

El auge de la escultura española en hierro a partir de 1950

La asociación de la escultura al clasicismo, la consideración de esta como el arte clásico por antonomasia debido a su identificación como el arte propio de la antigüedad y por tanto con los valores clasicistas –englobados bajo una idealización vinculada a la representación de la figura humana– y la definición de esta como «el acto de dar forma a la materia, de crear cuerpos sólidos con las manos» (Maderuelo, 2012: 15) , la cual hacía establecer un símil entre la imagen del escultor y la de un dios modelador de la figura del hombre en arcilla a su imagen y semejanza, abocaron a que a finales del siglo XIX esta entrara en un callejón sin salida. Si por un lado la mantenían exenta de las exigencias atribuidas a la pintura –vinculadas a la época en que esta era alumbrada, es decir, al reflejo o representación del ambiente del momento–, por otro la dejaban relegada o sumida en una especie de exilio en el «reino del ideal clásico» (Hofmann, 1960: 17). Es decir, a la vez que la libraban de erigirse en testimonio de los cambios de la realidad –papel reservado a la pintura– limitaban sus posibilidades de desarrollo, cualquier intento de flexibilizar su lenguaje formal, el cual que ya de por sí encontraba las limitaciones inherentes a los materiales «nobles» que desde el mundo clásico estaban reservados para ella –el mármol y el bronce–.

Estos materiales se ajustaban mejor a los valores perseguidos en la escultura desde la antigüedad clásica y que a la vez irían asociados a elementos plásticos como el de la masa o el volumen: la inmutabilidad, la intemporalidad o el vencimiento del tiempo y la ubicuidad –«un don divino que consistiría en la capacidad de estar en todas partes a la vez, que estaría solo al alcance de los que con su ser llenan todo el espacio»

y que contribuiría a la consideración de la escultura como la encarnación del ideal clásico por antonomasia (esencialmente intemporal) gracias a su dominio del espacio—(Calvo Serraller, 1992: 13). Pero a la vez, limitarían las posibilidades de desarrollo de la misma con la llegada de la modernidad, en la cual, si algo empezaba a ensalzarse o festejarse era el tiempo, una vida sometida a cambios constantes que harían del arte «una temporalización del espacio y una celebración del tiempo» (Calvo Serraller, 1992: 14).

Esa asociación a los valores del clasicismo por tanto llevó a que a finales del siglo XIX la escultura entrara en crisis dejando constancia de ello escritores como Baudelaire, a quien seguramente la visión de que el artista tenía que ser «hijo de su tiempo» le llevó a escribir ensayos como en 1846 el titulado «¿Por qué la escultura es aburrida?», así como a que a principios del siglo XX fueran los pintores —Matisse o Picasso fueron ejemplo de ello— los que, llevando sus experimentaciones pictóricas al campo de la escultura, introdujeran innovaciones en la misma que supusieron un avance considerable en relación con lo realizado a finales del siglo XIX por Rodin o Maillol. Pero también, la que llevaría a plantearse cómo la escultura —encarnación ejemplar del clasicismo— no sería la disciplina que más sintonizaría con las necesidades de expresión de un país anti clasicista, anti humanista, contra reformista y tendente al naturalismo como el nuestro, de un país donde el temperamento anímico espiritual llevaría al hombre a desear, más que «llenar con su ser todo el espacio», que dominar, en definitiva, el mismo, tal y como perseguía el ideal clasicista y sería propio de un hombre que se siente en armonía con su entorno, vivir fuera del mismo. Esto significa que en este país también se anhelaría vencer al tiempo, pero logrando vivir al margen de este de forma que la vivencia temporal o temporalidad física no mantuviera amarrado al espacio-tiempo a un espíritu ansioso de eternidad y trascendencia, deseoso de una vida infinita que no solo mantendría al hombre al margen de ese deseo de control del

espacio físico a través de la ubicuidad, sino que le abocaría a sentir su vida en la tierra de una forma trágica. Sería esa forma trágica que le llevaría a vivir sumido en una tensión polar entre lo natural y lo sobrenatural la que se reflejaría en esas esculturas hispanas que más se habían alejado de los parámetros del clasicismo y donde el artista español había trabajado de una manera más genuina: la imaginería tallada en madera en los siglos XVI Y XVII, y también la que le habría llevado en ocasiones a intentar huir o desprenderse de aquello que lo mantenía anclado a lo natural –la materia– y le habría llevado a emplear en el ámbito de la escultura a partir del siglo XX un material que no solo favorecería su desmaterialización sino que haría del vacío un elemento protagonista, en definitiva, afín a un hombre sumido en una vivencia trágica y con deseo de transcendencia: el hierro.

Obviando en unos casos o desconociendo en otros estas manifestaciones escultóricas, por esa asociación al clasicismo se consideraría que el lenguaje escultórico no sería acorde al espíritu español e incluso llegaría a cobrar forma el tópico de «España como un país de pintores», dejando constancia de ello escritores como Calvo Serraller, quien diría: «Cuando alguien piensa en la escuela española, recuerda al instante un borbotón de ilustres maestros del pincel y prácticamente a ningún escultor, recordatorio que revela el trasfondo de una sensibilidad nacional de marcado acento pictoricista»(Calvo Serraller, 2001: 47). Pero si el clasicismo –la intemporalidad perseguida con el dominio del espacio– haría que la escultura no se considerara afín al espíritu español, «la temporalización del espacio y la celebración del tiempo» asociadas a la modernidad y por tanto a la modernización de la escultura tampoco harían que esta fuera acorde a un país «excéntrico» como el nuestro donde el arte se resistiría a desprenderse de las señas de identidad propias y los avances de la modernidad se introducirían no solo sin renunciar a los elementos de la tradición, sino tomando como herramienta los mismos y haciendo que en las manifestaciones artísticas

hubiera una marcada confluencia entre tradición y modernidad.

Si tenemos en cuenta estos condicionantes y otros que habrían llevado a hablar de una escasa tradición investigadora en España dentro del campo escultórico debida en parte al hecho de no existir en nuestro país grupos de escultores que trabajen juntos, aglutinados bajo una tendencia, y a que los logros obtenidos respondan al esfuerzo y trabajo individual de los mismos (Barrionuevo, 2012: 22), de creadores en solitario –algo que por otra parte es común a todas las disciplinas artísticas debido a la marcada individualidad en nuestro país–, podremos hacernos a la idea de que cualquier intento de modernización de la escultura antes de la Guerra Civil fue interrumpido con esta. Tras la guerra, el desarrollo de la escultura sufriría no solo los mismos efectos que habrían sufrido las demás artes –en relación con la desaparición o exilio de numerosos artistas y la destrucción de obras–, sino consecuencias añadidas que harían que el desarrollo de la misma durante la posguerra se encontrara con unas dificultades especialmente graves para ella que le llevarían a tener grandes limitaciones. Es fácil pensar que una de ellas vendría condicionada por el hecho de que, en un país devastado económicamente, una disciplina artística más costosa que la pintura por estar vinculada a materiales y técnicas más onerosos tuviera más dificultades para desarrollarse, así como también en el hecho de que quizá con ello tuviera que ver la escasa presencia de escultores en los grupos de renovación artística que se crearon en los años cuarenta y cincuenta en nuestro país –La Escuela de Altamira, Dau al Set e incluso El Paso, donde solo la adhesión de Martín Chirino y Pablo Serrano marcaría la excepción– (Marín Medina, 1978: 192). Y todo ello nos lleva inevitablemente a valorar «el gigante esfuerzo» (Marín Medina, 1978: 192) que los escultores españoles –y en particular los vanguardistas, vinculados a la abstracción– llevaron a cabo no solo para trabajar dentro de su campo artístico, sino para hacerlo desde unos presupuestos que permitieran desarrollar la escultura en el ámbito de la

modernidad dentro de un país, además, donde las directrices dadas por las instancias oficiales sumadas al aislamiento, al inmovilismo y a la escasez de medios favorecerían la realización de una escultura academicista, monumentalista y laudatoria que, junto al esfuerzo realizado desde los sectores eclesiásticos por restaurar o reponer las imágenes religiosas y la imaginería procesional destruidas durante la guerra, dificultarían enormemente el desarrollo de la escultura dentro de los parámetros de la modernidad. «Tras la guerra la escultura se vería impedida para desarrollarse fuera de los cauces de la imaginería y el encargo oficial debido a la durísima situación económica» y ello haría que la escultura fuera «arrastrada hacia el ramplón formalismo y los viejos cánones el barroquismo de la imaginería policromada y del aséptico neoclasicismo», diría Marín Medina (Marín Medina, 1978: 191).

Como comentamos anteriormente, para comprender cualquier esfuerzo de renovación que tuviera lugar después de la guerra ha de tenerse en cuenta que este no partiría de cero, sino que trataría de recuperar aquellos caminos iniciados a principios de siglo –y concretamente en el caso de nuestro país en las décadas de los años veinte y treinta– abortados con el estallido de la guerra. Pero también, que si algo cobró fuerza tras esta es esa reflexión sobre el «problema» de España que haría del tema «España» el asunto central del arte contemporáneo español y por tanto, de las señas de identidad propias, de la tradición española, algo esencial a tener en cuenta a la hora de dirimir los derroteros de la escultura en nuestro país en el siglo XX, dado que sería esa resistencia a renunciar a las señas de identidad, ese respeto y recurrencia a los elementos de la tradición los que brindarían las herramientas no solo para subir a la escultura de nuestro país al carro de la modernidad sino para hacer una aportación genuina y original dentro del campo de la escultura de vanguardia.

Como hemos señalado y posteriormente explicaremos, para comprender el desarrollo que tomó la escultura moderna en España tenemos que remontarnos a una andadura iniciada en los años veinte y treinta del pasado siglo, pero también, que detenernos en cómo, tras las citadas enormes dificultades con las que tendría que enfrentarse tras la guerra para poder no solo tomar forma sino hacerlo al margen del estilo academicista auspiciado por los encargos del régimen o la iglesia, es decir, en consonancia con la modernidad, sería necesario que se dieran unas circunstancias políticas, económicas y sociales propicias, y esto es algo que no sucedió hasta los años cincuenta.

Con la llegada en 1950 del fin de la autarquía se inició un proceso de recuperación de la economía logrando a partir de entonces la economía española alcanzar los índices de producción de la anteguerra y que viera la luz entre 1950 y 1957 la primera fase del desarrollo industrial, el cual influiría no solo en la puesta en marcha de la llamada «Política de la Hispanidad» sino en esa apertura cultural que no se entendería sin el interés del régimen por alejarse de la imagen dada por las potencias perdedoras de la Segunda Guerra Mundial y acercarse a la de las democracias occidentales, pero que en cualquier caso influiría en que hubiera un deseo de homologación artística internacional que permitiría a los artistas trabajar con más libertad. Y de igual forma que esta se reflejaría en el campo de la pintura –la cual se sumaría a la corriente informalista europea–, lógicamente también afectaría al ámbito de la escultura, la cual adoptaría no solo ese lenguaje tendente a la abstracción, sino la utilización de un material que haría que en ella confluyeran los dos polos que habían hecho triunfar a la pintura informalista en el interior y el exterior del país –la tradición y la modernidad–: el hierro.

Del interés por este material de los jóvenes escultores españoles dejaría constancia Juan Manuel Bonet, quien,

haciéndose eco de las aportaciones de otros dos historiadores en el mismo sentido, en el artículo titulado «El resurgir del hierro en los años cincuenta» diría:

Dos autores tan distintos entre sí como el historiador del arte y narrador Juan Antonio Gaya Nuño y el poeta y crítico de arte Juan Eduardo Cirlot dejaron constancia en torno a 1960 del renovado interés por el hierro que entonces manifestaban los jóvenes escultores abstractos españoles: Cirlot, en su texto sobre Chillida para Papeles de sor Armadans, incluido en una serie sobre la «Plástica abstracta en España» dentro de la cual también incluyó a Subirachs, a Pablo Serrano, a Chillida y a Oteiza y en otro texto coetáneo para un monográfico en torno a Ángel Ferrant; y Gaya Nuño, tras hacer referencia a estos y otros nombres en su pionera historia de la Escultura española contemporánea (Madrid, Guadarrama, 1957), en el libro que escribió en colaboración con Javier Rubio sobre el asunto: El hierro en el arte español: Formas de la escultura contemporánea (Madrid, Ensidesa, 1966)» (Bonet, 2001: 117).

A través del hierro, los escultores fundamentalmente abstractos –tanto de tendencia expresiva como geométrica– lograron hacer una escultura en consonancia con el arte abstracto europeo –y no solo el informalista, pues pese a la importancia que el informalismo concedería a la materia en la obra de arte, las motivaciones en el empleo del hierro por parte de los escultores españoles parecía ir por otros derroteros tal y como pondrían de manifiesto estas palabras en las que Víctor Nieto diría que «las experiencias de Chirino con el hierro se orientan hacia unos planteamientos escultóricos claramente diferenciados de las preocupaciones informalistas por la materia»(Nieto Alcaide, 1991: 64)– y además, en consonancia con las señas de identidad y el modo de ser propios.

A diferencia de los materiales asociados a la escultura clasicista –el mármol y el bronce–, el hierro sería un metal

idóneo para trabajar la escultura en un país de espíritu anticlásico y anti humanista, de tendencia anímica espiritual y trascendente llevando a que las esculturas fueran acordes a ese deseo de inmortalidad o de vivir fuera del tiempo a través de un lenguaje donde el vacío sería tan importante o más que la masa. Pero no se trataría solo de un material adaptado a esa «regresión medieval en la que el arte español se siente cómodo» (Kalenberg, 2007: 45), sino de un material que llevaría al español a hacer una aportación de tal importancia que llevaría a decir a Cirlot que «la escultura en hierro es una de las importantes aportaciones hispánicas al arte de nuestro tiempo» (Bonet, 2001: 117).

En el fuerte interés y abundante empleo del hierro en nuestro país a partir de la década de los cincuenta también habría influido el desarrollo que –en relación con la recuperación en 1950 de los niveles de producción de la anteguerra– cobró desde entonces en España la industria siderúrgica, la cual, tras el esplendor alcanzado en 1929 con la producción de una altísima cantidad de acero, cayó considerablemente en 1940, tras la Guerra Civil, y se recuperó a partir de entonces. Pese a que toda la producción siguiera concentrada durante mucho tiempo en el norte y a que la hegemonía residiera en torno a los Altos Hornos de Vizcaya –empresa dominante en la siderurgia española desde su creación en 1902 y primer productor siderúrgico de nuestro país en los años de la Segunda Guerra Mundial, seguido de Asturias, Santander, Álava, Guipúzcoa y Navarra–, el 15 de junio de 1950 el Estado dictó un decreto para crear la Empresa Nacional Siderúrgica (ENSIDESA) en Avilés, una empresa pública que arrancó su primer horno en 1957 y llevó a que la siderurgia española fuera líder en el mercado, y en la década de los sesenta se inició un proceso de restructuración minera e industrial que llevó a crear en 1961 la Unión de Siderúrgicas Asturianas (UNINSA), así como, debido al florecimiento de nuevos sectores demandantes de acero en el mercado español, otras acerías en la zona mediterránea que culminarían en la creación a

principios de los setenta de los Altos Hornos del Mediterráneo (AHM) (López et. al., 2003: 2).

Y en este desarrollo habría influido no solo el fin del aislamiento y el inicio de la recuperación económica, sino la importancia estratégica que habría cobrado el acero en los años cincuenta en el contexto europeo llevando a países como Francia, Alemania, Italia, Holanda, Bélgica y Luxemburgo a crear la CECA (Comunidad Europea del Carbón y el Acero), «un organismo de necesidad prioritaria en el contexto industrial de la nueva Europa» (López et. al., 2003: 1). Pero la recurrencia al hierro por parte de los escultores no estaría motivada únicamente por el desarrollo de la siderurgia sino, como ya hemos señalado, por razones mucho más profundas vinculadas al contexto vital de un hombre que acababa de sufrir las consecuencias de una guerra civil, que vivía en un país escindido en esas dos mitades irreconciliables que habían abocado a la misma y que estaría marcado por un carácter de naturaleza espiritual y trascendente que determinarían un modo peculiar de ser que no le permitiría afrontar la modernidad más que mirando hacia atrás. La mirada al pasado llevaría a beber de esos elementos que permitirían mantener la fidelidad a la tradición propia y a las señas de identidad, a armonizar los dos polos que habían fracturado esta última en dos mitades irreconciliables que se saldarían con un sangriento conflicto bélico que haría necesaria la creación de un orden nuevo, y también, sacar a la escultura española del ostracismo en que se hallaba sumida retomando la senda abierta antes de la guerra por escultores como Pablo Gargallo o Julio González, quien al hacer del hierro el elemento primordial de su escultura –basada en el concepto de «Dibujar en el espacio»–, habría profetizado el «advenimiento de la edad de hierro».

Del carácter precursor del escultor catalán dejan constancia estas palabras en las que Juan Manuel Bonet diría:

De lo que se trataba para Cirlot como para Gaya Nuño era del “advenimiento de la edad de hierro”, profetizada en su

momento por Julio González, el precursor absoluto de aquella generación abstracta, que lo descubrió asomándose a Europa, unos años antes de que, con diversas exposiciones, la primera de las cuales tuvo lugar en 1960, en el Ateneo de Madrid, se iniciara su recuperación por parte de su país natal, que hasta entonces lo había ignorado. (Bonet, 2001: 117)

En ellas queda constancia de cómo Julio González, al que David Smith definiría como «el maestro soldador» (Schneckenburger y Honnef, 2005: 469), sería el padre de la escultura en hierro moderna, una escultura acorde a nuestro país por compartir, además de las cualidades anteriormente señaladas, otras características. Según Ortega y Gasset, es propio del español «un carácter duro y áspero, de afirmación beligerante» (Calvo Serraller, 1988: 69), y esto es algo que además se extremaría en un contexto vital también férreo, sudado y difícil como el que a le habría tocado vivir desde los años treinta: un período «necesitado de los abruptos golpes del martillo y del fuego más intenso para ser forjado» (Calvo Serraller, 2004: 14) y que sería denominado con el nombre de «Edad de hierro» en base al férreo compromiso de los artistas españoles con la guerra civil. He ahí la Monserrat construida con chapas de hierro por Julio González para el Pabellón Español de la Exposición Universal de París de 1937 o el hecho de que la propia ciudad de Bilbao, cercana a Guernica, con un alto desarrollo industrial en el tratamiento del hierro y un planteamiento férreo de su resistencia, recibiese el título propagandístico de «Cinturón de hierro».

Fue en este férreo período de los años treinta en el que se encuentra el origen de la escultura en hierro realizada después de la guerra, y concretamente, entre 1928 y 1930: unos años en los que paradójicamente –tal y como pondría de manifiesto Laín Entralgo– (Laín Entralgo, 1948: 129-130), a la par que empezaba a respirarse en el ambiente un aire convulso y de tragedia, una atmósfera que planteaba en su mayor hondura

y dureza el «problema de España» y desembocaría en el estallido de la guerra, Julio González y Pablo Picasso iniciaban la colaboración que daría origen a la invención del concepto «Dibujar en el espacio: base de la escultura en hierro realizada a partir de 1950 pero que no se entendería sin echar la mirada hacia atrás. «En lo más riguroso del nuevo arte español hay tres momentos perfectamente definidos. El primero lo marcan Pablo Gargallo y Julio González, nacidos en 1881 y 1876 y fallecidos en 1934 y 1942. El segundo lo determina Ángel Ferrant, nacido en 1891 y muerto en 1961. Y el tercero lo señala Jorge Oteiza, nacido en 1908», diría Gaya Nuño (Aguilera Cerni, 1966: 58), mostrando la línea que determinaría la realización de esa escultura en hierro realizada después de la guerra, la cual haría que la «Edad de hierro» se manifestara en todo su dramatismo y cobrara aún más personalidad en las creaciones de un hombre que habría inhalado el humo de bombardeos.

Por todo ello podemos hacernos eco de esas palabras en las que Ángel Kalenberg diría que «esa fidelidad al hierro, que es un emblema de inflexibilidad y dureza, revela de alguna manera el carácter español, el de una España redentora o el de una España de la rabia y de la idea, al decir de Antonio Machado» (Kalenberg, 2007: 38), el de un país donde el temperamento anímico trágico y espiritual del hombre y las circunstancias dramáticas a las que este mismo lo había llevado, se sintonizaría de forma especial con este metal y con la escultura realizada en el mismo: un tipo de escultura que habría de ser «sudada, esforzada, difícil (...), que habría de trabajarse duramente, manchándose, quemándose, encalleciendo y penando, siendo obrero manual en la fragua y lidiando con el fuego, respirando humo (...)» (Gaya Nuño y Rubio, 1966: 11).

De esta sintonía dejarían constancia estas palabras en las que, refiriéndose a cómo se sintió tras realizar un viaje a Grecia y contemplar las esculturas en mármol, Eduardo Chillida relataría:

Tuve la impresión de que estaba agotado y le dije a Pili, mi mujer: “Vámonos a casa, estoy acabado”, y ella me contestó: ¿Cómo puedes estar acabado si ni siquiera has empezado?” Entonces volvimos a casa y comprendí por qué me había perdido, porque soy de un país que tiene una luz oscura. El atlántico es oscuro (...), la luz es diferente. De regreso a San Sebastián, nada más pisar la herrería, me di cuenta de que estaba en el lugar adecuado. ¡Todo era negro! (...). Allí descubrí el hierro (Kalenberg, 2007: 33).

Al aludir a esa luz oscura con la que se sentía identificado y al color negro predominante en la herrería –por el humo, el carbón, el hollín, las herramientas y el propio hierro–, estas nos llevan a recordar el tópico de la «España Negra» y a remitirnos a ese «ejercicio de reducción o negación del color» recurrente en el arte español comentados anteriormente, pero también a reflexionar sobre el componente artesanal de la escultura en hierro, una manifestación cuyo origen ha de situarse en el trabajo de esos herreros de los que beberían escultores como el propio Eduardo Chillida o Martín Chirino, quien al descubrir en París la obra de Julio González diría:

Ante la obra de Julio González –la delicadeza y la violencia de su poderoso–, mi reflexión primera –sin criterio ni rigor alguno– me lleva al entendimiento de la utilización de las herramientas, condición indispensable para llegar a formar parte, con el dominio del oficio, del clan de la fragua, del forjador lector del hierro, del gremio de los herreros (Bonet, 2001: 121).

Para comprender la trascendencia de estas palabras tendríamos que remitirnos a esa consideración de que en España habría habido «una larga atención al hierro como material susceptible de convertirse en escultura» (Gaya Nuño y Rubio, 1966: 13), y esto es algo que no solo contribuiría a que se destacase la naturaleza castiza y nacional de la «joven» escultura en hierro española, (Gaya Nuño y Rubio, 1966: 12) sino a que se haya considerado que esta no forma parte más que de la

renovación de una tradición con una historia «feliz pero discontinua» (Gaya Nuño y Rubio, 1966: 13). «España es una tierra muy propicia a establecer tradiciones, falsas o verdaderas. Verdadera es la que ahora debe no ser establecida, sino renovada»—diría Gaya Nuño(Gaya Nuño y Rubio, 1966: 11).

Se trataría por tanto de una tradición renovada, de una tradición que lleva a considerar los orígenes y el trasfondo de carácter artesanal de la escultura en hierro, algo que hace pensar nuevamente en la naturaleza genuinamente hispana de la misma en base a la ya comentada consideración de España como un país reacio a los avances de la ciencia, como un país acientífico. Y esto es algo que a la vez estaría en consonancia no solo con ese renacimiento de la artesanía y los viejos oficios en los países industrializados, sino con la experiencia colectiva de una sociedad en ruinas en la que la técnica y el progreso habrían favorecido la hecatombe de dos guerras mundiales.

Decía Octavio Paz: «En los países dominados —a destiempo— por el fanatismo de la industrialización, también se ha operado una revitalización de la artesanía (...). La vuelta a la artesanía en EE. UU y en Europa occidental es uno de los síntomas del gran cambio de la sensibilidad contemporánea» (Paz, 1988: 138-139): una sensibilidad producto de un hombre que había sido testigo de cómo había sido la técnica —la cual uniforma, pero no une— la que había contribuido a desunir más al hombre, favoreciendo las guerras contemporáneas y dejando al mundo sumido en el caos y la desolación. Tras estas, el hombre se habría dado cuenta de la importancia de recuperar esos trabajos artesanales que no solo fomentarían la convivencia democrática, la fraternidad entre los hombres —a través de una organización en los talleres basada en el saber más que en el poder—, sino la unión de dos elementos que estaban separados en la técnica —la utilidad y la belleza— haciendo del mundo algo más bello, y del contacto corporal, del poder de palpar con las manos, algo más importante.

Estas circunstancias cobrarían pleno sentido en España si tenemos en cuenta que esta fue el escenario de una de esas cruentas guerras contemporáneas –la Guerra Civil– y que por lo tanto el hombre español sería partícipe de primera mano de ese citado sentimiento colectivo que hallaría en la revitalización de la artesanía una vía de recuperación. Pero la importancia que cobraría el componente artesanal de la escultura en hierro realizada en esos momentos tampoco se entendería si junto a esta circunstancia no consideráramos la importancia que tras la guerra cobró «el problema de España» y por tanto la obsesión por las señas de identidad y el peso de esa tradición propia que tendría como uno de sus rasgos el citado carácter acientífico.

Si consideramos todos estos condicionantes, comprenderemos la idoneidad de recurrir a una técnica artesanal y a un material con los que se habría intentado evitar que el auge de la industrialización a partir de los años cincuenta y principalmente sesenta –debido a la recuperación económica a partir de 1950 y al desarrollismo– pusiera en peligro las señas de identidad propias, la unamuniana «tradición castiza o eterna», a una técnica, además, que no sería cualquiera sino particularmente la de esos «esforzados trabajadores de la plástica, artistas-obreros» (Gaya Nuño, 1966: 11), que serían los herreros y cuya recuperación por parte de Julio González y Pablo Gargallo en los años veinte y treinta estaría en relación además con lo realizado unos años antes por el arquitecto Antoni Gaudí, quien dentro del modernismo catalán, había intentado contrarrestar las implicaciones estéticas de la industrialización reconquistando oficios artesanales como el de la herrería y la forja, a través de los cuales, frente a la cultura industrializada y mecanizada, pondría en valor el trabajo manual y el contacto con el mundo natural (Aguilera Cerni, 1970: 22, 121-122).

Como otros artesanos, los herreros fabricarían unos objetos donde confluirían esos dos elementos ya citados, la belleza y

la utilidad; que serían «tradicionales, pero no históricos al estar atados al pasado y a la vez libres de fechas» (Paz, 1988: 137), pero en cuya técnica de trabajo, el componente físico inherente a cualquier trabajo artesanal –en el cual el contacto con el material y con el objeto mismo hace que el mismo cuerpo se sienta como participación–(Paz, 1988: 136), no solo cobraría mayor intensidad e incluso dramatismo –tendríamos que recordar aquí esas palabras que al referirse a la escultura en hierro hablaban de una escultura «sudada, esforzada, difícil (...), que habría de trabajarse duramente, manchándose, quemándose, encalleciendo y penando, siendo obrero manual en la fragua y lidiando con el fuego, respirando humo (...)»(Gaya Nuño, 1966: 11)–, sino contrastaría con la naturaleza espiritual conferida por los elementos de la naturaleza de los que se serviría –el fuego, el aire, la tierra y el agua– y con la naturaleza asimismo espiritual –e incluso gotizante– del propio hierro, del cual incluso el filósofo Gaston Bachelard –al escribir sobre la obra de Chillida–, llegaría a decir que «revela realidades aéreas» (Bonet, 2001: 119).

Este contraste o polaridad en el trabajo de los herreros lleva a pensar en esa tensión polar entre lo físico y lo trascendente, lo natural y lo sobrenatural en la que se ha dicho que ha vivido inmerso el español, pero antes de remitirnos a cómo ello se reflejaría en la escultura realizada en hierro a partir de 1950, tenemos que bucear en esa tradición que haría del hierro el elemento protagonista y llevaría a que a finales de los años veinte del siglo pasado, artistas como Pablo Gargallo y Julio González iniciaran el camino para renovarla y dar curso al «advenimiento de una edad de hierro» también en el ámbito de la plástica, la cual no puede entenderse sin bucear antes en la misma; en esa tradición que contribuye a comprender por qué la escultura española en hierro es a la vez vanguardista y genuinamente hispana, una manifestación artística donde confluyen la modernidad más avanzada y la tradición más arraigada.