

CESAR MONTAÑA

esculturas

PRINCIPADO DE ASTURIAS

CONSEJERIA DE EDUCACION,
CULTURA Y DEPORTES

PRINCIPADO DE ASTURIAS

CONSEJERIA DE EDUCACION,
CULTURA Y DEPORTES

CESAR MONTAÑA

esculturas

Servicio
Publicaciones

COMISION ASESORA DEL MUSEO

Presidente:
Ilmo. Sr. D. Jorge Fernández Bustillo

Vicepresidente:
D. Joaquín Rubio Camín

Vocales:
Dña. Teresa González
D. Melquiades Alvarez
D. Pelayo Ortega
D. Rubén Suárez
D. Amador Fernández Carnero
D. José Antonio Galea Fernández
D. Vicente Díez Faixat
D. Blas Fernández Gallego
D. Calixto Fernández Hernández

Secretaria:
Dña. Lilia María Morín Rodríguez

Colabora:

Caja de Ahorros de Asturias

Edita: Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias.
Promueve: Museo Barjola
Consejería de Educación, Cultura y Deportes.
Autora texto: Milagros Rodero Carrasco.
Imprime: Gráficas Baraza · Avda. Pumarín, 10 · Teléfono: 28 57 37 · Oviedo
D. Legal: AS-4.503-90
I.S.B.N. 84-7847-023-9

CESAR MONTAÑA

esculturas

28 DE DICIEMBRE 1990 / 28 ENERO DE 1991

1990 está siendo el año del retorno del artífice César Montaña a Asturias Y es legítimo hablar de retorno, término preferible en esta ocasión al de recuperación, porque desde hace casi diez años ha sido rara la posibilidad de contemplar sus obras en nuestra región.

Este retorno al que contribuye el Museo Barjola al sumarse a las muestras que con obra de Montaña itineraron por Asturias merced a la labor del «Certamen de Pintura Ayuntamiento de Luarca» y de la Caja de Ahorros de Asturias, se distingue en la exposición del Museo gijonés al menos por tres cualidades: su carácter complementario respecto a exhibiciones anteriores, pues presenta obras no expuestas.

La exposición permite, en segundo lugar, contemplada de una vertiente «académica», examinar en profundidad y tal vez comparativamente dos producciones —la de Barjola y la de Montaña—, que tienen en común su asimilación a la Nueva Figuración y ello, pese a las limitaciones que toda adscripción de estas características tiene.

Por último, y no es lo menos destacado, el hecho de presentar «aún caliente» una pieza —«Venus algálica del Eo»— que pasará a formar parte del patrimonio artístico de nuestra Comunidad.

La Venus resultado del trabajo de Montaña en su estudio de Vegadeo durante varios veranos, está destinada a un espacio público en el lugar del nacimiento de su autor, ello, gracias a su generosidad al poner a disposición de la Consejería de Cultura la obra original en cera, para su fundición en bronce.

Viene así la «Venus algálica del Eo» a cumplir lo que parecía su destino. Esta Venus o Afrodita «nacida de la espuma» pero nacida entre nosotros, mirará al Eo. Confiemos en que a diferencia de la griega que abandonó la isla de Citera porque le parecía pequeña, ésta, no eche algún día a volar «acompañada de palomas y gorriones» como hizo su homónima según cuenta Hexiodo. Que sirva de homenaje de su propia tierra y de sus hombres a un artista que tiene ya un lugar en la historia de nuestro patrimonio.

Jorge E. Fernández Bustillo
El Consejero de Educación, Cultura y Deportes.

I. DESARROLLO Y EVOLUCION DE SU OBRA

UN INTENTO DE ATRAPAR LA GENESIS DE LA REALIDAD
LA IMAGEN CONFIGURANDO LA MATERIA IRREDUCTIBLE
ESCULTURAS ENERGIA/ESPACIO/LUZ
LABRADAS EN LA PESANTEZ DE LA MASA SOLIDA
RECREADA COMO SIGNIFICACION DINAMICA
GENERATRICES DE LA ENERGIA
GARABATOS DEL ESPACIO
ANDAMIAJES DE LA LUZ
EVIDENCIANDO LA HABITABILIDAD EMOCIONAL DE LA MATERIA INMOVIL
CELEBRANDO SU TRIDIMENSIONAL FUERZA EXPANSIVA
EL SER ARRAIGADO EN LA MATERIA
EN LA EXISTENCIA CONCRETA
EN EL VIGOR INSTINTIVO
LO TANGIBLE Y LO LATENTE SIMULTANEOS
LAS COORDENADAS DEL PENSAMIENTO COHERENTE
LA INCOHERENCIA DE LA TOTALIDAD IMPOSIBLE
TENSION DEL ESPIRITU ENCARNADO EN EL TIEMPO IMPLACABLE
DEBATIENDOSE ANTE LA NOSTALGIA DE UNA PLENITUD
INTUIDA QUIZA EN EL TESTIMONIO DE LA MATERIA HECHA VERBO.

C.M.

CONTENIDOS

A César Montaña suele encuadrársele en la llamada «Nueva Figuración», que fue vista como una solución ecléctica entre la abstracción y el naturalismo.

Esta nomenclatura se ha aplicado a todos los artistas que utilizaron materiales tradicionales como el barro, la talla en madera o en piedra, y la fundición en bronce, pero cuyo tratamiento diferia notablemente del sistema tradicional. Buscaban la elocuencia de la materia con una mayor expresividad de la misma. Su composición era más libre, y en su temática predominaba la figura humana. Su aportación como movimiento artístico fue fundamentalmente de orden espacial.

Esta va a ser una de las preocupaciones de nuestro autor durante parte de su carrera; pero sus aportaciones a la escultura contemporánea, independientemente de cualquier encuadre o encasillamiento previo, suponen una indagación personal y específica, mucho más rica y sorprendente de lo que tal encuadramiento presupone.

En realidad, la obra de Montaña consiste en un largo camino a través de una investigación personal profunda, que restituye a la escultura el ser original de la forma viva y rescata para el lenguaje de la materia tridimensional la tangible emoción de lo corpóreo: la energía sentida y manifestada como el verdadero soporte de la realidad concreta, como la fuerza interior de la materia.

Esto ocurre en las sucesivas transformaciones dinámicas de sus esculturas cambiantes y secuenciadas, así como en las imágenes simultáneas de masas recreadas como campos de fuerzas que se autocontienen en un espacio y en un tiempo escultórico imprevisto. También en sus helicoides ascendentes, dobles, triples o contrapuestas, generando el hallazgo de «continuos espaciales estatuarios», alusivos a formas primigenias de la naturaleza.

Su obra, fundamentalmente humanista, alude a la «génesis de la realidad, a los comportamientos de la materia, a su fuerza interior como sostén de la vida espiritual del hombre».

Sus esculturas se debaten entre la figuración y la no representación, entre el bloque matérico y la transparencia significante. Es audaz en la deformación, se desentiende de lo anecdótico y sus obras rezuman «vida». Proclaman la aparición del prodigio de la vida misma.

A pesar de sus aparentes influencias cubistas, se ha hecho poseedor de un lenguaje propio que es, a su vez, complejo, expresivo e impensado, siendo su escritura «esquemática, de línea gruesa y poderosa» como apunta José Marín Medina. Le ha preocupado más la expresión que el objeto, la «metafísica» de la materia que los comportamientos formalistas. Juan García Ponce nos dice que: «Cada una de sus figuras, cualesquiera que sean los elementos representativos que intervienen en su composición, consigue integrarse como una sola imagen. En ella intervienen el seguro dominio que el artista tiene sobre las formas naturales y su capacidad para jugar con ellas, transformándolas de acuerdo con las exigencias formales de la

misma imagen, de tal modo que ésta las devora, las hace suyas y las convierte en su instrumento, en el medio necesario para hablar el lenguaje que desea».

Su obra es el resultado de muchos años de trabajo intenso, de búsqueda en los orígenes y de una gran pasión ante la vida, la naturaleza y las obras intemporales del Arte.

«Queda algo en Montaña, como señala José Mª Moreno Galván, que es como un último reducto de su sensibilidad cuaternaria». De hecho, muchas de sus figuras tienen cierto parentesco con la escultura prehistórica, pero también, así nos lo dice el citado escritor, «él realiza la forma civilizada desde su primordialidad rupestre, y realiza su rupestre forma cuaternaria desde su condición de espectador civilizado». Asimismo enrique F. Gual subraya que en su escultura maniobran «prehistoria, civilización, instintivismo y especulación como lo harían invisibles hilos de comunicación tradicional y fanáticamente moderna».

En su obra hay una motivación de la realidad, dándose siempre transposiciones de estímulos vitales. La mayor parte de sus personajes han surgido en el proceso creativo de la escultura misma. Trata de reducir las formas a su razón escultórica esencial. Intenta captar la esencia íntima por lo que los seres y las cosas existen en función de la forma.

Llama a sus piezas «antropogramas», es decir, el hombre debatiéndose en su propia evolución, intentando dejar testimonio de su conciencia, de su propio pensamiento que, por supuesto, puede ser a la vez intuitivo, emocional, subconsciente, instintivo y hasta irracional.

Nunca ha pretendido representar al hombre por su imagen descriptiva, sino que sus esculturas son «antropogramas significantes». Generalmente el hombre aparece ocupado en su entelequia, en su voluntad de ser, tocando un instrumento, realizando su trabajo, con sus obsesiones, su mundo, su creación...

Le atraen sobre todo las formas de expresión en donde el ser humano testimonia una dimensión y una capacidad creativa por la cual emerge hacia la existencia lúcida.

A lo largo de su camino nos encontramos con una serie de personajes como son «El Herrero», «El Minero», «La Hilandera», «La Sillera», «Los Acróbatas», etc., los cuales están transcendidos a un plano filosófico o poético. Debido al medio donde se movió siempre ha sentido un gran respeto por los oficios como el arranque de toda la inventiva humana. Es por esta razón que realiza bastantes esculturas donde el hombre aparece inmerso en su quehacer.

Todas estas obras están vistas como testimonio de la dimensión vital y espiritual del hombre. A menudo hay una referencia hacia los personajes de su infancia, los cuales han sido fuentes de muchas ideas plásticas.

Analizando su obra vemos cómo nuestro autor va buscando a través de ella la dinámica de la energía y la proyección de la forma en el espacio. Esta va a ser su

constante preocupación: el saber darle a las formas su máximo desarrollo en el espacio vivo con la máxima tensión, una capacidad de estar ahí, de habitar su sitio, darles el lugar que les pertenece. Juan García Ponce lo define así: «Cada una de sus esculturas se asienta con toda su realidad en su propio espacio. Son conscientes de él y lo proyectan hacia nosotros dueño de todas sus cualidades».

Otro elemento de importancia es la luz. El autor lo denomina «andamiajes de la luz». Son como soportes que la reciben, la concentran y la hacen partícipe del conjunto. La luz cae sobre estos conjuntos espaciales y queda incorporada como un elemento que evidencia la escultura. La materia, el espacio, la luz en un tiempo simultáneo crean una masa taladrada de tensiones, multiprofunda y magnífica.

En opinión de Carlos Areán «César Montaña pertenece a esa cadena de nuestros grandes escultores del siglo XX formada por un grupo de hombres que han vuelto literalmente del revés a la forma y que, en vez de ofrecernos unos volúmenes compactos y no penetrables, han trabajado con las tres materias menos tangibles, pero más reveladoras en el gran arte: el espacio, la luz y el aire. La consecuencia de todo ello es la inmersión de la obra en el tiempo».

En su trayectoria artística se da continuamente un ritmo pendular que va de la geometrización a lo orgánico. Suele haber un esquema numérico, casi matemático del equilibrio, donde las tensiones del espacio-tiempo se transforman en contraposiciones imprevisiblementes sugerentes.

Montaña suele dibujar mucho. Hace apuntes células, planos que generan volúmenes posibles. Sin embargo, no todas sus esculturas han nacido de un dibujo previo. Lo que si acostumbra hacer es llevar al plano una figura que está creando en el espacio, y viceversa. Esto le sirve de ayuda para retomarla en sus elementos imprescindibles.

Pocas veces ha creado una escultura de forma determinada. No sabe lo que va a suceder. Sus personajes aparecen de la manera más insospechada y en ello hay una parte de lance venatorio, de azar y de sorpresa. No cree en la inspiración, ya que piensa que cualquier obra inteligente, del tipo que sea, es siempre el resultado de un trabajo acumulado. Insiste mucho en el azar provocado, en la realidad oculta, en el hallazgo intuido: «en todo caso, podríamos decir, en el inspirado rigor de lo posible... o de lo imposible...».

Hace escultura porque es su forma de expresión natural. Está convendio de que el «logos» alude a imágenes primarias concretas que traducen la percepción física que los órganos de los sentidos trasladan a la mente a través de imágenes sensibles, plásticas, tangibles, conceptualizadas luego en el lenguaje escrito. Montaña defiende que fueron los códigos de imágenes esenciales lo que verdaderamente puso a la humanidad de pie, lo que le confirió su original dignidad estatuaria —pues estatua, «estatuere», significa precisamente estar de pie, lo que se sostiene a sí mismo.

No concede excesiva importancia a los títulos de sus obras en los que con frecuencia dice haber una parte de ironía, y a lo mejor hasta una equivocación, como la propia obra que puede ser también un error.

Suele trabajar varias esculturas a la vez. Esto le permite dejarlas y volverlas a retomar desde una diversidad en el tiempo, desde una interrelación futurible. Considera que está haciendo siempre la misma obra, el eterno «ritornello», ya que al ser consciente de sus limitaciones nunca da nada por definitivo, lo que no impide que las obras acaben por alcanzar una independencia del autor, una realidad propia e irreductible que escapa a su control.

Nos encontramos ante un artista cuya escultura es altamente afirmativa y esperanzadora, profundamente solidario del dolor humano que, ante el gran drama de la existencia, piensa que disponemos también de magníficos resortes para intentar sobrevivir a la sordidez. Toda su obra alude a la emocionante verificación de cómo el hombre es capaz de sustraerse a la muerte moral inventando un medio en el cual la vida puede ser más viva.

Le sorprende la dimensión del terror que cree advertir en ciertos sectores del arte más joven, quizá como denuncia de un mundo donde, al parecer, la transcendencia poética carece de sentido. Por otra parte, tiene la certeza de que el arte siempre ha propiciado la supervivencia moral del grupo humano, creando belleza, espacios espirituales posibles... y que cuando ello no ocurre así, debe verse como una señal de alarma.

No le gusta explicar sus obras y piensa que «una verdadera escultura, al igual que toda obra de arte auténtica, posee un componente inexplicable, emocional e intuitivo, que le confiere su significado espiritual irreductible». Lo que no le impide afirmar que «lo mejor sobre arte lo han dicho algunos artistas, y que tal vez todos puedan dar las claves teóricas de su obra que, sin duda, existen lo mismo en una escultura que en una sonata o en un poema», con la evidencia de que «la escultura, por ser precisamente una concreción tangible, —resultado de una praxis empírica con la materia—, implica una dosis de conocimientos técnicos y racionales que son perfectamente objetivables en conceptos teóricos».

El sentido último de la expresión artística es la intuición, la «comunicación» sensible. Todo artista intenta comunicarnos algo, y que lo consiga o no, que lo entendamos o no, es un imponderable. Pero el arte siempre ha sido la manifestación del alma individual y colectiva. De hecho, un artista es un creador que está investigando sobre los cimientos y el techo del espíritu humano. Desgraciadamente la sociedad como grupo tolera, pero no admite realmente el arte, al que trata de asimilar neutralizándolo.

Desde esa doble lectura que toda obra de arte tiene, es evidente que la escultura de César Montaña «muestra una viva originalidad, y una poderosa fuerza expresiva... pone de manifiesto la pasión y el patetismo de sus mensajes», como ha dicho de él el gran escritor Alvaro Fernández Suárez.

DESARROLLO Y EVOLUCION

El primer acercamiento de César Montaña a la expresión formal, fue hacia los diez años a través del barro (haciendo canicas y belenes) y de la madera (labrando e inventando con una navaja objetos de juego). Más tarde, a los catorce años, modeló una cabeza que recuerda notablemente a su padre. Esto le sugirió que podría tener interés, no sólo hacer una cabeza, sino la cabeza de «alguien». Ejecutó entonces el retrato de su hermano Carlos con el cual aprendió, gracias a un maestro de obras del pueblo (Marcelino de Atilano), a vaciar y a hacer los moldes por piezas de sus trabajos. Es a partir de entonces cuando comienza una sucesión de retratos familiares y pequeñas figuras que continuará realizando hasta su llegada a Madrid.

En sus primeras obras, hechas en el pueblo de forma absolutamente espontánea, se puede apreciar el testimonio de un instinto escultórico que alude a lo esencial del volumen: masas macizas, esquemáticas, nacidas como un fruto de dentro a afuera y aprisionadas a la vez por el espacio circundante que las troquela.

En la ejecución de estas primeras obras Montaña utilizaba un barro un tanto arenoso que originaba una gran aspereza en las formas. Cuando preparaba el retrato de su abuela Visita, un tío suyo le informó de la existencia de una mina de «caolín» para la antigua cerámica de Sargadelos. Era un material tan sumamente fino y suave que se vió obligado a realizar una armadura especial: un grueso cilindro de madera con alambre de pinchos formando el volumen de la cabeza para que quedara bien sujeta la pasta y tuviera consistencia. Es aquí donde inicia el camino de las armaduras, tema que siempre le ha interesado especialmente. Es la misma necesidad la que le lleva a la creación de aquellas. Todo ello a través de un proceso instintivo.

En 1948 ingresa en Bellas Artes y durante los cinco años que permanece en la Escuela no hace obra personal, exceptuando dos o tres retratos. En este período trata de hacerse con el oficio, con los principios de un lenguaje profesional y con el planteamiento de un camino que habrá de irse forjando lentamente a través de mucho trabajo. El estudio del natural, relacionando el dibujo con el modelado y la armadura interior de la escultura, fue su preocupación durante estos años, aparte de alguna experienia de talla en madera y piedra.

En su primer estudio, entre 1953 y 1955, terminada ya la carrera, realiza las primeras obras indicativas de una búsqueda personal. El «Retrato de Leni». El relieve de «Adan y Eva», el grupo de «Las tres Gracias», así como varios retratos hechos a los hijos de amigos, son algunas de las obras que realiza en este período. En estos retratos de encargo que le permiten ir defendiéndose económicamente, al igual que en las mencionadas obras, se va concretando una suerte de apropiación del espacio que envuelve la forma que, junto con las armaduras, van a ser los puntos de partida hacia un camino propio.

La identificación con el escultor Manuel Alvarez Laviada, en buena parte de esas obras, se manifiesta sobre todo en el sentido del espacio abierto. Quizá donde se refleje más claramente la influencia del maestro sea en «La Primavera» de 1955 (tema impuesto del ejercicio final de la oposición a la pensión de Roma) que

recuerda a «Las Driadas» del citado escultor. «La Primavera» está representada por la figura de una mujer desnuda, de pie y de aspecto juvenil casi adolescente. Toda la escultura sugiere un dinamismo orgánico, dando la sensación de una fuerza que se expande. Es importante la dimensión espacial lograda al desplegarse los miembros del cuerpo, adquiriendo gran valor la tridimensionalidad del conjunto. Fue el mismo Laviada el primero en destacar las diferencias: la libertad orgánica conseguida por Montaña en dichas obras realizadas con un modelado vibrante y deliberadamente tosco, tal como ocurre en «Las Tres Gracias», también en 1955. Es una escultura grupal compuesta triangularmente en torno a un espacio central que definen y habitan las propias figuras, rotundas y fuertes, de una cierta rudeza, donde queda patente su interpretación estatuaria esencial, independiente de la referencia al modelo del natural y de las tendencias académicas al uso entonces.

«El Retrato de Leni», «Las Tres Gracias» y el relieve de «Adán y Eva» serán las obras que le permitirán pasar la primera selección eliminatoria en la oposición a Roma. Había en ellas una cierta fuerza y una afirmación espontánea que hizo que el escultor José Planes, miembro del jurado, les prestara atención.

También de este período son una Virgen «Vaso Honorabilis», y tres cabezas de «Cristo», «San Pedro» y «San Pablo», que figuraron en la exposición homenaje a Evaristo Valle en el Claustro de San Vicente en Oviedo en 1955. Las cabezas fueron concebidas con el criterio escultórico correspondiente para mármol, piedra y bronce. Las hizo bajo el impacto del arte románico, fundamentalmente el «Pórtico de la Gloria» del maestro Mateo, que el escultor estudió intensamente por entonces.

Su interés por el románico le llevaría, ya en Italia, a contemplar con el mismo entusiasmo las obras del Maestro Antelami en el Baptisterio en Parma. Todos los períodos arcáicos y primitivos de la escultura universal han ejercido un especial atractivo sobre Montaña, que confiesa su admiración por las Venus prehistóricas, los frontones de Olimpia, la estatuaria etrusca, las terracotas precolombinas o las cerámicas anteriores al torno... La modernidad fue emergiendo en él a través de la búsqueda de los orígenes, y su estudio de las vanguardias en Europa, a su llegada a Italia, le ratifican en el convencimiento de que todos los grandes renovadores contemporáneos bebieron en el Código genético de lo primordial, en los orígenes de los lenguajes plásticos.

En efecto, al llegar a Italia y viajar posteriormente por una buena parte de Europa —sólo conocía París, donde había estado unas semanas durante el viaje de fin de carrera con la escuela— inicia un estudio personal de las vanguardias vistas en sus propias circunstancias culturales e históricas.

La guerra Mundial había sumido a Europa en un cataclismo humano, moral y económico de tal naturaleza, que algunas doctrinas estéticas anteriores habían sido puestas en evidencia por la barbarie bélica, y el arte se replanteaba ahora como un estímulo primordial del espíritu, capaz de devolver a Europa una nueva vitalidad creativa. Se hacían grandes exposiciones internacionales de arte, y la Expo mundial de Bruselas así como el primer tratado de la C.E.E. firmado en Roma en el mismo año 58, canalizaron la voluntad de la reconstrucción de una nueva Europa libre. Se

potenciaba la industria, la economía, la ciencia y las nuevas técnicas y formas de energía, a la vez que el pensamiento literario, artístico e intelectual buscaba la formulación de una libertad social y del individuo como pocas veces había existido antes. La comunicación, los viajes, la convivencia entre países, la ecología y el urbanismo moderno hacían su aparición como aspiración de un nuevo horizonte, un «aggiornamento» de la vida europea, totalmente inédito para un español que llegaba de un país cerrado sobre un triste pasado inmediato.

El reto era apasionante: un hervidero de ideas, de libertad y estímulos de todo tipo, donde el arte, curado de cualquier dogmatismo, era capaz de propiciar la iniciativa individual del artista sin coacciones ideológicas, políticas o intelectuales.

En una Roma imbuída de ese nuevo lanzamiento europeo, Montaña va realizando un trabajo riguroso de búsqueda de un lenguaje independiente, donde el ser de la forma, el aliento de la materia, la infraestructura que hacen posible lo vivo, se hagan patentes y tengan presencia y consistencia de una manera autónoma. Se dan hallazgos y aportaciones que tienen un valor indudable, pero todavía existe una deliberada resonancia de referencias históricas y contemporáneas, consciente de querer contrastar su lenguaje con esa gravitación que experimenta de un pasado y un presente «formidables».

Comienza por realizar una investigación profunda en la construcción del esquema de lo esencial. La transparencia de la totalidad que una armadura le ofrece, ya le había obsesionado en la Escuela de Bellas Artes donde se resistía a recubrir con el barro sus estructuras, llegando a invertir la mayor parte del tiempo en lograr esquemas constructivos válidos.

En unión de «Pasqualone» (Herrero del Trastevere), verdadero artista en su oficio, diseña un tipo especial de armaduras. Una solución móvil y versátil que, gracias a unas palomillas, le permitía aumentar o disminuir la proporción y el volumen de la figura en cualquier momento de trabajo —utilizando entonces la soldadura por primera vez. «El Herrero», el «Retrato de cuerpo entero de Leni» y «Los Acróbatas» están realizados con este sistema a tres escalas distintas, planteándose simultáneamente el estudio de los diversos tamaños físicos en que una escultura puede ser realizada, restituyendo al formato específico de cada obra el «tempus emocional» que lo haga significativo como uno de los elementos intencionadamente expresivo del lenguaje de la forma.

Gracias a estos montajes, la masa de barro se va reduciendo cada vez más a lo estrictamente necesario para que la presencia de la estructura y su esquema formal se trasluzcan en la obra final, cobrando tal protagonismo que termina por ser el «alma» de la forma misma —en italiano «armadura» se dice con la palabra «ánima» cuyas connotaciones expresivas son bien reveladoras.

Llega así a trabajar directamente en escayola sobre la infraestructura incorporando la ejecución directa. Simplificación debida, en parte también, al estudio y observación de los bronces de Pompeya, Nápoles y Roma, descubriendo que antiguamente

modelaban la tierra de fundición como soporte previo y directamente en cera, luego consiguiendo así la enorme intensidad característica de los bronces antiguos.

La estatua ecuestre de Marco Aurelio, paradigma de la escultura universal para Montaña, fue una obsesión durante su estancia en Roma. Confiesa haberla contemplado cientos de veces, haberla estudiado subido al pedestal... y tiene el convencimiento de que está modelada primero en la tierra de fundición, colocando luego directamente el espesor de la cera, único proceso posible dada la técnica de fundición empleada: el horno de Reberbero. Se interesa en esa etapa por conocer las técnicas de fundición modernas, y los nuevos materiales que le abren posibilidades expresivas inéditas hasta entonces.

Los bronces que figuraron en su primera exposición personal en la Galería Schneider de Roma eran el resultado de esta serie de investigaciones sobre la materia, sus técnicas y procesos de realización para configurar la obra definitiva en bronce, rescatando todo el potencial sensible y expresivo que estos procesos permiten imprimir a la forma, que aparece ahora más directa y viva mediante una economía de medios estética y materialmente más rentable.

Paralelamente ha tenido lugar una evolución cultural y humana, una profunda reflexión que la propia Roma, pletórica de modernidad y alzada sobre la entraña del Mundo Antiguo, le brinda como una lección de desconcertante sabiduría: el entendimiento del pensamiento mítico y del substrato protohistórico que la cultura mediterránea pone a su alcance.

Se le hace patente la mitología entendida «como una expresión primordial del mundo, de las fuerzas de la naturaleza, de los instintos y las capacidades constitutivas de la mente y de la experiencia humana, personalizadas en benévolos o tremendos dioses que revelan o guardan el repertorio genético de ideas y saberes, de formas de existencia humana o sobrehumana que caben entre el cielo y la tierra, entre el firmamento o los infiernos donde los dioses míticos habitan, suponiendo una magnífica y clarividente fábula creadora...». Esto le permitió a Montaña la conexión subterránea, telúrica, de la cultura antigua con el substrato protohistórico de su tierra natal. Allí pervivían también signos de una sabiduría mítica en la milenaria metalurgia primitiva de los herreros, o en la ágil habilidad artesanal de las hilanderas, personajes legendarios del pequeño país de su tierra natal.

Surgen así «La Hilandera» como homenaje a las tejedoras, hijas de las Parcas, y «El Herrero», moderno Prometeo visto como una interpretación del dios Vulcano, transformando en glosa a los herreros y artesanos de Vegadeo y su comarca, pagando de esta manera su deuda a la Antigüedad Clásica que le está enseñando a entenderse a sí mismo, a la vez que profundiza en el Mundo antiguo y contemporáneo que tiene ante sí.

«La Hilandera» es una metáfora plástica del tiempo vital creativo conducido por la mujer, que encuentra su réplica en la energía que transforma la materia ejercida por el hombre en el «Herrero».

Años más tarde, en 1973, regala la figura del «Herrero» a Vegadeo, y fundida en bronce, está colocada actualmente en el Centro de Formación Profesional Villaamil.

La «Hilandera» fue la obra que entregó al Estado al final de su pensión en Roma, y que se encuentra en la embajada de España en Viena.

A continuación surgen la «Donna Incinta» de pie, y otra sentada de tamaño natural. Ambas sirven de anticipo para el gran relieve exento, «Diálogo», donde la idea de la gestación se expresa en una composición de tres mujeres interpretadas en una síntesis genérica, una metamorfosis del tiempo vital. Fechada en 1958 es una composición en grupos donde las tres mujeres aparecen sentadas dialogando entre sí. Es un altorrelieve de gran tamaño: 2 m. por 1.50 que se encuentra hoy en el Palacio del Conde de Toreno en Oviedo.

Aparece ya en estas obras la mujer entendida como una fuerza de la naturaleza, una potencia que crece y se expande, transmisora de la vida, que se metamorfosea en fruto, que se transfigura en signo escultórico de la vida misma.

La génesis de la forma, o de la energía que transforma la naturaleza, le han causado siempre un enorme asombro lo mismo en los seres vivos que en las plantas o en la geología.

El tema de la gravidez o de la maternidad como símbolo de la fuerza vital, de la capacidad de supervivencia de la especie, será una constante en su obra. Una metáfora de lo esencial estatuario, de lo que nace y se desarrolla, se sostiene en pie por sí mismo y es capaz de brotar en nuevas «floraciones» —título éste de alguna de sus obras posteriores. Todo lo cual está latente también en sus «Venus», donde los elementos eróticos se transforman en antenas divertidas a través de las cuales la mujer ejerce su «atractivo o embrujo» completado en la «pareja» por el hombre que participa como papel contrapuesto en las funciones del cortejo amoroso. Tal ocurre en la vibrante composición de los «Acróbatas», donde el juego de la pareja en el circo configura un original grupo espacial en el que la mujer y el hombre se contraponen en un tenso equilibrio estatuario.

Se trata quizás del primer esquema arbóreo claramente manifiesto en su obra. La figura del hombre sugiere un tronco de árbol y la de la mujer el ramaje abierto. Un conjunto de sólida ligereza expansiva. El tema del circo está en varias obras de estos años, planteado casi como un juego circense del escultor con sus propios personajes. «Los Acróbatas» fue una de las primeras piezas vendidas en la Galería Schneider (comprado por R. Sonder, un arquitecto de Nueva York) y de la que existe otro original en la Diputación de Asturias, adquirida en su exposición de 1963 en la Caja de Ahorros de Oviedo.

En 1960 regresa a Madrid definitivamente. Realiza en este momento una obra directa, apasionada, sugerente y enormemente aperturista. Lo que hace en este período supondrá el núcleo de buena parte de lo que desarrollará posteriormente.

La primera exposición realizada en España en el año 1962, en la Galería Nebli de

Madrid, marca el arranque de una síntesis vital, dinámica y esquemática al mismo tiempo. Las generatrices del volumen, que en las armaduras romanas quedaban ocultas, van aflorando ahora como único elemento indispensable de la forma. El crecimiento tridimensional se va configurando en ejes constructivos que buscan su propio equilibrio, su propia razón de ser en el mero campo de fuerzas que genera. Los volúmenes se «desenvuelven», se abren. A través de este proceso el artista trata de que el «alma» de la forma se desvele. Es quizás el primer hallazgo de su peculiar investigación personal, que comienza ahora a decantarse como fruto de toda su labor anterior.

La exposición de Neblí es quizás una de las primeras muestras de escultura realizadas en Madrid donde los pequeños bronces adquieren «categoría escultórica» por sí mismos. Son tamaños reducidos, pero que tienen la grandiosidad de creaciones monumentales. De alguna manera son condensadores que presagian futuros desarrollos potenciales. «Pensadas para ser fundidas en bronce, la superficie posee ese tempblo cálido, ese dinamismo gozoso y esa capacidad de invención que adquieren su dimensión última al ser fundidas en materia definitiva» como dijo de ellos José Hierro.

De las veinticuatro obras que presenta, sólo cinco pertenecen a su estancia en Italia. El resto corresponde ya a su reciente investigación a través de un lenguaje cada vez más propio y personal.

La mayor parte de los críticos del momento coincidieron en la huella tan profunda que habían dejado en él la estancia en Italia. Venancio Sánchez Martín es uno de los que mejor expresa esta idea: «Los años de permanencia en Italia de César Montaña gravitan actualmente sobre su obra con pesadumbre milenaria. Hay en ella un hervor clásico, contrarrestado por una urgencia actual de replantear los cánones formales». Pero aún diciéndonos que su temática se halla «saturada de motivos mediterráneos», también nos señala su gran fuerza para escapar de la «tiranía de los arquetipos».

En todas estas piezas se advierte cómo va surgiendo una concepción de la forma que se identifica desde el principio al fin con la materia como soporte activo, como código genético de lo posible escultórico.

Las sucesivas metamorfosis que va generando la propia materia son, en realidad, testimonios expresivos de su misma razón de ser, y todos los elementos que se incorporan en el proceso son válidos como exponentes del lenguaje estatuario, quedando incorporados a la obra hasta tal punto que su conjunción es la génesis de la realidad misma de la escultura.

Las armaduras, los espesores propios de la función, el vacío interior de la forma, la naturaleza de los moldes, la cera, en fin, toda la fenomenología de la materia, se ponen de manifiesto desde el principio, incluidos como lenguaje que configura la materia en función de su forma expresiva.

Como consecuencia de esta metamorfosis sufrida por la materia, van surgiendo

figuras desventradas y abiertas, donde el espacio interior adquiere cada vez mayor presencia: encerrado y aprisionado antes en el interior de la forma, es ahora liberado al «desenvolver el volumen», pasando a formar parte de la totalidad de la escultura con igual protagonismo que cualquier otro de sus componentes, dando paso así al primer hallazgo fundamental de la obra de César Montaña: «la energía» como coherencia interna de la totalidad, como fuerza integradora del conjunto. Este aparece ya en todos los bronces de la Galería Neblí como verdadero protagonista de la obra; es decir, el proceso de la creación como sujeto mismo de la escultura. Es la creación misma, lo que el escultor llama «el intento de atrapar la génesis de la realidad». Ramón Faraldo nos dice de Montaña que en su obra «la forma interna juega con la externa, el hueco con el bulto, la silueta con el paisaje. La escultura ya no es un centro anatómico, es un centro planetario en plena comunicación con lo que le rodea, es una matamorfosis que comprende hombre y mundo, forma y fondo».

Quizá la pieza más representativa de las presentadas en Neblí sea «El Gallo», que resume el sentido de todas las investigaciones de ese período. Es una explosión de fuerza interior elemental, arrogante e incontenible.

Como en las formas de la naturaleza, las esculturas no han sido diseñadas a priori, sino que han surgido por un impulso interno que las genera.

Montaña se ha servido de sus esculturas para transmitirnos la visión de lo que está sucediendo en la naturaleza. Esto es otro de los motivos frecuentes en su trabajo: la proyección de su obra hacia el mundo biológico, bioquímico y hasta atómico de la materia. Todo esto queda plasmado en el «Andante Cantabile» de 1966, actualmente en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, y en la «Caracola» o «Isla del Carmen» de 1967, obra que realizó al estudiar las estructuras helicoidales en el interior de las conchas marinas. Comprobó que la máxima ocupación de un volumen es el helicoide que, curiosamente, empezaba a hacer aparición en su obra de forma intuitiva, como se aprecia en la figura «Allegro Sostenuto», también del mismo año, donde la presencia del helicoide es ya evidente.

Aquí hay un momento en que puede pensarse que está investigando sobre la abstracción. Pero la abstracción por sí misma nunca le ha interesado, es decir, que el puro análisis no ha justificado la razón de ser de su obra. Siempre ha hecho recaer ésta sobre un valor testimonial expresivo. Le ha importado la figura debatiéndose en la búsqueda de un signo que expresase una dimensión de lo humano.

El propio Montaña ve así este momento de su obra:

«Sólo se apercibe uno de aquello que en alguna medida ha presentido. El proceso de la obra supone la toma de conciencia de las sucesivas «evidencias» que el «vidente» ha constatado. El juego del espacio en profundidad no es fácil sino se tiene un adiestramiento cultivado. Los niños se expresan genialmente en un solo plano. Un adulto normal puede manejar con eficacia una segunda coordinada. Pero la expresión en los tres planos del espacio simultáneamente es algo que aún a algunos profesionales de la tridimensionalidad no se les alcanza del todo. La clarividente incorporación del plano horizontal cambiante del espacio, contrastado

con el diedro de los planos verticales, cuyas dinámicas tensiones al girar simultáneamente sobre soportes versátiles dan como resultante la indicación del Polo Norte, fue un hallazgo de Galileo, traducido en su invención del «giróscopo», el gran auxiliar, desde hace poco, de los marinos para sustituir las averías de la brújula y el radar. Esa dimensión «giroscópica» del espacio cósmico tiene una presencia incuestionable y apasionante en la expresión escultórica...».

Montaña alude continuamente en su obra a lo que él llama «el genio de la materia», a esa misteriosa fuerza que la naturaleza posee para autoconfigurarse, para dar testimonio deslumbrante de si misma.

Desde estas reflexiones se produce una vuelta a la masa como se puede apreciar en «El Minero» de 1967. En principio podría parecer un retorno, ya que es una obra que recuerda más bien a su primera etapa donde la materia es «esculpida» desde fuera. Sin embargo, ahora el escultor, gracias a todas sus investigaciones, se puede posesionar de la «masa» generada totalmente desde este proceso interior. Las masas son más corpóreas y la pesadumbre física de la materia está dinamizada. Llevan dentro un esquema dinámico, una energía que las expande en el espacio, es decir, ya no existe ningún elemento de la masa escultórica que no esté impulsado desde la fuerza interior de la materia. Las masas de esta figura están lanzadas al espacio en una conexión de movimientos, de piezas mecánicas como un árbol de levas. Su patetismo de hombre-máquina atrapado en su propia potencia, le confiere carácter de símbolo del hombre moderno. Labrada a 2 m. de piedra de Colmenar, se encuentra en el Museo Estrada Saladich de Barcelona.

Hay en esta escultura un homenaje a Miguel Angel, cuya obra le había causado un enorme impacto en Italia, tal como él nos explica: «transfigurar un bloque de piedra en un signo estatuario que se sostenga en pie por su propio significado expresivo escultórico (escultura viene de «escoplo», cincel en italiano) sin destruir su misteriosa entidad telúrica primordial, fue el gran hallazgo de Miguel Angel, al advertir como el tiempo había conferido a los restos de las esculturas antiguas un nuevo significado conservando el núcleo pétreo capaz de sobrevivir, de seguir emitiendo, condensando la imagen inicial en una síntesis asombrosa. Esta genial contribución de Miguel Angel a la escultura moderna —que corrobora la idea renacentista, según la cual los grandes renovadores han bebido siempre en los orígenes del lenguaje y del pensamiento humano— como es bien sabido fue el punto de partida para un sector de la escultura contemporánea, de Moore a Brancusi».

Consecuencia también de esta indagación en el concepto Miguelangelesco de la masa pétrea esencial, fue más tarde la figura del «Sísifo», compuesta por tres bloques sueltos y apenas desbastados de piedra de Colmenar, que se organizan en un tenso equilibrio creado por la contraposición dinámica del peso de su propia masa lanzada en el espacio que desplazan, cuyo conjunto sugiere un «Sísifo» que emerge «dichoso hacia la cumbre», en homenaje a Camus.

Montaña siempre se ha planteado sus obras como núcleos vivos susceptibles de generar diferentes desarrollos posibles que demandan con frecuencia soluciones en serie, hasta clarificar al máximo el alcance de los contenidos latentes. Tal es el caso

de sus series de «helicoides», intuidos como «continuos espaciales», que definen una de las formas más verosímiles de lo posible, y que, efectivamente, la naturaleza ha descubierto desde siempre en la configuración de los ácidos nucléicos de los seres vivos, que presentan una estructura de doble hélice con la cual se consigue el máximo aprovechamiento del espacio.

Este descubrimiento le causó una enorme perplejidad pues hasta entonces desconocía el hecho científico que fue de primordial importancia en la biología contemporánea, y que otorgó a sus descubridores el Premio Nobel en 1959.

Es a finales de los sesenta, en 1969, cuando surgen una de sus obras clave, aquella donde cristalizan con mayor claridad todas las inquietudes anteriormente señaladas: el «Movimiento Helicoidal», bronce en el que ya la razón escultórica de ser de la obra protagoniza la autoconfiguración de una forma y un espacio inevitable e imprevisiblemente constituidos.

A principios de los setenta se van gestando las obras donde es dueño absoluto de un sentido totalmente personal y consigue manifestarse sin atavismos de ningún tipo, haciendo uso del lenguaje de la forma expresiva con un valor orquestal y sinfónico. La materia, la luz, el espacio y la masa son ya simultáneamente protagonistas de sus esculturas. Como señala Carlos Areán «la existencia de huecos facilita el cambio de la obra desde cada nueva perspectiva, y la luz hacer variar literalmente en el tiempo ante nuestros propios ojos».

Montaña ha afirmado siempre el valor «orquestal» de los distintos soportes matéricos empleados en su obra. Y admitiendo que tal vez el timbre metálico del bronce, o lo que es igual, que el proceso metalúrgicdo que una estatua en bronce supone como inventiva técnica y artística a la vez, sea quizás, lo más afín a su temperamento creativo, reconoce que la exploración tímbrica del bloque pétreo (de cuyo concepto nos ha hablado al referirnos al minero) le ha proporcionado magníficos registros comunicativos, acaso los más contundentes que una obra escultórica puede brindar en cuanto a emoción primordial se refiere.

Y es en el uso de la madera donde encuentra las más cálidas resonancias expresivas, sin duda para él el soporte estatuario más humano, ligado a la supervivencia de la especie y que sugiere todas las secuencias posibles de la figura humana recreadas por la propia naturaleza libremente.

Entre las obras en madera de esta exposición está la titulada «Floración II», hecha a principios de los ochenta, una variante del doble helicoide, de gran desarrollo espacial, donde la masa orgánica de la madera se personaliza una vez más en el arrebato dinámico de una bailarina, casi como una transposición natural de las imágenes corpóreas del mundo arbóreo.

Los años setenta serán la década de los encargos, de las grandes obras, de los monumentos y también de la libertad de creación total. Son años de dedicación exhaustiva donde es completa la posesión de la expresión escultórica.

En este período realiza obras muy diversas. Además de sus piezas de gran formato, que adquieren suma importancia en estos años, abundan las figuras de movimiento, de parejas, obras musicales e incluso mitológicas. Sorprende la cantidad tan numerosa de bocetos que hace en esta década, sirviéndole muchos de ellos para ulteriores desarrollos a tamaños grandes.

Merecen una especial atención las obras a gran escala, ya que además de ser un periodo bastante fecundo en este sentido, Montaña siempre les ha concedido una particular relevancia por ser en ellas donde, en su opinión, el lenguaje escultórico se pone a prueba.

Personalmente nunca le han preocupado los encargos como tales. El hecho de trabajar partiendo de unos elementos dados, le ha servido para desarrollar una inventiva y una creatividad igual que cuando hace una obra de iniciativa propia, siempre «que se respete de antemano la libertad del autor», criterio mantenido a toda costa, y que le ha obligado a rechazar más de un encargo.

Precisamente, el «Icaro», de 1970, es un ejemplo de encargo rechazado por él al tratar los responsables de éste de coaccionar la libertad del escultor. Roto así el compromiso inicial, Montaña realizó la obra para él siendo fiel a su propio criterio. Prevista más tarde su exposición en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, llegó a un acuerdo con la Caja de Ahorros de Asturias que adquirió el Icaro para su pabellón en la Feria de Muestras de Gijón, la cual le permitió fundir varias figuras en bronce para la Exposición de 1973.

La escultura está concebida como un gran impulso ascendente que trata de elevar la enorme masa de las alas. El peso de éstas se mueve en un espacio contrapuesto de volúmenes abiertos, cóncavos y convexos que sugieren un vuelo grandioso e imposible. Presenta el patetismo del hombre en lucha con su propio vuelo, la frustración frente a lo imposible. Obra profundamente humana, alude sin duda al «paria», a la frustración que todos sentimos ante la nostalgia de una libertad soñada.

«La Sillería», del mismo año que el «Icaro», 1970, de un tamaño medio, está referida a una gitana que pasaba con frecuencia delante del estudio del escultor llevando en los brazos y en la cabeza varias sillas. El equilibrio y la gracia de esta mujer caminando con estos elementos fue el motivo para interpretar escultóricamente la idea de una acción cotidiana. En esta figura, lo mismo que en los «Acróbatas» de 1959, aunque fundidas en bronce, hay ese recuerdo arbóreo al que hicimos alusión, señalando la importancia del árbol en su obra, y cómo éste le ha servido para expresar la idea de la expansión de la vida en el aire circundante. Las sillas (que pueden ser colocadas en diferentes posiciones) crean en el espacio una arboladura transparente y poliédrica donde la figura destaca su gran arrogancia y dinamismo.

Dos años más tarde, en 1972, coincidiendo con la iniciativa del Museo de Arte Contemporáneo que compra entonces obra a varios escultores españoles, desarrolla un tema musical a gran escala, el «Concierto en Do Mayor» de 2,40 de alto, apoyado en un boceto del mismo año, actualmente colocada en los jardines de dicho Museo ubicado en la Ciudad Universitaria de Madrid.

Esta obra es muy importante en su recorrido artístico. Ha habido una notable evolución con respecto al «Herrero», el «Minero» o el «Icaro» en donde las masas y los elementos macizos tenían mayor preponderancia.

En el «Concierto en Do Mayor» se observa un gran dinamismo y ligereza de las formas. También la caligrafía es diferente. Es fundamentalmente esquemática, de líneas gruesas y potentes. El escultor ha armonizado, un andamiaje formado por ángulos rectos y secciones de curvas que lanzan la estatua a su tercera dimensión global en el espacio, originando la imagen de un músico tocando un contrabajo sorprendente que sugiere un cuerpo de mujer. Se da en el conjunto un juego buscado entre la estructura ortogonal de las formas del músico y las curvas parabolóides del contrabajo, mostrando la atmósfera fluida de la música. El único elemento cálido de la obra nos lo ofrece a mano rugosa y llena de plasticidad en contraste con el resto. Esta obra supone la materialización de un volumen sonoro, de una armonía musical estatutaria donde los «espacios-masa» se organizan sobre una especie de pentagrama tridimensional cuyos signos crean una atmósfera taladrada de tensiones, multiprofunda y expandida.

Quizá esta obra resuma la larga serie de sus músicos y bailarinas. Ambos motivos son la transposición de las vivencias familiares que han estado presentes a través de toda su vida.

Su madre tocaba bien el piano. El y sus hermanos aprendieron algo de música con la «tía Secundina», profesora en el pueblo. Su mujer, inicialmente profesora de ballet, ha desarrollado luego una interesante investigación sobre enseñanza musical para niños. Su hija Elena es «soprano» profesional; su hija Ana es también profesora, ejecutante y coreógrafa de danza; y hasta su hijo César, notable pintor, que reniega de las «manías» musicales de toda la familia, se divierte grabando discos «rap» con un grupo de «música» joven... Lo cierto es que Montaña ha sido siempre asiduo oyente de conciertos y espectador de danza española o ballet, y que se ha servido de los elementos formales que ambos lenguajes brindan a un escultor: la secuencia espacial del movimiento en la danza, la sugerente apariencia plástica de los instrumentos musicales, y el clima de tensión psíquica con que ambas manifestaciones suceden en el tiempo a través de sus intérpretes (tal vez todos estos personajes se interrelacionen, intencionada o inconscientemente, formando entre sí un retablo escultórico colectivo, como de hecho ocurre en una orquesta o un cuerpo de baile).

De la exposición en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid surgió también otra figura de formato grande, la «Gravidez», en mármol yugoslavo blanco, de 2 mts. de alto, encargo de Bartolomé March, que se encuentra actualmente en el Museo de la Fundación creada por éste en Mallorca. El mármol le confiere una transparencia y una vibración a través de la luz que acentúa la palpitación de la materia y clarifica el sentido helicoidal ascendente, implícito en su verticalidad dinámica.

En 1976 afronta el reto de hacer el mayor de sus grandes formatos en un tiempo record. La Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y La Rioja iba a celebrar en ese año su centenario con sendos monumentos escultóricos en las distintas provincias que

abarca. Pidieron ideas a varios escultores, eligiendo finalmente el proyecto de Montaña para realizar el monumento en Huesca y el de Pablo Serrano en Zaragoza.

Como Huesca había sido la cabeza del Reino de Aragón se trataba de celebrar la memoria de sus primeros Reyes que, en un proceso similar al de Asturias, iniciaron la Reconquista descendiendo desde el Pirineo al Llano. Es el «Monumento a los Reyes Pirenáicos».

Montaña mostró el boceto realizado para dicho monumento —una composición simbólica con la pieza inferior, «La Madre Tierra» sosteniendo un «Rey» que asume la imagen de Aragón como pueblo coronado—, al escultor Fenosa quien le comentó: «esto no es un rey, no tiene la majestad de los reyes, más bien parece un hombre del pueblo lleno de audacia y valor». Fenosa había dado en el clavo. La idea que Montaña tiene sobre los reyes primitivos respondía precisamente a ésto.

El crítico A. Durán señala el acierto de Montaña al saber traducir «el carácter de los reyes aragoneses: su dinamismo épico por cuya fuerza, partiendo de abruptos y escondidos valles pirenáicos, fijaron su reino con categoría de potencia europea».

La figura en piedra, una gran roca antropomorfa, sugiere la figura de una mujer que alza en sus brazos la estatua de un rey en bronce. A la abrupta configuración corpórea de la mujer —aludiendo sin duda a las montañas pirenáicas como la madre tierra— se contrapone el claro esquema de un rey impersonal definido como una idea, como una categoría.

Para la figura en piedra realizó un boceto en madera de unos 32 cm. de alto y luego lo desarrolló a 1 m., también en madera. Una maqueta sirvió para estudiar el conjunto. Hizo varias versiones de la figura del rey, cuya cabeza estudió a tamaño definitivo, la cual, fundida en bronce, está hoy en la sede de la Caja de Ahorros de Zaragoza (Ibercaja) en Barcelona.

El monumento, cuya altura es de 6.50, está colocado en el parque público de la Avenida Juan XXIII de Huesca capital. La versión en madera, que sirvió para desarrollar la escultura de la figura en piedra, fue adquirida más tarde y se encuentra actualmente en el Museo de Bellas Artes de Asturias, en Oviedo, y es una obra de gran formato también. Tengamos en cuanta que la obra definitiva en piedra supone un volumen de 3.80 x 3.50 x 3 m. Para su realización fue necesaria la extracción de 90 toneladas de piedra de Calatorao, con piezas de hasta 15 toneladas que fueron labradas en la cantera para poder transportarlas mejor. El peso final de todo el monumento es aproximadamente de 50 toneladas. Se necesitó un cimiento de 11 m. de profundidad hasta encontrar firme.

La realización completa de la obra duró exactamente un año y dos meses, tiempo mínimo para un trabajo de tal magnitud, el cual tenía que estar forzosamente terminado dentro del año del centenario.

En opinión de Félix Ferrer Gimeno, «El monumento está en la línea de César

Montaña, dentro de ese orden de la forma que puede estar también en lo surreal. La tierra como presentimiento, como ruta de fuegos y verdades eternas».

«La llama Olímpica» de 1977 fue un encargo del Ayuntamiento de Oviedo. Querían una escultura para el Palacio de los Deportes, y Montaña les brindó la idea del «Garabato del Fuego» realizada en 1968. De nuevo volvemos a sus recuerdos y vivencias de la infancia, donde aprecia la importancia capital del fuego en las vidas de artesanos y herreros. El descubrimiento de cómo lograr el fuego y retenerlo, piensa el escultor que debió suponer para el hombre primitivo un hallazgo superior a lo que puede ser el mayor invento contemporáneo. «El fuego es, por encima de todo, la expresión de la energía. Una energía que nos remite también a la capacidad mental del ser humano». De ahí su empeño en transformarlo en una gran llamarada como expresión del esfuerzo intelectual y físico de que el hombre es capaz, tal como se puede contemplar hoy delante del Palacio de los Deportes de Oviedo.

En 1979 una fábrica de textiles le pidió un proyecto que se concretaría más tarde en una nueva versión de «La Hilandera» hecha en Roma en 1956. Se suspendió el trabajo a mitad del proceso, pero ejecutó un primer estudio de tamaño natural que tiene un gran interés en cuanto recrea la idea primera del mito de los Parcas: una suerte de mujer-máquina, transformada en ágil obrera de su destino, un homenaje al trabajo manual, inteligente y creativo, donde la hilandera se transfigura, como resultado de un juego de engranajes, recreando un dinámico cuerpo de mujer que se expande en el espacio poético de una filigrana estatuaria.

De 1979 son también unas «Manos» que configuran, por su estructura y por su concepción espacial a escala monumental, una habitabilidad de catedral gótica. Los elementos macizos de la pieza están, en realidad, dibujando los elementos transparentes. Jugando con la fantasía, si nos quedamos solamente con éstos, la figura se construiría exactamente igual. Estos elementos son los contornos que imprimen a la luz y al espacio la intensidad vital y escultórica que poseen. En esta obra, igual que ocurre en el «Hombre Jaula I y II» de 1971 y 1980, en «Director de Orquesta» de 1980 y en muchas otras más, «se da una voluntad de plasticidad que es la que determina esos volúmenes en los que se intuye una corporeidad que se detiene allí donde las semejanzas realistas pudieran canalizarlo. Da la sensación de que su fuerza plástica brota de dentro a afuera», como ha dicho Camón Aznar.

En 1980 realizó otra composición de tamaño grande: «Pareja» (transposición de temas anteriores). Su destino era el nuevo edificio del Banco Urquijo de Madrid. Tiene 2.20 m. de alto en bronce y es una recreación para el aire libre de su «Pareja Feliz» de 1977. Para el autor es probablemente una alegre ironía «sobre las cadenas del amor conyugal», sugeridas a través de unos eslabones humanizados. El «Scherzo» de 1969, la «Venus made in U.S.A.» de 1970, la «Venus electrónica» de 1971 o «Divertimento» de 1972, son ejemplos, igual que la «Pareja Feliz», de la vena satírica y festiva de la que el escultor hace uso con frecuencia, trasladando su gran sentido del humor a bastantes de sus obras.

Ese mismo año, 1980, se plantea nuevamente el tema mitológico del Icaro. Surge «Icaro Cero». El cero es su número que matemáticamente consigue cosas

portentosas. Si a una serie le añadimos esta cifra, las cosas se multiplican por diez, se doblan o se agigantan hasta el infinito. El Cero es la expresión más metafísica y más clara del pensamiento, pero también puede indicar el vacío absoluto. Para Montaña esta obra es el final de la serie o el principio de la misma. Piensa que el concepto cero sugiere los dos elementos de la contradicción que están implícitos en su idea del Icaro: la osadía de la mente humana, capaz de proyectarnos al infinito, o a la finitud total. Este pensamiento explica muy bien por qué nunca le ha interesado demasiado el arte abstracto. Cree que la figura humana ha servido en todas las épocas como signo de la idea que el hombre ha tenido de sí mismo en cada momento, y tal vez el Icaro Cero alude a la posible identidad del individuo actual, atrapado en la contradicción del sentimiento simultáneo del todo y la nada...

En los primeros veranos de los 80 comienza en su estudio de Vegadeo la «Venus Algálica». Una vez más la obsesión del espacio como medio donde la vida es posible. Pero en esta ocasión nos ofrece una versión imprevista: es el mar sentido como espacio vital.

La escultura, de gran desarrollo, 1.75 x 1.00 x 65 cm. aproximadamente, está inspirada en el arranque de un alga marina. Montaña crea una gran cabellera con los péndulos que le sirven a la planta sumergida en el agua para adherirse a la roca. Estos salen de una especie de cabeza neumática que hace de muelle, de anclaje elástico y del cual arranca el «cuello» del alga. En su primer trecho aparece el cuerpo vertical y plano, rodeado en sus bordes por espléndidas volutas desarrolladas con precisión matemática que sirven al alga de amortiguadores para contrarrestar el ímpetu del agua. Desgajada ésta de la roca, aparece flotando en el mar como una bailarina, como la diosa Venus. Situada en el espacio abierto, al aire libre, genera un centro orgánico que define una atmósfera impensable, sugestiva. El mar se ha vuelto espacio, y el alga se transforma en un centro emisor de energía, de gran belleza, que organiza y da sentido al espacio circundante —el espacio emanado aludiendo al mar donde las formas vivas surgieron. Es otra recreación del mito. El nacimiento de Venus, la diosa surgida de las olas, cuyos esquemas configuran una magnífica transposición estatuaria.

Es la «Venus Algálica del Eo» que preside esta exposición de las últimas obras de César Montaña, casi todas inéditas, más sorprendentes e imprevisibles aún que sus creaciones anteriores.

Milagros Rodero Carrasco

(Resumen del texto básico de la tesina de licenciatura «CESAR MONTAÑA Y SU OBRA ESCULTORICA». Sección de Arte de la Universidad Complutense. Madrid 1984).

ESCULTURAS



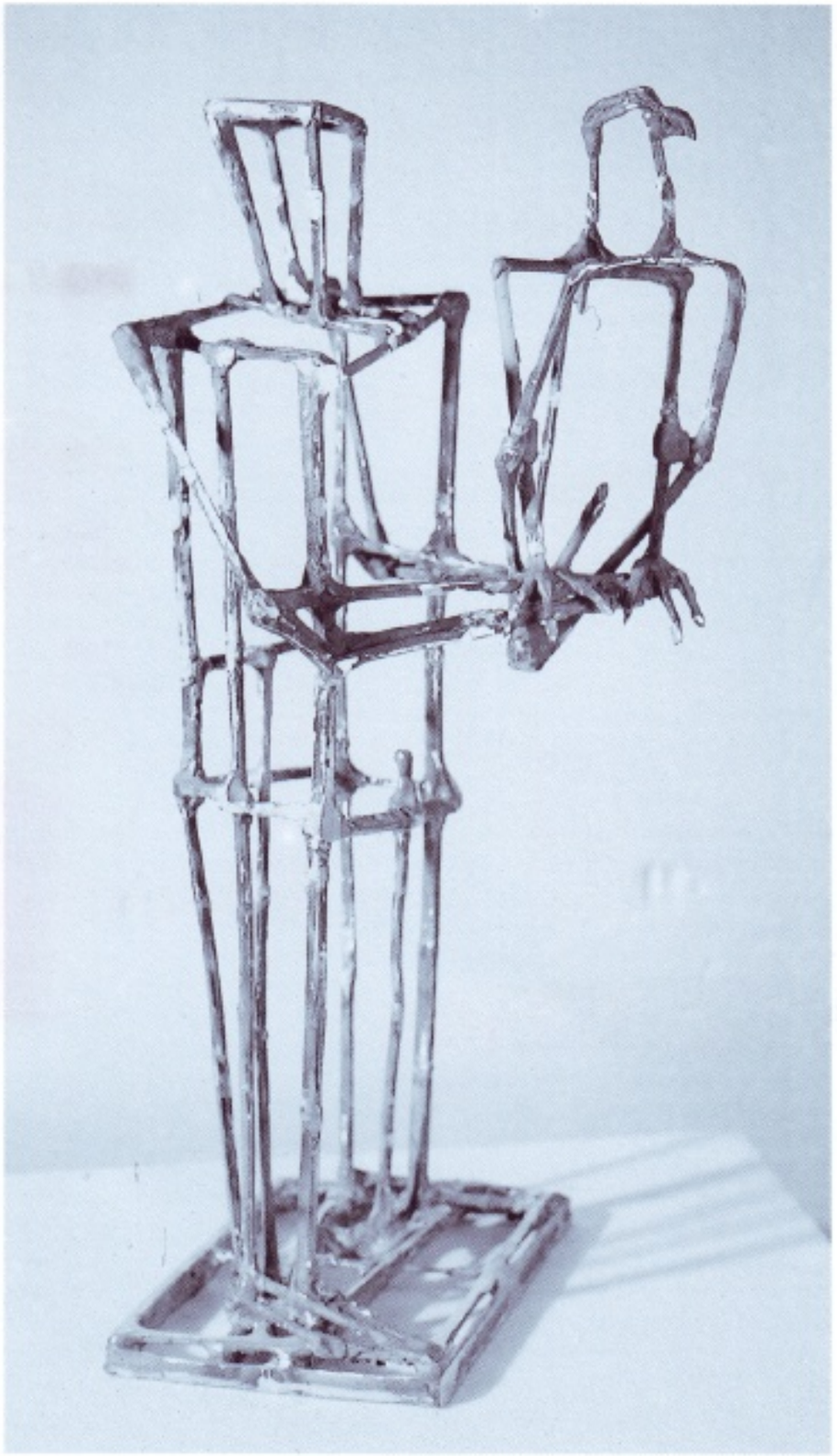
ESTUDIO DE CESAR MONTAÑA EN VEGADEO



«VENUS ALGALICA DEL EO». Bronce. 1.75 x 1 x 65 cm. - 1/5



«FLORACION III». Madera. 48 x 25 x 28 cm. - 1/6



«HOMBRE CON PAJARO». Bronce. 75 x 36 x 37 cm. - P.U.



«SECUENCIA ABIERTA». Madera. 48 x 48 x 48 cm. - 1/6



«ESCARABAJO PELOTERO». Bronce. 48 x 36 x 38 cm. - P.U.



«GARABATO DE UNA BAILARINA II». Madera. 52 x 30 x 36 cm. - P.U.



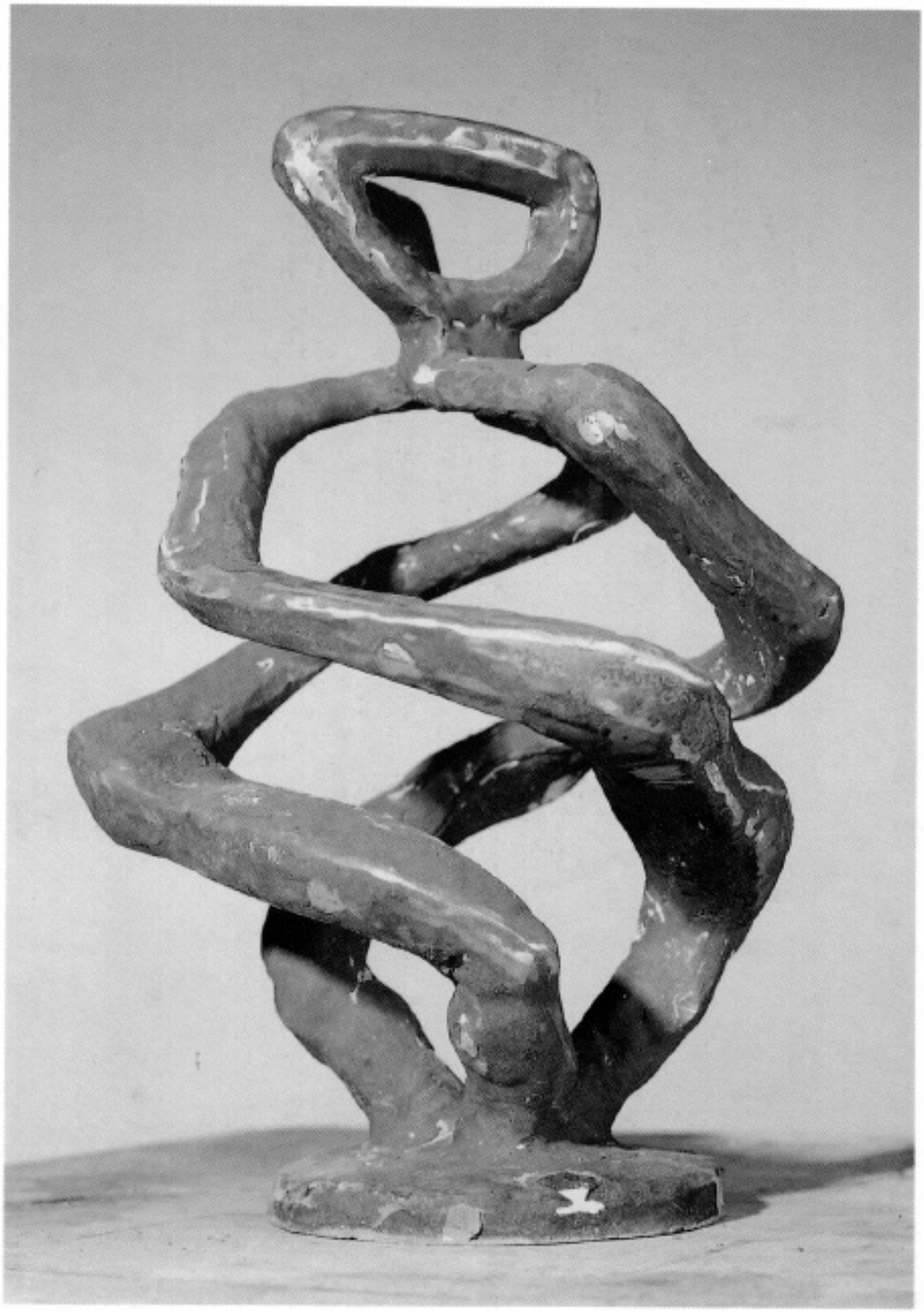
«SOLO DE BOMBARDINO». Bronce. 45 x 28 x 26 cm. - P.U.



«APRENDIZ DE TROMBON». Bronce. 46 x 25 x 30 cm. - P.U.



«BAILARINA HELICOIDAL». Bronce. 31 x 21 x 20 cm. - P.U.



«TRIPLE HELICOIDE». Bronce. 38 x 26 x 24 cm. · P.U.



«BAILARINA ARCAICA II». Bronce. 51 x 25 x 22 cm. - P.U.



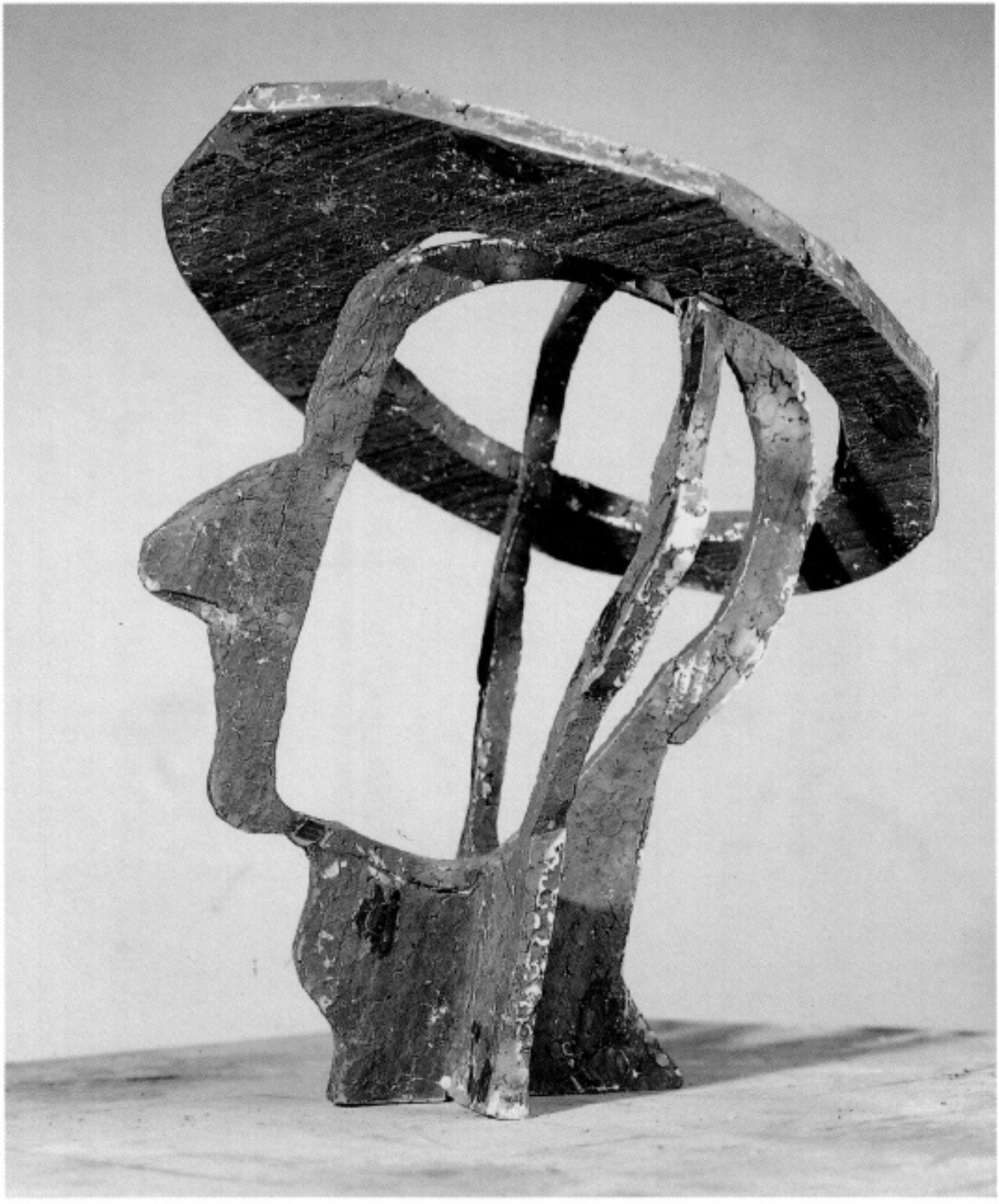
«CABALLO». Bronce. 38 x 16 x 37 cm. - P.U.



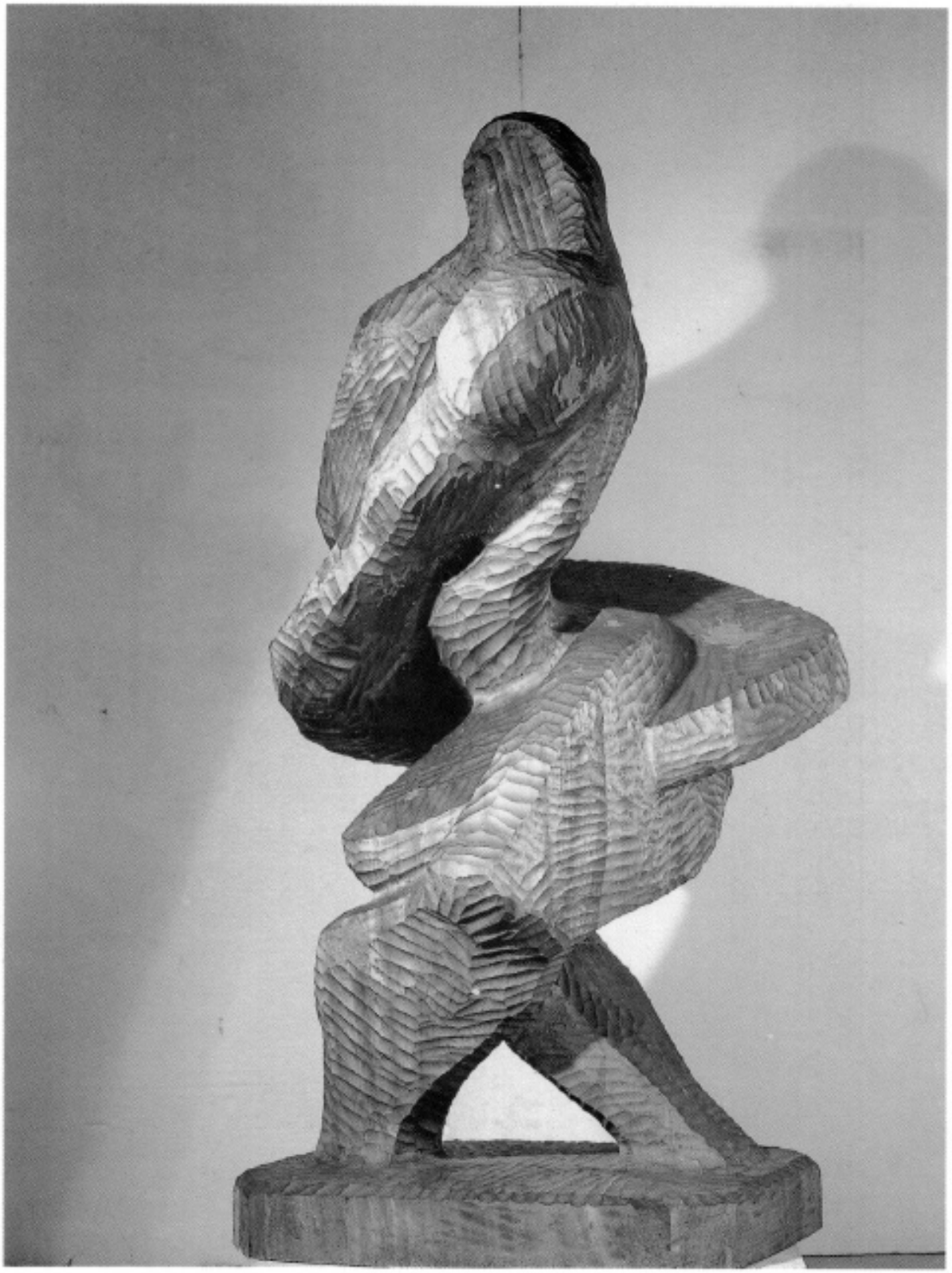
«SECUENCIA CERRADA». Madera. 27 x 22 x 23 cm. - 1/6.



«OFRENDA». Madera. 34 x 15 x 16 cm. - P.U.



«RETRATO». Bronce. 35 x 27 x 30 cm. - P.U.



«FLORACION II». Madera. 1,30 x 68 x 63 cm. - P.U.

PUBLICAS

Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid.

Unión Panamericana Washington, D.F. (U.S.A.).

Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico.

Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo.

Museo Fundación Rodríguez Acosta, Granada.

Museo de Arte Contemporáneo, Sevilla.

Museo de Bellas Artes, Vitoria.

Museo Estrada, Barcelona.

Museo Casa Natal de Jovellanos, Gijón.

Museo Fundación Bartolomé March, Palma de Mallorca.

Diputación de Asturias, Oviedo.

Academia Española de Bellas Artes en Roma.

Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid.

Banco Urquijo, Madrid.

Ibercaja, Barcelona.

PARTICULARES

Roma, Milán, Düsseldorf, Madrid, Barcelona, Zaragoza, Oviedo, Gijón, Bilbao, Mallorca, Viena, París, Tokio, Londres, Nueva York, Washington, Beverly Hills, Los Angeles, Menlo Park, Phoenix, San Luis, Providence, Boston, Newton Centre, Chicago, Filadelfia, Wyconte, Swanpscott, Elkins Park, Dallas, México, etc.

FORMATOS GRANDES AL AIRE LIBRE

Madrid, «Concierto en Do Mayor». 1/6, 2,40 metros de alto.
Museo Español de Arte Contemporáneo.

Barcelona, «Minero», piedra, 2 metros de alto. Museo Estrada Saladich.

Oviedo. «Icaro», bronce, 2 metros de alto. Ciudad Universitaria.

Mallorca, «Gravidez», mármol, 2 metros de alto. Museo Escultura al Aire Libre Bartolomé March.

Oviedo, «Diálogo», bronce, 200 x 150 x 60. Biblioteca Conde de Toreno.

Vegadeo, «Herrero», bronce, 3 metros de alto. Escuela de Formación Profesional.

Puerto Rico, «Isabel La Católica», bronce. Patio del Museo de Arte de Ponce.

Oviedo, «Llama Olímpica», bronce, 3 metros de alto. Palacio de Deportes.

Huesca, «Monumento a los Reyes Pirenaicos», bronce y piedra, 6 metros de alto.
Parque de Juan XXIII.

Madrid, «Pareja», bronce 2,20 x 1,80 x 1,30 metros. Banco Urquijo.

Madrid. Monumento a «Pepín» Fernández. 2,5 de alto. Plaza del Carmen.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA GENERAL

AGUILERA CERNI, Vicente.

Iniciación al arte español de la postguerra. Ed. Península. Barcelona, 1970.

La Postguerra. Documentos y Testimonios I y II. Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid 1975.

Ortega y D'Ors en la cultura artística española. Ed. Ciencia Nueva. Madrid 1966.

Panorama del Nuevo Arte Español. Ed. Guadarrama. Madrid 1966.

AREAN, Carlos.

Balance del Arte Joven en España. Ed. Temas Españoles. Madrid 1971.

Escultura actual en España. Tendencias no imitativas. Ed. El Duero. Madrid 1967.

Treinta Años del Arte Español. Ed. Guadarrama. Madrid 1972.

Veinte Años de Pintura de Vanguardia en España. Ed. Nacional. Madrid 1961.

AZCARATE, José María.

Panorama del Arte Español del Siglo XX. Ed. U.N.E.D. Madrid 1978.

BARROSO VILLAR, Julia.

Grupos de Pintura y Grabados en España: 1939-1969. Universidad de Oviedo. Departamento de Arte, 1979.

BOZAL, Valeriano.

Historia del Arte en España. Ed. Istmo. Madrid 1972.

CIRICI, Alexandre.

La Estética del Franquismo. Ed. Gustavo Gili. Barcelona 1977.

CORREDOR MATHEOS, José.

«Introducción a cuarenta años de actividades artísticas». Revista *Tiempo de Historia* nº 62. Madrid, enero 1980.

CHAVARRI, Raúl.

Mito y Realidad de la Escuela de Vallecas. Ibérico Europea de Ediciones, S.A. Madrid 1975.

D'ORS, Eugenio.

Mis salones. Ed. Aguilar. Madrid 1967.

FERNANDEZ ALBA, Antonio.

La Crisis de la Arquitectura Española 1939-1972. Ed. Cuadernos para el Diálogo. Madrid 1972.

GALLEGO, Julián.

Pablo Serrano. Ed. Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid 1976.

GARCIA VIÑO, Manuel.

Pintura Española Neofigurativa. Ed. Guadarrama. Madrid 1968.

GAYA NUÑO, J.A.

La Escultura Española Contemporánea. Ed. Guadarrama. Madrid 1957.

HEARD HAMILTON, George.

Pintura y Escultura en Europa. 1880-1940. Ed. Cátedra. Madrid 1980.

HUMBERT, Juan.

Mitología Griega y Romana. Ed. Gustavo Gili. México, D.F. 1982.

MARCHAN FIZ, Simón.

Del Arte Objetual al Arte de Concepto. Las Artes Plásticas desde 1960. Ed. Comunicación. Madrid 1974.

MARIN MEDINA, José.

La Escultura Española Contemporánea (1880-1978). Historia y Evaluación Crítica. Ed. Edarcón. Madrid 1978.

MARTIN MARTIN, Fernando.

El Pabellón Español en la Exposición Universal de París en 1937.
Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1982.

OTEIZA, Jorge.

«Informe sobre mi escultura». Revista *CABALGATA.* Buenos Aires 1947.

ROMERO ESCASSI, José.

Angel Ferrant. Ed. Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid 1973.

BIOGRAFIA

SANCHEZ CAMARGO, M.

Historia de la Academia Breve de Crítica de Arte. Madrid 1963.

BIBLIOGRAFIA ESPECIFICA.

REVISTAS.

ALIX TRUEBA, Josefina.

«La Exposición de escultura española contemporánea en homenaje a Henry Moore». *Revista de la Universidad Complutense.* Madrid 1982/2, p. 153.

AREN, Carlos.

«César Montaña». *GAZETA DEL ARTE* nº 36. Madrid 12 de enero de 1975.

CAMON AZNAR, J.

«La escultura de César Montaña». *GOYA* nº 114. Madrid mayo-junio 1973, p. 388.

CASTILLO, Alberto del.

«Exposiciones Nacionales». *GOYA* nº 36. Madrid mayo-junio 1960, p. 400.

CRESPO, Angel.

«César Montaña». *ARTES* nº 15. Madrid 8 de marzo de 1962.

CRESPO, Angel.

«Seis Escultores». *ARTES* nº 54. Madrid 23 de abril de 1964.

DE LA PUENTE, Joaquín.

«César Montaña». *BELLAS ARTES* nº 24. Madrid junio-julio 1973.

FERNANDEZ SUAREZ, A.

«Montaña. Expresividad y verdad en la Escultura». *INDICE* nº 352. Madrid 1 de mayo de 1974.

FIGUEROLA FERRETTI, L.

«César Montaña». *GOYA* nº 123. Madrid, noviembre-diciembre 1974, p. 190.

MORENO GALVAN, J.M.

«César Montaña (esculturas)». *TRIUNFO* nº 641-642. Madrid 18 de enero de 1975.

SANCHEZ MARIN, Venancio.

«César Montaña». *GOYA* nº 48. Madrid, febrero-marzo 1962, p. 457.

SANCHEZ MARIN, V.

«Exposición de seis escultores en la Dirección General de Bellas Artes».
GOYA nº 59. Madrid marzo-abril 1964, p. 398.

PERIODICOS.

AZPEITIA, Angel.

«Un Monumento». *HERALDO DE ARAGON.* Huesca 26 de diciembre de 1976.

BUELTA, José.

«S/T». *LA NUEVA ESPAÑA.* Oviedo 22 de mayo de 1954.

CAPUTO, Antonio.

«César Montaña alla Schneider». *PENSIERO NACIONALE.* Roma 1960.

CAMPOY, A.M.

«Montaña». *ABC.* Madrid 28 de abril de 1973.

CAMPOY, A.M.

«Crítica de Exposiciones». *ABC.* Madrid 7 de diciembre de 1974.

CASTAÑON, Luciano.

«El Escultor César Montaña». *REGION.* Oviedo 15 de abril de 1973.

CASTRO ARINES, José.

«La escultura de César Montaña». *INFORMACIONES.* Madrid, 6 de marzo de 1962.

CELIS, Mari Carmen.

«César Montaña. La escultura como elección». *INFORMACIONES.* Madrid, 5 de mayo de 1973.

CEPEDA, José Antonio.

«Escultura de César Montaña». *REGION.* Oviedo, 27 de noviembre de 1973.

COBOS, Antonio.

«Escultura de César Montaña». *YA.* Madrid, 22 de abril de 1973.

CRESPO DE LA SERNA, J.J.

«César Montaña. Gran escultor español». *EL EXCELSIOR.*
México D.F., 25 de septiembre de 1968.

CRUSET

«César Montaña». *REVISTA.* Barcelona 1959.

DURAN GUDIOL, A.

«Monumento a los Reyes de Aragón». *NUEVA ESPAÑA.* Huesca, 22 de diciembre de 1976.

FARALDO, Ramón.

«Escultura eterna ante la nueva escultura. Henry Moore-César Montaña». *YA.*
Madrid, 17 de marzo de 1962.

FERRER GIMENO, Félix.

«Un escultor para el Centenario de la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y La Rioja».
NUEVA ESPAÑA. Huesca, 22 de diciembre de 1976.

FIGUEROLA FERRETTI, L.

«La escultura de César Montaña». *ARRIBA.* Madrid, 4 de marzo de 1962.

GARCIA, Graciano.

«César Montaña». *LA NUEVA ESPAÑA.* Oviedo, 19 de febrero de 1963.

GARCIA VIÑOLAL, Augusto.

«Montaña». *PUEBLO.* Madrid, 3 de mayo de 1973.

GUAL, Enrique.

«Una especie de Iberismo». *EL EXCELSIOR.* México D.F., 22 de septiembre de 1968.

HIERRO, José.

«Esculturas de César Montaña». *EL ALCAZAR.* Madrid, 6 de marzo de 1962.

HIERRO, José.

«Seis escultores». *EL ALCAZAR.* Madrid, 13 de abril de 1964.

HIERRO, José.

«César Montaña». *INFORMACIONES.* Madrid, 5 de mayo de 1973.

ITURRIA.

«Bronces de César Montaña en la Galería Neblí». *EL ALCAZAR.* Madrid, 1 de marzo de 1962.

LAGO, Eustaquio.

«Un artista del Eo». *LAS RIBERAS DEL EO.* Ribadeo, 15 de enero de 1959.

LAGO MEDIANTE, Pilar.

«Entrevista a César Montaña». *LA NUEVA ESPAÑA».* Oviedo, 29 de enero de 1978.

NARVION, Pilar.

«S/T». *PUEBLO.* Madrid, 12 de junio de 1962.

SUAREZ, Rubén.

«Esculturas de César Montaña». *LA NUEVA ESPAÑA.* Oviedo, 20 de febrero de 1963.

VILLA PASTUR, J.

«Esculturas de César Montaña». *LA VOZ DE ASTURIAS.* Oviedo, 6 de diciembre de 1973.

Noticias de Agencia y Autores con nombre abreviado y sin poder precisar.

EFE. «Exposición del Escultor César Montaña en Roma». *NOTICIERO DEL DIA.* Roma, 6 de abril de 1960.

E.P.E. «Exito de César Montaña en Roma». *YA.* Madrid, 7 de abril de 1960.

F.B. «Gran Exposición del escultor César Montaña». *VOLUNTAD.* Asturias, 25 de noviembre de 1973.

J.B.F. «Montaña». *LA NUEVA ESPAÑA.* Oviedo, 21 de febrero de 1963.

L.O. «Escultura de César Montaña. Un bosque de bronce». *ARRIBA.* Madrid, 4 de abril de 1973.

P.G. «César Montaña, un escultor asturiano, en Huesca». *HERALDO DE ARAGON.* Huesca, 26 de diciembre de 1976.

Artículos sin firma.

S/F. «Seis escultores». *HOJA DE LUNES*. Madrid, 20 de abril de 1964.

S/F. «S/T». *IL GIORNALE D'ITALIA*. Roma, 23 de octubre de 1962.

S/F. «Seis escultores en las Salas de Bellas Artes». *INFORMACIONES*. Madrid, 7 de abril de 1964.

S/F. «Esculturas de César Montaña en la Universidad». *LA NUEVA ESPAÑA*. Oviedo, 23 de noviembre de 1976.

S/F. «Exposición de esculturas del asturiano Montaña». *LA VOZ DE ASTURIAS*. Oviedo, 24 de noviembre de 1973.

S/F. «Exposición de bronces». *YA*. Madrid, 3 de noviembre de 1962.

UREÑA, Gabriel.

Arquitectura y Urbanística Civil y Militar en el Periodo de la Autarquía (1936-1945). Ed. Istmo. Madrid, 1979.

VARIOS: BONET CORREA, Antonio (Coordinador)

Arte del franquismo. Ed. Cátedra. Madrid, 1981.

VARIOS: SAMBRICIO, C.; PORTELA SANDOVAL, F.; TORRALBA, F.

Historia del Arte Hispánico. Siglo XX. Ed. Alhambra. Madrid, 1980.

WITTKOWER, Rudolf.

La Escultura: procesos y principios. Ed. Alianza. Madrid, 1980.

OTROS

FERNANDEZ SUAREZ, Alvaro.

«GENESIS». Catálogo de la Exposición de 1981 en al Galería Nicanor Piñole, Gijón, y en el Museo de Bellas Artes de Asturias en Oviedo. Abril-mayo 1981.

GARCIA PONCE, Juan.

Catálogo de la Exposición de 1986 en la Galería Juan Martín de Méjico. Septiembre 1968.

ESTE LIBRO APARECE CON MOTIVO
DE LA EXPOSICION DE ESCULTURAS DE
CESAR MONTAÑA
PRESENTADA POR EL MUSEO BARJOLA
EN SU SALA DE EXPOSICIONES
TEMPORALES

DICIEMBRE 1990 / ENERO 1991

DATOS PERSONALES

1928

Nace en Vegadeo (Asturias).

1940-47

Bachiller por la Universidad de Oviedo.

1948-53

Estudia en la Escuela Superior de Bellas Artes de Madrid, becado por oposición de la Diputación de Oviedo.

1955

Obtiene el «Gran Premio Roma» y reside en Italia hasta 1960, como pensionado de escultura en la Academia Española de Bellas Artes en Roma. Viajes de estudios a través de Italia, Grecia, Francia, Bélgica, Holanda, Alemania, Austria e Inglaterra.

1962

Premio Nacional de Escultura. Primer Premio «Escultura al Aire Libre».
Granada, Fundación Rodríguez Acosta.

1963

Beca March. Madrid

1970

Profesor de Término, por oposición, de Modelado, en la Escuela de Artes Aplicadas de Madrid.

1986

Es nombrado director de «La Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos, nº 1» de Madrid.

BIOGRAFIA

DATOS PERSONALES

1928

Nace en Vegadeo (Asturias).

1940-47

Bachiller por la Universidad de Oviedo.

1948-53

Estudia en la Escuela Superior de Bellas Artes de Madrid, becado por oposición de la Diputación de Oviedo.

1955

Obtiene el «Gran Premio Roma» y reside en Italia hasta 1960, como pensionado de escultura en la Academia Española de Bellas Artes en Roma. Viajes de estudios a través de Italia, Grecia, Francia, Bélgica, Holanda, Alemania, Austria e Inglaterra.

1962

Premio Nacional de Escultura. Primer Premio «Escultura al Aire Libre».
Granada, Fundación Rodríguez Acosta.

1963

Beca March. Madrid

1970

Profesor de Término, por oposición, de Modelado, en la Escuela de Artes Aplicadas de Madrid.

1986

Es nombrado director de «La Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos, nº 1» de Madrid.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

1960

Galería Schneider, Roma.

1962

Galería Neblí, Madrid.
Galería Schneider, Roma.

1963

Galería Obra Cultural, Oviedo.

1965

Galería Altamira, Gijón.

1966

Galería Schneider, Roma.

1968

Galería Juan Martín, México.

1973

Museo de Arte Contemporáneo, Madrid.
Claustro de la Universidad de Oviedo.

1974

Galería Ponce, Madrid.

1976

Caja de Ahorros, Huesca.

1981

Sala Nicanor Piñole, Gijón.
Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo.

1990

Exposición Homenaje Itinerante: Luarca, Oviedo, Gijón, Avilés, Mieres y La Felguera.

1990-91

Exposición Museo Barjola. Gijón.

EXPOSICIONES COLECTIVAS

1955

Oviedo, Claustro de San Vicente, Exposición Homenaje a Evaristo Valle.
Real Academia de Bellas Artes. «Exposición de los Pensionados de Roma». Madrid.

1958

Palacio de Exposiciones, Roma.

1959

Galería de Arte Moderno, Milán.

1962

Museo de Arte Moderno, París.

1963

Quinta Bienal de Alejandría.
«Escultura al Aire Libre», Granada.
Arte Español, México.

1964

O'Hana Gallery, Londres.
Museo de Arte Moderno, Madrid.
«Escultura Española Contemporánea», Nueva York.

1965

Galería Kreisler, Madrid.

1967

Galería Ni, La Haya.

1968

Galería Theo, Madrid.
Antología del Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, Barcelona.

1969

Escultura Española, Oslo.
X Biennale de Middelheim, Amberes.

1970

3ª Exposición Internacional del Pequeño Bronce, Madrid.
Museo de Arte Contemporáneo.
(Fundación Rodríguez Acosta).
II Exposición Escultura Metal, Valencia.

1974

Nuevo Club de Golf, Madrid.
Maestros Asturianos, Galería de Luis, Madrid.

1975

Galería Ponce, Madrid.
«Escultura Pequeños Formatos y Obra Gráfica».
Banco de Granada, Granada.
«Pequeñas esculturas de grandes escultores».
Galería Ruiz Castillo, Madrid. «Escultores Españoles».
Galería Biosca, Madrid. «75 años de Escultura».

1976

Galería Ponce, Madrid.
Palacio de Exposiciones y Congresos, Torremolinos (Málaga). «Seis Escultores Españoles».

1978

Artistas Asturianos, Gijón.

1979

Antología de la Academia de Bellas Artes en Roma.
Palacio Velázquez, Madrid.

1980

Centenario Círculo de Bellas Artes, Madrid.
Exposición Premio Cáceres de Escultura.

1981

Círculo de Bellas Artes, Madrid.
«Panorama 81 Arte Asturiano».
Facultad de Bellas Artes, Madrid.
«Exposición de Escultura Española Contemporánea en homenaje a Henry Moore».
Banco de Bilbao, Madrid. «El flamenco en el arte».

1982

Diputación Provincial de Cáceres.
«Premio Cáceres de Escultura».
Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid.
«Grabadores Franceses y Españoles».
Museo Jovellanos, Gijón.
«Muestras de Pintores y Escultores Asturianos»

1983

Fundación Bartolomé Barch, Palma de Mallorca.
La Lonja. «Exposición de Escultura Contemporánea».
Diputación de Cádiz. «El flamenco en el arte actual. 8ª Exposición monográfica».

1984

Posada del Potro, Córdoba.
«Homenaje a las Artes Plásticas».
Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid.
«La mujer en el arte».

1985

«Cinco Escultores».
Caja de Ahorros de Salamanca. Palencia.

1986

V Bienal Nacional del Museo de Bellas Artes de Oviedo.
«Escultura de los 80».

1987

Madrid. Exposición Homenaje a Rafael Rubio.
Escuela de Artes Aplicadas.

1989

Granada. «25 Artistas con Cruz Roja».

1990

«Arte de los 60».
Sala de Exposiciones de la Comunidad de Madrid.



C/ Trinidad, 17.
Teléfono 35 79 39
33201 Gijón



Servicio Publicaciones
Principado de Asturias