente en una fase de recuperación, de búsqueda de lo perdido, de reafirmación de lo autóctono» (*Op.cit.*, p.202 [el subrayado es mío]).

podemos referir al arte, al trabajo, a la religión, a las fiestas y actos sociales, o a las formas de organización política de las sociedades. En todo caso estamos hablando de aspectos de la cultura, o sea, manifestaciones del pensar y obrar humano. La tradición por tanto tiene una fuerte implicación temporal que alude a la repetición, o continuidad: se trata de la pervivencia de formas o hábitos, que se repiten de generación en generación con ligeras variaciones, pero manteniéndose en lo principal. Como afirma el sociólogo Anthony Giddens la tradición además de relacionar el tiempo presente con el pasado, también lo hace con el futuro, pues organiza creencias y prácticas con voluntad de permanecer⁷.

Además de la perspectiva temporal, la tradición alude siempre a una localización geográfica: hay tradiciones vascas como las hay germanas, andaluzas o coreanas. Cada tradición es de su lugar, y frente a esta afirmación de la comunidad, lo moderno tiene un aire universal o «universalizador»: unifica formas y hábitos, traspasa fronteras. Es muy ilustrativo el discurso arquitectónico de principios de los años treinta a este respecto: una de las características a las que se aludió en la definición del *International Style* fue la anulación de los rasgos locales, de las huellas de una tradición constructiva concreta; esto afecta tanto a las formas como a las técnicas. Este replanteamiento radical de lo establecido —de lo legado por la tradición— será una de las notas características de la modernidad. No hay que olvidar que la modernidad se define por oposición a la tradición⁸.



1. Fotograma de la película *O carro e o home*, dirigida por Xaquín Lorenzo en 1940, filmada en la comarca de Terras de Lobeira (Ourense).

Desde los años sesenta el paisaje visual y cultural de los pueblos y ciudades de España vivió un proceso de transformación acusado, que hizo a muchos artistas e intelectuales tomar conciencia de la pérdida de un modo de vida y la necesidad de dejar constancia de su existencia. Cuando Julio Caro Baroja prepara la segunda edición de su ensayo *De la vida rural vasca*, aparecido por primera vez en 1944 —estudio de la vida y cultura rural en la comarca del Vera del Bidasoa—, no puede menos que constatar que estas investigaciones ya no responden a la realidad de la comarca: son arqueología. En esos treinta años todo se había transformado, y una cultura estaba desapareciendo. No era,

⁷ «La tradición, podría decirse, es una orientación hacia el pasado, de tal modo que el pasado tiene una poderosa influencia o, por expresarlo de forma más precisa, se le otorga una poderosa influencia sobre el presente. Sin embargo, está claro, al menos en cierto sentido, que la tradición también se refiere al futuro, puesto que las prácticas establecidas se utilizan como modo de organizar el tiempo futuro». Anthony GIDDENS, «Vivir en una sociedad postradicional», en U. BECK, A. GIDDENS, S. LASH, *Modernización reflexiva. Política, tradición y estética en el orden social moderno*, Madrid, Alianza Editorial, 1997, p. 83.

⁸ Uno de los análisis de mayor calado sobre las relaciones entre modernidad y tradición en el ámbito filosófico es el de Gadamer, que desconfiaba de la contraposición simple y excluyente: si bien es cierto que modernidad implica una puesta en cuestión radical sobre lo heredado, un análisis profundo de conceptos y conocimientos fundamentales, también lo es que no podemos prescindir de los *prejuicios* y las *autoridades*, que nos conectan con el pasado. Hans-Georg GADAMER, *Verdad y Método*, Salamanca, Sígueme, 1999, p. 31-75.

como en otras ocasiones había sucedido, una evolución o cambio de ciclo, sino una brecha profunda, una ruptura en todos los aspectos:

Pero, de repente, se da un deterioro más rápido, una destrucción más continuada: una revolución, en suma... De 1960 en adelante, la presión económica de la industria y comercio internacionales es mayor. Desde la maquinaria agrícola al ajuar doméstico, la experimentan. Luego vienen los planes de desarrollo, los polígonos... Un plan de ordenación del pueblo dado a conocer ahora, en el verano de 1974, que viene después de un periodo de construcción desordenada, lo considera como núcleo industrial en ciernes...⁹

En ese mismo año Manuel Chamoso Lamas presentaba una comunicación al II Congreso Nacional de Artes y Costumbres Populares (Zaragoza, 1974) que llevaba por título «La creación de museos de artes y costumbres populares en Galicia», en el que daba cuenta de la reciente aprobación en Consejo de Ministros de la creación de los primeros museos de este tipo para Galicia¹⁰. Se veía como urgente la preservación de modos de vida en franco retroceso: costumbres, fiestas, trajes, herramientas, objetos y materiales se estaban sustituyendo o dejando morir por abandono (fig.1), ante el avance de una nueva sociedad moderna, representada en buena medida por la nueva construcción en cemento, los plásticos y los medios de comunicación audiovisuales.

¿Cuál era el papel que le correspondía jugar a los artistas? ¿Una mera operación de recuperación de referentes de la cultura autóctona? ¿Cómo se

podían recuperar para el arte moderno las señas de identidad de un pueblo y una cultura? Las preguntas nos llevan a considerar los *modos de referencia* de la vanguardia a un contexto cultural concreto, algo que en principio podría parecer contradictorio, si aceptamos que la vanguardia es, por definición, «internacionalista». Y nos llevan, finalmente a una cuestión de mayor calado: ¿Realmente era su propósito la recuperación de una cultura cuya supervivencia peligraba en esos años de modernización acelerada?

Chillida y el herrero de Hernani

En 1950 Eduardo Chillida (1928-2002) y su mujer Pilar Belzunce, recién casados, decidieron mudarse a Hernani, donde la tía del escultor tenía una casa que les cedió. Justo enfrente de esta casa había un taller de un herrero, que se llamaba Manuel Illaramendi¹¹. Aquí será donde empieza la aventura de Chillida con la escultura en hierro, y además, por primera vez, no figurativa¹². Chillida empezó a recoger hierro viejo, restos abandonados o incluso herramientas deshechadas, y ensamblarlas en composiciones no figurativas, verdaderos *assemblages* pero que a diferencia de los de Picasso y Julio González de finales de los años veinte y primeros treinta, no estaban unidos con soldadura autógena —industrial—: sino al fuego con procedimientos rudimentarios, con aportes de hierro al rojo entre las piezas calentadas y dobladas en la fragua (fig. 2 y 3). Para trabajar así, además, necesitó de un colaborador, que lo encontró en la propia forja: era

⁹ Julio CARO BAROJA, *De la vida rural vasca. Estudios vascos IV*, San Sebastián, Txertoa, 1974 (comentarios al texto de la 1ª edición, Madrid, 1944), p. 351.

¹⁰ Manuel CHAMOSO LAMAS, *La creación de museos de artes y costumbres populares en Galicia*, en *Actas del II Congreso Nacional de Artes y Costumbres Populares*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1974, p. 31-39.

¹¹ Fernando Mikelarena, ayudante de Chillida desde 1983 hasta la muerte del escultor, entrevista en el Museo Chillida-Leku, Hernani (Guipuzcoa), 22 de mayo de 2003.

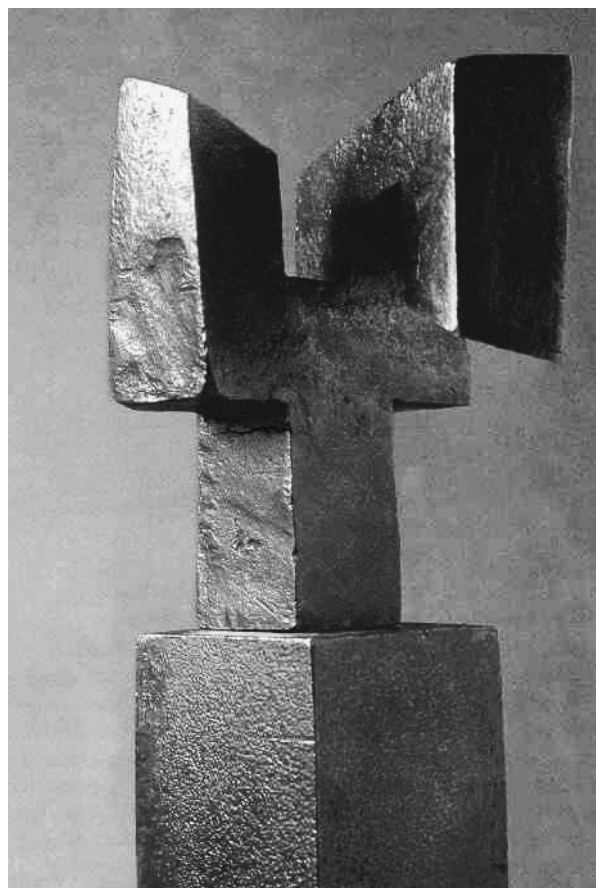
¹² Gaston Bachelard escribía en 1956 unas palabras desconcertantes: «*Avant d'entrer dans la forge créatrice, Eduardo Chillida a tenté des destins beaucoup simples. Il voulait être sculpteur. On lui mit, suivant le classique apprentissage, les mains dans la glaise. Mais, raconte-t-il, ses mains tout de suite se révoltèrent*». Gaston BACHELARD, *Le cosmos du fer*, París, Maeght, 1956.

José Cruz Iturbe, que como en el caso de Illaramendi, no tenía nada que ver con el mundo del arte. En 1951 realiza *Ilarik*, recreación abstracta de las estelas funerarias vascas de la prehistoria; en 1952 *Tres I*, un ensamblaje con hoces viejas, sin mangos de madera, y *Espíritu de los pájaros I*, también con elementos punzantes extraídos de piezas de herramientas viejas; en 1953 *Contrapunto*, ensamblaje de azadas —enteras o partidas.

Hacia 1950 la obra de Chillida no presentaba ningún rasgo que indicara un interés especial del escultor por la cultura vasca. Las primeras obras en yeso y piedra continuaban la estética de simplificación volumétrica y figuración de formas rotundas que era común a mucha de la escultura europea de los años cuarenta. Sin embargo ya por entonces se sentía atraído por las estelas funerarias vascas, que pudo ver, por ejemplo, en los museos de San Telmo (San Sebastián) y Bayona¹³. Según sus propias palabras, cuando en 1951 realizó *Ilarik* sintió esa conexión con un pasado y una cultura propia:

Comunicar con esa raíz nuestra, de esto tuve yo mucha conciencia cuando hice esta estela. Para mí tuvo esto un valor, que es como si yo hubiese nacido como artista en este momento y allí, en Hernani; este sentimiento era en mí muy grande, y, sin embargo, yo veía que los demás en mi alrededor, salvo Pili, claro, ni se enteraban; pero yo sentía en mis adentros, yo sabía que había descubierto algo importante¹⁴.

¿Pero porqué una estela funeraria en hierro cuando las que se conservan son de piedra? En otro momento de la entrevista citada mantiene que el material, el hierro, no lo escogió por un motivo en especial, sino que fue fruto de una intuición¹⁵. Esta obra de Chillida poco más parecido tiene con una



2. Eduardo Chillida, *Ilarik* (estela funeraria), 1951 hierro, 73 x 11 x 11 cm. Colección Ida Chagall.

estela funeraria vasca que su verticalidad y la forma intrincada de la parte superior; es mucho más estilizada y carece de los relieves tallados en una cara —habitualmente simétricos— típicos de estos monumentos funerarios. El proceso de realización no tuvo nada que ver, tampoco, ya que el

¹³ Martín de UGALDE, *Hablando con Chillida. Vida y obra*, San Sebastián, Txertoa, 2001, p.78.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ «Yo cuando cogí el hierro, no es, como alguien ha sugerido, que lo hice pensando en que era un material nuestro, sino que fue intuitivo; fue una intuición, pero lo cierto es que yo hice mi primera escultura en hierro el año 1951..., y le puse un nombre vasco, 'Ilarriak'; se llama así, 'piedras funerarias', porque quería comunicar con nuestras estelas funerarias...». *Ibidem*, p. 36.



3. Eduardo Chillida, *Contrapunto*, 1953, hierro, 36 x 36 x 5 cm.

material es también diferente. Lo que sí está claro es la *voluntad de acercamiento* a la cultura vasca. El referente es claro, subrayado por el título —en euskera, además— y la realización se llevó a cabo en un taller tradicional de herrero. Es bien significativo que en la elección del nombre le influyera mucho su padre, que en esos años estaba muy preocupado por aprender vasco¹⁶.

Esta voluntad de entroncar con el pasado, o con lo remoto, continuaría en la obra de Chillida cuando este ya deje de utilizar hierros viejos para sus esculturas. Fernando Mikelarena, ayudante del escultor desde 1983, explica como para dar apariencia de



4. Herramientas forjadas, de la fábrica de Patricio Echeverría, Legazpi (Guipúzcoa). Fotografía: Santi Yaniz.

viejas a las obras de hierro de dimensiones pequeñas o medianas, las sometían a un proceso habitual entre los artesanos vascos del hierro; de este modo el hierro se revestía de una capa áspera y oscura, la «bustiña».

«...lo quemas, lo metes en el fuego y le sale como una cascarilla. Le tienes que dar una temperatura..., ponerle un color cereza, un color rojito. Lo dejas enfriar y lo sacas. Y sale como una capa, una 'cascarilla', le llamamos. Le quitas esa cascarilla y se queda la pieza limpia. Otra vez la vuelves a calentar, pero a menos temperatura, y entonces es cuando le das eso que se llama la 'bustiña', que es esto marroncito, que es agua con tierra. Eso lo conoció él de los antiguos herreros vascos, que utilizaban, para que no se oxidaran... Tenían un caldero y metían allí las piezas»¹⁷.

La *paradoja* de la evolución creativa de Chillida radica en que su irrupción en la vanguardia escultórica internacional se produjo a partir de su incur-

¹⁶ «...no hablo el euskera como debiera; he tenido esta carencia desde niño en San Sebastián; sin embargo, yo notaba que me faltaba algo, y recuerdo que en esa época..., hablaba algo con los chicos de la fragua de Hernani, y después, con mi padre, que se había preocupado mucho por recuperar su lengua, de aprender; y con él discutí los nombres que íbamos a poner a las esculturas. Mi padre, que sabía más euskera que yo, colaboró conmigo para poner esos nombres que llevan mis trabajos». *Ibidem*, pág. 144.

¹⁷ Fernando Mikelarena, entrevista citada en la nota 11.

sión en una tradición ajena a las Bellas Artes, en concreto, en la de la forja artesanal. Sus materiales fueron las herramientas viejas que recogió en los alrededores de Hernani y sus procesos de trabajo, los que aprendió con Manuel Illaramendi. De ahí salió su renovación del lenguaje escultórico. Esto duró, sin embargo, aproximadamente cinco años (hasta la serie de los *Temblores*), y en 1956-57, cuando ya se puede afirmar que dominaba los procesos de trabajo del metal, empezó a realizar esculturas a partir de planchas de metal compradas y manipuladas desde el inicio (fig. 4).

Los trabajos en madera

Los escultores vascos irrumpieron con fuerza en el panorama español e internacional de vanguardia, y en la década de los sesenta vemos que Chillida, Mendiburu, Ibarrola y Oteiza podían presentarse en exposiciones con escultura no figurativa que hacía referencia a lo autóctono, ya sea a través de los materiales empleados (madera y hierro principalmente), los procesos de trabajo o incluso los discursos enunciados. De esto se puede deducir que las referencias a eso que se conoció genéricamente por «tradición» fueron de lo más heterogéneas.

En Galicia la situación era bien diferente. Entre los años cincuenta y sesenta el discurso de los intelectuales galleguistas —Luis Seoane desde América y en Galicia los relacionados con la editorial Galaxia— se servía como ejemplo más importante para afirmar sus tesis de un arte gallego y moderno de la obra de un escultor ourensano que se veía como continuador de la vanguardia artística de los tiempos de la República: Antonio Faílde, escultor del granito, que hacía protagonistas de muchas de sus obras a personajes anónimos y populares de su entorno —niños, campesinos, maternidades—. El caso de Faílde era paradójico, pues era el preferido

por los intelectuales galleguistas por esa combinación de modernidad formal —no demasiado arriesgada— y temática popular, y además, siendo escultor, continuaba la tradición de los anónimos canteros gallegos¹⁸. Sus piezas de escultura en granito tuvieron muy buena aceptación entre críticos, público e instituciones gallegas a lo largo de las décadas centrales del siglo xx.

Este estado de cosas sería el que prevalecería en el ambiente artístico gallego durante los años cincuenta y sesenta, más acusado en la escultura que en la pintura. La escultura abstracta, o no figurativa, irrumpió tarde, en los setenta, gracias al trabajo de Silverio Rivas, Díaz Fuentes, Luis Borrajo, Basallo y Leopoldo Nóvoa, y no es casual que todos ellos hubiesen pasado largas temporadas fuera de Galicia. Las lecturas que se han hecho de esta década valoran el paso adelante dado por estos creadores, al dejar de lado todo rasgo de folclorismo y al adoptar lenguajes no figurativos. Pero la valoración quedó mermada por la irrupción en los ochenta de la generación asociada a «Atlántica» —a la que adscribirían a Francisco Leiro, Manolo Paz, pero también a Basallo y Borrajo—, afín al nuevo espíritu postmoderno que combinaba tradición y vanguardia, lo local y lo universal.

Los críticos e historiadores gallegos se refirieron especialmente a las transformaciones estilísticas de la década de los setenta, vista como preámbulo de la irrupción postmoderna de los ochenta, pero poco a las transformaciones culturales y políticas y del entramado artístico, que son de gran calado. Se olvidó pronto la década de los setenta y se saludó el éxito fulgurante de los participantes en las exposiciones de Atlántica, realizadas entre 1980 y 1983. La última edición de *Atlántica*, en 1983, ya presentaba a la nómina de pintores y escultores que acabaría de catapultar la Xunta en las exposi-

¹⁸ LUIS SEOANE: «Antonio Faílde», en LINO BRAXE e XAVIER SEOANE (eds.), «Galicia Emigrante»: 1954-1971. Escolma de textos da audición radial de Luís Seoane, Sada (A Coruña), Edición do Castro, 1991.



5. Luis Borrajo, *Eixo*, 1982, madera de roble y abedul, 193 x 37 x 31 cm. Colección Museo de Belas Artes de A Coruña. Fotografía Enrique Touriño Marcén.



6. Ignacio Basallo, *S/T*, 1982, madera de castaño, 120 x 93 x 66 cm. Colección Museo Comarcal da Fonsagrada. Fotografía del autor.

ciones patrocinadas por su Sección de Artes Plásticas, de la Consellería de Cultura (fig. 5 y 6). Así que, cuando en 1984 se celebra *Encontros no Espacio. Artistas galegos e cataláns dos oitenta*, el discurso de los comisarios —X. Antón Castro y

Antón Sobral— no hacía otra cosa que sancionar una evolución e interpretarla en función de un discurso teñido de referencias a la tradición y al carácter genuino del arte gallego, dentro del contexto postmoderno de esos años¹⁹.

¹⁹ Algo así como la esencia del arte vasco que teorizaba Oteiza veinte años antes, solo que arrimado a las tesis vigentes por entonces de la transvanguardia italiana y la postmodernidad: mezcla de lo autóctono y lo internacional, del pasado y la modernidad. Ver Xavier Antón CASTRO FERNÁNDEZ, Antón SOBRAL, *Encontros no Espacio. Artistas galegos e cataláns dos oitenta*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1984.

La escultura presentada en estas exposiciones fue interpretada desde las coordenadas trazadas por la transvanguardia italiana y el neoexpresionismo alemán y norteamericano: herencias culturales, genuina espiritualidad, y ansias de modernidad. Poco —o nada— se analizó lo que había pasado en la segunda mitad de los setenta: una verdadera operación de rescate y revalorización de una cultura autóctona que se hacía más presente en la vida pública a través de revistas, asociaciones, editoriales, grupos folclóricos, etc. Todo esto mezclado con reivindicaciones políticas. Eran los años en los que se estaba gestando el Estatuto de Autonomía de Galicia, aprobado en referéndum popular en 1980. Está pendiente de realizarse un amplio estudio cultural que englobe las distintas manifestaciones de esa recuperación identitaria tras la muerte de Franco, pero por de pronto llama la atención que fuese en estos años cuando algunos escultores que años antes habían trabajado preferentemente con materiales «modernos» como poliéster, hormigón o acero (Mon Vasco, Leiro, Manolo Paz, Basallo y Borrajo) se pasasen a la madera y el granito.

Luis Borrajo (1950) e Ignacio Basallo (1952) eran ourensanos, como Failde, y desde mediados de los años setenta realizaban escultura abstracta en madera o metal. Ninguno de los dos había pasado por escuelas de Bellas Artes, pero sí de diseño industrial o artes decorativas²⁰. Ambos dedicarían desde finales de esa década de la transición a la democracia, una especial atención a aspectos relacionados con las artes de la madera: la construcción tradicional de carros en el caso de Borrajo y la «carpintería de ribeira» —construcción de embarcaciones pequeñas— en el de Basallo.

Los métodos de unión de las piezas de Basallo son los mismos que en la carpintería y ebanistería tra-



7. «Dorna» (embarcación tradicional de pesca de bajura). Fotografía: Ignacio Basallo, ca. 1980.

dicionales, aunque como obras de arte se tengan que clasificar dentro de los ensamblajes. Sin duda, su viaje a Holanda en los primeros años setenta, donde pudo ver de cerca obras en metal de Julio González, tuvo que ser de importancia en su modo de enfocar su carrera. ¿Por qué no ensamblajes de madera? La experiencia en la Escola Massana de Barcelona, hacia 1973-74, le había servido para entender que cualquier material es bueno para hacer cosas creativas si se respeta su morfología y se atiende a una manera de manipulación adecuada²¹ (fig.7).

Basallo había crecido en contacto muy cercano con el mundo de la madera: a los once años su familia se mudó a un edificio donde estaba el taller donde el padre trabajaba molduras y otros objetos de madera. Según cuenta en una entrevista²², cuando marchaban los operarios él bajaba a jugar con las herramientas y a hacer juguetes o

²⁰ Borrajo había estudiado en la escuela de diseño industrial IADE (Institución Artística de Enseñanza) de Madrid (1969-72), y Basallo en la barcelonesa Escuela Massana (1973-74), ambos a principios de los años setenta.

²¹ Ignacio Basallo, entrevista en Ourense, 22 de abril de 1999.

²² En Xavier SEOANE, *Identidade e convulsión. Palabra e imaxe da nova arte galega*, Sada (A Coruña), Edición do Castro, p. 26.

experimentos. El hecho de que se diera a conocer como escultor por un tipo de obra en madera trabajado al modo de la carpintería tradicional —sin gubias, con cortes lisos y netos— no debe ser ajeno a estos datos biográficos. Pero tampoco lo explica todo, pues cuando a 1974 presentó una obra a la Bienal de Pontevedra ésta era una escultura abstracta en hormigón, lo que indica claramente que su deseo era ser un escultor «moderno», antes que referirse a alguna tradición peculiar. Si el contexto cultural de recuperación de lo autóctono desde la muerte de Franco le pudo influir en su «retorno a la madera», con unos modos de trabajo y referencias formales cada vez más cercanas a los de carpinteros y ebanistas tradicionales, esto no se contradice con su voluntad inicial de hacer escultura moderna con el procedimiento del ensamblaje —que viene de las vanguardias históricas. Debemos concluir, más bien, que dentro de ese contexto Basallo encontró interesantes analogías entre los procesos de ensamblaje de los oficios tradicionales de la madera y los de los escultores vanguardistas. En el fondo, la actitud es muy similar a la de Chillida en los inicios de los años cincuenta en la forja de Hernani.

Pero además, Basallo era aficionado a la fotografía y esto, junto con su curiosidad por encontrar formas sugerentes en cualquier parte, lo llevó a coleccionar imágenes de objetos de artes populares, especialmente embarcaciones, cestería y las mismas herramientas de los viejos oficios, con los que realizaba tomas desde puntos de vista insólitos y buscando sombras. De aquí salió un dossier fotográfico en el que comparaba elementos de la cultura tradicional con esculturas propias que, aunque no se basaban en piezas concretas, sí atendían a un mismo proceso constructivo²³.

Luis Borrajo se había acercado a Montederramo en 1978 para conocer a un constructor de carros, porque se había propuesto realizar obra no figurativa en madera²⁴. Si para las obras anteriores —realizadas a partir de planchas de metal dobladas y soldadas— se había servido de las instalaciones de una cooperativa trabajo de metal de las afueras de Ourense²⁵, para estas de madera no se le ocurrió mejor solución que acercarse a un viejo artesano especialista. Después de desmontar un carro tradicional estudió pieza por pieza y elaboró sus esculturas a partir de estas: eran variaciones, que mantenían en lo esencial la forma originaria, pero se veían sometidas a alteraciones por medio de cortes, perforaciones y uniones en lugares arbitrariamente elegidos. Incluso —como en el caso de Chillida y Basallo—, prescindía de bocetos, modelos o maquetas preparatorias, trabajando directamente sobre las formas de las piezas. Estaba esta concepción de trabajo creativo cerca de la del mundo del diseño industrial: estudio del problema, análisis de las formas, solución imaginativa como una especie de «iluminación». No implicaba para nada un dominio o competencia en la manipulación de los materiales: para eso estaban los especialistas.

«Allí no había maquetas: estaba la realidad. En realidad es como si fueran maquetas, porque si tu ves como se hace un carro, estás allí con él [artesano constructor] para hacer un carro, despiezas un carro... El carro lo despiecé yo: cogí y lo convertí en piecitas; pero piecitas de hierro, clavitos; estaba todo lo que era de hierro, lo que era de madera. Lo tenía conmigo. Es la forma de yo hacerme parte de esas formas. Una cosa es montarlos, y otra, una vez que los desmontas, ya es Duchamp, ya es un objeto encontrado manipulado»(sic)²⁶.

En su caso —y a diferencia de Basallo—, la pieza originaria seguía ahí, y los títulos apoyaban esa

²³ «Comecei a xuntar elementos, via que formas escultóricas había en todas partes, o único que tiña que fazer era descontextualizá-las. Nesa época merquei unha cámara de fotos como meio de prospección e como arquivo de formas, que logo aplicava segundo me conviñera. Xa non só fotografiava as miñas pezas, senón cousas que me chamaban a atención: utensílios, cousas industriais, mariñeiras, elementos, forma...». *Ibidem.*, p. 31.

²⁴ Ver el catálogo *Luis Borrajo. Esculturas*, Ourense, La Región, 1982.

²⁵ Borrajo, entrevista cit.

²⁶ Borrajo, entrevista cit.

vinculación: *Cabezallo* (pieza larga que une el yugo con la plataforma de carga), *Cangas* (mitades semiesféricas de la rueda), *Eixo* (eje de las ruedas del carro). En unos casos las obras eran de nueva factura, hechas para estas series por el viejo constructor, y en otras eran ya usadas, y el mismo Borrajo era quien las recogía y limpiaba²⁷.

El cruce de identidades

A la vista de estos casos, debemos reconsiderar las interpretaciones de la escultura vasca y gallega de este periodo como fruto de un cruce de tradición y modernidad. Si convenimos en que el concepto de tradición significa continuidad y pervivencia, los artistas citados no continuaron ninguna tradición, sino que abandonaron una —la de la escultura académica— y se acercaron a otra —la de los oficios populares—, con un propósito bien definido: realizar una escultura de vanguardia, separándose así de un panorama artístico que no compartían.

Las formas y técnicas artísticas experimentadas a partir de la cercanía con talleres y artesanos viejos supone un distanciamiento frente al modelo de Bellas Artes promocionado por las instituciones culturales. El relato de los hechos nos indica una gran brecha frente al modelo de formación académica y la adopción de un lenguaje artístico de vanguardia: la opción de los lenguajes no figurativos frente a los figurativos, el desprenderse de procesos *tradicionales* de la escultura entendida como una de las Bellas Artes —primero un dibujo orgánico, luego boceto en barro, yeso, traslado de medidas y

paso al material definitivo. Los escultores aquí tratados abandonaron una tradición y se acercaron a otra, que les permitió jugar con elementos —piezas, formas, volúmenes— sin atarse a unos procedimientos instituidos por los centros de educación superior de Bellas Artes. En cada caso la tradición de los oficios populares fue aprovechada por diferentes motivos, y los escultores adoptaron distintos aspectos de esta: desde los objetos, temas y formas (Borrajo) a los materiales y técnicas de trabajo (Chillida y Basallo). Esta operación fue en todo momento consciente. Los artistas querían seguir siendo artistas, no artesanos, y definirse como artistas de vanguardia.

Esto nos lleva a otro tema muy relacionado: el de la identidad, frecuentemente mezclado con el de la tradición. Si entendemos el concepto de identidad como *estratégico*, fruto de una toma de posición y no de una esencia que une a las personas en grupos²⁸, debemos convenir en que estos artistas estudiados se «construyeron» su identidad a partir de factores diversos. Aquí entran tanto los meramente artísticos —ser «de vanguardia»— como culturales, en sentido más amplio —ser vascos, ser gallegos. En los casos de Chillida, Borrajo o Basallo, la adopción de títulos en lenguas vernáculas fue un claro síntoma de toma de posición en un contexto de recuperación cultural amplio²⁹.

Debemos entender de este modo la relación que mantuvieron con esa otra tradición ajena a las Bellas Artes: como un acercamiento e intento de comprensión de ciertos aspectos porque les podían

²⁷ «Las hay hechas de nuevo y las hay recogidas, auténticas. Las auténticas fueron limpiadas y nada más... limpias. Lijadas para quitarle la mierda de vaca, o, a lo mejor, la pintura que tenían, porque también los pintaban [los carros]». Borrajo, Idem.

²⁸ Para el antropólogo Marcial Gondar la identidad se define a partir de una necesidad humana de sentirse dentro de un grupo; es un concepto estratégico que se configura a partir de una relación con la realidad que nos rodea. Marcial GONDAR PORTASANY, *Crítica da razón galega. Entre nós-mesmos e nós-outros*, Vigo, A Nosa Terra, 1993, p. 12.

²⁹ Chillida «puso a hablar vasco» a su escultura a principios de los años cincuenta, coincidiendo con la aparición de uno de los libros que marcaron la recuperación de la literatura en esta lengua: *Euskaldunak*, de Nicolás Ormaechea, «Orixe». Tanto el título como el argumento remiten a esa idea de recuperación de una cultura. Martín de UGARTE, «El exilio en la literatura vasca: problemas y consecuencias», en José Luís ABELLÁN (dir.), *El exilio español de 1939, Tomo 6: Cataluña, Euzkadí, Galicia*, Madrid, Taurus, 1978, p. 253-267.

ayudar a definirse como artistas de vanguardia. El interés por una definición de sus propios estilos —dentro del mundo del arte— les movió a esta aproximación y a la adopción de formas, materiales o procesos propios de la tradición de las artes populares. En ningún momento su pretensión fue la de recuperar esos oficios que se estaban perdiendo, o la de continuar una tradición, sino por el contrario reafirmarse dentro de su convencimiento de que sólo una escultura desprendida de las formas y usos académicos —tradicionales, a su vez— podía tener vigencia en un panorama artístico como el actual³⁰.

Las artes y oficios populares aparecieron en ese momento como una alternativa aprovechable, y aparecieron precisamente en unos momentos en los que la sociedad estaba sensibilizada ante esas realidades culturales que se estaban perdiendo. Así de paradójico: abandonar una tradición para aprender de otra, pero no para continuarla. Dicho de otro modo: cómo aprender y salir reforzado con formas, materiales o maneras de trabajar nuevas, a partir de una peculiar combinación de dos tradiciones en crisis.

Miguel Anxo Rodríguez González
Departamento de Historia da Arte
Universidade de Santiago de Compostela

RESUM

A la segona meitat del segle XX van ser diversos els escultors bascos i gallecs que van adoptar materials i mètodes de treball propis dels oficis populars. És significatiu que aquestes aproximacions tan fructíferes per als artistes coincidissin amb moments de crisi de la legitimitat de les acadèmies de Belles Arts i de decadència dels oficis populars. En aquest article analitzo les condicions i les circumstàncies que van afavorir aquests contactes i els interessos dels artistes en apropar-se a aquesta altra tradició.

Paraules claus: escultura, popular, art del segle XX, Galícia, País Basc.

ABSTRACT

In the second half of the twentieth century several Basque and Galician sculptors adopted materials and ways of working based on the popular crafts. It is significant that these approximations, which were so fruitful for the artists were adopted at moments of crises of legitimacy in the academies of fine arts and of decadence of the popular crafts. In this essay, I analyze the conditions and circumstances that propitiated these contacts and the interests of the artists approaching this other tradition.

Key words: sculpture, popular, Twenty Century Art, Galicia, Basque Country.

³⁰ No es casual que estos tres escultores —Chillida, Basallo y Borrajo— que adoptaron formas o procesos de los oficios populares, fueran «gente de ciudad» que se acercaran a unos talleres pre-industriales, más propios de entornos rurales.