

LUIS ORTEGA BRU. ESCULTURAS INÉDITAS DE VANGUARDIA

LUIS ORTEGA BRU. AVANT GARDE SCULPTURES
UNPUBLISHED

POR ANDRÉS LUQUE TERUEL
Universidad de Sevilla, España

El artículo presenta y estudia veintiocho esculturas vanguardistas de Luis Ortega Bru, la mayoría inéditas, procedentes de la Colección González Scott y otras Colecciones Particulares. Algunas fueron las primeras esculturas avanzadas y abstractas del contexto sevillano, en 1950 a 1955; otras proceden de su actividad en Madrid, en 1956 a 1975. Todas fueron realizadas por iniciativa propia y permanecieron durante muchos años en el taller del artista. Con ellas asumió la abstracción racional, aprovechó los avances postcubistas, se aproximó al surrealismo, entró de lleno en el informalismo, derivó hacia el expresionismo abstracto y entró en contacto directo con la naturaleza.

Palabras claves: Ortega Bru, Vanguardias, Postcubismo, Surrealismo, Informalismo, Expresionismo abstracto.

This article is about twenty eight Ortega Bru's avant garde sculptures in Seville, in 1950 to 1955, and Madrid in 1956 to 1975. Proceed from personnel's own initiative and the novelty creative process started special figurative and abstract sculptures, some among the rational abstract, the more creative post-cubism, the ingenious surrealist, the vital and informal sculpture, and expressive abstract.

Keywords: Ortega Bru, Avant Garde, Abstract sculpture, Post-Cubism, Surrealism, Vital Sculpture, Expressive Abstract.

El famoso escultor Luis Ortega Bru, cuya genialidad, cierta, se ha exaltado con frecuencia de modo tópico, sobre todo debido a la fuerza expresiva de su obra figurativa y el desconocimiento generalizado de las claves de ésta, es un artista poco estudiado, relacionado en determinados ambientes con movimientos artísticos conservadores con los que no tuvo ninguna relación. Lo confirman su obra vanguardista y su actividad paralela como dibujante y pintor, citadas en muchas ocasiones, a veces fotografiadas, en todo caso inéditas debido a la falta de catálogos, análisis formales y de contenidos y opiniones razonadas.

El vínculo de Ortega Bru con las Vanguardias fue peculiar, no estuvo apoyado en una actividad teórica y no se le conocen posicionamientos ni opiniones más allá de las genéricas y tampoco amistades con las que intercambiase preocupaciones de ese tipo. No parece que tuviese trato directo con ningún artista avanzado. Sus estímulos parecen

visuales, y los resultados consecuentes con modos personales tendentes a la búsqueda de formas inéditas, resueltas con principios y claves plásticas propias.

Hay que reconocer la dificultad para concretar la cronología de las primeras esculturas vanguardistas de Ortega Bru, carentes de contratos, y algunas de firmas y fechas. Para identificarlas y datarlas ha sido necesario utilizar documentos gráficos que permitiesen establecer cronologías relativas y, contrastándolos, se ha podido determinar, con un relativo margen de seguridad, una actividad próxima al año 1950.

Ninguna de esas obras las realizó por encargo, ni para exposiciones concretas, aunque mostrase algunas en la Sala Darro, en 1959, y en la Exposición al Aire Libre del Club Urbis, en 1961, ambas en Madrid. Lo primero concuerda con las pautas habituales en los artistas vanguardistas; lo segundo no, pues el objetivo último casi siempre fue la exposición pública y la consiguiente venta de la obra. Ortega Bru realizó estas esculturas y pinturas por iniciativa propia y sin aparente intención de mostrarlas ni venderlas, lo que explica los materiales poco convencionales empleados. Todas se quedaron en el ámbito privado del estudio, por lo que habría que preguntarse sobre los motivos y las intenciones del artista.

Las esculturas vanguardistas de Ortega Bru responden a la necesidad de significación mediante lo novedoso, entendido desde la perspectiva de la exploración de los recursos plásticos, sin compromisos previos ni necesidades concretas de aprovechamiento, sea en la esfera de los conceptos, en la de las formas o en la de los estilos. Esa renuncia lo distanció de los movimientos vanguardistas en los que se había interesado y, en cierto modo, participaba, y, sobre todo, anuló el debate que hubiese cimentado la introducción del nuevo arte en la ciudad.

A principios de los años cincuenta del siglo XX, el arte sevillano continuaba con la lenta y pesada evolución de los principios realistas introducidos a finales del siglo XIX y las simplificaciones naturalistas modernas iniciadas en el primer cuarto de siglo. En el momento en el que se detectaron los primeros síntomas de renovación surgió una nueva dicotomía, enunciada por Fernando Martín como *la radical diferencia existente entre practicar el arte "hoy" y hacer pintura y escultura "de hoy"*¹. La diferencia es clara y precisa, pese al problema ocasional surgido en la definición de los límites entre el *hacer arte hoy y arte de hoy*, pues una parte de aquél contiene en potencia claves de éste, que, por su parte, asume muchas veces procedimientos de sobra conocidos, con lo que, en casos concretos, no serían posiciones tan lejanas ni independientes.

Como veremos, Ortega Bru hizo escultura *de hoy* antes que nadie, incluido Manuel Echegoyán; no obstante, en su día, nadie se enteró de ello y nada cambió en el contexto ni en las posibilidades de evolución de la escultura local. El traslado del artista a Madrid, mediada la década, y la dificultad para establecer la cronología exacta de algunas obras, dificultan la cuestión. Una cosa sí es clara, aunque nada cambiase en ese panorama,

1 Martín Martín, Fernando: "Notas sobre la creación contemporánea en Sevilla"; en *Pintura de Sevilla, 1952-1992*; Sevilla, Comisaría de la ciudad de Sevilla para 1992 y Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Huelva y Sevilla, 1992, Pág. LII.

no podemos dejar de considerar la realidad de la existencia de una vanguardia oculta, desconocida, inédita, si se quiere intrascendente en su época; mas, en todo caso, cierta, como tal y como manifestación de un tiempo, fuese conocida o no.

Eso lo coloca como escultor en una situación parecida a la del pintor Federico Delgado Montiel, autor de la pintura abstracta sevillana más antigua identificada hasta este momento, *Galaxia*², en 1953, tal indicó Juan Luis Ravé³. Esta aportación, importante, confirma la diversidad del panorama trazado por José Antonio Chacón, y permite, si no adelantar el inicio de las vanguardias en la ciudad unos diez años respecto de lo que se venía considerando, sí, al menos, considerar la actividad, los esfuerzos y las dificultades de pioneros audaces, avanzados, incomprendidos, atrevidos en un ambiente hostil.

I. LA PRIMERA ESCULTURA ABSTRACTA DEL CONTEXTO SEVILLANO, *ESTUDIO, ARQUITECTURA (PERSPECTIVA)*, EN 1950

Los principales problemas en torno a la escultura titulada, *Estudio, Arquitectura (Perspectiva)*⁴, radican en la naturaleza del planteamiento formal y la cronología propuesta por Ángel Ortega León, hijo del escultor, cerca de 1950.

La configuración, abstracta y muy avanzada, está formada por once bloques informes ensamblados con alambres, oscuros y rígidos, que aportan amplios segmentos vistos. La relación establecida entre los bloques, sólidos, y estas proyecciones lineales, desmaterializadas, etéreas; mas, definidas e igualmente activas en las relaciones plásticas, está resuelta con un sentido rítmico. La articulación en tres niveles con volúmenes decrecientes en altura, con dos, cuatro y cinco piezas, respectivamente, definen una naturaleza armónica abstracta, válida como referencia para la representación de cualquier objeto, incluido el cuerpo humano. Eso lleva a una consideración, la arquitectura enunciada no es tal, no refiere a la definición del espacio objeto de esa disciplina, sino a la arquitectura de los cuerpos, entendida ésta como estructura; por lo que la perspectiva alude a la proyección de esos cuerpos.

La construcción modular podría explicarse desde la perspectiva del constructivismo ruso, si no fuese porque el principio armónico comentado y las irregularidades de las formas de barro, insinúan una ruptura de la unidad volumétrica distinta a los criterios habituales en Vladimir Tatlin, Naum Gabo o Anton Pevsner. Por otra parte, los segmentos lineales de alambre resuelven la aparente dispersión con criterios racionales, que tienen un primer y lejano antecedente en los trabajos de Picasso en los años veinte y coinciden con el proceso racionalista de la pintura de Mondrian, modelos de los que

2 Colección Federico Delgado Montiel. Óleo sobre lienzo, 85 x 70 cm.

3 Ravé Prieto, Juan Luis: "Federico Delgado Montiel"; en Orígenes de la abstracción en la pintura sevillana (1953-65); Sevilla, Fundación Caja Rural del Sur y Casa de la Provincia de Sevilla, 2008, Págs. 28 a 50.

4 Museo Ortega Bru, San Roque. Bloques de barro cocido ensamblados con alambres, 21 x 9 cm.

difieren por el principio de armonía y la completa abstracción y por los movimientos y la fuerza expresiva de las formaciones de barro asociadas, en cada caso.

Bien mirado, la configuración depende de la combinación de dos elementos, las piezas de barro y los alambres, y está formada por tres, contando la importante participación de los espacios vacíos y el aire. Esa consideración del vacío ya se dio en Picasso, Pablo Gargallo y Julio González, con los que Ortega Bru no mostró ningún punto en común, ni en los procedimientos ni en las propuestas formales ni en las derivaciones estilísticas.

¿De dónde sacó Ortega Bru las referencias para una idea como ésta? La pregunta no tiene respuesta si se plantea con argumentos estilísticos. Desde este punto de vista, lo más parecido es una pintura de Mondrian, *Composición*⁵, del año 1916, cuya trama bidimensional, con manchas de color y líneas superpuestas que las relacionan, podría haberle servido de modelo. La coincidencia es evidente, y el hecho de utilizar como referencia una pintura no es ningún problema, pues está comprobado que lo hizo con frecuencia en las esculturas figurativas respecto de los modelos de Miguel Ángel. Si los argumentos son formales la cuestión varía, pues la trama de Mondrian tiende a la geometría, extensiva y un tanto uniforme, y la intención principal de Ortega Bru fue establecer un ritmo concreto y un desplazamiento de los volúmenes supeditado, esto es, un principio de armonía. Además, la aplicación del espacio vacío y, en consecuencia, del aire, como elementos o materiales de la composición, convierten la escultura en otra cosa y la distancia de la pintura indicada.

Ése es un factor primordial, pues la articulación y el ritmo ascendente recuerdan o asumen las leyes proporcionales de las composiciones figurativas propias. El ritmo de la composición interna responde a pautas abstractas comunes en la distribución de los volúmenes. En cada caso con un objetivo distinto, la forma humana, más o menos deformada; y la construcción modular en sí misma, sin referencias en la escala visual. La síntesis producida por tres niveles distintos, la racionalización constructiva, la autonomía de los módulos irregulares y el valor del vacío, tiene una proyección innata, válida en sí misma, capaz de fijar un principio de armonía propio y de reflejar la fuerza expresiva que caracterizó y dio unidad a toda su obra.

El segundo problema indicado, la cronología exacta, en todo caso segura en la misma década de los años cincuenta, no varía la significación de la escultura. El principio armónico abstracto que representa está presente en la primera escultura figurativa a tamaño natural identificada, del año 1950, por lo que las fechas concuerdan sea un estudio previo o un modelo posterior que lo refleja. En el segundo caso, lo único que habría que reconsiderar es el momento exacto de este primer brote vanguardista en la ciudad, ello sin que el posible retraso, como máximo hasta 1958, cambie en nada las circunstancias indicadas.

5 Salomón R. Guggenheim, Museum Nueva York. Óleo sobre lienzo y tira de madera, 119 x 75 cm.

II. VOLÚMENES REALES Y VOLÚMENES VIRTUALES: *EL ÉXODO DE MÁLAGA Y VIRGEN MARÍA*, CERCA DE 1950; *LAS TRES GRACIAS Y VIRGEN CON EL NIÑO*, EN 1959

La primera de estas obras, el relieve titulado *Éxodo de Málaga*⁶, en 1950, es un grupo simbólico, representado en dos bloques rectangulares independientes y con configuraciones autónomas y complementarias, alusivas al enfrentamiento armado y el éxodo de la población de Gibraltar después de la victoria de los ingleses.

Las composiciones del primer bloque superan los límites de los soportes, y las figuras, de tamaño muy superior a las superficies disponibles, quedan cortadas o reajustadas. La modernidad del encuadre y el valor del fragmento, superan con sus argumentos plásticos los condicionantes del tema. El desnudo masculino con las piernas abiertas y los brazos en balancín, el izquierdo con una espada y desplazado hacia la derecha del soporte, deja espacio para la superposición de tres caballos ajustados a los márgenes. Los pies, la cabeza, el brazo derecho y la mayor parte de la espada, quedan fuera del encuadre; también los cuerpos de los tres caballos. Los volúmenes virtuales del desnudo masculino y los caballos, en éstos progresivos en intensidad conforme se alejan del espectador con una superposición clásica, debidos a los huecos y el valor de las masas negativas, propician la inversión de principios que, con la simplificación general y la esquematización de los detalles superficiales, producen imágenes irreales, capaces de remitir a la realidad con la fuerza de las obras de este signo. En ese aspecto, concuerdan con el expresionismo de sus obras figurativas.

Otro desnudo masculino es el protagonista del segundo bloque. Ocupa el primer plano con un duro escorzo que lo ajusta a la proyección de la rueda de un cañón de considerable tamaño. Difiere en que la cabeza sí está representada y sólo quedan fuera de los márgenes las piernas, desde las rodillas hasta los pies. El cañón sí queda fuera del encuadre. Otras dos figuras masculinas, situadas detrás, cierran las perspectivas en la parte superior. El del lado derecho del formato está representado de pectorales hacia arriba y tiene la cabeza cortada en horizontal por la mitad, el brazo izquierdo acodado y el puño cerrado, muy desarrollado y esquemático, y el derecho extendido, con una lanza, también incompleta por arriba y por abajo; el del lado izquierdo está reducido a la aparición invertida del busto, con una cabeza ruda y esquemática, muy primitiva y con planos sintéticos. Las interpretaciones anatómicas concuerdan con las del otro bloque.

El equilibrio entre la definición de los volúmenes esenciales, la presencia de los huecos, que actúan como volúmenes virtuales, activa y protagonista en la configuración, y los grabados esquemáticos superficiales que marcan las transiciones, es superado por la simplificación radical de la cabeza del protagonista, derivada del primitivismo de principios de siglo y la tendencia a los planos de origen cubista. El torso del segundo desnudo se presenta como una abstracción fragmentaria de la figura; y la cabeza del

6 Museo Ortega Bru, San Roque. Original en barro y modelo intermedio en escayola, 45 x 15 cm.

tercero, caído y volteado, se reduce a una máscara cuya amplia frente aporta un efecto dramático de imprevisible alcance.

El *Éxodo de Málaga* tiene mucho del *Guernica*⁷ y casi nada de Picasso. No es una contradicción, los planos facetados de las dos cabezas representadas tienen tanto de la tosca fuerza primitiva como de la racionalización cubista, e incluso una posición extrema equiparable a la síntesis extrema sintética de Picasso. Si las comparamos con dos esculturas de éste, *Máscara*⁸ y *Cabeza*⁹, las dos en París, en 1907, observamos la relación directa, la dependencia del cubismo, y, en la misma medida, cómo Ortega Bru dotó a las suyas de una fuerza interior, de una necesidad de comunicación sensitiva de naturaleza muy distinta.

Una relación similar se advierte respecto de Pablo Gargallo. La sugerente asociación de planos o volúmenes negativos, de huecos sobre un volumen bien definido, procede de obras de éste, como *Pequeño marinero con pipa*¹⁰, *Maternidad*¹¹ y *Mujer sentada*¹², las tres en 1922; y *Mujer acostada*¹³, en 1923. Con ellas anticipó algunos caracteres que desarrolló con un procedimiento distinto, con plantillas planas de cartón como patrones para las piezas metálicas cortadas en frío y ensambladas. Ortega Bru siguió el método de aquéllas y, a diferencia de Gargallo, supeditó la interacción de volúmenes reales y virtuales a la fuerza vital interior y el interés expresivo.

Lo mismo se puede decir del acercamiento y distanciamiento proporcional a la obra de Alberto Sánchez. Con éste compartió el organicismo de las zonas abstractas y los nexos de unión entre las partes y la animación vitalista de las definiciones físicas, concebidas mediante planos de procedencia cubista, sobre todo en las dos cabezas del segundo bloque. El realismo subyacente de Ortega Bru los distingue y distancia hasta hacer casi irreconocible la relación.

Varios motivos contribuyeron a la independencia de Ortega Bru, uno importante el carácter rector de los principios compositivos de la Antigüedad Clásica, disimulados con la limitación del encuadre, el corte de los personajes y la moderna concepción en dos bloques independientes y autónomos en lo que concierne a las acciones representadas. Otro, el predominio de la acción, secundaria, intrascendente en aquéllos, fundamental aquí. La transformación lógica de la iconografía clásica de los guerreros y los caballos, iniciada en esos niveles, adquiere la dimensión definitiva con el aprovechamiento de los fundamentos racionales, virtuales y organicistas, proceso fundamental también. En cuarto lugar habría que considerar la combinación de esos principios con el realismo figurativo latente, en el que radica la tremenda fuerza expresiva con la que supera los

7 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Óleo sobre lienzo, 3'493 x 7'766 m.

8 Madera tallada y una edición en bronce, 15'8 x 11 x 4'5 cm. Christian Zervos (Z) II, 679; Khanweiler y Brassai (KB) 7; Werner Spies (WS) 13.

9 Colección Particular. Piedra cincelada y grabada, 7 x 6'5 x 3'5 cm. Z II, 606; WS 14.

10 Museo Pablo Gargallo, Zaragoza. Bronce, 20 x 16'5 x 11'5 cm.

11 Museo Pablo Gargallo, Zaragoza. Bronce, 31'5 x 19'5 x 19 cm.

12 Museo Pablo Gargallo, Zaragoza. Bronce, 25'5 x 32'5 x 25 cm.

13 Museo Pablo Gargallo, Zaragoza. Bronce, 6 x 37'5 x 15'5 cm.

atractivos impulsos de los principios vitalistas. La consecuencia es determinante, el equilibrio en el aprovechamiento de criterios y soluciones lo proyecta en clave abstracta; mas la raíz realista, simulada, oculta, prevalece y actúa en doble sentido.

Lo que no está claro es cómo conoció Ortega Bru la obra de esos artistas, si lo hizo de modo directo o indirectamente y, si fuese este el caso, por medio de quién. La proyección de las vanguardias en Sevilla era nula en aquel momento, y los medios de difusión, aunque más desarrollados que nunca, infinitamente inferiores a los actuales.

Otro relieve en escayola, *Virgen María*¹⁴, cerca de 1950, se relaciona con el anterior. La composición oval, suspensa en una prolongación propiciada por segmentos lineales, está resuelta con planteamientos figurativos sostenidos por el equilibrio establecido entre los elementos con volúmenes positivos, el más importante la cabeza, y los virtuales, trabajados en hueco, que significan en relación con los anteriores y las definiciones de contorno. Entre éstos, el espacio vacío del vientre y el oval que sostiene con las manos, ambos con carácter simbólico sacramental, alusivos al espacio físico que contiene el cuerpo de Cristo, a modo de primer Sagrario; y en alusivo a la mandorla románica o espacio sobrenatural que corresponde a Dios.

La valoración del hueco como negativo del volumen adquiere mayor protagonismo con la incidencia protogeométrica de la silueta, acorde con la elevación propiciada por la composición, suspendida en un espacio inconcreto. Los recuerdos de las mujeres castellanas modeladas por Alberto Sánchez¹⁵, e incluso con la refinada y casi abstracta interpretación de Francisco Lasso¹⁶ en *Músico*¹⁷, en 1929, se diluyen en la compleja reelaboración. José María Parreño se refirió a éstos con el término *cuibismo figurativo*¹⁸, que, quizás, pudiera aplicarse a Ortega Bru en estas obras, lo que explicaría las diferencias, ya que los aprovechamientos cubistas tienen un mismo origen y el planteamiento figurativo naturaleza distinta en cada uno.

Es poco probable que Ortega Bru los conociese mientras estuvo en Sevilla y, lo que es seguro es que, su problemática nunca alcanzó los niveles teóricos de tales modelos; mas, esto lejos de ser un demérito, es indicativo de la singularidad de su personalidad artística. En un contexto aislado y sin el contacto directo con las vanguardias, con poco que asimiló de éstas, llegó a posiciones paralelas, hecho que avala su extraordinaria capacidad creativa.

Una posibilidad que aún no puede descartarse, pese a la relativa seguridad de la cronología propuesta, es que Ortega Bru se relacionase con Francisco Lasso o algún escultor próximo a tales planteamientos en Madrid, o bien antes de 1936, o a partir del año 1956. Sí fuese así, y no a principios de la década de los cincuenta, sabríamos

14 Museo Ortega Bru, San Roque.

15 Martin, Peter (PM): Alberto; Éditions Corvina, Budapest, 1964. PM 19 y 21.

16 Parreño, José María: "Vanguardias en la escultura española en madera"; en Un bosque en obras. Vanguardias en la escultura española en madera; Madrid, Fundación Caja Madrid, 2000, Págs. 41.

17 Colección Antonio Peñarroja Esbri, Barcelona. Madera tallada, 54 x 15 x 9 cm.

18 Parreño, José María: "Vanguardias en la escultura española en madera"; Op. Cit. Pág. 37.

cómo conoció el cubismo, las abstracciones orgánicas y el surrealismo, siempre desde un plano visual y no teórico, y su inicio vanguardista pleno habría que situarlo allí. No es lo mismo, en el primer caso, habría iniciado su actividad en la última etapa de la primera fase renovadora de la capital y habría sufrido un amplio e involuntario período de receso o de letargo hasta la configuración de estos relieves en Sevilla. Si tenemos en cuenta la segunda opción, Ortega Bru no tendría el carácter de pionero en Sevilla, relegado a una proyección desde el exterior sin influencia alguna, y habría que incluirlo en los movimientos más avanzados de las vanguardias en la capital.

La cronología de dos grupos escultóricos de pequeño formato, *Las Tres Gracias* y *Virgen con el Niño*, en 1959, permite situar la problemática cronológica de las anteriores en esos márgenes. La evolución es clara.

El grupo de *Las Tres Gracias*¹⁹ no sigue la iconografía tradicional, alineada y, en cierto modo, frontal, pues los tres desnudos femeninos adoptan una disposición circular, con los hombros apoyados entre sí, de manera que proporciona tres frentes desde los que sólo se ve una y, como máximo, una parte mínima de otra. Las actitudes muestran distintos caracteres, potenciados con las relaciones plásticas, diferentes en cada caso. Una, púdica, con las dos manos sobre el pubis, está concebida mediante aristas que definen planos ahuecados, según los principios cubistas derivados de las relaciones de una estructura lineal y la incidencia directa de elementos virtuales; sin embargo, no es una configuración cubista, ya que no responde a los facetados de los volúmenes, analíticos o sintéticos, y en vez de diseccionarla, de desmontarla, la construye con otros principios. El ahueco es mayor, casi integral, en la segunda que, con una mano sobre la zona púbica y la otra sobre los pechos, que no cubre del todo y están formados por dos roleos verticales. Esta codificación y la gran presencia plástica de los volúmenes virtuales, le proporcionan un gran valor a la silueta, en concordancia con las formas abstractas de Henri Moore en *Formas interior y exterior*²⁰, en 1953-54. La tercera, abocetada, desdibujada, informal, tiene volúmenes verticales y rugosos, apenas modificados por leves toques o pellizcos sobre el barro; es la única con rostro, esquemático y rudo, ahuecado en la parte trasera.

El grupo de la *Virgen con el Niño*²¹ tiene un doble interés, debido a la proporción, alargada y estilizada, con planteamiento armónico propio, distinto de los sistemas alargados del canon griego; y al lenguaje vanguardista de la configuración. La pierna derecha, exonerada y adelantada, inicia un contraposto imposible, pues la izquierda, que tendría que soportar el peso, no está representada, ni siquiera insinuada. El primer tramo, sólido, está interrumpido por el ahuecado de circular de la rodilla y el potente y vertical de la pierna, relacionados con la segunda de *Las Tres Gracias* y las investigaciones de Henri Moore. El cruce de aristas y los planos ahuecados del torso y los brazos se relacionan con la primera de éstas; y la cabeza, oval y hueca, retoma el criterio

19 Museo Ortega Bru, San Roque.

20 Read, Herbert: *Modern Sculpture*; Thames and Hudson, Londres, 1964. La escultura Moderna; Barcelona, Ediciones Destino, 1994, Pág. 156.

21 Museo Ortega Bru, San Roque.

inicial. La silueta de ese óvalo y la presencia de los rasgos faciales rehundidos en el hueco, esquemáticos, rudos, primitivos, como los de la tercera de las *Tres Gracias*, establecen una nueva relación, en la que, a simple vista, se impone la fuerza del vacío.

El Niño Jesús que sostiene sobre su brazo izquierdo recuerda la disposición de los originales renacentistas sevillanos de Roque de Balduque, Juan Bautista Vázquez El Viejo y Jerónimo Hernández, tan sensibles a la influencia de Miguel Ángel. Sólo es un leve recuerdo, una idea vaga y difusa, pues la configuración difiere por completo de tales modelos. La talla, apenas desvastada, sigue los criterios primitivos de las tallas de Picasso en la primera década de siglo; la decisión de los cortes, con hachuelas, los de Kirchner y los expresionistas alemanes; y la incidencia de elementos esféricos que atenúan la violencia primitiva y expresionista, son equiparables a los ritmos circulares que articulan algunas figuraciones en las pinturas de Fran Marcz.

III. ABSTRACCIÓN MEDIANTE PLANOS POSITIVOS Y NEGATIVOS. *LA CATEDRAL Y ESTUDIO*, COLUMNA, EN 1960

La alternancia de volúmenes reales y huecos que aportan equivalentes virtuales tuvo la inmediata correlación de la confrontación de planos positivos y negativos, y una respuesta afín con relaciones internas que no responden a imágenes reconocibles.

En *La Catedral*²², realizada en 1960, dispuso un cubo abstracto trabajado en bloque, con planos movidos debidos a la incidencia de los recortes, las contrasiluetas que producen y la talla o perforación en negativo. La complejidad de las relaciones fue en aumento, pues a lo exterior y lo interior, lo lleno y lo vacío, añadió lo estático y lo móvil, lo conocido que se ve y lo desconocido que alberga y se intuye por la presencia inquietante de un espacio interior del que apenas llega a saberse nada. Tres planos estructurales, movidos y cruzados, proceden sobre una interpretación conceptual del principio de armonía propio, madurado diez años antes en un medio ajeno a la naturaleza abstracta de la que procede. Las combinaciones y los giros producen el aspecto cúbico ilusorio y las connotaciones expresionistas son comparables a las de las incisiones y otras soluciones experimentadas en las tallas figurativas.

La referencia arquitectónica que el propio título indica no es más que eso, un trasfondo que, aunque permita buscarle un significado simbólico, como fortaleza que siente y padece, palidece ante la realidad de las relaciones internas y la grandeza compositiva y expresiva de la obra abstracta. La desfiguración de un perfil, volumen o formato, que debería ser sólido, la ambigüedad que esto produce, la acercan al surrealismo y la hacen partícipe del mundo fantástico de las pinturas de ese lustro. De hecho, aparece representada en, *La Catedral I*; y sirvió de referencia para la interpretación de *La Catedral II*²³, cerca de 1960.

22 Museo Ortega Bru, San Roque. Escayola tallada, 18 x 9 cm.

23 Parra Sevilla, Alberto (APS): Obra inédita de Luis Ortega Bru; Trabajo de Investigación, defendido en la Facultad de Bellas Artes de Sevilla, 2002. Inédito. APS 3. 10.

Ortega Bru mantuvo la referencia arquitectónica imaginaria en *Torre: Estudio arquitectura*²⁴, en 1960. La configuración abstracta no tiene más relación ni equivalencia que la disposición vertical que define a dichas estructuras. El formato, irregular y ascendente, marcado por el corte recto de la madera en uno de sus perfiles, presenta una continuidad que no permite establecer los puntos necesarios para una relación armónica. No sigue un planteamiento constructivo ni genera espacio alguno, como podría deducirse del título. El perfil informal adquiere categoría de soporte con el relieve abstracto que se proyecta sobre las distintas superficies, incluidas las de los cantos de la tabla original.

El trabajo en negativo producido por los cortes de la gubia en disposición vertical, y el sentido lineal de éstos, generan una lectura en dos niveles, el superior con una relación de continuidad de la línea que impide formar una figura precisa. Las secciones negativas sí están marcadas por tres cortes con mayor repercusión, que, superpuestos en distintas posiciones y direcciones, remiten a la distribución de módulos dependiente de la armonía propia.

IV. LA IMAGEN VITAL: *LA PIEDRA FILOSOFAL, EL JUGUETE, AVE, ÓSEO, FORMAS ORGÁNICAS Y COLOR, RASPA PESCADO, LA MÁQUINA*, EN 1960

La aproximación de Ortega Bru a la escultura informalista fue tan decidida y cierta como relativa en una serie de obras del año 1960.

Lo primero es evidente por cómo asumió el principio vitalista enunciado por Henri Moore, en 1934, previo y definitivo para la definición del informalismo, tanto que Herbert Read²⁵ lo estableció como categoría estética en sí y en una escala superior; y, sobre todo, por el aprovechamiento y desarrollo de las cualidades originales de la materia y la capacidad y las posibilidades de transformación que ofrecen en función de esas cualidades, con las que las formas pueden adquirir aspectos insospechados, elaborados, primarios; masivos, aéreos; pesados, livianos; naturales, artificiales; trascendentes, lúdicos, etc. Todo depende de la materia elegida y, por qué no, de alguna referencia estimulante que incentive las equivalencias y, con esto, las evocaciones, comparaciones, etc. Eso lo convierte en un arte, por una parte sugerente; por otra, incontestable en cuanto a la realidad material que ofrece.

Los matices proceden de un orden intelectual simultáneo en sus representaciones, del que procede el principio armónico propio, abstracto también, y en un sentido mucho más amplio; y a la acción conjunta de las codificaciones producidas por la utilización constante, consciente y cambiante, de una serie de recursos procedentes de distintas Vanguardias Históricas.

24 Museo Ortega Bru, San Roque. Yeso tallado y patinado, 23 x 4 cm.

25 Read, Herbert: *La escultura Moderna*, Op. Cit. Págs. 163-212.

La complejidad conceptual de *La piedra filosofal I*²⁶ confirma la actitud vanguardista de Ortega Bru. Es un grupo formado por tres bloques independientes con volumen decreciente, el primero con madera tallada y lacada, los dos siguientes con yeso. Están colocados sobre un soporte neutro y en función de los principios armónicos propios. La estructura, arbitraria e invertida, produce un efecto triangular decreciente, por ello, causante de un fuerte movimiento descendente. Se trata de una instalación, en la que los pormenores de cada módulo, de la configuración que les corresponde como piezas independientes, están supeditados a las relaciones espaciales que implican. Se puede decir que es una instalación escultórica; mas, instalación en el amplio sentido del término, lo que esta vez lo situó en la vanguardia más avanzada de su tiempo.

Cada una de esas piezas responde a los principios de la escultura abstracta e informalista, caracterizada por el aprovechamiento de las cualidades de la materia, y por la fuerza vital. El profundo corte transversal y los verticales que le siguen en intensidad también dividen a la primera pieza, la mayor, en tres partes, esta vez no tan claras ni sucesivas, como en *La Catedral y Torre: Estudio arquitectura*. Esos cortes, anchos, rectos, bien definidos, no tienen nada que ver con los anteriores hachazos expresionistas, esas cualidades, propias de la materia, la madera, que permite cortarla así con relativa facilidad, son propias del informalismo. Los fondos de los mismos están policromados en color verde, en el tono característico que utilizó como base para las policromías de sus esculturas figurativas. Las restantes superficies, ya estereométricas ya asociadas a los planos de obras anteriores, están resueltos con dos criterios, el brillo natural de la materia y la extensión en superficie de cortes de gubias horizontales, similares y yuxtapuestos, como en determinadas y amplias superficies de los grandes grupos figurativos. Los contrastes, acusados y expresivos, asumen parte del planteamiento vital que no corresponde al movimiento de la instalación. Los dos bloques de yeso siguen el mismo esquema y la mengua no altera las condiciones. El cambio de materia sí, pues, tal determina el informalismo, las principales cualidades son la capacidad brillante y la facilidad incisiva del yeso.

En *La piedra filosofal II*²⁷, de la que se conservan dos de los tres presumibles módulos, o bien, la variante sólo está formada por dos, el primero en madera tallada y el segundo en yeso tallado, los dos en su color, la talla es más violenta, y conserva algo de los cortes expresionistas de otras etapas, derivados de los escultores alemanes de principios de siglo.

Ortega Bru se anticipó con estas dos obras a Henri Moore en su *Figura reclinada de tres piezas*, en 1961-62, obra con tres bloques independientes, presentados como tales, con el valor de los pesos innatos de la materia; y *Escultura (pieza con fijación)*, en 1962, obra con un ensamblaje de dos unidades informes y masivas con la transición de

26 Museo Ortega Bru, San Roque. Tres piezas independientes, una en madera lacada y dos en yeso en su color.

27 Museo Ortega Bru, San Roque. Dos piezas, una de madera y otra de yeso, talladas y en su color. 60 cm de altura y 15 cm de profundidad.

una tabla y entrantes y salientes que generan un ritmo claroscuro que le proporciona carácter. Peter Voulkos, siguió esos principios en *Escultura de terracota*²⁸.

La escultura de Ortega Bru más próxima a *La Piedra filosofal* es la titulada *El juguete*²⁹ que, por ese motivo, pudiéramos fechar cerca de 1960. Es un bloque de madera informe, con un punto de apoyo inestable, sensible a los golpes y desplazamientos, motivo del título.

El refinado planteamiento de *Ave*³⁰, en 1960, hace que se vea como una obra muy distinta por varios motivos, el ensamblaje de dos piezas verticales, una recta, totémica; la otra, semi circular y envolvente, sobre una base cúbica, de lo que se desprende un carácter cerrado y estático o, según el ánimo del espectador, propenso a la abertura y la indicación de un movimiento. Un análisis minucioso lo cambia todo. La base no es tal sino un elemento más de la escultura, la primera parte de un ensamblaje de tres módulos y no de dos. Eso contrapone el carácter volumétrico, recio y cerrado, con los elementos verticales que, vistos así, en relación con esa primera unidad, y no aislados de ella, presentan dos principios, la ascensión de los cuerpos verticales y la relación centrípeta que mantienen mediante la intersección virtual.

Las conclusiones no deberían sorprendernos, el principio de armonía se cumple de nuevo con la relación de las tres unidades, autónomas e indisolublemente relacionadas; y entre ellas se establece la correspondencia conceptual entre lo cerrado y lo abierto, lo lleno y lo vacío de anteriores esculturas. Algún arañazo superficial, y la firma del escultor, incisa en el frente del cubo básico, alteran la continuidad de las superficies, lisas, naturales y, por esto, dada la madera empleada, un tanto porosas. Las relaciones internas del arte de Ortega Bru no necesitan una apariencia formal de la escala humana, y, en la misma medida, se expresan sin ninguna dificultad y novedoso e inusitado protagonismo en la configuración de los cuerpos reales, como demostró en tantas esculturas anteriores.

Con ese planteamiento se acercó a la asociación de figuras esquemáticas, casi inteligibles, en disposición vertical en derredor de un falso eje común de Étienne-Martin, uno de los escultores más avanzados del momento en el panorama europeo, entre las que habría que citar *La noche*³¹, en 1951; *La gran pareja*³², en 1959; y *Lanleff, morada n° 4*³³, en 1962.

La complejidad de *Óseo P*⁴, en 1960, radica en la irregularidad de la forma vertical, que se manifiesta con caracteres informales, y adquiere condición de abstracción orgánica, que, con la fuerza de su carácter, se aproxima al surrealismo, como algunas esculturas de Picasso y Miró; y con la simplificación de las superficies adquiere un

28 Read, Herbert: La escultura Moderna, Op. Cit. Pág. 179.

29 Colección Ángel Ortega León.

30 Museo Ortega Bru, San Roque. Madera tallada en su color, 20 x 10 cm.

31 Read, Herbert: La escultura Moderna; Op.Cit. Pág. 205.

32 Read, Herbert: La escultura Moderna; Op.Cit. Pág. 205.

33 Read, Herbert: La escultura Moderna; Op.Cit. Pág. 204.

34 Museo Ortega Bru, San Roque. Madera tallada con pátina parcial, 20 cm de altura.

sentido esencialista depurado. La abstracción es plena y, por tales circunstancias, la prominencia lateral y la formación circular y ahuecada superior pudieran interpretarse como alusiones, casuales o no, al brazo y la cabeza de una persona. Ésta, empero, sólo estaría, si alguien la intuyese, en su imaginación. El lacado extendido con irregularidad determina un acabado poroso, fuerte, expresivo, con incidencia suficiente de los intereses expresivos del escultor.

La creatividad de Ortega Bru siguió en aumento en *Óseo II*³⁵, en 1960. La aparente abstracción orgánica es otra cosa en lo que refiere al complejo sistema que la produce. La composición, vertical, tiene tres puntos de apoyo, rectangular, elíptico y circular, masivo el primero, liviano el segundo, como una punta de aguja el tercero. Los cortes y los huecos generan un ritmo ascendente y asimétrico en el que, si los contamos, tenemos tres espacios vacíos irregulares y decrecientes. Dos ritmos de a tres en la disposición dictada por la armonía abstracta propia, como ya hemos podido deducir rectora en la mayor parte de su obra, con las excepciones de los alargamientos expresionistas que, con su infinita continuidad, superan todas las escalas; y las obras en las que respetó los principios armónicos tradicionales con intereses realistas determinados por factores ajenos.

En *Formas orgánicas y color*³⁶, en 1960, es más complicado aún detectarlo. La bella y, al mismo tiempo, expresiva, incidencia de los huecos circulares y el color diluido en el interior de éstos reclaman la atención sobre la identidad de las relaciones internas y la configuración de la abstracción orgánica. La correlación armónica no aparece por ninguna parte, hasta que, en un ejercicio intelectual superior, detectamos que no está en los huecos, en los espacios vacíos, sino en las agrupaciones de éstos, primero tres irregulares pese a la proyección circular, verticales y muy profundos; después uno transversal, con dos partes, la del lado derecho del soporte lineal, la contraria en el mismo sentido y abierta, en disposición rectangular; en tercer lugar, en la parte superior, una sola irregular y desdoblada en su interior.

Es cierto que esta vez no son correlativas, pues según esa regla, la segunda es más pequeña que la superior, alteración que se justifica como una excepción. La irregularidad de la talla y los huecos, evita la escala en la misma medida que antes había ocultado el principio de armonía. Esos huecos son unidades expresivas de alto alcance, en buena medida por los distintos tratamientos de las superficies, con toques y cortes superficiales y livianos, muy característicos.

La ilimitada inventiva de Ortega Bru para las formas imaginarias evitó las repeticiones, las alusiones excesivas y las variaciones sobre configuraciones con el suficiente atractivo para ello. En *Raspa pescado*³⁷, como todas las anteriores, en 1960, la abstracción debida a la relación de volúmenes y negativos equivale a la interpretación surrealista de un elemento real. La monumentalidad remite a la de Henri Moore en

35 Museo Ortega Bru, San Roque. Madera tallada con pátina parcial, 25 x 8 cm.

36 Museo Ortega Bru, San Roque. Madera tallada, patinada y policromada, 25 x 12 cm.

37 Museo Ortega Bru, San Roque. Madera tallada, patinada y policromada, 20 x 8 cm.

Cruz de Glenkiln, en 1955-56, obra dotada con un modelado monumental a partir de los principios de abstracción de la figura y la potencia orgánica. La sucesión vertical de los tres bloques, masivos, pese a los espacios en negativo y los violentos cortes en las superficies de madera, y el aspecto totémico consecuente, animado por las irregularidades y los efectos expresivos, vitales en cualquier circunstancia, dejan clara la autoría.

En la última escultura de este grupo, *La máquina*³⁸, del mismo año, asumió la transformación de las formas a través del movimiento, como ya había hecho Raoul Hague en *Nogal de Sawkill*, en 1955, escultura con una síntesis formal dotada de movimiento en un primer nivel de profundidad que acaba con un plano horizontal sobre el que se eleva el segundo nivel en profundidad, rectangular y estático, ambos perfectamente compensados³⁹. La configuración abstracta, muy movida, con una apasionada relación de los múltiples niveles, huecos y segmentos de talla, todos con matices superficiales propios del temperamento del escultor, deriva, con las relaciones establecidas entre el espacio y el movimiento, hacia el concepto de transformación, hacia la metamorfosis de las cosas.

Tales conceptos, asumidos en la espiral de *El Eco* y la capacidad de transformación de *La máquina*, fundamentarán en los siguientes años los procesos orgánicos de nuevas esculturas y de las pinturas fantásticas.

V. ABSTRACCIONES EXPRESIONISTAS: *EL ECO*, *ASTILLA I Y ASTILLA II*, EN 1965

Los numerosos estudios y ensayos abstractos y la aplicación de ideas derivadas de éstos sobre los conceptos escultóricos informalistas, orgánicos y vitalistas, de 1960, llevaron a Ortega Bru a una serie de esculturas abstractas y expresionistas a la vez, con las que dio continuidad a dos conceptos presentes en la última talla de aquella serie, *La máquina*, el movimiento y la transformación de los cuerpos. Las tres esculturas que responden a estos criterios son del año 1965.

En *El Eco*⁴⁰, la abstracción expresionista adquiere un movimiento circular y centrípeto, que asume los ritmos mecanicistas derivados del cubismo, adoptados por el entorno surrealista. La representación material del espacio le permitió alusiones a posibles mezclas de elementos vegetales y minerales, y esto propició una potencia orgánica y expresiva que la proyecta a niveles superiores.

La definición del bloque le proporciona un sentido monumental que no se diluye desde ninguna perspectiva, y eso que los espacios vacíos plantean una relación alternativa entre lo lleno y lo vacío, entendida como la capacidad de transformación de cualquier estado. Los dos círculos concéntricos de las vistas frontales, tienen la capacidad de transformación de los elementos cartilagosos barrocos, con los que no comparte nada ni en estilo, forma, ni ejecución; y contrastan con la realidad mecánica

38 Museo Ortega Bru, San Roque. Madera tallada y parcialmente patinada, 20 x 30 cm.

39 Read, Herbert: *La escultura Moderna*; Op.Cit. Pág. 192.

40 Museo Ortega Bru, San Roque. Barro patinado.

del interior, perceptible desde los laterales. El movimiento circular y la incidencia de las proyecciones matéricas y orgánicas, generan una fuerza con efectos expresivos potentes, descomunales. Las rugosidades de las superficies, de distintos tipos y extendidas, lo amplían. No es exagerado equiparar la capacidad expresiva de esta escultura con la de cualquiera de los grandes grupos u obras figurativas del artista.

La pintura *De lo material en El Eco*⁴¹, fechada cerca de 1965, reproduce un primer plano de los círculos entrelazados de la escultura. La vista, rasante y a sangre, se manifiesta en el plano con idénticas cualidades táctiles y distinta valoración de los volúmenes. No puede compararse, por lo tanto, a *La Piedra Filosofal* y las pinturas relacionadas. La imitación de las texturas de barro de la escultura determina un efecto mimético, superado por el encuadre y la composición fragmentaria. El movimiento y la fuerza expresiva son análogos; la capacidad de transformación no, ya que los elementos mecánicos quedan fuera del alcance.

Las esculturas *Astilla I*⁴² y *Astilla II*⁴³, tienen composiciones abstractas con estructuras constructivas y formas expresionistas. La novedad de ambas está en que emulan astillas de madera que, ampliadas, a escala monumental respecto de la realidad de aquéllas, adquieren un aspecto distinto. En eso no varían de la anterior, pues el concepto de transformación de la materia prevalece sobre cualquier cuestión estética.

Hay que advertir una cuestión importante en ese planteamiento, tal interpretación fragmentaria de la realidad, de una porción de ésta irreconocible en sí misma, produce una abstracción comparable a las de las primeras pinturas abstractas de Miguel Pérez Aguilera, de la misma época. Si éstas se resolvieron en el plano pictórico que les corresponde, mediante la incidencia de la luz en las rugosidades de las superficies; las esculturas de Ortega Bru lo hicieron en el equivalente escultórico, mediante volúmenes y contrastes de texturas. En ello concuerda con Erik Thommesen que, en su *Mujer*⁴⁴, en 1961, propuso una talla esencial vertical, completamente abstracta, con un tratamiento de la madera similar al de estas Astillas que, no se olvide, no son talladas, sino modeladas con tal intención.

VI. LAS ÚLTIMAS ESCULTURAS ABSTRACTAS: FORMAS ORGÁNICAS Y FORMAS ARQUITECTÓNICAS, EN 1970 A 1975

Las últimas esculturas abstractas de Ortega Bru respondieron a dos criterios desarrollados en dos momentos concretos, a principios y final del mismo lustro.

Primero las esculturas abstractas con desarrollos orgánicos derivados de los procesos fósiles, minerales u animales, que encontraba en sus paseos por el campo en San Roque. Todas son miniaturas fechadas en 1970-71.

41 Herederos de Ortega Bru.

42 Museo Ortega Bru, San Roque. Barro cocido y patinado, 33 x 15 cm.

43 Museo Ortega Bru, San Roque. Barro cocido en su color, 33 x 15 cm.

44 Read, Herbert: La escultura Moderna; Op.Cit. Pág. 192

La titulada *Forma orgánica*⁴⁵ es la única que tiene una configuración con referencias a otras esculturas abstractas o pinturas fantásticas anteriores. La intersección de una abstracción orgánica en movimiento ascendente y una forma geométrica derivada de la simplificación de la forma básica de *El Eco*, en el interior de un bloque prismático, es consecuencia de un proceso creativo en el que la ascendencia de las formaciones naturales es mínima y limitada a la relación de esos elementos identificables, por abstractos que sean, embutidos, apresados en la masa interior de dicho bloque.

Con el mismo título, *Forma orgánica II*⁴⁶ es una escultura muy distinta. La configuración, de corte constructivo, está organizada mediante el cruce irregular de tres planos o niveles horizontales con otras tantas disposiciones orgánicas verticales en ángulos. Eso le da el aspecto de un trípode informal y de una alineación de plataformas, según se mire. La idea tiene puntos coincidentes con Willy Anthoons, en *Forma infinita*⁴⁷, cerca de 1960, formada por un bloque de piedra con planos yuxtapuestos en vertical en disposición masiva.

La correspondencia de títulos y la condición de serie determinada por el trasfondo orgánico, real o teórico, no quiere decir que sean también variantes formales de un mismo tema o propuesta formal. Todas son muy distintas entre sí.

El bloque trapezoidal con figuraciones y abstracciones en negativo en cada cara irregular de *Forma orgánica III*⁴⁸ muestra propiedades carnosas y sugerentes que implican a los sentidos. El planteamiento es análogo al de una pieza figurativa titulada *Las Tres Gracias*, a cuyos desnudos femeninos aluden las formaciones orgánicas de cada lado.

La composición abstracta de *Cabeza*⁴⁹ está resuelta con volúmenes en negativos y auténticos huecos, en unos de los cuales introdujo los restos de un insecto. Si no fuese por su reducido tamaño, tiene más parecido con la idea aportada por el cine de cómo serían las plataformas espaciales que la que pudiera tener cualquier persona sobre cómo es tal órgano humano. En ciertos aspectos coincide con la *Monomáquina horizontal*⁵⁰ de Lorenzo Guerrini, en 1963, bloque con disposición horizontal, planos paralelos en positivo y negativo mediante escalonamiento vertical, entre los que sobresale el negativo o interior central, que dobla la altura, y desplazamiento diagonal de todo ello.

La abstracción de *Forma orgánica IV*⁵¹ tiene tanto movimiento y fuerza expresiva que hasta el último momento no apreciamos la inserción de dos formas fósiles, transformadas en la nueva relación sobre una base modelada y puntos determinados de barro que determinan el sentido de la configuración. El aprovechamiento de la naturaleza de los materiales lo acercó de nuevo a Picasso; sin embargo, el planteamiento formal, abstracto, y la intensa vitalidad que surge del interior de esas formas sin referencias

45 Museo Ortega Bru, San Roque. Barro cocido en su color, 25 x 15 cm.

46 Museo Ortega Bru, San Roque. Barro cocido en su color, 20 x 10 cm.

47 Read, Herbert: La escultura Moderna; Op.Cit. Pág. 186.

48 Museo Ortega Bru, San Roque. Barro cocido y patinado, 28 x 7 cm.

49 Museo Ortega Bru, San Roque. Barro cocido, 18 x 10 cm.

50 Read, Herbert: La escultura Moderna; Op.Cit. Pág. 187.

51 Museo Ortega Bru, San Roque. Técnica mixta con una pieza fósil y barro cocido.

en al escala visual, lo distancia por completo. El dibujo *Esqueletos*⁵² muestra una intención parecida, relacionando construcciones de la naturaleza como si fuesen trofeos abstractos. Los finos puntos de apoyo y el carácter esférico superior favorecen la idea y mantienen recuerdos de las pinturas fantásticas.

La última, *Forma orgánica V*⁵³, muestra la manipulación mínima de una rama fósil, como las de Antonio Ángeles Ortiz en sus ensamblajes⁵⁴, junto a una pequeña pieza modelada en barro, que emula su naturaleza a escala mínima.

Las formas arquitectónicas fueron sus últimas obras abstractas, cerca de 1975. La primera *Forma arquitectónica I*⁵⁵, no llega a serlo, pues es una columna que recuerda los planteamientos de obras románicas figurativas como el *Parteluz* que actualmente se encuentra en el muro interior de la Iglesia de Souillac, esculpido entre 1120 y 1134, y, como las figuraciones de ésta, presenta inscritas las imágenes de los Reyes Magos, facetadas según los principios cubistas, alterados por la fuerza interior de la doble ascendencia expresionista que anima los desplazamientos. Si lo es *Forma arquitectónica II*⁵⁶, pieza inspirada en las columnas, sin figuraciones de ningún tipo y con contrastes de volúmenes en positivo y negativo, que se repiten en el dibujo titulado *La Catedral azul*⁵⁷.

Con éstas se relaciona el dibujo *Estudio de arquitectura*⁵⁸, cerca de 1975. La relación de tres columnas o torres por asociación de volúmenes sobre un mismo basamento les proporciona un interés volumétrico de carácter escultórico. En función de éste, el carácter constructivo y los numerosos huecos o espacios libres, significan como elementos virtuales en la configuración de los volúmenes. Eso las asemeja a los bloques sintéticos trabajados mediante planos de Morice Lipsi, cuya *Piedra de Volvic*⁵⁹, en 1958, muestran la rudeza y la consistencia de la piedra. Cada forma prismática, formada por planos y recortes, tiene un aspecto abierto, calado, propio de construcciones arquitectónicas, en consonancia con el título; juntas, relacionadas entre sí, transforman su condición y los volúmenes trasdosados adquieren tal condición.

Fecha de recepción: 10 de septiembre de 2011.

Fecha de aceptación: 28 de noviembre de 2011.

52 Colección Carmen Ortega Bru. Lápiz y tinta negra, 33 x 23'5 cm. APS 2. 31.

53 Museo Ortega Bru, San Roque. Rama fósil manipulada y pequeña pieza modelada en barro en su color sobre basamento común de madera.

54 González Orbegozo, Marta: "Manuel Ángeles Ortiz en Argentina"; en Manuel Ángeles Ortiz, Madrid, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Diputación Provincial de Granada, 1996, Págs. 45 y sigs.

55 Museo Ortega Bru, San Roque. Barro cocido y patinado, 38 x 10 cm.

56 Museo Ortega Bru, San Roque. Barro cocido y patinado, 38 x 10 cm.

57 Colección Carmen Ortega Bru. Lápiz de color sobre papel, 20'5 x 13'5 cm. APS 4. 6.

58 Colección Carmen Ortega Bru. Lápiz y tinta negra sobre papel grueso, 64'5 x 50'5 cm. APS 2.59.

59 Read, Herbert: La escultura Moderna; Op.Cit. Pág. 183.



Fig. 1. Luis Ortega Bru. Estudio, Arquitectura (Perspectiva), 1950-55.



Fig. 2. Luis Ortega Bru. Éxodo de Málaga, 1950-55.



Fig. 3. Luis Ortega Bru. Virgen, 1950-55.



Fig. 4. Luis Ortega Bru. Las Tres Gracias, 1959.



Fig. 5. Luis Ortega Bru. Virgen con el Niño, 1959.



Fig. 6. Luis Ortega Bru. *La Catedral*, 1960.



Fig. 7. Luis Ortega Bru. La Piedra Filosofal II, 1960.



Fig. 8. Luis Ortega Bru. Ave, 1960.



Fig. 9. Luis Ortega Bru. Óseo II, 1960.



Fig. 10. Luis Ortega Bru. Formas orgánicas y color, 1960.



Fig. 11. Luis Ortega Bru. La Máquina, 1960.



Fig. 12. Luis Ortega Bru. El Eco, 1965.



Fig. 13. Luis Ortega Bru. Astilla I, 1965.



Fig. 14. Luis Ortega Bru. Astilla II, 1965.



Fig. 15. Luis Ortega Bru. Forma orgánica IV, 1970.



Fig. 16. Luis Ortega Bru. Forma orgánica V, 1970.