



**TESIS DOCTORAL**

**LA ESCULTURA ESPAÑOLA EN HIERRO ENTRE 1950  
Y 1975: UNA COSMOGONÍA MÍSTICA DIBUJADA EN  
EL ESPACIO**

**MARÍA FRAILE YUNTA**

**Dirigida por el catedrático Don Víctor Nieto Alcaide  
y la doctora Doña Genoveva Tusell García**

**PROGRAMA DE DOCTORADO EN HISTORIA E  
HISTORIA DEL ARTE Y TERRITORIO  
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE  
UNED**

**Madrid, 2023**

## RESUMEN

No este un estudio que trate de analizar la escultura realizada en hierro entre 1950 y 1975 mediante una clasificación al uso, es decir, a través de la existencia de una serie de focos geográficos, de escuelas o de estilos artísticos, pues, pese a que los estudios existentes suelen abordar la escultura realizada en España en esos años de un modo más general, considerando la recurrencia a diversos materiales y no solo al hierro, esto es algo ya realizado con anterioridad y no estaríamos ahondando en lo que verdaderamente nos interesa en este estudio: dar a conocer cómo la recurrencia al hierro es la expresión de un genuino modo de ser y estar en el mundo, y más allá de ello, de las peculiaridades de un hombre sometido a unas circunstancias históricas muy particulares: del hombre español.

Y es que inevitablemente hemos considerado la existencia y las aportaciones de esos estudios que clasifican la escultura realizada en España en la segunda mitad del siglo XX en focos geográficos o estilos artísticos, pero no más que para extraer aquellas obras realizadas en hierro entre 1950 y 1975 y comprender esta realización de la mano de un hombre que aún arrastraba las secuelas de una guerra que suponía el culmen del denominado «problema de España» y que hizo que, en el seno del propio Estado, un grupo de falangistas de orientación liberal vinculados a la revista *Escorial* volvieran la mirada hacia aquellos pensadores que antes del conflicto bélico habían reflexionado sobre el mismo y, consecuentemente, sobre el carácter de «lo español».

Volviendo la mirada hacia atrás, intelectuales como Pedro Laín Entralgo se interesaron por el pensamiento de los escritores de la Generación del 98, quienes tratando de hallar una solución conciliadora para el «problema» que arrastraba el país desde el siglo XVI, ahondaron en las notas características

de lo español y propugnaron una tercera vía que aunara la tradición y la modernidad, la señas de identidad propias y los vientos renovadores procedentes del exterior.

«(...) Para que germinen en el suelo las simientes no basta echarlas en él, porque las más se pudren o se las comen los gorriones; es preciso que antes la reja del arado desgarré las entrañas de la tierra y, al desgarrarla, suele tronchar flores silvestres que, al morir, regalan su fragancia. Si el arador es un Burns, se enternece y dedica un tierno recuerdo poético, una lágrima cristalizada a la pobre margarita segada por la reja; pero sigue arando, y así sus prójimos sacan de su trabajo pan para el cuerpo y reposo para el alma, mientras la margarita, podrida en el surco, sirve de abono» —decía Miguel de Unamuno.<sup>1</sup>

Estas palabras dejan clara la forma de pensar del del filósofo vasco, una postura que nos ha llevado a entresacar cuáles son esos rasgos con los que no solo él y otros compañeros de la Generación sino también diversos pensadores a lo largo de la historia tanto procedentes del interior como del exterior de nuestro país identificaron lo español, así como a observar que todo ello tendría su correlato no solo en el arte realizado en esos momentos o en la pintura realizada en la posguerra, sino también, en el ámbito de la escultura en hierro realizada a partir de 1950, en la cual no solo confluirían la

---

<sup>1</sup> UNAMUNO DE., M., *En torno al casticismo*, Madrid, Alianza, 2007, p. 36.

modernidad y la tradición, sino también, consecuentemente, las señas de identidad atribuidas a lo español.

Si en el ámbito de la cultura, los escritores falangistas vinculados a la revista *Escorial* trataron de recuperar a aquellos pensadores que abogaban por conciliar la modernidad y la tradición coartados por la guerra, y en particular, el pensamiento de los escritores de la Generación del 98, en el ámbito del arte, los artistas no fueron a la zaga e intentaron dar continuidad a esas iniciativas vanguardistas llevadas a cabo antes del conflicto bélico haciendo un tipo de obras donde se daba entrada a la modernidad pero sin renunciar a la tradición, es decir, a las señas de identidad propias, sintonizando con el pensamiento de escritores como Miguel de Unamuno.

Ejemplo de ello es la pintura informalista realizada en el seno de grupos como El Paso, creado en Madrid en el año 1957, pero también, la escultura en hierro realizada de la mano de artistas que en muchos casos se encontraban fuera de nuestro país y en torno a 1950 comenzaron a regresar, sin duda, por encontrar un ambiente más abierto y propicio para la creación que el que había habido hasta entonces y en el que fue de gran importancia la celebración de la ya citada I Bienal Hispanoamericana de Arte en 1951. Escultores como Jorge Oteiza, Pablo Serrano o Eduardo Chillida regresaron entonces de los lugares donde se encontraban y comenzaron a hacer un tipo de esculturas donde daban cabida a la modernidad de la mano de obras en sintonía con el lenguaje abstracto informalista o analítico que estaba en boga en los países vecinos y en la pintura que aquí se estaba desarrollando desde los años cuarenta, pero a la vez, donde, recuperando o tomando como punto de partida lo realizado antes de la guerra, y en particular, en los años treinta por escultores como Pablo Gargallo, Julio González y Pablo Picasso, se daba

cabida no ya a la tradición, sino se recuperaba toda una tradición hispana que tenía su origen en la Edad Media: la tradición del trabajo del hierro y la forja.

Sin obviar el trabajo del hierro en los siglos anteriores, en los cuales este había sido el material para realizar armas de guerra, utensilios para la caza o aperos para trabajar la tierra y ahondando en las utilidades que este material tuvo desde la antigüedad, hemos realizado un recorrido para encontrar las raíces de su utilización en nuestro país deteniéndonos en aquellos momentos esenciales para comprender su evolución posterior y por ende la escultura realizada entre 1950 y 1975.

No cabe duda de que el primero de ellos fue el que tuvo lugar a mediados del siglo XI con la invención de la fragua o farga catalana, un invento que permitió trabajar el hierro de una forma más refinada y por tanto sin el cual, y sin olvidar tampoco la importancia de la creación del primer gremio de herreros en Barcelona en el año 1200, no habría tenido lugar el esplendor que adquirió el trabajo de la rejería durante el período gótico (y parte del renacentista) tanto en Castilla como en Aragón. Por tanto, para comprender la evolución del trabajo del hierro en nuestro país es esencial considerar las aportaciones de los herreros medievales, pero también el modo en el que estos trabajaban en el taller, en la fragua, empleando herramientas como el yunque, el martillo o las tenazas y elementos de la naturaleza como el aire, la tierra, el agua y el fuego que nos han llevado a ahondar en el modo de trabajar el hierro desde el punto de vista material y técnico, es decir, del oficio y de los objetos, herramientas o utensilios que salían de sus manos, pero también, desde otros puntos de vista.

En relación con lo anterior cabe señalar, como puede apreciarse en las numerosas rejas salidas de sus manos y otras piezas, que es inherente a los trabajos realizados en hierro un carácter formal filiforme cuyo origen ha de situarse en la influencia que en los herreros ejercieron las letras capitales de los libros iluminados medievales, algo que deja más claros aún los orígenes de esta tradición en una Edad Media donde, debido al manejo del fuego, la figura del herrero o forjador se vería rodeada de un aura mágica y de diversos simbolismos que, como explicara Mircea Eliade en *Herreros y alquimistas*,<sup>2</sup> harían considerarlo una especie de demiurgo creador con poderes especiales para culminar la obra de la creación.

Esta consideración convertiría al herrero en un ser especial dentro de la comunidad, pero ello y la realización de esas magníficas obras de arte que eran las rejas catedralicias no harían que este dejara de ser considerado un artesano, el artífice de una tradición que entraría en decadencia hasta diluirse casi por completo a medida que avanzaron los siglos XVII, XVIII y gran parte del XIX, cuando el desarrollo de la siderurgia y la industria del hierro fundido con la invención de los altos hornos acabaría por completo con la misma pese a que el hierro siguiera teniendo una importancia muy destacada en numerosas obras arquitectónicas e industriales propias ya del mundo moderno. No cabe duda de la importancia que, en combinación con el cristal, el hierro tuvo en edificaciones diáfanas como las estaciones de ferrocarril, los paseos comerciales, los mercados, los pabellones para exposiciones o los puentes, pero cierto es que todas estas construcciones eran resultado de un tratamiento industrial del hierro que nada tenía que ver con una tradición que

---

<sup>2</sup>ELIADE, M., *Herreros y alquimistas*, Madrid, Alianza, 2011.

no comenzaría a ser recuperada hasta la llegada del Modernismo y, en particular, de la figura de Antoni Gaudí.

Como puede intuirse observando sus obras, donde el hierro forjado tiene una gran importancia, este fue el responsable de la recuperación de una tradición que además había tenido una gran importancia en Cataluña debido a la invención de la ya citada fragua catalana y la creación del primer gremio de herreros en el año 1200, y también, de algo esencial en la evolución posterior en el trabajo del hierro: la fusión de la artesanía con el arte, el paso de la consideración del herrero o forjador como un artesano a la consideración de este como un artista, dando inicio a un resurgimiento del que también participaron otros artistas como Santiago Rusiñol.

Por un evidente interés en los hierros tradicionales, en 1893 este pintor creó en Sitges el Cat Ferrat, un museo donde reunió las numerosas piezas en hierro antiguas que había estado coleccionando durante años, dando muestra así no solo del interés por recuperar una tradición que había perdido fuerza a lo largo del tiempo —y de cuya recuperación también daría muestra la llegada en el segundo tercio del siglo XX de una «fase tradicionalista» en el trabajo del hierro—, sino de la importancia que esta tradición tendría en Cataluña, donde asimismo se formarían los tres pioneros de la escultura moderna en hierro: Pablo Gargallo, Julio González y Pablo Picasso.

No hay duda de que lo acontecido en el ambiente catalán influyó en la revitalización de las escuelas de forja dentro de nuestras fronteras no solo en Cataluña, sino también en Castilla y en Aragón, y tampoco, de que algo tendría que ver en que fueran tres artistas nacidos o formados en Cataluña, los protagonistas de la invención de la moderna escultura en hierro: una

escultura que para comprender en su totalidad hay que estudiar al margen de las dos clases de escultura que habían sido desarrolladas hasta el momento a lo largo de la historia: la escultura tallada y la escultura modelada. Si la primera era un tipo de escultura que se obtenía quitando materia a un bloque de piedra o un trozo de madera, la segunda se hacía añadiendo materia, por lo que ninguna se correspondía con el modo que tenía de ser trabajada una escultura que se hacía ni quitando ni añadiendo materia sino escogiendo un trozo de hierro y calentándolo para estirarlo, encogerlo, retorcerlo y soldarlo a otro trozo de hierro hasta conformar un tipo de escultura o bien forjada o bien construida o bien ambas cosas y entre la que se encuentran las obras realizadas por los tres artistas citados.

Cuando se habla de la invención de la escultura moderna en hierro casi siempre se cita a Julio González, pero no es posible hablar de ella sin considerar antes la aportación de Pablo Gargallo, un escultor nacido en Maella en 1881 y formado en la Barcelona finisecular que a raíz de conocer en París los trabajos de Picasso, a quien había conocido previamente en ese ambiente catalán ligado al Café Els Quatre Gats catalán, comenzó a hacer un tipo de máscaras en metal con las que dio entrada a una «escultura construida» que a su vez influiría en que el pintor hiciera en 1912 la primera escultura en hierro que se conoce.

Pero la aportación de Gargallo a la escultura en hierro no se quedaría en la citada influencia, pues unos años después, a partir de 1929, comenzaría a realizar una serie de esculturas que harían hablar en su producción de la «época del hierro» y donde ha de considerarse otro de los aspectos esenciales para comprender la idiosincrasia de las obras realizadas en este material: la concepción de la escultura a partir del diálogo establecido entre la materia y

el espacio vacío, un espacio que iría cobrando cada vez un mayor protagonismo y nos llevaría a hablar de un proceso de desmaterialización en las obras escultóricas.

Si a lo largo de los siglos la escultura —considerada como el arte clásico por antonomasia— había encarnado valores como el peso o la masa que a su vez la habían hecho entrar en crisis a finales del siglo XIX, aquella realizada en hierro parecía por su propia naturaleza plástica empezar a dar importancia a lo contrario: el espacio vacío, hasta el punto de llevar a algunos críticos a hablar de que con este material esta había alcanzado el «momento gótico» —un momento que ya habían vivido otras manifestaciones artísticas como la arquitectura en la Edad Media o la pintura en el siglo XVII—.

La relación de la materia con los espacios vacíos es algo que ya había empezado a ser investigado fuera de España dentro del Constructivismo, y en particular, por los hermanos Naum Gabo y Antoine Pevsner —como se pondría de manifiesto en la redacción de su *Manifiesto realista* en 1920—. Pero por sus cualidades plásticas, el hierro parecía ser un material idóneo no solo para que la materia entrara en diálogo con el espacio vacío, sino para concebir una escultura donde este tendría tanta importancia como la había tenido en el interior de las catedrales góticas o la tendría en esas decimonónicas construcciones diáfnas realizadas en hierro y cristal entre las que se encontraban no solo las estaciones de ferrocarril, los puentes o los pabellones para exposiciones, sino también, edificaciones que parecían querer rozar el cielo como los rascacielos o la Torre Eiffel.

Así pues, la naturaleza plástica del hierro parecía ser idónea para llevar a cabo una desmaterialización que estaba relacionada con los avances de la

modernidad, pero en realidad tenía que ver con la tendencia anímica de raíz trascendental que tenía el hombre medieval, y por extensión, aquel que viviera inmerso en una fuerte tensión polar entre la materia y el espacio, o lo que es igual, entre el cuerpo y ese vacío cargado de resonancias espirituales en medio del cual el mismo Julio González había elevado la mirada al cielo para inventar el concepto que le haría ser considerado el verdadero padre de la escultura en hierro por otros escultores como David Smith: el de «Dibujar en el espacio».

Para comprender la aportación del escultor catalán a la escultura de nuestro interés tenemos nuevamente que aludir al caldo de cultivo que supuso el ambiente catalán en el que se formaron tanto él como Pablo Gargallo y Pablo Picasso a finales del siglo XIX, pues la revitalización durante el mismo del trabajo del hierro y la forja llevada a cabo por figuras como Gaudí o Rusiñol no pudo dejar indiferente a unos artistas que además comenzaron a trabajar el hierro en torno a 1928 y 1929, justo cuando en España el ambiente parecía cobrar un aire de tragedia y se daría entrada, con la llegada de los años treinta, a la denominada «Edad de hierro».

Del ambiente que comenzaría a respirarse a partir de esos años dejarían constancia estas palabras en las que un escritor como Pedro Laín Entralgo diría:

«El mundo que nos habían dejado nuestros padres y nuestros abuelos era socialmente cómodo e intelectual y estéticamente sugestivo, pero en 1928 el panorama cambió, tornándose la vida en el país en 1929 extrañamente insegura, pura y absoluta inquietud. «El fraccionamiento del país en partidos políticos, clases y regiones fue más violento que nunca, más que nunca violenta fue la acción directa de los diversos

particularismos. Un gobernante pudo decir que España había dejado de ser católica; la subversión católica se hizo norma y en el ánimo extremado del español —de casi todos los españoles sensibles a la historia, cualquiera que fuese su color— iba tomando cuerpo un temple de tragedia (...) quedando el «Problema de España» planteado con una hondura y crudeza insólitas», diría Laín Entralgo.<sup>3</sup>

Estas muestran cómo el ambiente comenzaría en esos años a ser inquietante, irrespirable y duro como lo fuera el trabajo de una escultura que habría de ser «sudada, esforzada, difícil (...), que habría de trabajarse duramente, manchándose, quemándose, encalleciendo y penando, siendo obrero manual en la fragua y lidiando con el fuego, respirando humo (...)»,<sup>4</sup> pero también realizada elevando la mirada al cielo en medio de la oscuridad para hallar en las estrellas la luz con la que poder trazar las formas de un mundo nuevo como lo hiciera Julio González al inventar el citado concepto de «Dibujar en el espacio».

Formado, de igual modo que Pablo Gargallo y Pablo Picasso, en la Barcelona de finales del siglo XIX, el lugar en el que los tres entrarían en contacto por primera vez, Julio González procedía de una familia de orfebres, pero tras marchar a París junto a su familia y comenzar a explorar sus posibilidades como artista recibió una llamada determinante no solo en su carrera como escultor sino en la evolución de toda la escultura en hierro que se haría

---

<sup>3</sup> LAÍN ENTRALGO, P., *España como problema*, Madrid, Seminario de Problemas Hispanoamericanos, 1948, p. 130.

<sup>4</sup> GAYA NUÑO, J. A., y RUBIO, J., *El hierro en el arte español. Formas de la escultura contemporánea*, Madrid, Aguado, 1966, p. 11.

posteriormente. Y es que, su amigo Picasso había recibido del ayuntamiento de París un encargo para realizar un monumento funerario del poeta Apollinaire, pero el malagueño no tenía los conocimientos técnicos necesarios para realizar una escultura que deseaba que estuviera «hecha de nada, de vacío» y por tanto, empleando un material que solo su amigo González, conocedor de la técnica de la soldadura autógena, podría ayudarle a manejar: el hierro.

Se ha comentado reiteradamente que a través de esta colaboración, que se prolongó entre 1928 y 1932, Julio González le enseñó a Picasso a manejar la soldadura autógena y este último hizo que aflorara el artista que se hallaba oculto bajo el artesano, pero más allá de ello han de considerarse unas palabras como estas en las que Julio González llegaría a comentar:

«La edad de hierro comenzó hace muchos siglos produciendo bellos objetos, la mayoría desgraciadamente armas. En nuestros días permite además la construcción de puentes, edificios industriales y railes de ferrocarril. Es hora de que este material deje de ser mortífero o el simple material de una ciencia mecanizada. Hoy la puerta está abierta de par en par para que, penetrando en el dominio del arte, este sea por fin batido y forjado por las pacíficas manos de los artistas».<sup>5</sup>

En ellas quedan claras las intenciones que el escultor catalán tenía en relación con el hierro, un material que sería llevado al ámbito de la escultura

---

<sup>5</sup> GAYA NUÑO, J. A., y RUBIO, J., *El hierro en el arte español. Formas de la escultura contemporánea*, Op. cit., p. 15.

aplicando el concepto que inventó a raíz de la colaboración con su amigo Picasso, pero no así el origen de mencionado concepto, el cual se puede intuir considerando estas palabras en las que, en relación a unos dibujos realizados para el número dos de la *Revolución surrealista* que se sitúan en el origen del *Monumento a Apollinaire*, Picasso habría dicho:

«Algunos seguidores de la escuela surrealista, comentando irónicamente el abuso de ciertas interpretaciones, descubrieron que mis esbozos y mis dibujos a pluma están formados por puntos y líneas. Es que admiro mucho los mapas celestes. Me parecen hermosos prescindiendo de su significado. Entonces, un buen día, me puse a trazar un gran número de puntos reunidos por líneas y manchas que parecían suspendidas en el cielo. Tenía la idea de servirme de ellas en mis composiciones introduciéndolas como elementos puramente gráficos, pero miren si serán astutos estos surrealistas, que encontraron que estos dibujos respondían a sus ideas abstractas».<sup>6</sup>

Pese al tono irónico del pintor, en ellas se intuye el origen del concepto en un lugar que queda más claro aún a través de estas otras palabras donde, tratando de definirlo, Julio González diría:

«Solo la aguja de una catedral puede mostrarnos un punto en el cielo del que nuestra alma queda suspendida. En la inquietud de la noche las estrellas parecen señalarnos puntos de esperanza en el cielo. La misma aguja inmóvil nos indica también un inacabable número de

---

<sup>6</sup>CALVO SERRALLER, F., *La constelación de Vulcano, Picasso y la escultura en hierro del siglo XX*, Op. cit., pp. 23-24.

ellos. Estos puntos del infinito son los precursores de un nuevo arte: “Dibujar en el espacio”». <sup>7</sup>

Considerándolas no cabe duda alguna de que el origen de este concepto estaría en la contemplación del cielo y de las estrellas, pero más allá de ello, de un cielo que era fuente de esperanza y al que no solo volvería la mirada Julio González en los años treinta sino también otros artistas como Vicent Van Gogh o el mismo Gustave Eiffel a finales del siglo XIX. Es evidente la vinculación con el mismo de una obra como la *Noche estrellada* (1889), pero quizá no se haya comentado mucho que esta obra se realizó en el mismo año en el que se celebró en París una exposición universal donde la astronomía tendría una importancia enorme no solo por la cantidad de objetos astronómicos que se expondrían sino porque la misma Torre Eiffel era considerada una luna artificial que volaba sobre París y había sido además realizada por un amigo del astrónomo Camille Flammarion.

Este científico intentó popularizar la astronomía, pero trató de difundir un concepto de la misma lleno de implicaciones místicas que llevaban a pensar en los astros como lugares donde la vida podría prolongarse después de la muerte y que sin duda influirían no solo en Van Gogh sino quizá también de forma indirecta en aquellos lugares donde su *Noche estrellada* tuvo alguna repercusión, como sucedió en esa Barcelona finisecular en la que se habían formado Gargallo, Picasso y González.

Parece sencillo que estas ideas influyeran en un lugar donde el ambiente era convulso y circulaban las ideas de filósofos como Nietzsche y Schopenhauer,

---

<sup>7</sup>JIMÉNEZ BLANCO, M. D., *Julio González, la nueva escultura en hierro*, Madrid, Fundación Mapfre, 2007, p. 62.

pero también, donde entre finales de siglo XIX y principios del XX de la mano del Modernismo tendría lugar una revitalización del goticismo que nos llevaría a hablar nuevamente de la identificación, que en base a la desmaterialización, sería establecida entre el espíritu gótico y el trabajo del hierro por un historiador como William Worringer, quien diría:

«El arte moderno de la construcción en hierro ha traído otra vez cierta inteligencia íntima del goticismo (...). En los edificios modernos es el material mismo el que exige la uniformidad constructiva mientras que la arquitectura gótica llega a esas ideas constructivas no por el material sino a pesar del material, a pesar de la piedra (...)»<sup>8</sup>.

El alemán dejaba clara esta identificación que para él tendría que ver sin duda con la existencia de un individuo sometido a un mismo sentimiento vital frente a la naturaleza que le rodeaba, a un sentimiento que sintonizaba con el del hombre nórdico y que era el propio de un ser humano cuya relación con el entorno se hallaba en un estado intermedio entre el sentimiento de aquel primitivo que no comprendía nada de lo que le rodeaba y tendía a abstraer las formas y el de aquel hombre clásico cuya confianza ciega en el mundo circundante le llevaba a recrearlo tal cual era asimilado por sus sentidos. A diferencia del primero, este no sentía tal desasosiego que necesitara apresar el mundo en formas geométricas que aniquilaran su relatividad orgánica y tampoco creía en la plena consistencia de aquello que le rodeaba y que le hubiera llevado a plasmarlo tal cual lo veían sus ojos, por lo que su posición

---

<sup>8</sup> WORRINGER, W., *La esencia del estilo gótico*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1967, p. 87.

era la de un hombre con un inquieto afán de conocimiento y salvación que no hallaba otra satisfacción que la que le provocaban los espasmos de la sensibilidad tras elevar la mirada hacia arriba sin desligarse del suelo, que la que le producía ese estado de embriaguez que le situaba entre lo terrenal y lo espiritual haciéndole percibir el estremecimiento de la eternidad.<sup>9</sup>

Este habría sido el motivo que habría llevado al hombre gótico a reducir a su mínima expresión aquello que le producía desasosiego al insertar al objeto en el espacio y, por tanto, en el relativismo del mundo<sup>10</sup> —la corporeidad—; la causa por la que habría concebido espacios diáfanos donde la materia quedaba reducida a su mínima presencia y ningún obstáculo corpóreo se interpondría entre ese individuo ávido de respuestas y esa movilidad infinita de naturaleza ascensional que, situándolo en un estado de embriaguez, le llevaba a saciar su sed de conocimiento con esa luz coloreada que, a través de las vidrieras y los rosetones, penetraría en su interior como lo haría el espíritu divino en el interior del alma de un místico.

También en opinión del alemán, sin llegar a ser despojado de su sentimiento de unión con el mundo, el místico tendía a aniquilar su individualidad vaciándose por dentro para hallar no ya en el mundo suprasensible sino en su mismo interior el alma de Dios, pero el espíritu divino penetraría en este reflejando el mundo entero de la existencia, las criaturas de un universo de «germinaciones y florecencias»<sup>11</sup> que empezaría a florecer a través de líneas que pierden la rigidez, que se ablandan y muestran no solo que una vez que

---

<sup>9</sup> WORRINGER, W., *La esencia del estilo gótico*, Op. cit., p. 62.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 142.

ha sido filtrado por el alma, lo sensible puede convivir en armonía con lo suprasensible, sino que el mundo que conocemos es resultado de una comunión entre la materia y el espíritu después de que este se haya adueñado del espacio vacío.

Podríamos seguir ahondando en estas consideraciones en las que Worringer trata la idiosincrasia de ese espíritu gotizante identificado con el trabajo del hierro, así como la relación del mismo con esa mística que además tanta importancia cobraría en nuestro país y cuya influencia asimismo se reflejaría en la escultura en hierro de nuestro interés, pero no tendría sentido hacerlo si no pudiéramos ponerlo en relación con la misma gracias en parte también a estas palabras con las que Julio González completaría la definición del concepto de «Dibujar en el espacio» comentando:

«El problema a resolver aquí no es solo querer hacer una obra armoniosa y perfectamente equilibrada, ¡no!, sino obtener este resultado mediante el maridaje de materia y espacio. Mediante la unión de formas reales con formas imaginarias obtenidas y sugeridas por puntos establecidos o por perforaciones. Y de acuerdo con las leyes naturales del amor, fundirlas y hacerlas inseparables una de la otra, como el cuerpo y el espíritu».<sup>12</sup>

Tras ellas se vislumbra la «motivación metafísica de defensa del espíritu gótico»<sup>13</sup> que movía el espíritu creador de Julio González, pero también, que

---

<sup>12</sup> JIMÉNEZ BLANCO, M. D., *Julio González, La nueva escultura en hierro*, Madrid, Fundación Mapfre, 2007, p. 62.

<sup>13</sup> KALENBERG, A., «La alquimia de los herreros y la escultura de Julio González», VV. AA., *La alquimia de los herreros, Julio González, Martín Chirino, Andreu Alfaro, Miquel Navarro en la colección del IVAM*, Instituto Valenciano de Arte Moderno, Valencia, 2007, p. 46.

latía bajo la efigie de ese *Monumento a Apollinaire* donde cobraría tridimensionalidad el concepto que él mismo definiría con esas palabras, que había motivado su colaboración con Picasso entre 1928 y 1930 y que, con la misión de perpetuar la memoria del poeta muerto, estaría inspirado en el pasaje de un libro escrito por este<sup>14</sup> donde se iba a erigir una escultura para perpetuar la gloria del poeta Croniamantal: un individuo con inquietudes y aspiraciones quijotescas.

Según su artífice, esta sería una escultura «hecha de nada, de vacío», pues de vacío eran la misma poesía y la gloria que perseguía Croniamantal...<sup>15</sup> y es que, como el hidalgo manchego, Croniamantal no se conformaba con los parabienes que el mundo terreno pudiera brindarle y ansiaba perpetuar su fama, conquistar la eternidad a través de un amor imposible que le llevaría a enfrentarse quijotescaamente a un mundo donde no cabían los asuntos del alma. Como él, Croniamantal tenía un pasado ilustre y leía novelas de caballería porque quería ser un caballero famoso, y como él, Croniamantal tampoco consiguió ser correspondido en el amor ni acabar indemne en un mundo donde no había lugar para el idealismo, pero sí hacerse célebre por los poemas que escribía y saciar su sed de inmortalidad en esas fuentes donde el agua jamás se agotaba de igual modo que jamás se agotaba la vida en la mente de aquel hombre que vagaba por la llanura castellana elevando la mirada al cielo, de aquel individuo ávido de salvación que hallaba vida en los cuerpos celestes durante las noches estrelladas o de aquel místico que sin

---

<sup>14</sup> Este libro se titulaba *El poeta asesinado*.

<sup>15</sup> Resultan significativas las similitudes entre Croniamantal y Don Quijote, pero también el hecho de que Apollinaire situara el nacimiento de Croniamantal en 1889, el mismo año en el que se había construido la Torre Eiffel: ese encaje gótico de hierro que parecía fundir la tierra con el cielo por su extremada altura.

perder su condición humana se vaciaba por dentro igual que se vaciaba esa escultura «hecha de vacío» que elogiaba al fallecido Apollinaire, pero que bien podría encarnar a ese hombre hispano que vivía en tensión entre lo material y el espiritual y que, sin perder su humanidad, se vaciaba por dentro para que el espíritu divino penetrara en su interior con la misma virulencia que lo haría un meteorito celeste en las entrañas de la Tierra dando lugar a una comunión plena entre la materia y el espíritu, entre la Tierra y ese Cielo del que caería el material con el que se podría «Dibujar en el espacio» cuando el mundo hubiera sido reducido a escombros.

Pese a todas estas consideraciones, podría resultar contradictorio que fuera el hierro el material elegido para «Dibujar en el espacio», es decir, para dar vida a creaciones basadas en un concepto cuyo origen era de naturaleza espiritual. Un metal que en otros tiempos había sido empleado no solo para fabricar herramientas, sino también artefactos de guerra, y en tiempos más recientes para materializar los avances de la Revolución Industrial convirtiéndose en sinónimo de modernidad no parece el más adecuado para dar vida a creaciones concebidas a partir de un concepto cuya invención había estado influida por la contemplación de las estrellas y los mapas celestes y el objetivo gotizante de fundir la materia y el espacio. Pero ha de tenerse en cuenta que el hierro, «antes de imponerse en la historia militar y política de la humanidad, había dado lugar a creaciones de carácter espiritual (...) y que la edad de hierro, antes de cambiar la faz del mundo, engendró un elevado número de ritos, mitos y símbolos con gran resonancia en la historia espiritual de la Humanidad»<sup>16</sup> debido a que este metal, además de hallarse en las entrañas de la Tierra y estar cargado de la sacralidad telúrica asociada a las

---

<sup>16</sup> ELIADE, M., *Herreros y alquimistas*, Madrid, Alianza, 2011, p. 24.

minas y los minerales, estaba revestido de sacralidad celeste al caer en forma de meteorito de ese lugar donde habitaban los dioses, pero también, hacia el que miraba el hombre con sed de eternidad, el ser humano que necesitaba huir de la tragedia o el artista que trataba de hallar más allá del mundo circundante formas imaginarias con las que «dibujar en el espacio» —el cielo—.

Por tanto, se trataba de un material adecuado para hacer frente a esa pérdida o sacrificio de alma a los que habían llevado la industrialización y el progreso de la ciencia abocando al hombre a los horrores bélicos y a un estado vital que le haría emular el comportamiento ritual del hombre de civilizaciones extra europeas y ciertos momentos de la historia espiritual de Occidente tras el triunfo del espíritu científico,<sup>17</sup> para abordar ese giro espiritual que, según Kandinsky, se produciría «cuando la religión, la ciencia y la moral se ven zarandeados y los puntales externos amenazan derrumbarse»,<sup>18</sup> y lógicamente también, para dar forma a creaciones basadas en un concepto inspirado en la contemplación del cielo —ese mismo lugar del que en forma de meteorito caía el hierro cargado de sacralidad celeste—.

La estrecha asociación del hierro con el cielo en base a su origen meteórico la pondría de manifiesto la propia etimología de la palabra *hierro* en diferentes culturas mostrándose así también el origen celeste de un metal que no solo se consideraba tanpreciado como el oro y era objeto de culto, sino que se utilizaba casi exclusivamente en los ritos, pues su origen meteórico implicaba una carga de sacralidad celeste basada en diferentes simbolismos y

---

<sup>17</sup> Ibid., p. 15.

<sup>18</sup> KANDINSKY, W., *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Paidós, 2005, p. 38.

asociaciones. Por un lado, esos meteoritos eran considerados una representación del cielo, una manifestación de la divinidad donde se reflejaba todo cuanto sucedía en la tierra, y por otro lado, «piedras de rayo», el hacha del Dios de la Tormenta que golpeaba y hendía a la Diosa Tierra con virulencia uniéndola con el Cielo, o lo que es igual, fundiendo el espíritu con la materia del mismo modo que se fundirían el cuerpo y el espíritu en esa unión que pretendía lograr Julio González.

Se trataría por tanto de una comunión de naturaleza espiritual o mística, de una unión sagrada o hierogamia entre el dios del cielo y la diosa Tierra, pero también, de un abrazo o maridaje con resonancias sexuales que habría dado lugar a la humanidad primitiva, a la creación del mundo mediante una especie de procreación que, además de estar basada en la unión de la materia con el espíritu, implicaría un sacrificio, una inmolación o autoinmolación. Por tanto, esos meteoritos compuestos de hierro, ese hierro meteórico, se convertían en símbolo de la unión del Cielo con la Tierra, o lo que es lo mismo, del espíritu divino con la materia, pero no de una unión cualquiera, sino de una unión sagrada que había dado lugar a la procreación del mundo mediante un sacrificio que inevitablemente hace pensar en ese combate pasional, esforzado y difícil que iniciaba el forjador al intentar domeñar el hierro golpeándolo sobre el yunque tras haberlo calentado con el fuego de la fragua para forjar útiles de trabajo, rejas u obras de arte inspiradas en ese concepto que trataba de fundir la materia con el espacio «como si del cuerpo y el espíritu se tratara» y daría lugar a la escultura moderna en hierro —el de Dibujar en el espacio—. Pero también, en ese primer herrero civilizador enviado por Dios para culminar la obra de la creación, para terminar de dar forma al mundo gracias a su poder para transformar la materia mediante el fuego y esas herramientas como el yunque, el martillo o el fuelle que estarían

revestidas del mismo poder mágico religioso que se le habría atribuido al hierro y a él mismo, que no desaparecería cuando el hierro meteórico comenzase a ser suplantado para trabajar por el hierro extraído de las entrañas de la tierra y que, aunque perdería fuerza tras finalizar la Edad Media, volvería a latir bajo el trabajo de esos forjadores que eran los escultores que operaban con el hierro tras la crisis espiritual del mundo moderno, el cual «tendría entre sus premisas lejanas los sueños demiúrgicos de los metalúrgicos, los herreros y los alquimistas».<sup>19</sup>

Podría pensarse que cuando el hombre primitivo conoció el hierro terrestre, algo que sucedió bastante pronto pese a que el metal celeste fuera trabajado por este mucho tiempo antes de que aprendiera a trabajar los minerales hallados en la tierra, que cuando dejó de trabajarse el de hierro de procedencia meteórica, este metal perdió la carga de sacralidad asociada al mismo hasta entonces, pero el recuerdo de la época en que los hombres únicamente empleaban el hierro meteórico, es decir, el recuerdo del metal celeste, no solo se mantuvo en el tiempo sino que a él se unieron los simbolismos asociados a los metales extraídos de la Tierra, es decir, a la metalurgia y a las minas de las que eran extraídos, poniéndose de manifiesto con ello además la estrecha relación de los mineros, los metalúrgicos y los herreros con los alquimistas, así como también, con los chamanes, siendo estos últimos y los herreros considerados no solo descendientes de una misma estirpe sino incluso hermanos de sangre.

La asociación de los mineros y los metalúrgicos con los alquimistas estaría en relación con el hecho de que en la alquimia oriental y occidental las minas

---

<sup>19</sup> ELIADE, M., Op. cit., p. 161.

eran asociadas a la Tierra Madre, o más en particular, a un útero materno, y los minerales y los metales eran considerados organismos que crecían como lo hace un embrión en el seno de la madre, organismos que se hallaban en un estado prenatal o embrionario cuyo desarrollo era acelerado por el minero al extraerlos antes de término de la tierra precipitando su ritmo de crecimiento, suplantando la acción del tiempo y perfeccionando la obra de la naturaleza. Por ello, cuando se deseaba alterar o cambiar el orden de las cosas, era necesario hacer retornar a la materia a su situación originaria volviendo a ella, regresando a ese útero materno para reintegrar su estado primario, germinal o precosmogónico y poder así repetir la cosmogonía.

Ese regreso a la matriz estaba en relación con la antigua creencia en la curación mediante un regreso simbólico a los orígenes del mundo, mediante una reactualización de la cosmogonía, pero «si numerosas terapias arcaicas creían en una reiteración ritual de la creación del mundo que permitía al enfermo nacer de nuevo y recomenzar la existencia, los alquimistas orientales aplicarían este método para curar al hombre no solo de ciertas enfermedades, sino del mismo desgaste del tiempo, es decir, de la vejez y la muerte».<sup>20</sup> Con esta finalidad intentaban acelerar el crecimiento y la transmutación de los metales, perfeccionándolos hasta que se convirtieran en oro —el metal perfecto, el metal ideal dado que simbolizaba la inmortalidad o el *elixir vitae*—, realizando la transmutación mediante un proceso de purificación que implicaría la pasión, una muerte regeneradora y la resurrección de la materia, tres fases denominadas por el color que iban tomando los ingredientes y que además nos hacen recordar la importancia de los colores que iba adoptando

---

<sup>20</sup> Ibid., p.111.

el hierro al ser expuesto al fuego de la fragua para saber si se encontraba o no en el momento óptimo de ser forjado.

Sin embargo la transmutación de la materia no parecía quedarse en esta misma, dado que los minerales y los metales no eran organismos vivos que nacían, crecían y morían de forma aislada, sino, como las piedras, las plantas o los cuerpos de los hombres, momentos diversos de un proceso cósmico, por lo que operar con ellos tenía consecuencias espirituales no solo para la naturaleza de la que formaban parte, sino para el propio alquimista, que al tratar de purificarlos y convertirlos en oro, se adentraba en un nivel de existencia espiritual. Se asociaba el estado amorfo o la masa confusa de la materia prima con el estado inconsciente que debía alcanzar para transformarla el adepto, el cual, al operar sobre los metales, operaba sobre sí mismo y sobre su experiencia íntima moral y espiritual, trataba de lograr su propia purificación y por extensión, la vida inmortal. Y de este modo, el sufrimiento, la muerte y la resurrección de la materia suponía el propio sufrimiento, la propia muerte y la resurrección del iniciado, es decir, su propia purificación y el despertar a una existencia espiritual, inmortal y libre similar a la que experimentaba el asceta o el místico mediante una especie de ascesis dolorosa, de una experiencia de tortura y muerte que eran indispensables para alcanzar la inmortalidad y que nuevamente nos hace recordar ese combate sudado, esforzado y difícil que libraba el forjador al intentar domeñar el hierro.

Además, esta tortura, muerte y resurrección que implicaba la transmutación alquímica de la materia y del propio adepto no se quedaría ni en la una ni en el otro, sino que evocaría el drama místico del dios cristiano, siendo la pasión, la muerte y la resurrección de Cristo lo que el alquimista proyectaba sobre la

materia para transmutarla, perfeccionarla o, en términos cristianos, redimirla, y por ende, redimir y transformar su propia existencia en una existencia libre del tiempo como lo sería la de la propia divinidad en el cielo. Por tanto, se establecería un paralelismo no solo entre la materia y el alquimista, sino entre ambos y Cristo, una figura cuya muerte servía a su vez para redimir y santificar la muerte de la materia, la del iniciado y la de una humanidad enferma que necesitaba sufrir un proceso pasional, es decir, morir, para retornar a ese seno materno donde las formas se hallaban aún en un estado embrionario, a esa noche cósmica o esas tinieblas del caos precosmogónico —simulado por la materia disuelta o calcinada por el fuego— donde pudiera ser no solo curada de su enfermedad, liberada de sus impurezas y redimida, sino repetir una cosmogonía donde la naturaleza pudiera cumplir su finalidad, la conquista de la inmortalidad o —en términos cristianos—, del Reino de los Cielos: ese lugar hacia el que, sin desligarse de la Tierra, elevaba la mirada el hombre con ansias de eternidad y en tiempos de caos para hallar las formas imaginarias con las que «Dibujar en el espacio»; del que caía el metal celeste hendiendo la Tierra y dando lugar a esa comunión entre el espíritu y la materia que serviría para procrear un mundo nuevo, y al que no era posible acceder sin ese sacrificio o inmolación previos necesarios para nacer por segunda vez y que traería consigo la calcinación de la materia mediante ese elemento esencial en la fragua —el taller de esos alquimistas que eran los herreros— que era el fuego.

Si como acabamos de ver, el hierro es un metal vinculado a un simbolismo espiritual y cosmogónico debido a su procedencia meteórica y a la relación de la extracción y el trabajo de los metalúrgicos con la embriología vinculada a la Tierra, lo es más aún si consideramos los elementos que son necesarios para moldearlo, es decir, los elementos presentes en el taller de los herreros

o forjadores (en la fragua). Pero también, si tenemos en cuenta que al herrero se le había atribuido un poder mágico que le había llevado a ser hermanado con los alquimistas y los chamanes no solo por su dominio del fuego y su poder para transformar la materia mediante el mismo, sino por el intenso simbolismo que entrañaba el modo en que trabajaban el hierro, es decir, la misma forja y los elementos que formaban parte de ella.

Podríamos remitirnos a las palabras de autores como Jean Chevalier, quien diría que «la forja entraña un aspecto cosmogónico y creador, un aspecto asúrico e infernal, y por fin, un aspecto iniciático»,<sup>21</sup> aspectos que están en relación con ese simbolismo mítico que consideraba al primer herrero no solo descendiente de una estirpe divina sino un enviado de Dios para culminar la obra de la Creación, un héroe civilizador que no forjaba simples herramientas o utensilios de importancia para los trabajos, sino «que forjaba o más bien soldaba el mundo, y también a la consideración de que ese simbolismo se hacía extensivo a los propios utensilios y herramientas que componen el lugar de trabajo de los herreros, es decir, a la propia fragua. Pero no llegaríamos al fondo de la cuestión si no tuviéramos en cuenta que estos utensilios están en relación con la presencia y el papel que desempeñan en ella los cuatro elementos de la naturaleza: la Tierra, el Aire, el Agua y, el más importante de todos, ese que servía para hermanar a los herreros con los alquimistas y los chamanes, con esos «señores» poseedores de unos conocimientos secretos y mágicos que eran capaces de transformar la materia y con ello de conseguir logros que no podían conseguir otros hombres como puedan ser la sanación de una enfermedad e incluso la consecución de la vida eterna a través de la purificación de la materia: el fuego.

---

<sup>21</sup> CHEVALIER, J., Diccionario de los símbolos, Barcelona, Herder, 1991, p. 560.

Los cuatro elementos de la naturaleza son indispensables para moldear el hierro procedente del mismo cielo o de las entrañas de la tierra de igual forma que son indispensables en cualquier cosmogonía, por lo que los cuatro estaban presentes en la fragua, pero el fuego cobraría una importancia especial debido a esos simbolismos harían considerarlo un elemento destructor e incluso demoníaco, pero también, un símbolo de regeneración, purificación y espiritualización y una potencia con capacidad para generar o formar vida nueva.

«Un átomo de fuego en ciertos sueños cosmológicos es suficiente para abrazar un mundo», diría Bachelard,<sup>22</sup> y es que la contemplación del fuego en soledad incita al diálogo íntimo con uno mismo, pero también a dar rienda suelta a la imaginación, pues este desprende su calor de forma externa, pero además hace sentir el calor que palpita en el interior de la materia evocando el calor de ese hogar originario donde reinaba la unidad y la felicidad y el calor íntimo del propio ser dejándose llevar por esos destellos de esperanza que las llamas dibujan en la oscuridad, por esos «castillos ideales llamados ensueños»<sup>23</sup> por los que también se dejaba llevar sentado frente al fuego el caballero enlutado de la venta de Cidones del que hablara Valle Inclán: ese hombre de pasión abandonado a la contemplación en medio de la tensión vital producida por los dos polos que invadían su existencia y que unía en matrimonio el mismo fuego —el cielo y la tierra, el espíritu y la materia—; que como un místico se vaciaría por dentro dejándose arrastrar por la

---

<sup>22</sup> BACHELARD, G., *Psicoanálisis del fuego*, Madrid, Alianza, 1996, p. 123.

<sup>23</sup> LAÍN ENTRALGO, P., *La Generación del 98*, Op. cit., p. 356.

dirección de las llamas hacia las estrellas y cuyo fuego escondido afloró de forma trágica cuando en 1936 estalló la Guerra Civil.

Según un autor como Antonio Sánchez Barbudo, tras 1898 y cada diez años aproximadamente, en medio de sus esfuerzos por salir de la decadencia en la que la guerra contra Estados Unidos la dejó sumida, España aportó algo nuevo al mundo y «la última aportación fue el gran incendio formado por el exceso de fuego no externado en las aportaciones anteriores».<sup>24</sup> Este exceso de fuego tenía que ver con el deseo de transmitir al mundo en una especie de sueño de universalidad su propio ardor, la llama oculta vinculada a un deseo de eternidad o anhelo espiritual que se manifestó por igual en los dos bandos enfrentados; con esa consideración de «España como una esperanza» en el mundo según la cual esa lucha que sostuvo nuestro país en los siglos XVI y XVII contra Europa era en realidad una quijotesca lucha de la espiritualidad, de la fe cristiana y del mundo medieval contra el racionalismo, el progresismo y el cientificismo de la modernidad, una lucha fracasada entonces que postularía a nuestro país como una esperanza cuando los principios del mundo moderno hiciesen aguas —como sucedería en el siglo XX—. <sup>25</sup> Pero más allá de ese deseo de transmisión o consideración de España como un esperanza en un mundo secularizado, ha de considerarse que la explosión de ese fuego escondido durante la guerra no solo llevaría a miles de españoles a la muerte, sino traería consigo ese proceso alquímico que, una vez superadas las fases de la pasión o el sufrimiento y de la muerte, desembocaría en la purificación y en la regeneración, en la sanación de la «enfermedad invisible»

---

<sup>24</sup> SÁNCHEZ BARBUDO, A., *Una pregunta sobre España*, México, Centauro, 1945, p. 211.

<sup>25</sup> Sánchez Barbudo desarrollaría esta idea en el capítulo titulado «España como esperanza» del libro *Una pregunta sobre España*, Op. cit., pp.143-166.

que desde hacía siglos había padecido España al cohesionar sus elementos discordantes.

Resultan reveladoras en este sentido esas palabras en las que Bachelard dijera que «por el fuego todo cambia, que cuando se quiere que todo cambie se recurre al fuego» sumadas a esas otras en las que afirmara que «al fuego todos los cuerpos deben la cohesión de sus elementos, que sin el fuego serían inconexos».<sup>26</sup> Pero no sería necesario recurrir a ellas para considerar que ese fuego destructor y arrasador por su propia naturaleza no sólo unía los elementos discordantes que habían mantenido en tensión permanente al español a lo largo del tiempo —la tierra y el cielo, la materia y el espíritu—, sino serviría para cohesionar a los dos bandos enfrentados y para generar nueva vida. Con ese fuego aniquilador y mortífero, pero también regenerador, vivificante y formador de vida, y con ese hierro procedente del mismo cielo que al hendir la tierra también fundía el espíritu con la materia dando lugar a una procreación, como un demiurgo creador en soledad frente a la bóveda formada por las ascuas de su fragua, el forjador podía dar forma a esos «castillos ideales llamados ensueños» que afloraban en la mente del caballero enlutado..., pero también, a esos «dibujos en el espacio» que emanaban de la contemplación de las estrellas en medio de un vacío desolador trazando las formas de una cosmogonía férrea que comenzaría a cobrar vida en torno a 1950, cuando empezó a haber un mayor flujo de información entre lo que sucedía en el exterior y el interior de las fronteras y a normalizarse la modernidad artística.

---

<sup>26</sup> Todas ellas son recogidas en BACHELARD, G., *Op. cit.*, pp. 99 y 135.

Sin duda esta circunstancia, motivada por el acercamiento entre los sectores más aperturistas del régimen y los críticos avanzados de preguerra en la defensa de un arte abstracto desideologizado o el acercamiento del mismo régimen al mismo hizo que numerosos escultores españoles que se encontraban viviendo fuera de nuestras fronteras regresaran a España en torno a esa fecha realizando un arte que emplearía un lenguaje moderno, en sintonía con lo que se estaba haciendo más allá de nuestras fronteras, pero que tomaba como referencia y recuperaba lo que había sido hecho por los mismos artistas españoles antes de la guerra y hundía sus raíces en la tradición hispana.

En algunos casos, estas estancias habían hecho que se librasen de vivir de forma directa los trágicos años de la Guerra Civil y la más inmediata posguerra, como le sucedió a Jorge Oteiza o a Pablo Serrano, pero ello no evitó que la producción de todos ellos quedara marcada por la huella de una catástrofe ante cuyo influjo sería imposible sustraerse, como mostrarían unas palabras en las que, tras volver de un viaje a Grecia y contemplar las esculturas clásicas de mármol, Eduardo Chillida había dicho sentirse agotado y que el motivo no era otro que su pertenencia a un lugar con una luz oscura totalmente alejada de la clara luz de Grecia. En un país como el suyo, donde unos dramáticos acontecimientos habían arrasado con todo, «esta claridad no podía ser un regalo, sino que debía ser buscada, hallada y construida, fruto del esfuerzo»<sup>27</sup> y de un complejo proceso de sanación que implicaría hundir las raíces en la tradición propia, y en particular, en esa tradición tan arraigada en la vida de sus antepasados vascos que era la del hierro y la forja.

---

<sup>27</sup> BOZAL V., *Arte del siglo XX en España*, II. *Pintura y escultura, 1939-1990*, Madrid, Espasa Calpe, 2000. p. 318.

En unas palabras que dirigió a su mujer, el escultor vasco dejaba clara la luz con la que se identificaba, pero también, que el lugar en el que fue consciente de ello fue en la primera herrería que pisó nada más regresar a San Sebastián en 1951, un lugar con un fuerte anclaje en la tradición vasca que le llevó de forma natural a hacer del hierro la base de sus primeros trabajos al regresar a España, sumándose con ello a dos movimientos. Por un lado, a ese movimiento colectivo que reivindicaba las identidades nacionales reprimidas por el régimen y en particular la del País Vasco —que se manifestó con una gran virulencia en esos años— y por extensión, aquellas tradiciones que hundían sus raíces en lo popular como es la de la forja. Y por otro lado, a esa tendencia que estaba haciendo cobrar un gran desarrollo a la escultura en hierro tanto en el exterior como en el interior de nuestras fronteras gracias a la fama que comenzaba a adquirir en esos años Julio González, el padre de la escultura en hierro según David Smith pero junto al que habría que citar a ese otro escultor de suma importancia que era Ángel Ferrant (Madrid, 1890-1961), quien a la vez había conocido la obra Julio González y tuvo la suerte de ver su obra expuesta ya en la temprana fecha de 1960 en una sala especial dedicada a su obra en el Pabellón Español de la Bienal de Venecia.

Los prometedores inicios de Ángel Ferrant con el hierro no tuvieron continuidad por su temprana muerte en 1961, pero junto a Julio González se erigió en una pieza importante dentro del auge que cobró la escultura en hierro realizada en un país del que, a diferencia de otros escultores coetáneos, no quiso salir durante los duros años de la guerra y la posguerra, viviendo sumido en una especie de exilio interior que no le impediría entablar amistad, sin embargo, con escultores de una sensibilidad cercana a la suya como Martín Chirino, quien a la vez formaría parte de esa exposición colectiva que,

organizada en Nueva York en 1960 por el Guggenheim y el MOMA respectivamente, dejaría claro quiénes serían los escultores de mayor peso en seguir los pasos de González y Ferrant en el manejo del hierro: Jorge Oteiza, Pablo Serrano, Eduardo Chillida y Martín Chirino.

Los cuatro escultores seguirían la estela de González y Ferrant de igual modo que la seguirían aquellos otros que a partir de la década de 1950 harían de este metal la materia principal cuando no la única de su quehacer escultórico dando la razón a quienes hablaban de la existencia de «una nueva edad del hierro» en nuestro país, pero ello lo harían siguiendo orientaciones diferentes que llevarían a intentar clasificarlos siguiendo diferentes criterios. En base a estos, podríamos citar aquella clasificación que tiene en cuenta los diferentes focos geográficos de los que proceden, en la cual no nos basamos porque en ocasiones los escultores eran originarios de un lugar pero desarrollaron su obra en otro muy alejado, como sucede en el caso de Martín Chirino; aquella otra que encuadra a los escultores de tendencia constructiva por un lado y a de los de tendencia expresiva o informalista por otro y que tampoco tomamos como punto de partida porque en algunos casos, como por ejemplo en el de Venancio Blanco, recurrieron a la construcción con planchas de metal, es decir, a la técnica constructiva, pero sin restar importancia a la textura y por tanto a la expresividad de la propia materia; o la que habla de una escultura abstracta y otra figurativa, una clasificación que no es acertado hacer en el caso de la escultura en hierro si consideramos algunos testimonios en los que varios escultores afirmaron no estar en absoluto preocupados por una diferenciación que para ellos no tenía ningún sentido hacer. Y por último podríamos hacer una clasificación teniendo en cuenta el tipo de hierro que los escultores trabajaban en base a su dureza, así como la técnica empleada, que podría ser básicamente la forja tradicional o la soldadura autógena que

había puesto de moda Julio González y otras técnicas procedentes del mundo industrial.

Quizá esto último hubiera tenido sentido hacerlo dado que no todos los escultores trabajaron el hierro de la misma forma y recurriendo a las mismas técnicas, pero tampoco lo hemos hecho porque hemos tomado como punto de partida precisamente aquel elemento que une a todas las técnicas dado que, de uno u otro modo, interviene en todas ellas, vinculándolas y haciendo que se pueda adscribir toda la escultura de hierro realizada en este período a un mismo universo conceptual —el fuego—. Como ya comentamos en el anterior capítulo, este elemento tenía capacidad destructora, pero también purificadora y formadora de vida al ser capaz de cohesionar elementos discordantes como la materia y el espíritu, los dos polos opuestos que habían mantenido en una tensión gotizante al español a lo largo del tiempo e iban a estar también presentes en las esculturas en hierro de estos años gracias a la interrelación en ellas entre la materia y el espacio —el tema que más preocupaba a los escultores de la época—. Y fue a través de ese mismo fuego, que previamente había llevado a la destrucción y muerte masivas, como esos demiurgos creadores que trabajaban el hierro dibujarían en el espacio una cosmogonía mística donde los elementos discordantes quedarían cohesionados porque cada una de sus piezas habría sido concebida a partir de una unión espiritual entre la materia y el espíritu, entre la Tierra ese mismo Cielo del que además caía el hierro en forma de meteorito penetrando en la Tierra y dando lugar a una creación en forma de hierogamia.

De la concepción de esta cosmogonía y del carácter concreto y no abstracto de la misma, pese a que algunas esculturas pudieran a primera vista incluirse dentro de la abstracción, daría cuenta Gaya Nuño, para quien con el hierro

se pueden representar elementos de la realidad aparentemente intangibles cuyas formas pueden llevarnos erróneamente a pensar que estamos frente a obras abstractas pero que en realidad aluden a entidades concretas, a «una génesis del metal o un concierto desencadenado de seres, cosas y apelaciones»<sup>28</sup> que nos hacen abordar la escultura en hierro realizada entre 1950 y 1975 como una cosmogonía en la que, tras penetrar en el espacio y conquistar el vacío y lo que este representa, el espíritu, la trascendencia..., tendrían cabida desde los elementos y las fuerzas de la naturaleza hasta los seres vivos, las plantas, los animales... Y lo más importante, unos hombres, tras la hecatombe vivida en la guerra, con capacidad para participar en la reconstrucción de su propio mundo, en la creación de un cosmos cambiante y con posibilidades infinitas donde cualquier elemento discordante o aparentemente dispar tendría cabida y podría convivir en armonía del mismo modo en el que convivían en el seno del fuego o en las formas forjadas por este la materia y el espíritu, la Tierra y ese Cielo cuajado de estrellas hacia el que había elevado la mirada el hombre para huir del caos y del que emanarían los dibujos en el espacio que configurarían la citada cosmogonía

---

<sup>28</sup> GAYA NUÑO, J. A., Y RUBIO, J., *El hierro en el arte español. Formas de la escultura contemporánea*, Madrid, Aguado, 1966, p. 21.