

anuario
2002

INSTITUTO
DE ESTUDIOS
ZAMORANOS
FLORIAN
DE OCAMPO



ANUARIO 2002

INSTITUTO DE ESTUDIOS ZAMORANOS
“FLORIÁN DE OCAMPO” (C.S.I.C.)

anuario
2002
INSTITUTO
DE ESTUDIOS
ZAMORANOS
FLORIAN
DE OCAMPO



ANUARIO DEL I.E.Z. FLORIÁN DE OCAMPO

I.S.S.N.: 0213-82-12

Vol. 19 - 2002

EDITA:

INSTITUTO DE ESTUDIOS ZAMORANOS «FLORIÁN DE OCAMPO»

Directora: Carmen Seisedos Sánchez

Secretario de redacción: José-Andrés Casquero Fernández

Consejo de redacción: Miguel Gamazo Pelaez, Guido Rodríguez de Lema Blanco, Pedro García Álvarez, Hortensia Larrén Izquierdo, Eusebio González García, Bernardo Calvo Brioso, Juan-Andrés Blanco Rodríguez, Tomás Pierna Beloso, Concepción Rodríguez Prieto, Tránsito Pollos Monreal, Eugenio García Zarza.

Secretaría de redacción: Instituto de Estudios Zamoranos «Florián de Ocampo»
Diputación Provincial de Zamora
C/. Ramos Carrión, 11 - 49001 Zamora (España)
Correo electrónico: iez@helcom.es

SUSCRIPCIONES, PRECIOS E INTERCAMBIO:

Instituto de Estudios Zamoranos «Florián de Ocampo»
Diputación Provincial de Zamora
C/. Ramos Carrión, 11 - 49001 Zamora (España)
Correo electrónico: iez@helcom.es

Los trabajos de investigación publicados en el ANUARIO DEL I.E.Z. «FLORIÁN DE OCAMPO» recogen, exclusivamente, las aportaciones científicas de sus autores. El Anuario declina toda responsabilidad que pudiera derivarse de la infracción de la propiedad intelectual o comercial.

© Instituto de Estudios Zamoranos «Florián de Ocampo»

Consejo Superior de Investigaciones Científicas (C.S.I.C.)

Diputación Provincial de Zamora

Diseño de portada: Ángel-Luis Esteban Ramírez

Imprime: HERALDO DE ZAMORA, artes gráficas. (A. Carmen Illán)

Santa Clara, 25

49015 Zamora (España)

Depósito Legal: ZA - 297 - 1988

ANUARIO DEL I.E.Z. FLORIÁN DE OCAMPO

I.S.S.N.: 0213-82-12

Vol. 19 - 2002

ÍNDICE

ARQUEOLOGÍA:

- Las murallas del Castro de las Labradas (Arrabalde, Zamora)
Jesús-Carlos MISIEGO TEJEDA, Manuel DOVAL MARTÍNEZ, Gregorio-
José MARCOS CONTRERAS, Francisco Javier SANZ GARCÍA, Miguel-
Ángel MARTÍN CARBAJO y Roberto REDONDO MARTÍNEZ 13
- Una iglesia mudéjar inédita de Toro. La excavación de la calle Comedias c/v
Barranco del Espolón, en Toro (Zamora)
Gregorio-José MARCOS CONTRERAS, Jesús-Carlos MISIEGO TEJEDA,
Francisco Javier SANZ GARCÍA, Miguel-Ángel MARTÍN CARBAJO,
Guadalupe SÁNCHEZ BONILLA y Ana M.^a SANDOVAL RODRÍGUEZ... 39
- El Convento de San Ildefonso de Toro. Documentación de su claustro a tra-
vés de la intervención arqueológica
Ana I. VIÑÉ ESCARTÍN y Mónica SALVADOR VELASCO 61
- Las Pallas: un enclave de la Edad del Cobre y una necrópolis bajomedieval
en la margen derecha del río Duero en la capital zamorana
Manuel DOVAL MARTÍNEZ, Miguel-Ángel MARTÍN CARBAJO, Gregorio
José MARCOS CONTRERAS, Jesús-Carlos MISIEGO TEJEDA, Francisco
Javier SANZ GARCÍA y Pedro-Francisco GARCÍA RIVERO 81
- Reconstrucción de la iglesia de Santa María de la Vega a partir de los datos
arrojados a través de su excavación arqueológica
Mónica SALVADOR VELASCO y Ana I. VIÑÉ ESCARTÍN 101
- Trabajos arqueológicos en el solar del antiguo convento de la Concepción, en
Zamora

Miguel-Ángel MARTÍN CARBAJO, Luis-Alberto VILLANUEVA MARTÍN, Francisco Javier SANZ GARCÍA, Gregorio-José MARCOS CONTRERAS, Jesús-Carlos MISIEGO TEJEDA, M. ^a Isabel GARCÍA MARTÍNEZ y Luis-Ángel DEL CAÑO GARCÍA	115
Un nuevo espacio artesanal en la ciudad de Zamora. La intervención arqueológica en el n.º 28-30 de la C/. Zapatería Soledad ESTREMERÁ PORTELA y Pedro-Javier CRUZ SÁNCHEZ	141
Trabajos de excavación y documentación arqueológica en el solar de la C/. Moreno, nº 3 de Zamora Francisco Javier SANZ GARCÍA, Miguel Ángel MARTÍN CARBAJO, Jesús-Carlos MISIEGO TEJEDA, Gregorio-José MARCOS CONTRERAS, Francisco-Javier OLLERO CUESTA, Emilia FERNÁNDEZ ORALLO y M. ^a Isabel GARCÍA MARTÍNEZ	165
Elementos exteriores de la fortificación de Puebla de Sanabria: El Fortín de San Carlos Gregorio-José MARCOS CONTRERAS, M. ^a Eugenia MARTÍN MAESO, Emilia FERNÁNDEZ ORALLO, Jesús-Carlos MISIEGO TEJEDA, Miguel Ángel MARTÍN CARBAJO y Francisco-Javier SANZ GARCÍA	187
ARTE:	
Ruptura y continuidad en la obra de Baltasar Lobo Nel OCEJO DURAND	205
El retablo mayor de la iglesia de San Lázaro (Zamora) y Joaquín Benito de Churriguera José-Ángel RIVERA DE LAS HERAS	239
FÍSICA:	
Relaciones entre contaminación, variables atmosféricas y mortalidad diaria en Zamora Fernando DE PABLO, Alberto LÓPEZ, Luis RIVAS, Clemente TOMÁS, Luisa DIEGO, Miguel GONZÁLEZ y Miguel BARRUECO	249

HISTORIA:

Dos puentes para la historia: Sogo y Las Urrietas (Sayago) Miguel MARTÍN MARTÍN y M ^a de los Ángeles MARTÍN FERRERO	263
El monasterio de Moreruela y el Concejo de Villafáfila: Historia de un conflicto secular Elías RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ	277
La Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Zamora en el siglo XIX María Dolores TEIJEIRA PABLOS	323
La villa de Cañizal (partido de Toro) según las Respuestas Generales del Catastro de Ensenada Luis TORRECILLA HERNÁNDEZ	337
Las consecuencias de la Desamortización de 1820 en la conservación del patrimonio histórico. El caso zamorano Javier VALLEJO BOZAL	353

CONFERENCIAS:

La explotación de un territorio subintegrado: la provincia de Zamora 1808-1975 (Una reflexión sobre el origen y fundamentos de la desigualdad territorial en España) Basilio CALDERÓN CALDERÓN	365
El Motín de la Trucha: realidad política en torno a una leyenda Fernando Luis CORRAL	375

NOMBRAMIENTOS:

D. Quintín ALDEA VAQUERO: Socio de Honor del IEZ (Zamora, 15 de junio de 2002)	399
--	-----

MEMORIA ANUAL DE ACTIVIDADES	409
------------------------------------	-----

NORMAS PARA LOS AUTORES	427
-------------------------------	-----

RELACIÓN DE SOCIOS	431
--------------------------	-----

ARTE



RUPTURA Y CONTINUIDAD EN LA OBRA DE BALTASAR LOBO

NEL OCEJO DURAND

RESUMEN: *Toda obra escultórica está sujeta a una percepción por parte del espectador que depende del “lugar” en el que se encuentra. “Encerrada” en el museo adquiere un significado de OBRA DE ARTE immanente a la institución que la cobija; cuando la escultura, por el contrario, se expone al público sin “titulación” ni categoría artística predeterminada, colocada en medio de un recorrido urbano, el espectador ha de esforzarse para comprender su significado artístico sin el “respaldo” institucional que lo certifica. Es así que el diálogo entre obra y espectador transcurre sin intermediarios y la obra debe producir una “emoción” que justifique su categoría de artisticidad o, en caso contrario, pasar inadvertida al ignaro espectador.*

SUMMARY: *Every work of sculpture is subject to a perception on the part of the observer which depends on the “place” where it is found. “Shut away” in a museum it acquires the meaning of WORK OF ART immanent of the institution which gives it shelter; on the other hand, when the sculpture is on show to the public without a “title” or pre-determined artistic category, placed in the middle of an urban route, the observer has to make a real effort to understand its artistic significance without the institutional “backing” which certifies it. In this way the dialogue between the work and the observer takes place without intermediaries and the work should produce an “emotion” which justifies its category as art or, on the other hand, it should go unnoticed by the unaware observer.*

INTRODUCCIÓN

La obra de arte no siempre ejerce sobre el espectador ese magnetismo que le correspondería a cualquier objeto con esta categoría. En el caso de tratarse de una obra escultórica, el problema adquiere una importancia mayor por ocupar un espacio real, común al volumen constituido por la obra y al espectador. Como sucede en la arquitectura, ese espacio corresponde a un territorio ocupado que está obligado a desempeñar una función que justifique su existencia. Una ocupación arbitraria de un espacio sin una función clara representa una intromisión inaceptable. El objeto está obligado a conceder algo a cambio, a establecer un diálogo con el espectador, un compromiso con quien posee los mismos derechos sobre el espacio de manifesta-

ción, de ocupación, aunque no se ejerzan normalmente por respeto a la convivencia o no se sienta la capacidad para realizarlo.

Cuando caminamos por la ciudad y encontramos en nuestro camino una estatua, una obra escultórica, una manifestación artística tridimensional, su presencia ha de estar justificada por el mensaje que trata de comunicar por medio de cualquiera de los lenguajes posibles. La escultura contemporánea tiene, además, el problema de encontrarse, en la mayoría de los casos, alejada de la cultura oficial y ser una desconocida, en general, para el gran público. En todo caso, cuando ese volumen no atrae la curiosidad del espectador, no lo hace detenerse para contemplarlo y, de este modo, establecer una relación de causa y efecto, de existencia del objeto e interés por el mismo, puede muy bien ser considerado como un obstáculo a la libre circulación más que un motivo de admiración.

En el caso de la escultura «*À l'air libre*», de Baltasar Lobo, tal observación encuentra su paradigma: situada en un estrecho callejón de la ciudad de Zamora, colocada en medio del mismo, sus 340 cm. de altura, impone su presencia sin preaviso, como un gigante torpe que no sabe adónde ir ni lo que hacer..., resulta un estorbo físico y mental. Será esta sensación de «mal-estar», esta repentina y obligada cercanía mientras se percorre el pasadizo, sin ninguna razón de «ser», que constriñe a observar la superficie escamosa de la estatua, su repelente «sarnosidad», la que motivará el recelo hacia la obra del entonces desconocido escultor.

El presente artículo es el resultado de una lucha contra la propia naturaleza del gusto personal de quien lo escribe —que se encuentra en plena fase de formación— por no dejarse vencer por el influjo de la anécdota, tratando de comprender qué y por qué la mente se negaba a sentir algo que no fuese subestimación por esta obra, y desinterés por el resto de las escasas piezas existentes a su alcance en la ciudad. El aprecio y la consideración nacidos durante la investigación llevada a cabo sobre el escultor y su obra han sido posibles gracias al conocimiento de ciertas esculturas, no siempre las más y mejor comentadas por la crítica especializada; de la aproximación biográfica, que permite conocer la magnitud y relevancia del personaje hasta alcanzar la admiración y, sobre todo, de la imprescindible consulta bibliográfica de los especialistas en la obra de Baltasar Lobo, amigos, parientes y colaboradores. Algunos de ellos, especialmente, han sabido transmitir la poética del mensaje escultórico, verdaderos hermeneutas que han descifrado los significados encerrados en los volúmenes.

Durante su estudio, una característica de la escultura de Baltasar Lobo ha aparecido como determinante para su comprensión: la unión existente en sus obras más interesantes entre el deseo de ruptura con la tradición del naturalismo, sinónimo de modernidad en la escultura contemporánea, y la continuidad de las fórmulas clásicas que transpare incluso en sus obras más abstractas, aquellas que lo acercan más decididamente a la modernidad. Esta dicotomía observada justifica el título de este trabajo y supuso el principal objetivo de la investigación.

RUPTURAS Y CONTINUIDADES

La ambivalencia señalada presenta varias formas de expresión y numerosos matices. Sin necesidad de una exhaustiva enumeración de los mismos, lo que desbordaría los propósitos del artículo, se tratarán los aspectos considerados más importantes para el desarrollo del mismo y, así, facilitar su comprensión. En primer lugar, ruptura y continuidad resultan evidentes cuando se observa que desde sus comienzos las esculturas de Lobo mantienen una estrecha relación con los presupuestos vanguardistas desarrollados en este campo desde principios del siglo XX. En ellas se manifiestan rotundos volúmenes geométricos, rudos cuerpos cúbicos y elementales líneas encerrándolos, de aspecto arcaizante y rudimental. Pero la existencia de unos rasgos muy expresivos en las figuras y el deseo de consolidarlas como arquetipo femenino, ya exhibido durante la Guerra Civil española en sus dibujos para ilustrar las revistas libertarias, no permite incluirlo en la experiencia cubista que tuvo lugar en la escultura de las décadas precedentes, sino simplemente un «contagio» formal de los artistas más cercanos, en la búsqueda de un lenguaje personal en la etapa de superación del realismo social revolucionario madurado en el período denominado de «entreguerras», inequívocamente ligado aún a su formación en el ámbito de la escultura tradicional.

Aunque el hecho de mantener a lo largo de su dilatada actividad artística un evidente apego a las formas figurativas no signifique, por sí solo, una ausencia de modernidad y un atávico quehacer escultórico, sí sugiere, por otro lado, un continuismo con la iconografía tradicional para representar unos mismos valores originarios de la estatuaria clásica, no obstante su tratamiento personalizado. Esto último también caracterizará la obra de Lobo y lo colocará en un punto intermedio entre la ruptura con la tradición y la continuidad plástica que se atribuye a la escultura como género artístico, determinado por la forma cerrada de aspecto monolítico. A ello hay que sumar el matiz que adquiere la absoluta carencia de innovación temática, lo que determina su refugio en el antropomorfismo, con algunas excepciones dedicadas al mundo animal o cósmico pero siempre en el ámbito de la Naturaleza, límite claro y preciso de su actividad. Sin embargo, un espíritu renovador se puede apreciar en sus obras cuando se analizan los contenidos, resultando el repertorio iconográfico un instrumento para la transmisión de nuevas interpretaciones simbólicas, indiscutible signo de modernidad.

Desde otro punto de vista, tales signos de ruptura, en el sentido de superación de una estética obsoleta para representar los nuevos valores que emergen en el siglo XX a través de nuevos lenguajes formales y simbólicos, paradójicamente no vienen acompañados por una experimentación con los nuevos materiales puestos a disposición por la ciencia y la industria, ni tampoco nuestro escultor llega nunca a utilizar las técnicas novedosas surgidas con la primera vanguardia artística y que fueron aplicadas por sus predecesores en el campo de la escultura contemporánea, en pleno pro-

ceso de renovación. Un modelado esencial, privado de sus posibilidades conaturales y limitado a las características que ofrece la talla directa, y esta última, en la que sobresale por su capacidad en el tratamiento de la materia, son las únicas técnicas conocidas en su trabajo en toda su carrera. Consecuentemente, el bronce y el mármol son los materiales que emplea exclusivamente en la realización de sus obras, si no se tiene cuenta de la gran variedad del último citado y de las características de algunos tipos de piedra utilizados por el escultor. Todo ello contribuye a designar como «conservadora» la posición de Lobo en el panorama artístico de la segunda mitad del siglo XX, sin que ello sea óbice para reconocer que el empleo de los materiales nobles, ligados sustancialmente a la tradición escultórica, o las técnicas citadas, igualmente consideradas como tradicionales para la escultura desde sus orígenes, no implica, en absoluto, la exclusión de Lobo de la modernidad; pero sí lo aleja del frente experimental que caracterizó a la vanguardia artística de su tiempo y de la práctica escultórica de los últimos tiempos.

Resultado de estas consideraciones es la certificación de la capacidad artística de Baltasar Lobo, que logra encontrar un camino personal entre las numerosas corrientes artísticas que lo rodean, sin abrazar ninguna con decisión ni crear, a su vez, ninguna tendencia plástica, lo que también le impidió tener discípulos o seguidores de su personal interpretación formalista... creador de una estética estéril. Pero también resulta evidente su dificultad en los campos técnico y compositivo, que se sumaría, de este modo, a la señalada carencia de innovación temática. Si se añade a todo ello su noto «silencio» teórico, que impide una aclaración de sus propósitos y una constatación de las hipótesis avanzadas en numerosos aspectos que presenta su obra, aparece una imagen de Lobo que lo sitúa en un mundo aparte, completamente desligado del presente escultórico que lo rodea, ensimismado entre sus obras, lejos del mundanal «ruido» que confunde a los actuales protagonistas de la expresión artística; pero también lejano de los presupuestos estéticos apetecidos por un público modesto.

Ruptura y continuidad se observan igualmente en un rápido repaso y reconocimiento general de su obra: cuando, por ejemplo, se acerca a la abstracción, en su período álgido de la década de los años cincuenta, lo hace sin olvidar su bagaje temático expuesto en la década anterior y nunca renuncia, ni tan siquiera en sus obras más significativas de esta etapa, a una estilizada figuración. En la década de los sesenta alterna obras muy depuradas y abstractas con estudios anatómicos que lindan con las formas clásicas y la escultura arcaica, que mantiene también en la década sucesiva, decantándose en la etapa final por un estudio obsesivo de la figura femenina en varias posiciones, pero sorprendiendo extemporáneamente con volúmenes abstractos que recuerdan sus obras de las décadas anteriores. Ese «ir y venir» en esa tierra de nadie constituida por él entre figuración y abstracción lo distingue del resto de los escultores contemporáneos y define su «permanencia» en un personal y particular clasicismo.

EL MÉTODO Y SUS CIRCUNSTANCIAS

El método de trabajo ha consistido en reunir toda la información al alcance con los limitados medios de que disponía el investigador, en un primer paso para abordar un tema que se presentaba casi como un reto. El primer contacto con las obras del escultor estudiado no contribuyó a dilucidar las incógnitas que se planteaban desde un principio y que ponían en tela de juicio la valía de Lobo y la importancia que podía adquirir su obra en el contexto de la escultura contemporánea. Esta lejanía —señalada en la introducción— que se establecía entre sus obras y el investigador comenzó a recortarse después de las numerosas visitas a la instalación provisional del Museo Baltasar Lobo, situada en el interior de la iglesia románica de San Esteban, en la plaza de su mismo nombre que se encuentra en la capital zamorana. La consulta de la bibliografía allí expuesta, inexistente en las bibliotecas accesibles en el área regional, permitió un conocimiento teórico fundamental para el desarrollo de las primeras hipótesis y, sobre todo, los primeros apreciamentos hacia el escultor zamorano gracias a las escasas noticias biográficas encontradas, lo que supuso el descubrimiento de una simpatía hacia su trayectoria vital y una admiración de su profundo humanismo; a continuación, la obra de María Bolaños supuso el espaldarazo definitivo que provocó una completa inmersión en el mundo de Baltasar Lobo. De ahí que la búsqueda de nuevas fuentes bibliográficas resultara ser una necesidad inapelable para reconsiderar las constantes ideas que se iban acumulando en los cuadernos de notas.

Durante la fase de cotejo de las informaciones se apreció una aparente coincidencia entre la crítica sobre algunos aspectos básicos para entender y apreciar la escultura de Lobo. Sin embargo, al tratar de profundizar en los mismos las coincidencias se disuelven: por un lado, se revelan repeticiones de frases hechas, lugares comunes en la interpretación de las características formales de su escultura; por otro lado, al analizar las influencias de otros artistas, presentes en la obra de Lobo o relativas a la concepción teórica de la misma; lo que suscitó una cierta perplejidad y curiosidad que se tratará de explicar a lo largo del comentario. Los dos puntos más polémicos que se evidenciaron en esta fase del trabajo fueron: la periodización de las «etapas» en que ciertos críticos han dividido la obra escultórica de Baltasar Lobo y la cuestión de su pertenencia a la «Escuela de París».

En la última fase del trabajo se trató de establecer una selección de las opiniones más interesantes respecto a las propuestas de este artículo. También se subrayaron las coincidencias que fueron emergiendo, sorprendentemente, con las intuiciones «a priori» surgidas desde los primeros apuntes, en una demostración de «sensibilidad compartida» que animó mucho las horas de soledad que todo estudio supone. Durante el desarrollo de este artículo se pondrán de manifiesto a través de los comentarios de ciertas obras de Lobo, que servirán para evidenciar las citadas coincidencias y sugerir las coordenadas de la poética del escultor.

RESUMEN BIOGRÁFICO Y ARTÍSTICO

Baltasar Lobo nació en un pueblecito de Tierra de Campos, tan desolado y mísero como el resto de los que forman esta árida comarca. Su hermana Visitación cuenta, en un breve relato, las duras condiciones de vida con las que se enfrentaban los habitantes de este semidesierto, situado al noreste de la ciudad de Zamora, las penalidades de la familia y el visceral rechazo, la rebeldía, que mostró desde niño su hermano Baltasar hacia las tareas del campo. Indica al médico, don Arturo, como al primero en sugerir a su padre las cualidades innatas en el chico, su actitud artística plasmada en las pequeñas figurillas de barro representando animales cuadrúpedos, cocidas en la boca del horno de la tejera del pueblo. En una nota final, la autora sintetiza los datos biográficos que caracterizan su infancia artística: el profesor de dibujo de Benavente, capital comarcal más cercana, «a los once años cumplidos», y, a los doce, su traslado a Valladolid, donde trabajará en el taller de Ramón Núñez Fernández. La afición de su hermano por la lectura y los juegos infantiles compartidos, así como el ambiente familiar y la figura de los padres, completan la corta narración que nos introduce en la personalidad de Lobo¹.

Otros datos de su infancia, muy importantes para comprender el posterior desarrollo de su vocación artística, los facilita uno de los críticos más elocuentes para acercarse al mundo escultórico de Lobo, Joseph-Émile Müller: «*comme l'atelier paternel occupait une grande place dans la maison que la famille habitait, l'enfant y passait naturellement une bonne partie de la journée*»². Conociendo la dedicación del padre del escultor a la carpintería rústica (mangos de utensilios agrícolas, reparaciones de carros, etc.), es fácil comprender su primeriza iniciación en la rudimental talla de la madera³, como añade María Bolaños en su reciente monografía sobre Baltasar Lobo. Su formación artesanal en el taller del citado Núñez, en Valladolid, donde el largo aprendizaje le resultará muy útil en el conocimiento de los diferentes tipos de materiales escultóricos, en su preparación, sus particularidades y método de trabajo, vienen ampliamente descritos en el citado texto. Por otro lado, su formación académica, escasa e irregular, también tiene su importancia. Tales datos se pueden comprobar en varias obras dedicadas al escultor en el ambiente de la localidad zamorana⁴.

¹ LOBO, V., *Mi hermano Balta*. Madrid, 1995.

² MÜLLER, J.E., *Lobo, Catalogue raisonné de l'œuvre sculpté, par Verena Bollmann-Müller avec la collaboration de l'artiste*, Paris, 1985, p. 11.

³ BOLAÑOS, M., *Baltasar Lobo. El silencio de un escultor 1910-1993*. León, 2000, p. 28.

⁴ DIPUTACIÓN DE ZAMORA: «*Baltasar Lobo, un escultor desconocido*», en *Boletín Informativo*, nº 3, julio-agosto 1982, pp. 11 y 12. Véase también Arroyo Gago, *Mis personajes zamoranos favoritos*. Zamora, 1983, pp. 310 y ss.

Dejando a un lado el suceder biográfico menos interesante para nuestros objetivos y propuestas, es necesario detenerse en un aspecto que resultará primordial para interpretar el significado de su obra en general, y de algunas obras emblemáticas, según nuestra opinión, en particular: su militancia anarquista. A su llegada a Madrid, en 1927, con motivo de la obtención de una beca de la Diputación zamorana, Baltasar Lobo toma su primer contacto con la vida metropolitana de los «felices» años veinte. También lo hace con el mundo del arte moderno a través de las obras de sus principales representantes, especialmente los que participaron en la exposición celebrada en el Jardín Botánico sobre pintura y escultura de «Españoles residentes en París», organizada por la Sociedad de Cursos y Conferencias de la Residencia de Estudiantes, entre el 20 y el 25 de marzo de 1929⁵. La importancia que tuvo para nuestro escultor la visita a esta manifestación de la vanguardia artística española ha sido ampliamente comentada por biógrafos y críticos de Lobo.

Sus influencias se dejarán sentir en los dibujos para las revistas libertarias que realizó durante los años treinta y, con mayor entusiasmo, en la Guerra Civil, en la que participó como miliciano en un batallón anarquista, aunque con funciones pedagógicas y culturales en calidad de educador.

En ausencia de obras esculpidas, todas perdidas en el bombardeo que destruyó la casa de sus padres en los alrededores de Madrid y en la cual el escultor utilizaba un cuarto como taller, sus dibujos representan la adhesión del artista a la corriente del



FIG. 1. "Cabeza de mujer con moño (Mujer de Iberia)". (1936).
Gouache. 42x 42 cm.
Museo Baltasar Lobo (Zamora).

⁵ Debido a la confusión existente respecto al año de la exposición, que varios críticos, erróneamente, sitúan en 1928, se sigue la narración de BOLAÑOS, M., *Opus cit.*, p. 40.

«realismo social». Éstos, conservados celosamente en una carpeta por su compañera, Mercedes Comaposada Guillén, hasta su reunión en París, le servirían como presentación de su labor artística ante sus colegas residentes en la capital francesa, especialmente con Picasso, que tanto les ayudó en aquellos aciagos días, como narra Mercedes Guillén (así firmaba sus escritos) en el capítulo «Picasso con los españoles»⁶. Un ejemplo de su trabajo en este período lo encontramos en «*Cabeza de mujer con moño (Mujer de Iberia)*» (fig. 1), actualmente expuesto en el desnutrido y provisional Museo Baltasar Lobo de Zamora. En esta «gouache» se pueden apreciar las características de la estética de la revolución «a la española» en el punto álgido de sus expectativas más populares: los volúmenes comprimidos en un rostro anguloso, cúbico, de gesto duro y orgulloso, «hecho para el trabajo en el campo», se corresponden con una síntesis intelectual de la ideología libertaria que dominó la época. La grandilocuencia de la fisonomía facilita la magnificación, idealización y mitificación de los campesinos abrumados por la explotación de sus energías, por la injusticia social del reparto ancestral de las tierras en las mismas manos, que la República no supo, y no pudo, remediar.

Aquel repudio de la fatiga de las faenas del campo, de las que logró escapar gracias a sus aptitudes artísticas precozmente desveladas en su infancia, aparece ahora mudado en admiración hacia una raza de seres sublimados por su fuerza interior, su decisión a luchar por la libertad y la justicia. Como poéticamente señala María Bolaños «*Y es que el mundo ibérico se convierte en un nudo simbólico de los combates ideológicos de la España de los años treinta, y particularmente del pensamiento libertario que, bajo la óptica de un primitivismo idílico, proyectó sobre aquel período remoto las bondades de su utopía*»⁷.

Desde el punto de vista artístico, interesa señalar que el «realismo social» que aparece explícito en los dibujos de Lobo de esta década se ajusta a los presupuestos estéticos que la caracterizan, producto de la reacción tenida lugar en Europa tras la recesión económica iniciada con la bancarrota americana de 1929. La radicalización de las masas, que tuvo lugar durante los años de la crisis, exigía unas imágenes propagandísticas que transmitiesen al cuerpo social mensajes expresivos y comprensibles para el conjunto de la sociedad. Se necesitaba de un «*retour à l'ordre*» en el campo artístico, paralelo al orden social que se verificaba en muchos países europeos con el ascenso de los regímenes totalitarios. Buena parte de los artistas de la época respondieron a esta situación, incluyendo en sus obras una figuración teñida de un «clasicismo templado» que facilitase su comprensión por las masas. La abstracción geométrica nacida en el seno de una vanguardia «utópica», que suscribía la ecuación «linealidad-espiritualidad», resultaba «extravagante»

⁶ GUILLÉN, M., *Picasso*. Madrid, Siglo XXI, 1975, pp. 25-105.

⁷ BOLAÑOS, M., *Opus cit.*, p. 46.

ante la realidad empobrecida por la crisis, ante la desesperación de las masas hambrientas.

Respecto a la cuestión en que se centra este trabajo, este dibujo permite observar que Lobo ha asumido las corrientes estéticas dominantes en el panorama artístico nacional y europeo, al menos entre los artistas más comprometidos ideológicamente con la revolución en ciernes, lo que significó para él una ruptura con el academicismo persistente en su etapa de formación artística; pero también se puede apreciar una continuidad con el realismo que propugnaban las instituciones académicas, en el más puro sentido de la representación de los ideales humanos a través de las formas figurativas, miméticas, como único campo en el que desarrollar las manifestaciones artísticas. Esta lección lo marcará de por vida, ya que establecerá un dogma en su sentido de la obra de arte. El propio escultor, en una entrevista concedida en su taller parisino, declara: «...*Mi trabajo actual es, como siempre, figurativo es decir, abstracto. Parte forzosamente de una figuración. Se hace abstracción que se simplifica, que se sintetiza. Y por simplificar esa realidad entiendo concentrar la emoción con el fin, de sentirla y comunicarla más directamente. Claro que todo ello requiere una larga elaboración, un trabajo continuo y apasionado. No siento la no-figuración. Ante una de esas obras —de tanta rebusca intelectual— sólo me siento espectador*»⁸.

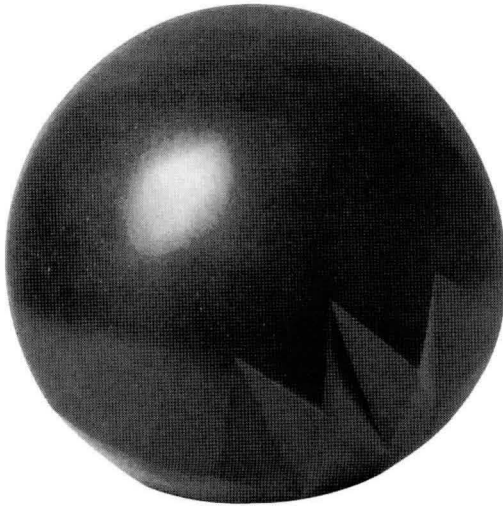


FIG. 2. “Selene” (1957). Bronce. 28 x 27 x 18 cm. Nº 160 en “*Catalogue raisonné de l’oeuvre sculpté, par Verona Bollmann-Müller avec La collaboration de l’artiste*”, París, 1985.

⁸ DÍAZ SOSA, C.: «Baltasar Lobo. Escultor de la vida y el amor», en *El Nacional*, de Caracas, 5 de enero de 1958. La importancia de las declaraciones se subraya en una buena parte de los textos que tratan la obra del escultor.

En estas declaraciones se pone de relieve su profunda adhesión a la figura, no obstante la entrevista está realizada en 1958, década considerada por la amplia mayoría de los autores consultados como la de mayor aproximación a la abstracción por parte del artista. Esta continuidad con el mundo de la forma encorsetada por la figura, por muy estilizada que se presente en sus obras consideradas más abstractas, será una de las claves de interpretación para acercarse a las obras de Lobo a lo largo de toda su trayectoria artística, tal y como se ha señalado en el comentario de las propuestas de este artículo.

ALGUNAS OBRAS Y PORQUÉS

Estas consideraciones tienen su soporte gráfico en el estudio de las figuras aportadas en la lámina nº 1: de la ya comentada fig. 1, y en sentido horario, se puede observar «Séléné», de 1957, pequeña esfera ovoide de 28 x 27 x 18 cm., en la fig. 2. Esta obra en bronce que, como la mayoría de las obras de Lobo, tiene su réplica en mármol (en este caso, mármol blanco de Carrara), se puede considerar el punto límite alcanzado por Lobo en su acercamiento a la abstracción. Y sin embargo, es fácil reconocer al satélite en la plenitud donde nos muestra su «cara» más familiar. No se trata si no de otra «cabeza», esta vez recostada, perteneciente a otra «mujer»: a la

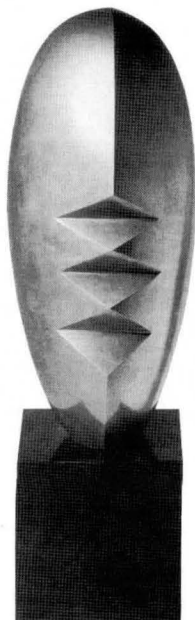


FIG. 3. "Tête de gitane" (1956-1957).
Bronce 26 x 13 x 11 cm. nº 148, en
"Catalogue raisonné..."

divinidad femenina por excelencia, la luna. De la geometría ideal tiende un puente a la abstracción metafísica, pero sin renunciar a la figura que la inspira, materia que crea la idea, idea encerrada en la forma y, en última instancia, en la figura. La forma se idealiza, se abstrae «... como si fuese la transcripción platónica de una forma ideal»⁹.

Desde otro punto de vista, la escultura, de perfecto pulimento metálico que produce efectos lumínicos propios del satélite mineral, se presenta como un homenaje a Brancusi, fallecido en el mismo año: las semejanzas formales con la «*Muse endormie*» (1910) aparecen evidentes en la figura de la cabeza recostada, y los cortes en bisel que definen el rostro del satélite son un claro motivo brancusiano, ya presentes en «*Le coq*» (1924).

Las influencias recibidas por Baltasar Lobo de su colega rumano se comentarán más adelante, en relación con las influencias recibidas desde su llegada a París y que resultan decisivas en el desarrollo de su obra.

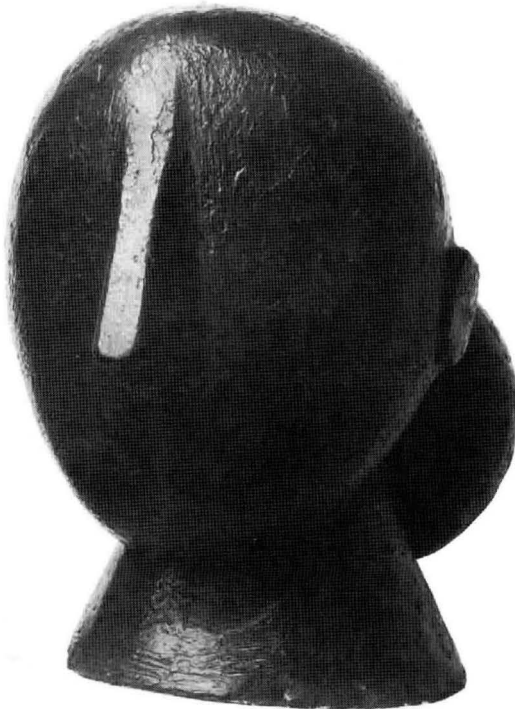


FIG. 4. "Tête de femme" (1961).
Bronce. 48 x 29 x 50
cm. n° 105 en Bola-
ños, M.: Baltasar
Lobo...

⁹ BOLAÑOS, M., *Opus cit.*, p. 178.

La imagen correspondiente a la fig. 3 se titula «*Tête de gitane*» y fue realizada entre 1956 y 1957. También es una figurilla de bronce que repropone una cabeza femenina, esta vez de «gitana». Sus relaciones formales con la figura 2, tan evidentes, quedarían muy matizadas con la imagen de la parte posterior de la cabeza, de donde surge una pirámide truncada representando claramente un «moño». El castizo tocado femenino sirve de asidero para arrastrar la figura hacia abajo, hacia una realidad con los «pies» en la tierra, en el pedestal. La arista que divide al elíptico ovoide en dos mitades se marca más acusadamente al llegar a la «frente», con objeto de caracterizar racialmente el «personaje». No obstante sea abstracto, ya no es platónico: ha descendido del limbo de las esferas para colocarse como símbolo de lo hispánico o, mejor, de lo folklórico estereotipado que tanto se agradece en el exterior. Pero no deja de ser una «cabeza de mujer con moño», tal y como lo es el bronce representado en la fig. 4, titulado «*Tête de femme*», de 1961, que casi dobla en proporción a los dos anteriores con sus 48 x 29 x 50 cm.¹⁰

Se cierra el periplo que se ofrece en esta lámina con la intención de demostrar, en primer lugar, la continuidad temática existente en la obra de Lobo, algo bastante evidente que se tendrá ocasión de reflejar aún con otras obras, y su desprecio hacia la innovación personalizada, hacia la experimentación más allá de la figura. Ese «retorno» formal a la iconografía originaria tras la «pirueta» abstracta deja bien claro el límite que se ha impuesto Lobo en el campo de la plástica escultórica, como se ha tenido ocasión de comprobar en las declaraciones hechas a Carlos Díaz Sosa.

Pero no resulta tan sencillo encuadrar cronológicamente las etapas por las que se podría clasificar la obra escultórica de Baltasar Lobo, pues cuando parece claro que un determinado período representa un particular quehacer escultórico, una etapa de formación de su estilo o el claro protagonismo de una forma, el escultor sorprende con una constante mezcla de propuestas lejanas entre sí, pero comunes en su ascendencia estética, todas «hijas» de una constante búsqueda de las diferentes facetas que presenta una misma forma, como si se tratase de proponer todas las posibilidades de las figuras salidas de su imaginación: retratos sobre retratos con ligeras variaciones, imagen mutante con el paso del tiempo... permanencia de los seres en constante transformación.

Otro y fundamental aspecto de su obra, que refleja la importancia de su militancia anarquista, en la obsesiva reiteración temática ya señalada, es la presencia cons-

¹⁰ La imagen que aparece en el citado catálogo pertenece al modelo de yeso con cuyo vaciado se fundió la pieza representada en la figura 4. Ésta proviene del texto de María Bolaños con el nº 105, que erróneamente la data en 1954. También erróneamente proporciona el número de catalogación, adjudicando a la pieza el nº 172, que en realidad corresponde a una de las numerosas versiones realizadas por el escultor, durante 1961 y 1962, en mármol negro de Bélgica, en donde varía el título por «Femme au chignon». No será la última vez que la pieza sea considerada por Lobo; en la didascalía que acompaña la reproducción fotográfica en este catálogo, en el nº 171, se especifica que «*Le plâtre du modèle a été retouché et nettoyé en 1983*». La semejanza de las figuras facilita su confusión, como se ha tenido ocasión de comprobar en varios catálogos.

tante de lo femenino. Además de las lógicas influencias de su esposa y compañera Mercedes Guillén, cofundadora de la asociación Mujeres Libres, organización que tan importante papel jugó en la concienciación de la mujer republicana, están presentes en Lobo las correspondientes al matriarcado rural. Pero si lo humano tiene forma de mujer (sólo tres figuras, en más de cincuenta años de trabajo, se pueden asociar a la imagen masculina: «*Le soldat blessé*», abstracción antropomórfica de la figura masculina que constituirá el monumento «*Aux Espagnols morts pour la liberté*», en Annecy, de 1948; el «*Hommage au poète León Felipe*», de 1983 y, quizás, el «*Hommage a Laurens*», de 1955, menos claramente masculino. Un solitario flautista y algunos «picadores» esquemáticos, junto a los barbudos centauros son otros de los ambiguos personajes representantes de lo masculino) se debe sobre todo a la idea difundida durante los años treinta, entre los militantes anarquistas, de lo femenino como instrumento de cambio social, como elemento liberador de una sociedad injusta, de la que el «hombre», masculino, era el responsable. La ideología libertaria vio siempre en la mujer al ser oprimido entre los oprimidos, a la vez que contaba con la mujer para la revolución a través de su rescate, de la plena adquisición de sus derechos y de la convicción de su importancia capital en la regeneración del ser humano, gracias a su exclusiva capacidad: la maternidad. La mujer, que genera vida, que crea «hombres», era la única posibilidad de triunfo, de remisión, para una humanidad corrupta: una nueva Génesis gracias a la mujer, con el «espíritu femenino» como protagonista. La ideología libertaria, más que la lectura de los clásicos y «*un secreto interés por los mitos helénicos, tratando de descubrir sus aspectos más anticlásicos e insólitos, ...*»¹¹, parece guiar a Lobo en sus mitificaciones.

Por otra parte, su conocido carácter antiprotagonista y su declarado alejamiento de toda «pose» intelectual no permiten imaginar un Lobo implicado en consideraciones teóricas de «altos vuelos», al menos así lo declaraba a su amiga y biógrafa Héïène Parmelin: «... *estudiábamos geometría, perspectiva, historia del arte; los profesores disertaban sobre cosas absurdas durante horas y horas. Como para morirse. Nos obligaban a ser como estudiantes ¡a nosotros, que conocíamos el trabajo vivo del taller! ...*»¹²

Todo esto no quiere decir que el recurso al tema femenino fuese una prerrogativa de Lobo. Como se tratará más adelante, el tema femenino está presente en numerosas obras realizadas en el pasado por los grandes maestros de la escultura contemporánea, algunos de ellos considerados muy influyentes en la madurez artística de Lobo y en su tratamiento de las formas.

Uno de los temas más intrínsecamente relacionados con la feminidad, y con lo que se viene diciendo sobre el argumento, es el tema de la maternidad. La crítica

¹¹ BOLAÑOS, M.: *Opus cit.*, p. 206.

¹² PARMELIN, H.: *Baltasar Lobo. Sculptures, 1962-1964*, París, 1964.

internacional concuerda en considerar sus numerosísimas versiones del tema, incluso dividiéndolo en subtemas¹³, como uno de los logros más claros de su carrera artística. Se debe al crítico francés Gaston Diehl el conocimiento de los orígenes del interés de Lobo por representar a una madre con su hijo, de forma muy diferente a como lo había hecho durante la Guerra Civil española, en donde predominaba el desgarrador dramatismo de una madre extendida alrededor de su hijo muerto, con claras conexiones con la obra de Goya *«Los desastres de la guerra»*, por su carga emotiva diluida en la tinta china con la que está realizado el dibujo¹⁴. Esta obra de denuncia social poco tiene que compartir con la felicidad maternal ensimismada en el abrazo o en el juego aéreo con su hijo. El inicio de esta prolija serie lo sitúa Diehl en relación con las primeras *«vacaciones veraniegas, tomadas en 1946 y 1947 en La Ciotat»*¹⁵, pequeña localidad costera cerca de Marsella. Allí toma sus primeros apuntes del natural de *«las bañistas solazándose al sol, madres y niños jugando alegremente»*.

Las ideas generales sobre la obra de Lobo expuestas hasta ahora encuentran una primera confirmación en las palabras de María Bolaños. Hablando del ciclo sobre el tema de la maternidad, la autora opina: *«Se aprecia ya en este ciclo el rasgo más característico de su forma de trabajo, que no se articula en torno a ideas como originalidad, innovación o progreso, sino que posee una "estructura obsesiva": a partir de ahora, el rasgo dominante serán (sic) la continuidad y una insistente constancia, una permanencia estructural que pasa siempre por delante de los mil matices y variaciones del argumento elegido, oscureciéndolos»*¹⁶.

UN REFUGIADO EN PARÍS

No es posible dejar de lado, antes de continuar en el estudio de las características más sobresalientes que presenta este tema, central en la evolución de la actividad artística de nuestro escultor, las connotaciones sociológicas que comporta la elección del tema en sí, ya fuese consciente de ello o no el propio artista, cuando le dedicó más de un decenio de su vida y su trabajo.

¹³ BOLAÑOS, M.: *Opus cit.*, pp. 168-174. La autora subdivide en tres formas tipo este tema: «del juego en el aire», la forma "aovillada" y la del «acunamiento» (*«Le berceau»*). Fernando Huici la había precedido en 1997.

¹⁴ Existe otro dibujo titulado *«Madre y niño»*, del mismo año, 1938, en tinta china (45 x 60 cm. Colección de la familia), respecto al referido, *«Madre e hijo muerto»* (tinta china 33 x 43 cm.) presenta un dramatismo más contenido y mayor fuerza icónica.

¹⁵ DIEHL, G.: «Una introducción al universo iluminado de Lobo» en *Baltasar Lobo*. Caracas, 1989, p. 8.

¹⁶ BOLAÑOS, M.: *Opus cit.*, p. 164.

La derrota alemana en 1945 permitió a los antifascistas refugiados en París, entre los que se encontraba Lobo, y a aquellos artistas residentes con anterioridad a los conflictos bélicos, como Picasso, por citar al más conocido de ellos, un reconocimiento internacional por su resistencia durante la Ocupación. En el caso de Lobo, a los desastres y penalidades sufridas durante la guerra española se sumaron la represión y la incertidumbre en el porvenir causados por el régimen nazi¹⁷. Casi diez años de guerra continuada no podían pasar inadvertidos en el espíritu y la sensibilidad de nuestro artista. Con el reconocimiento por su lucha llegó el reconocimiento por su labor artística.

En este contexto se puede entender la celebración de una gran exposición de arte contemporáneo en la capital checa, en la que participaron los artistas españoles residentes en París leales a la República española que, en estos años, luchaba por sobrevivir con su gobierno en el exilio¹⁸. Fue en el ámbito de los simpatizantes por los derrotados republicanos, checos, franceses y españoles que lucharon a favor de la República, que fraguó la idea de la exposición, posteriormente avalada por los gobiernos correspondientes. Lobo estuvo presente como artista y representante de los refugiados españoles, tal y como lo hicieron sus compañeros G. Parra, P. Flores, A. Clavé, J. Palmeiro, H. Viñes, M. Viola o el también escultor García-Condoy¹⁹. A esta primera Exposición Internacional, que había sido precedida, en París, por su invitación a participar en la dedicada a «Los Maestros del Arte Contemporáneo», en



FIG. 5. "Maternité" (1949) Mármol blanco de Carrara. 26 x 17 x 18 cm. n° 95, en "Catalogue raisonné..."

¹⁷ GUILLÉN, M.: *Opus cit.*, pp. 81 y ss.

¹⁸ STÉPÁNEK, P.: "La exposición de los españoles de París en Praga; sus ecos y consecuencias", en *Artistas españoles de París: Praga 1946*. Madrid, 1993, pp. 228 y 229.

¹⁹ UHROVÁ, O.: "Españoles en Praga. Primera Exposición Internacional de Posguerra", en *Artistas españoles de París...*, p. 19.

1945, se siguió una inesperada actividad expositiva en la capital francesa, avalado por críticos de arte de clara filiación izquierdista como Jean Cassou, Frédéric Délanglade o el propio Gaston Diehl, que lo había conocido pocos meses después de su llegada a París y lo había invitado a participar, y a formar parte del comité directivo, del renombrado Salón de Mayo²⁰. Pero su mayor éxito en esta etapa lo recogió con sus obras relacionadas con la maternidad, que propició su ingreso entre el círculo de escultores vanguardistas que exhibían sus obras en el «Salón de la Jeune Sculpture», a partir de 1949, y su definitiva proyección internacional desde 1951. No es de extrañar que tal tema, ya tratado con anterioridad por los grandes maestros (bastaría recordar «*Femme et enfant au bord de la mer*» (1921), representativo cuadro de Picasso, o «*Mother and Child*» (1929), sugerente escultura de Henry Moore), pero en otro contexto histórico, encontrase el favor de crítica y público en una Europa necesitada de una recuperación de la natalidad tras los estragos en la población que causó la guerra. La incipiente re-cuperación económica facilitaba, igualmente, el sentimiento de procreación ante un porvenir esperanzador y «*la madre con hijo*» parecería el icono más apropiado para reflejar este sentimiento.

Dejando aparte la «subserie» más característica de las utilizadas por Lobo para representar la maternidad, la conocida escultura de la madre con su hijo «volando», titulada según las ocasiones «*Mère et enfant*», «*Maternité*» o la primogénita «*Maternité enfant en l'air*», de 1946, se pueden observar en la lámina nº 2 dos ejemplos de las fórmulas empleadas por Lobo para manifestar el tema: en la fig. 5 aparece

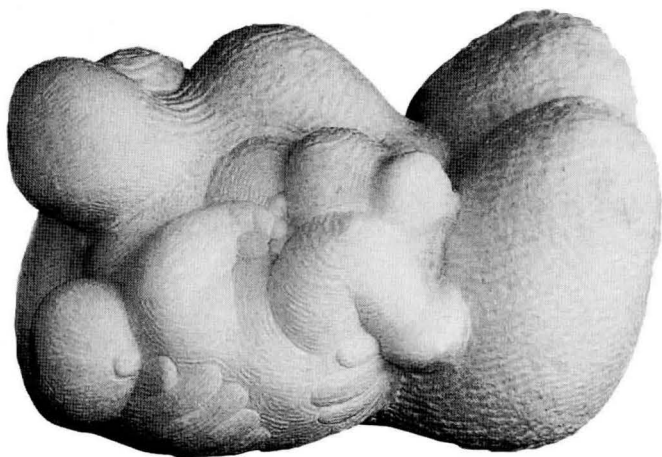


FIG. 6. «*Maternité*» (1949) Mármol blanco de Carrara. 22 x 31 x 20 cm. nº 89, en «*Catalogue raisonné...*»

²⁰ BOLAÑOS, M.: *Opus cit.*, p. 108.

«*Maternité*», de 1949. En la tosquedad que la caracteriza, la figura posee, no obstante, una sapiente concepción de la intensidad del gesto al concentrar la emoción en un eje central que une espacialmente las dos esferas de las cabezas. En la fig. 6, del mismo material y año que la anterior, y con el mismo título, «*Maternité*», la «forma aovillada» del acunamiento caracterizaría al último «subtema» maternal de Lobo. Pero en esta figura, además del pretencioso «inacabado» se pueden observar otras características que trascienden el tema para insertarse en la posterior producción de Lobo. Pero antes hay que advertir una peculiaridad observada hasta ahora en sus esculturas: su pequeño formato; son «figurillas», más que estatuas, en las que Lobo condensa la forma, tal y como él la interpreta; pero, como ha señalado J.E. Müller, «*Ce qui n'intervient jamais, c'est la sentimentalité. La vigueur des contrastes et une certaine rudesse du modelé s'y opposent constamment*»²¹. Esta condensación, sin sentimentalismo, permite magnificar la figura y donarle una monumentalidad que, según Gaston Diehl, posee el escultor como un distintivo que lo singulariza: «*Quant à cette intuition de la grandeur en soi, qui rayonne de ses oeuvres de petit format, (...) nul doute qu'elle est de ses atouts majeurs*»²².

Entre las características que presentan ambas esculturas, se observa, en primer lugar, la utilización de un material tan noble como el mármol de Carrara, lo que produce por sí solo una sensación de clasicidad, confirmada por la composición del grupo madre-hijo (fig. 5) ya utilizada iconográficamente en tiempos tan lejanos como el arte bizantino. Por otro lado, en la fig. 6, se destaca el «inacabado» de la pieza, ya incipiente, pero no determinante, en la anterior. Este deseo por plasmar la figura remarcando el contenido, en detrimento de la perfección de las formas, lo que será posteriormente una señal característica para reconocer el esmero del acabado en sus esculturas, tanto en las realizadas en piedra como en las de bronce, se podría poner en relación con un anhelo de modernidad a través de la ruptura con una estética tradicional, con la intención de concentrar en la emoción del gesto la mirada del espectador. Pero esta técnica, con los mismos fines, ya había sido utilizada por un gran maestro: «*Miguel Ángel sabía que la figura cobraba con ese inacabado una vida interior más intensa, al paso que valoraba la textura*»²³. Más bien parece un intento por parte del escultor de experimentar nuevos caminos en su evolución artística, «aprendiendo» técnicas y comprobando resultados. Tales consideraciones nos llevan a la cuestión de la utilización de nuevos materiales, cosa inédita en Lobo, como se afirmó en la Introducción de este artículo. No obstante la afirmación de María Teresa González Vicario, en relación con el empleo de los nuevos materiales

²¹ MÜLLER, J.E.: *Opus cit.*, p. 20.

²² DIEHL, G.: «Baltasar Lobo», en *Lobo. Sculptures, dessins*. Albi, 1978.

²³ MARTÍNEZ GONZÁLEZ, J.J.: *Las claves de la escultura*. Barcelona, 1986, p. 52.

en la escultura contemporánea, «*no es garantía de modernidad ni el uso de uno convencional supone una afirmación de tradicionalismo*»²⁴, en el caso de la escultura de Lobo sí se puede afirmar la existencia de una continuidad con la tradición, que se refleja en el empleo exclusivo de materiales y técnicas convencionales. Y es que Lobo mantiene una relación con la escultura que respira ese aire clásico inconfundible, tal y como expresa en sus declaraciones al respecto: «*Creo que la escultura debe contener algo más que un sentido puramente plástico, formal. Algo que no se puede expresar con palabras. Las obras importantes realizadas en distintas épocas y países corresponden a una creencia que exalta y supera al hombre. Ante ellas nos sentimos sobrecogidos por la emoción. Nos comunican algo más que el puro valor plástico. Contrariamente, en épocas decadentes, vemos obras bien construidas, hechas con habilidad. Nos parecen bonitas por lo que contienen de "trouville", pero carecen de contenido humano y no tienen permanencia. Por lo que desaparecen con la rapidez de una moda.*»²⁵. La permanencia, sin lugar a dudas, es la virtud clásica que persigue nuestro escultor, lo que trata de plasmar en sus obras. Un anhelo de «eternidad» que se contrapone a la modernidad contemporánea que la vanguardia expresaba en términos de actualidad, interesada por expresar artísticamente los cambios que se estaban produciendo en la sociedad occidental desde comienzos del siglo XX.

MAESTROS Y TEÓRICOS. SUS INFLUENCIAS

Todo esto conduce al núcleo de las propuestas comentadas, en torno a la ruptura y a la continuidad, presentes en la obra de Baltasar Lobo. Hay que hacer un breve repaso histórico para centrar la cuestión: Rudolf Wittkower ya señalaba en su fundamental obra *La escultura: procesos y principios* que «... los escultores de principios del siglo XX tomaron de nuevo conciencia de la dicotomía entre tallado y modelado, (...)»²⁶. Como explica más adelante el famoso historiador del arte, la lección de Rodin marcó las futuras generaciones de escultores: «*Y así para ellos, como para Rodin, la escultura tenía que ver con una masa que irradiaba en todas direcciones.*». A esta característica propiedad inapelable de la escultura no pudieron sustraerse maestros tan comprometidos con las primeras vanguardias artísticas, en el campo de la escultura, como Brancusi o Archipenko, por citar dos de los más activos e ilustres durante las dos primeras décadas del siglo pasado. Naturalmente, tampoco lo podría hacer un escultor como Lobo, carente de esa capacidad innovativa necesaria para

²⁴ GONZÁLEZ VICANIO, M.T.: «La práctica artística del escultor contemporáneo y los materiales», en *Espacio, Tiempo y forma*. Madrid, 1997, p. 308.

²⁵ GUILLÉN, M., *Artistas españoles de la Escuela de París*. Madrid, 1960, p. 87.

²⁶ WITTKOWER, R.: *La escultura: procesos y principios*. Madrid, 1988, p. 285.

asociarse a otras tendencias vanguardistas, como el cubismo o el constructivismo. Además, había llegado «tarde» a ese París efervescente del período anterior, cuando se fraguaron las directrices que tomaría la escultura a lo largo de las siguientes y fundamentales décadas. Por eso mismo, su gran labor, reconocida por críticos e historiadores del arte, utilizando la técnica de la talla directa, con la cual alcanzaría una maestría digna de admiración, más que relacionarse con esa dicotomía entre modelado y tallado hay que situarlo en la órbita de la producción artesanal en la que fue iniciado, que no renunció nunca a la técnica tradicional de la talla (ya fuese en madera o piedra) para realizar los encargos de una clientela totalmente al margen de cualquier experimentación vanguardista para satisfacer sus necesidades ornamentales.

Por otra parte, esta experiencia artesanal constituiría, junto a la común ideología libertaria, un motivo de acercamiento y entendimiento con Henri Laurens, pocos meses después de su llegada a París.

El paralelismo existente en la formación «básicamente práctica» de los dos escultores, así como su común filiación anarquista lo pone de manifiesto María Bolaños en el epígrafe «Henri Laurens, *le grand camarade*»²⁷. Algo más que ese compañerismo y esa común formación compartirían los dos escultores: las continuas referencias de críticos e historiadores del arte a las influencias recibidas de Laurens, patentes en las obras de Lobo realizadas durante la primera mitad de la década de los años cuarenta, así lo evidencian. Henri Laurens aparece ante la crítica como el principal referente, pero puntualizando y matizando siempre sus influencias. Sin embargo no es el único. En la obra de Lobo se pueden observar las diferentes interpretaciones que en el campo de la escultura contemporánea han realizado los grandes maestros, y, queriendo, se puede sentenciar la absoluta originalidad de Lobo. El problema de tales influencias rota en torno a la debatida cuestión de la existencia de la nombrada «Escuela de París», ya que al llegar Lobo a París aún se la podía considerar como «faro», guía de todos los artistas plásticos y, sobre todo, ciudad de residencia de los escultores-clave en la renovación de la disciplina, tanto desde los intentos de la vanguardia cubista y constructivista como de los intérpretes singulares, alejados de todas las corrientes vanguardistas pero sin caer en el continuismo que suponía el naturalismo.

Es en este ambiente iconoclasta y ecléctico, en el que se está «cociendo» la escultura del siglo XX, donde madura artísticamente Lobo. Por tanto, es fácil entender que sus obras reflejen, en sus diferentes estadios, las lecciones aprendidas de los grandes maestros mientras buscaba un estilo propio, inconfundible, que le permitiese ocupar un puesto entre los escultores que formaban esa élite de la escultura moderna, sepa-

²⁷ BOLAÑOS, M.: *Opus cit.*, pp. 59-67. La autora refiere en una nota que los datos biográficos sobre Laurens están recogidos en el catálogo *Henri Laurens*. Berna, 1985. Las relaciones personales entre ambos escultores, y entre ambas familias, se pueden seguir en las citadas obras de M. Guillén y en los artículos de varios catálogos de H. Parmelín.

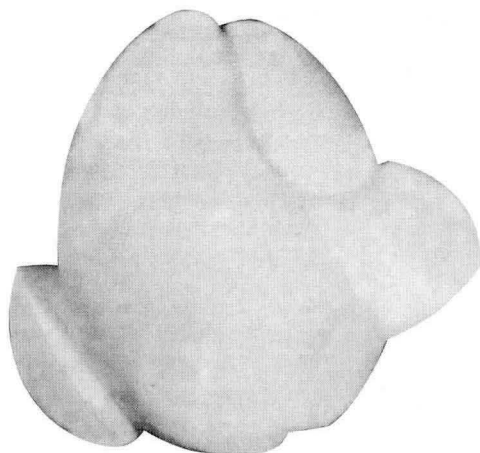


FIG. 7. "Les deux pigeons" (1963)
Mármol blanco de Carrara. 28 x 24 x 19 cm. n° 192, en "Catalogue raisonné..."

rada ya de las tentaciones vanguardistas. Por ello su pertenencia a la «Escuela de París» es irrefutable, no sólo por su residencia en ese París que «actuaba para los recién llegados como una escuela sin paredes físicas ni enseñanzas a hora fija ni maestros con nombre propio»²⁸, ni tan siquiera «parcialmente», según Valeriano Bozal²⁹, sino plenamente, porque su estilo, su obra y su vida artística son inconfundiblemente parisinos, participan de todos aquellos que dejaron su huella en el quehacer escultórico de Lobo, por activa y por pasiva... sus huellas están ahí, al alcance de quien se interese por encontrarlas, de quien desee comprender profundamente el trabajo que le costó al escultor encontrar un lugar entre ellos.

Un ejemplo de estas consideraciones se puede encontrar observando la fig. 7. En un primer momento, esta pequeña escultura posee las premisas para reconocer en ella la influencia de Hans Arp, si antes se han estudiado algunas de sus obras más interesantes, como las «concreciones» de los años treinta: «Lobo comparte con Arp esta idea de la escultura como quintaesencia de las cosas palpables, como una simplicidad vital, sin que ello les (sic) lleve a ninguno de los dos a dimitir de una composición plástica bien construida, basada en el rigor de las tensiones exactas, en curvaturas y alabeos que acentúan la proporción en el lugar justo, que introducen un hiatus cóncavo en la masa dilatada, y que invocan, en última instancia, la misma precisión ciega con que se producen los crecimientos y la germinación en la naturaleza»³⁰. Sin embargo, «Les deux pigeons», esta pequeña figura realizada en el

²⁸ BOLAÑOS, M.: *Opus cit.*, p. 57.

²⁹ BOZAL, V.: «Artistas españoles en París y en Praga», en *Artistas españoles...* p. 42.

³⁰ BOLAÑOS, M.: *Opus. cit.*, p. 188.

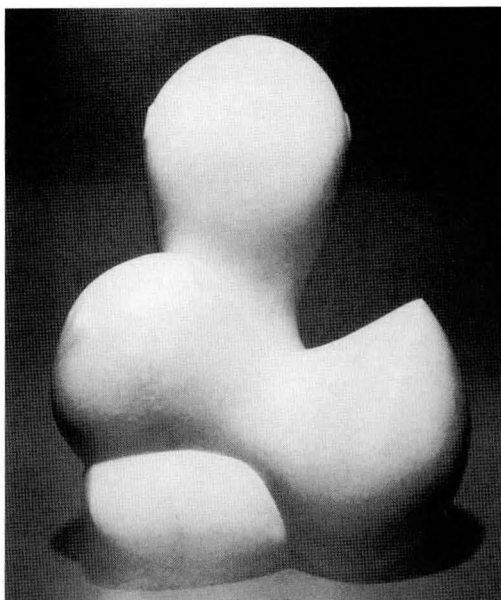


FIG. 8. "Couple" (1961) Mármol blanco de Carrara. 26,5 x 20 x 17 cm. nº 173, en "Catalogue raisonné..."

«espiritualmente» clásico mármol «carrarese», posee una adscripción figurativa que la aleja de toda abstracción radical, tan presente en las obras de Arp, además de encontrarse tan alejada en el tiempo cronológico (casi treinta años separan esta obra de las «concreciones»). «Apenas una forma cambiante se fija, ya se aleja, más o menos de la abstracción», diría Eugenio d'Ors al contemplarla³¹, pues los dos pichones quedan «fijados» por la mano del escultor en el momento de arrullarse, como la madre arrulla-acuna a su bebé en la figura anterior; y ésta no parece que se pueda considerar «abstracta»: el movimiento pausado, ligero, pero constante, «eterno», se intuye claramente en ambas obras.

También la siguiente «pareja» (fig. 8) comparte muchas de las apreciaciones de las anteriores. Su título, «Couple», de 1961, dos años anterior a «Les deux pigeons», nos facilita la semejanza. Su tamaño sigue las pautas de las vistas hasta ahora, así como el material empleado. Dulcemente, una de las asexuadas figuras se recuesta sobre la otra, ¿no es ésta otra forma de arrullarse entre dos seres que se aman? Se podría deducir que es el amor lo que interesa representar, cualquiera que sea el ser

³¹ D'ORS, E., *Arte Vivo*. Madrid, 1976, p. 51. Aunque la cita se refiera a una obra de Henry Moore, las relaciones con las obras de Lobo están justificadas, sobre todo en lo que respecta a la comentada «monumentalidad», ya señalada en el caso de Lobo, que el famoso crítico adjudica a las obras de Moore «Aparte de la cuestión del tamaño material de sus creaciones» (p. 52).

representado. Pero por eso mismo se aleja de la abstracción (no sólo por la fácil identificación de la figura «humana», reconocible también por las «orejillas» que interrumpen la curva perfecta de la cabeza, más explícita en la fig. 10), no obstante el tema expuesto sea «puramente» abstracto: el amor. El material, por ello, es el más adecuado para representar este sentimiento: el alba mármol proporciona sensaciones táctiles y lumínicas muy adecuadas, resaltadas por el perfecto acabado, en esta ocasión, para sugerir en el espectador las sensaciones del amor «puro», platónico, y, en un juego de palabras estimulante, «abstracto». He aquí la prueba que permite «entrar» en el juego plástico de Lobo, en el que da una lección magistral de cómo conjugar figuración y abstracción sin renunciar a la esencia primordial de la escultura: la forma del volumen, la interpretación de la materia como portadora de valores abstractos en su concreción. ¿No se trata, por tanto, de una lección de modernidad siendo «profundamente» clásico? Es aquí donde aparece la simbiosis existente entre la ruptura (mental, formal, «pegada» a la modernidad) y la continuidad (temática, técnica, «espiritual») en la obra escultórica de Lobo.

LA EVOLUCIÓN Y SUS RESULTADOS

El último de los apartados en los que se puede apreciar esta dicotomía es el relativo a la evolución artística de Lobo. La crítica y la historiografía del arte consultadas, en las que aparece tratado este tema, no se muestran acordes a la hora de establecer secuencias cronológicas congruentes en las que se pueda apreciar tal evolución. Entre las fuentes más especializadas sobre la obra del escultor basta señalar que, por ejemplo, Fernando Huici declara «*del 51 a mitad de los sesenta*» el período de «*coincidencia tan radical con los estereotipos vanguardistas*», como fase que supone «*en apariencia, un quiebro radical en los planteamientos de Lobo.*»³², mientras que María Bolaños cifra tal cambio «entre 1956 y 1966»³³.

Por su parte, María Teresa Ortega Coca lo sitúa genéricamente en «*Es un momento simbólico el de los cincuenta de Lobo*»³⁴ y Gaston Diehl, amigo de Lobo desde sus inicios parisinos y seguidor fiel de su obra, establece varios momentos: «*Entre 1954 y 1957 (...), a partir de 1961 (...) Lobo hace una pausa*»³⁵. Los argumentos aducidos por estos críticos e historiadores del arte se apoyan generalmente en valoraciones formalísticas y temáticas, y no se puede objetar la congruencia de todas

³² HUICI, F.: «Baltasar Lobo, en pos de un torso solar», en *Baltasar Lobo, 1910-1993*. Madrid, 1997, p. 23.

³³ BOLAÑOS, M.: *Opus. cit.*, p. 175.

³⁴ ORTEGA COCA, M. T.: «La escultura de Baltasar Lobo», en *Lobo*. Zamora, 1984.

³⁵ DIEHL, G.: «Baltasar Lobo», en *Baltasar Lobo. 1910-1993...*, pp. 38 y 39.



FIG. 9. "Pensive"
(1942) Bronce. 29 x
17 x 28 cm. nº 22, en
"Catalogue raisonné..."

ellas. Pero, a mi modo de ver, existe una «pendularidad», el «ir y venir» apuntado al inicio del artículo, en un terreno equidistante de ambas tendencias, figurativa y abstracta (que se señalaba como parte integrante de la dicotomía ruptura y continuidad) que puede considerarse como una señal inequívoca que caracteriza la escultura de Baltasar Lobo y que difícilmente puede encerrarse en ciclos evolutivos de carácter cronológico-progresivo (o recesivo), aunque didácticamente resulte plausible, si se quiere abarcar la poética y, por consiguiente, los presupuestos filosófico-morales que la animan, que trascienden en el conjunto de su obra.

En las siguientes láminas, nº 3, 4 y 5, se tratará de explicar este aspecto singular que se ha comentado. La figura 9 de la lámina nº 3 reproduce la obra «*Pensive*», de 1942. No por pertenecer a la serie de las primerizas obras de Lobo, durante la etapa más difícil de su vida, resulta la más representativa. Se ha elegido por el tema que representa: la abstracción de la realidad mediante la meditación, o el ensimismamiento. La guerra, presente en varias figurillas de este período («*Femme à la tête de mort*» (1942), por poner un ejemplo muy representativo), influye en la percepción de una sensación «dramática» en la expresión del rostro de la figura. Sin embargo, tal desesperación por el desgarramiento interior provocado por el conflicto parece inducir, en esta pieza, a una profunda reflexión. Curiosamente, se descubre que su tamaño sigue, o mejor, precede en su proporción a las anteriores obras comentadas. Es una escala común a todas ellas. Por ello sorprende la afirmación de J.E. Müller, cuando adjudica al temor de que sus obras no «gustasen» el motivo de su reducida escala: «*N'étant pas sûr de trouver des amateurs pour ces oeuvres et ne pouvant se permettre le*



FIG. 10. "Pensive" (1954)
Bronce, 30 x 13 x 6,5 cm. n° 125,
en "Catalogue raisonné..."

luxe (c'en est un) de les faire couler pour lui—même dans le bronze après les avoir agrandies, Lobo se voit obligé de s'en tenir à les dimensions réduits.»³⁶. Si tal consideración puede mantenerse para el tiempo bélico, en el que «... tuvo también que ingeniárselas para hacer sus esculturas, y el recurso más inmediato era el aprovechar al máximo el material, reduciendo el formato de las obras.»³⁷, no parece posible aplicarla durante buena parte de su carrera (ya se ha visto que la escala se mantiene en obras posteriores, cuando el reconocimiento internacional podía cambiar tal situación), y menos aún se puede entender el mantenimiento del reducido tamaño cuando se trata de un material más «asequible» como el mármol, aunque se trate del mejor y más prestigioso «de Carrara».

Otra «*Pensive*», ésta de 1954 (fig. 10), ocupa nuestra atención. Respecto a la anterior, se mantiene el «tema», la postura, el material y el «género»; difieren el acabado y la «figura»: ya no se trata de una «paisana» desolada por la tragedia bélica, pues han pasado doce años y en Europa la recuperación económica permite prever un confortable porvenir. Sin embargo, se mantienen el tema, «pensativa», y la escala. Más que la falta de medios materiales, parece determinante la decisión de mantener sus criaturas con las mismas proporciones: las de su infancia. Aquellas figurillas de barro «cocido en la boca del horno» han adquirido personalidad, estilo, monu-

³⁶ MÜLLER, J.E.: *Opus cit.*, p. 15.

³⁷ BOLAÑOS, M.: *Opus cit.*, pp. 77 y 78.

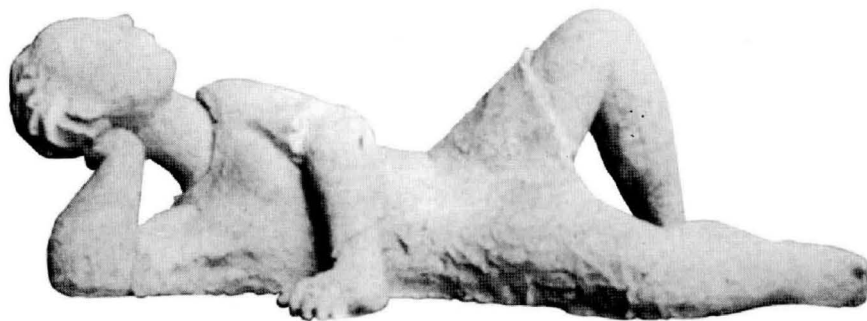


FIG. 11. "Contemplative" (1941-1942))

mentalidad, pero no han «crecido». Ni tampoco ha cambiado su actitud ante la vida, en la que siguen meditando, aunque sea desde tan lejos como lo es la proveniencia de esta «sélénite». Lobo ha borrado los rasgos diferenciadores de su rostro, ha cancelado la expresión en aras de lo absoluto que contiene el gesto, que «concentra la emoción», abstrayéndose de una realidad en la que no se siente partícipe... como su creador. Pero nadie puede obviar que aun sin ojos está observándonos; que, sin boca, está comunicando los profundos misterios que encierra cada ser dentro de sí. La pulida superficie del bronce hace resbalar toda tensión expresiva, casi parece flotar con su mente en el «más allá» de donde procede... ; con sus orejillas extraterrestres y su protuberancia sagital, en lugar de una nariz, nos indica el eje de inclinación de su «esfera» superior. La inferior es femenina... pero es femenina «superior», le basta el busto para demostrarlo: sólo los senos bastan para nutrir nuestra emoción, ¡y no deja de ser mujer en su abstracción!

La fig. 11 presenta «Uno de los primeros bocetos para todas las figuras "Contemplative" futuras» (la didascalía del Catálogo se completa con nº 14. «Contemplative» 1941-1942. 22 x 62 x 24 cm. Boceto en yeso). Como es posible observar, no todas las «obritas» realizadas por Lobo durante la Ocupación alemana, en París, expresan un dramatismo angustioso. Siempre «ensimismadas», algunas se abandonan a la contemplación: están tan abstraídas que nos resultan ajenas a lo que sucede a su alrededor, lejos de las circunstancias temporales, quizás pensando en un mundo mejor en el que de nuevo pueda surgir la esperanza. Que la «contemplación» sea una dedicación favorita de nuestras «Mujercitas», junto a la de pensar —¡que no es poco!— se demuestra en la amplitud temporal y formal que adquiere el tema en la

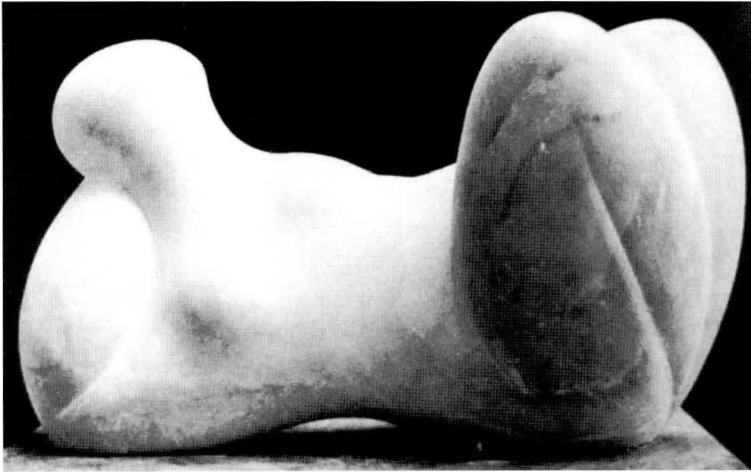


FIG. 12. "La sieste" (1969)

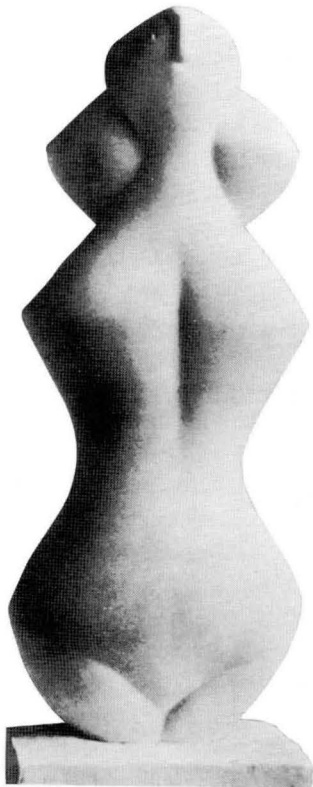


FIG. 13. "Femme debout" (1961)
Mármol blanco de Carrara 70 x 29 x 11
cm. nº 181, en "Catalogue raisonné..."

iconografía «popular» de Lobo: la «*Contemplative*» de la fig. 12 se ha dormido y transformado en «*La sieste*» después de 27 años de espera. La utopía social se acaba con los últimos estertores del Mayo francés, sobre todo parisino. El repliegue de las piernas indica introspección; la figura, casi naturalista, se ha difuminado, engrosándose, en una placidez hedonista (que constituirá un motivo común a las siguientes «fémicas» que saldrán de sus cinceles, ya sean «allongées», en «repos» o «Pensive à genoux», «assises», con o sin «chevelure», que cubren, con anterioridad y posterioridad, buena parte de su producción «genética»³⁸). Curiosamente, la «durmiente» de la fig. 12 mantiene las proporciones en una etapa en la que no se puede ya hablar de «dificultades económicas», y con un material que permite trabajos a mayor escala: el «vellutato» mármol amarillo de Siena (sus dimensiones, 19 x 32 x 19 cm., y el año de realización lo proporciona el citado catálogo, en donde aparece con el nº 300).

Cambiando de «postura», pero no de argumento, se presenta en la lámina 4 otra modalidad de observar lo que se viene proponiendo: los intentos de ruptura con la forma tradicional, en sus variadas facetas, y la continuidad existente con los mode-

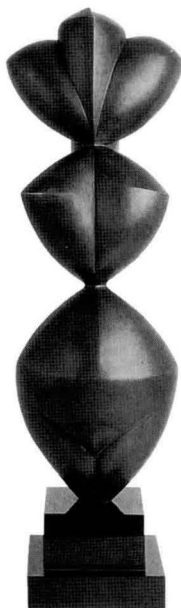


FIG. 14. "Torse" (1958) Bronce, 30 x 13 x 6,5 cm. nº 122, en Bolaños, M.: Baltasar Lobo...

³⁸ La extensa variedad de la producción impide reflejar gráficamente los trabajos de Lobo sobre este tema, que con la misma figura aparece bajo diferentes títulos, siendo todo ello causa de confusión. Los ejemplos aportados pretenden sintetizar con pocas figuras la extensa población femenina del mundo "idílico" de Baltasar Lobo.

los primarios de representación que contiene la obra de Lobo. En la fig. 13 se reproduce «*Femme debout*», de 1961. Sus 70 x 29 x 15 cm. la hacen más «grande» sólo por su posición erguida. Sus brazos recogidos detrás de la cabeza, el abultamiento exagerado de los volúmenes y el corte a la altura de los muslos, así como sus facciones menos diferenciadas, la distinguen perfectamente de su homónima en bronce de 1941, de menor talla. Ante esto, hay que señalar que la genealogía morfológica de las esculturas de Lobo se remonta a sus primeras creaciones al inicio de la década de los años cuarenta y que estos «expresivos» prototipos iconográficos vuelven siempre a reproponerse, en un intento del escultor por adaptarlos a nuevas posibilidades expresivas y conceptuales que, de vez en cuando, coinciden con los cambios estéticos que atraviesan la sociedad en la que vive, pero sin llegar jamás a formar parte de la misma.

La «pausa» evolutiva que señalaba Gaston Diehl, «a partir de 1961», bien se puede relacionar con la última figura comentada. La figura 14 aparece, a primera vista, una estilización, muy cercana a la abstracción, de la anterior. Y, en efecto, de eso se trata: los volúmenes sugieren una «compresión» de la forma anterior; las aristas los dividen en facetas que los geometrizan y se acentúa, adelgazándola extremadamente, la separación en tres cuerpos, aun manteniendo la misma estructura. Todo indica una evolución hacia la abstracción partiendo de una rudimentaria figura... ¡sólo que está realizada tres años antes! ¿Cómo entender entonces una evolución «progresiva» hacia las propuestas vanguardistas? Como se apuntaba en la nota anterior, la «*Femme debout*» ahora se llama «*Torse*», de 1958 (nº 122 en el libro de M.



FIG. 15. «*Esquisse pour Stella*» (1943).

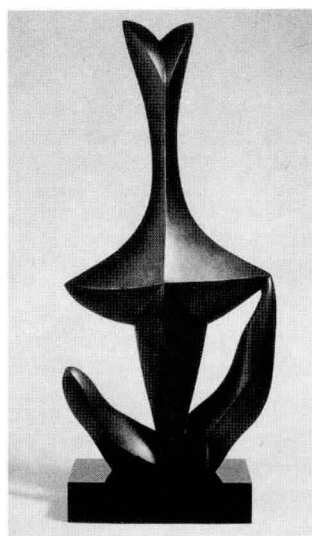


FIG. 16. "Stella" (1972)

Bolaños³⁹), aunque nada justifique el cambio de título, pues la abstracta figura es fácilmente identificable en todos sus «detalles» con la anterior, es decir, con la posterior. De consecuencia, se puede comprender las dificultades «clasificadoras» con las que se encuentra el estudioso de la obra de Lobo y las discordancias apreciadas entre los autores de la bibliografía consultada. En las figuras 15 y 16 tenemos otro ejemplo de la dificultad de comprender el proceso evolutivo comentado: la primera de las dos, la fig. 15, corresponde al boceto «*Esquisse pour Stella*», fundido en bronce por la Fundación Susse de París, a la que recurriría Lobo para la realización de la práctica totalidad de sus obras. Su fecha, 1943, la sitúa entre los prototipos formales de Lobo que tendrán una amplia difusión y elaboración posterior. Su escala (23 x 14 x 9 cm.; nº 35 y 36 del Catálogo) es la de las «criaturas» que pueblan el planeta de Lobo. Esta «mujercita» está acompañada, empujada o retenida, según se realice una visión posterior o anterior de la figura, por un «compañero» toscamente representado. El movimiento de la figura femenina induce a pensar en un avance, liberándose de la figura masculina, o en un «resurgimiento», lo que induce a considerarla como un temprano icono del feminismo o, también, una esperanza en el resurgir de la humanidad a través de la mujer (ya comentado como fundamento de la ideología

³⁹ M. Bolaños señala que esta reproducción aparece en el Catálogo razonado con el nº 165, mientras que en éste la figura es otra versión de «*Torse*» (1958), en bronce, de 56 x 29 x 14 cm. Es fácil de reconocer por el prominente «esternón» almendrado que une los cuerpos superior y medio; esto viene a ratificar la confusión existente en la identificación de las obras de Lobo, cosa que trata de subsanar una becaria venezolana con la catalogación renovada de la obra.



FIG. 17. "L'idole"

anarquista en los años treinta). La «Stella» de la fig. 16 está fechada en 1972. De mayor tamaño (70 x 33 x 16 cm.; nº 374 del Catálogo) que la primogénita de su estirpe, demuestra un nuevo «viaje» al mundo de la abstracción, que, paradójicamente, parecía haberse agotado en el «retroceso» hacia la figuración señalado en la fig. 13, de 1961. Una prueba más de la «pendularidad» apuntada anteriormente que presenta la trayectoria artística de Lobo sobre todo si se la compara con obras de ese mismo año, como «*Torse incliné*», de una absoluta vocación clásica. Toda una incógnita de difícil comprensión ateniéndose únicamente a parámetros rígidos de «evolución» de sus obras. El esquematismo de esta «Stella» ha transformado el «compañero» de la mujer «liberada» en una ornamental «draperie», y a ella misma en una «estrella marina», ahora liberada incluso de su propio «ser». Se conjugan aquí la espiritualidad trascendente que atiende en el futuro a la figura femenina y la constatación de la permanencia existencial, material, de la misma. Una mutación estética consecuente con la transformación existencial que la espera.



FIG. 18. "L'enlèvement" (1975) Mármol rojo de Alicante. 28 x 61 x 23 cm. nº 140, en "Catalogue raisonné..."

Como todo mundo imaginario que se precie, también el de Lobo tiene sus orígenes mitológicos. En la lámina 5 están representados dos seres con esta ascendencia. El primero de ellos (fig. 17) es el conocido «*L'idole*», cuya datación presenta una duda⁴⁰. De los varios ejemplares existentes (en mármol blanco de Carrara, fechado en el Catálogo en 1942 con el nº 220; en bronce, de 1943 (nº 228), de medida semejante a los otros.) se ha elegido éste en «terracotta» por su mayor representatividad, en relación con las figurillas de la infancia escultórica de Lobo, ya sea desde el punto de vista cronológico de su biografía como de su carrera artística. Sus medidas corresponden con las de la humanidad que preside en calidad de exvoto (29,5 x 10,5 x 13 cm.; nº 27 del catálogo). Su hieratismo femenino, la ausencia de ojos y boca y su recitilínea nariz la caracterizan como diosa-madre de todas las criaturas que la tienen como referente «esencial» de su progenie. Abajo, en la fig. 18, se encuentra el «monstruo bueno» del Olimpo de la humanidad de Lobo. «*L'enlèvement*», de 1975, es más «naturalista» más de treinta años después. Sus rasgos de sátiro ingenuo ablandan la brutalidad del rapto. Incluso la violencia viene acompañada en el mundo de Lobo con un tono de candor casi infantil. El blanco mármol de Carrara se ha sustituido con el sanguíneo de Alicante y su mayor tamaño se justifica por su mitad animal. Por lo demás, participa de todos los elementos que le consienten vagar por los bosques del planeta común donde reposan, piensan, contemplan o se peinan todas sus posibles presas. Es la figura del hedonismo que se ha apoderado de la temática de Lobo en los últimos decenios de su producción, que acabará por «agrandir» los modelos precedentes sin variar sensiblemente las proporciones. Será una concesión de su vejez al «mundo», éste que comercia con cualquier mercancía, incluso poéti-

⁴⁰ Según H. Parmelin fue la obra que presentó Lobo a Henri Laurens como muestra de su labor y su concepción de la escultura. Como tal encuentro tuvo lugar en octubre de 1939, se puede hipotizar la existencia de varias obras de semejantes características, cosa nada anormal en Lobo. Véase: Parmelin, M.: *Opus cit.* Por su parte, M. Bolaños fecha la misma figura comentada en 1942 con medidas diferentes (26 x 19 x 6 cm.) sin citar la fuente de origen de la reproducción (nº 22 en Bolaños, M.).

ca: «*Ante la proliferación de pedidos procedentes de todas partes, incluido el Japón, Lobo decide ampliar algunos de sus temas preferidos, ...*»⁴¹.

UNA CONCLUSIÓN POÉTICA

De las propuestas planteadas, expuestas en la Introducción, no queda sino concluir que la ruptura inicial con la tradición del naturalismo fue un producto de las circunstancias de su tiempo: durante su militancia política asumió los principios del realismo social, consecuentemente con la necesidad de difundir un mensaje a las masas; en la década de los cuarenta ese «iberismo» ideológico-estético busca sus orígenes en la escultura arcaica, cuya síntesis entre mimesis y abstracción cautiva a Lobo como a otros artistas de la materia había ya cautivado con antelación; cómo nos recuerda Wittkower: «*El genuino entusiasmo de los escultores del siglo XX por las obras de las llamadas primeras civilizaciones o civilizaciones primitivas, con sus formas sencillas y cúbicas, no era solamente una reacción contra la ya superexplorada ideología clásica, ni tampoco la nueva forma, grande y sólida (...) era solamente una reacción contra el impresionismo de Rodin; es preciso subrayar enérgicamente que ese nuevo modo de plantearse la escultura estaba firmemente enraizado en la tradición europea, y también que su irrupción se produjo cuando los tallistas genuinos interpretaron las doctrinas de Rodin, del modelado por excelencia*»⁴². En la década de los cincuenta, el triunfante «*L'Informel*», junto con el existencialismo de J.P. Sartre, se difunde desde París. Allí contagia a todos los artistas, e incluso Lobo se deja llevar por la corriente que le permitirá sintetizar muchas de las formas que caracterizarán su escultura. La pérdida de referencias artísticas durante la década de los sesenta y la irrupción del neofigurativismo y el «pop» lo harán vagar sin rumbo fijo en la búsqueda de unas formas esenciales, a la vez que voluptuosas. En los setenta, el hedonismo es tan fuerte como para hacerlo «volver» a la «Edad de Oro» de la escultura, a la Antigüedad clásica añorada desde su rebelde antiacademismo, como si aquello que le aburría de joven fuese, en realidad, la «verdadera» escultura... el dominio de la forma en la lucha cotidiana contra el material, que se rebela a dejarse quitar su esencia. Después, en los ochenta, la decadencia le impide continuar. No sólo la silicosis provocada por el polvo del mármol, manoseado hasta la saciedad para hacer su superficie tan lisa y transparente como la seda, le impide labrar sus figuras, el mundo lo quiere porque ve en Lobo un bálsamo curativo para la corrupción hedonista que se ha apoderado de la sociedad «que cuenta». No porque sean sensibles a las delicadezas formales que expresa su escultura, sino porque

⁴¹ DIEHL, G.: «Baltasar Lobo», en *Baltasar Lobo 1910-1993*. ... p. 42.

⁴² WITTKOWER, R.: *Opus cit.*, p. 291.

la sensualidad «carnosa» de sus acabados «está de moda», como el sexo o el poder de la materia, del dinero a fin de cuentas.

La muerte lo exime de un olvido ya constatado en vida. Su arte no encontraba un sitio, el «lugar», en el presente. Como no lo encuentra aún su obra en Zamora⁴³. Quien no está en la primera página de los medios, incluso artísticos, no encuentra su valor reconocido.

Es posible que la «continuidad», el clasicismo, prevaleciese sobre su poder de renovación, su capacidad de «ruptura» pero lo que es más importante es su permanencia, esa permanencia que citaba Lobo en sus declaraciones, sin la cual la escultura no pasa de ser una moda, estéticamente pasajera. Lo que permanece inalterable es su mundo utópico diseñado para una Humanidad Nueva, poblado de mujeres y animales... lo mejor que ha creado la Naturaleza y lo mejor, a mi modo de ver, de las creaciones de Lobo. Fue Henry Moore quien inspiró, con sus obras, las palabras de Giulio Carlo Argan que se citan a continuación como cierre del artículo. Pero, además de haber encontrado en Moore un «padre» para Lobo, una influencia capital para el estudio de sus formas, se pueden aplicar al escultor de Cerecinos de Campos, como si hubiesen sido escritas para describir su obra: «...*l'umanità non é ancora nata ma nascerà, sta nascendo faticosamente espressa da una materia che lievita come il seme nella terra; e che, nascendo, non ripeterá l'errore storico dell'umanità che l'ha preceduta (la nostra), non commetterá il peccato d'orgoglio di separarsi dalla grande madre, la natura.*»⁴⁴ Ese pecado no lo cometió Lobo cuando generó su nueva humanidad, plenamente inserta en la Naturaleza.

⁴³ Los titulares de prensa resumen la situación actual del legado artístico de Lobo: «*El legado de Lobo sigue almacenado, dos años después del convenio.*». «*Fuentes familiares muestran su malestar por el retraso en la actuación cultural*», en *El Norte de Castilla*, 5 de junio de 2001, p. 3.

⁴⁴ ARGAN, G. C., *L'arte moderna*, Milano, 1996, pp. 445 y 447.