

LA POESÍA DE JOSÉ HIERRO EN LA ESCULTURA DE HORTENSIA NÚÑEZ LADEVEZE

Begoña Fernández Cabaleiro
Universidad Autónoma de Madrid

Al plantearse aspectos como “las pasiones del alma” y su “gesto y expresión en la literatura y en las artes” es posible analizar la relación entre el modo de representar un mismo sentir en manifestaciones aparentemente tan distintas como la poesía de José Hierro y la escultura de Hortensia Núñez Ladeveze, como la literatura y las artes plásticas, poesía y escultura.

Hortensia Núñez Ladevèze es esa escultora que nació allá por los años treinta en Madrid. En los sesenta rumiaba una inquietud plástica, un deseo de hablar de otra manera, con formas, con materia, con color. Se relacionó con los artistas del momento, Chillida, Fernando Zobel, Manrique, Barjola... Antes de exponer por primera vez Hortensia mostró su obra a Hierro quien hizo de ella una crítica favorable. Esa relación artística y de amistad se mantendría hasta el final de la vida del crítico y poeta.

La relación entre ambos artistas nos enfrenta con una tríada de expresión: escultura, música y poesía estrechamente relacionadas. La música, que acompañó su vida, obra, que él poetiza, que ella esculpe y que Hierro contempla, “lee”, como sus propios poemas. El mismo sentir expresado en gestos diferentes, en tres formas distintas pero que se encuentran en su mensaje común.

El primer artista al que conoció fue Fernando Cruz Solís que iba a dar clase a la Escuela de Decoración Montelar, en la que ella trabajaba. Hortensia empezó a formarse con él cuando estudiaba decoración.

-“Te voy a hacer una pregunta -dijo Hortensia-, nunca estoy de acuerdo con la gente cuando hablamos de decoración. Hacen todo fichas, sin creatividad...”

Él le respondió:

-“No estás de acuerdo ni lo estarás nunca porque tu mente es conceptualmente escultórica. Tú tienes el concepto escultórico”.

En el desarrollo de esta etapa el médico le indicó que debía dejar lo que hacía, la decoración, y dedicarse a su verdadero camino profesional, diagnóstico corroborado por otros profesionales. Así, después de diez años, volvió a trabajar como escultora.

Este intento lo hizo en el estudio de Cruz Solís. Debía comprobar si realmente, tenía esa capacidad escultórica. Él quería que hiciera Bellas Artes pero entonces Hortensia no podía permitírselo. Cruz Solís la llevó personalmente a la Academia Peña, en auge en aquel momento. De día sacaba dinero como podía. Decoró el Centro cultural Buenavista y, en vez de cobrar, se quedó con el sótano como lugar de trabajo. No tenía ni luz, ni baño. Nada. Daba a un patio. Allí fue por primera vez Pepe Hierro.

En la escuela de Cruz Solís, éste la presentó como escultora. En un proyecto para exponer falló un escultor. Acudieron a la Academia Peña en busca de un sustituto y éste preguntó a Hortensia si se atrevería a exponer. Ella dijo que sí. Fue cuando Cruz Solís no quiso escribirle texto alguno. Luis Núñez Ladeveze, su hermano, le dio un listado de críticos posibles y de calidad. El primero al que llamó fue José Hierro, poeta y ya, crítico consolidado. Antes de exponer Hortensia le dijo que quería mostrarle su obra y saber su opinión.

“Niña de Serrano tenemos”, pensó Hierro. Ese mismo día la fue a ver. Hierro se levantaba, se movía. “Primero ve muy deprisa. Después se sienta y piensa. A continuación vuelve a ver si se ha equivocado o no. Mira las esculturas. Se las queda mirando. De repente, Hortensia nota que sabe dónde mira él. Se forma un triángulo entre él -Hierro-, la escultura y Hortensia. Tenía la certeza de que la había mirado y le había gustado. La había entendido. Le hizo una crítica. Después de eso -le dijeron en la academia Peña- nadie se atreverá a ponerte mal”.

Esa relación artística y de amistad se mantendría hasta el final de la vida del crítico y poeta. Hortensia haría toda una serie de obras, *Armónicos*, basadas en poesías de José Hierro aunque el intercambio entre ambos y la música de la poesía de Hierro estuvo presente en muchos otros momentos de la obra de la artista: “Me sumergí en su mundo y salió la obra escultórica con los cambios de ritmos o de color que exigía su poesía, la lírica, la música, los clásicos, el swing”.

Carta Jano. Hay otra posterior.

De lo macizo a lo aéreo. De lo lleno a lo vacío. Es un constante problema de diálogo entre estos dos conceptos, materia y hueco, que, como lo define Hortensia, “Es ese el problema de la escultura, la coherencia con que tú manipules esas dos entidades que le son propias desde siempre”.

Elementos metálicos que contienen espacios mayores. Hablar, primero con los materiales. La materia es solo una herramienta. Es un medio para desarrollar la idea que está en la mente. Bronce. Piedra. Mármol. Madera... El material más adecuado para

expresar las respuestas que da el artista a sus planteamientos. Es verdad que la técnica que se usa para el bronce obliga a que haya siempre un espacio encerrado dentro de la escultura que a veces se convierte en un espacio muerto, inaccesible. Pero, para que un espacio sea válido debe ser accesible. En una escultura los espacios accesibles se convierten en escultura que habla de otra forma. Por eso a veces el bronce es utilizado como si fuera hierro, dejando accesibilidad al espacio. Para entender este concepto de “espacios perdidos” podemos considerar la estatua ecuestre de Felipe IV situada en la Plaza de Oriente de Madrid. Como medio para resolver los problemas de equilibrio que generaba su posición en corveta, la mitad posterior de la escultura se hizo maciza y la anterior hueca. Cuando hace años se tuvo que restaurar se encontraron en el interior todo tipo de resto y pajarillos que se habían colado en ese espacio, a través de la boca del caballo. Espacio que, si fuera perceptible, ofrecería amplias posibilidades de contemplación de la obra con una riqueza estética similar a la del conjunto que se contempla habitualmente. En este sentido también, el mismo Eduardo Chillida declaraba: “Conocía bien los caballos de Venecia, pero de repente, se los llevaron a América para arreglarlos y en el proceso los expusieron cortados, separados, de forma que se veía el interior del caballo y éste desaparecía como objeto total. Así fue como más me fascinaron” (Chillida: 1996). Y el espacio dialoga con el material y todas sus posibilidades expresivas. El predominio del espacio sobre los materiales se manifiesta especialmente en las “obras musicales”, obras “llenas de vacíos” como *Trepidación* (1999):

¡Qué dolorosamente
Palpita el mundo en torno!
Parece que despierta
del sueño más hermoso
que nunca (...)

La luz va con la luz,
El chopo con el chopo,
El ave con el ave:
Únicamente yo me encuentro solo
(HIERRO, 1974. 70-71).

A la trepidación sigue la *Búsqueda* (1999). (Figura 1). Mirar hacia adentro. Donde no hay tiempo sino solo lo eterno humano. La pulimentación, lo más rico cargado de intensidad. Eco que acaricia y sale hacia afuera expresado musicalmente en el tiempo. “Yo sólo lo busco, como lo buscan los músicos. El tiempo transcurre, y como tenemos reloj, creemos que lo tenemos resuelto. Pero el presente no tiene dimensión, porque si la tuviera, el pasado estaría disociado del futuro y se perdería la música, la palabra, la vida; nadie podría pasar de un lado para otro. La música no es material y por eso está más cerca del tiempo que cualquier otro arte. Lo mío está hecho con materia pero sí puedo notar la enorme relación que la escultura tiene con la música, mucha más que con la pintura, por su naturaleza espacial” (CHILLIDA, 1996). El tiempo y la música y la poesía y la escultura. Elementos que se encuentran, que el artista anhela expresar. Son las *Aspiraciones* (2002) de la artista:

“Desde joven tuve la impresión de que la cultura no tiene su origen en la transmisión de conocimientos, sino en la necesidad que algunas personas tienen de conocer lo que no conocen. En el arte, uno tiene que encontrar su camino, no te lo puede encontrar nadie. Por eso me río de esos que tienen que irse a Nueva York para hacer escultura. Hay que trabajar solo, contra tus propios interrogantes”, entre las olas.

Olas (2002), (Figura 2). Obras aéreas, espaciales, livianas. La escultura opta por las tres dimensiones frente al color de la pintura. La música llevada a la escultura la coloca en el espacio en vez de en el tiempo, que es su verdadero lugar, donde se coloca a la música. Es aún música silenciosa.

Cerrados mis ojos
te busqué, Belleza,
naciendo en las olas,
clavando tu flecha
divina en la gota
que enjoya la hierba
(HIERRO 1974: 299).

El mar y la música. Ritmos que se repiten. Que se ordenan a la vez que brotan en desorden aparente. Cadencias melódicas que se acercan y se alejan en el tiempo, en el tiempo. Olas, agua que contiene el germen de lo que luego florecerá mediante el acto creador.

Blanco, ceñido de luz blanca
Desde los pies a la cabeza.
Vienen de lejos hasta mí,
se alzan, me embisten, me rodean.
Hacen hacer dentro del alma
no sé qué antiguas inocencias.
Alegría sobre las olas,
en los troncos de las palmeras,
alegría de oros y azules
bajo la luz que se dispersa.
(Esta alegría que ahora siento
Yo sólo sé lo que me cuesta).
(HIERRO 1974:69).

La escultura y la música, ¿Aspiran todas las artes a la condición de música? ¿No quiere la pintura, a través del color reflejar los tañidos de una campana, un violín, el rojo sonido de la trompeta o el azul interno y profundo de un piano? La poesía habla melodías y crea musicalidad con las palabras. Y la escultura lleva al espacio y al vacío los ecos de la música. Es el aspirado encuentro de las artes. Pero ¿las artes tienen límites? En ese caso no se podrían encontrar más que en la mente, donde el color puede ser melodía, la palabra sonido y el volumen canción. Sólo en el interior no hay los límites que se dan en la fisicidad de las obras y éstas pueden resonar en toda su intensidad en lograda *Fusión* (2002). Entonces los ritmos se encuentran, se identifican en todas sus formas musicales y plásticas. Escultóricas y pintadas. El ritmo de la música y el de la palabra recitada. *Ritmos I*, (Figura 3)

Aquí está Solveig, solitaria
en el laberinto de la música.
Las nieves han dado a sus ojos
claridad y serenidad.
Resbala la música sobre
la impasibilidad de su cuerpo
(HIERRO 1974: 419).

En el laberinto de la música, donde está pero no está ya lo puramente racional. Es el tesoro que esconde, que defiende mágicamente en su centro el laberinto, la música que resbala y que le da claridad y serenidad.

Ritmos II

Cualquiera podría pensar
en una piedra, misteriosa
por dentro, bruñida por fuera,
pura, evidente y enigmática.

(HIERRO 1974: 419).

¿En dónde está tu realidad, suma de instantes armoniosos, alimento para el recuerdo? ¿Dónde está la realidad de los números? ¿Dónde su materialidad? ¿Quién puede definir el ente de la música o lo distinto de la poesía? La física se expresa con las matemáticas. La matemática se plasma sobre el papel, pero sólo en la mente es real la expresión de su contenido igual que el presente que no tiene dimensión, sumándose, puede durar años.

Sonata (2002)

Juan Sebastián divide exactamente el silencio.
Alza columnas firmes desde los tonos.
El rigor no consigue impedir una nube,
una yedra envolvente que desordena los números.
Los dedos sobre el marfil dispersan el caos.
Pero el marfil guarda aún rumor de selva.
Vibraciones, armónicos, aire esclavizado,
física y éxtasis sometidos a la matemática:
Con eso el hombre paraliza el tiempo
(HIERRO 1974: 419-420).

En ese encuentro de la música y la escultura el tiempo se paraliza. Lo racional desaparece. Los ángulos y la exactitud numérica se quiebran. El hueco dialoga con la materia como dos piezas perfectamente compenetradas. Enlace de dos melodías. Encuentro de tres movimientos, lento, allegro y enérgico. La lógica desaparece para que

hable lo inexpresable. Y... Juan Sebastián divide exactamente el silencio. Alza columnas firmes desde los tonos.

Fuga (Bach) (2002) (Figura 4)

Volvamos a la realidad.
¿Dónde está la tuya, Solveig?
Te destruyes al construirte
(una llama extingue el agua,
un agua transformada en nube
por la llama a la que apagó),
¿en dónde está tu realidad,
suma de instantes armoniosos,
alimento para el recuerdo?
Cuando empiezas a dibujarte
en humo, se desata el viento
y te barre de la memoria.
Tus olas te han arrebatado:
has sido el náufrago y el mar
has sido víctima y verdugo
(HIERRO 1974: 421-22).

¿Es posible volver a la realidad? ¿Cabe todo esto en la racionalidad? Bach es claridad melódica y dinamismo rítmico. Sobriedad, contrapunto complejo y textura interna logran hacer su estilo personal inconfundible. ***Fuga***, es esa breve frase musical, sujeto que se superpone y alterna con el *contratema* o con el *contrasujeto*. El **contrapunto**, "punctum contra punctum", "nota contra nota" o "melodía contra melodía". Enlaza dos o más melodías, dos líneas independientes que se escuchan simultáneamente.

Son raras las fugas de dos partes, donde el tema sólo puede ir de la voz superior a la inferior. Pero sí la podemos encontrar en Bach, la *Fuga en Mi menor* del primer libro de *El clave bien temperado*. La música de Bach que es belleza en forma de sonido, creada por un músico "tocado por la mano de Dios", incide en las vidas de los hombres de manera profunda. "Si eres honesto, tu música lo será y estará llena de fuerza y de belleza", dice Bach a su joven hijo. Esa fue la clave de su vida y de su creación

poderosa. Porque Bach no creó para el éxito. Creó porque “respiraba” creando y esa “respiración” era la que lo mantenía vivo.

Juan Sebastián Bach.
Moderno como las olas
antiguo como la mar
siempre nunca diferente
pero nunca siempre igual.
(CHILLIDA 1994:42).

Experiencia de sombra y música es Homenaje a *Händel* (2003). (Figura 5). La música y las esferas. La transcripción del tiempo musical a la escultura. Música acuática. Música para los fuegos artificiales.

“La música no es material por eso está más cerca del tiempo que cualquier otro arte. Lo mío está hecho con materia, pero sí puedo notar la enorme relación que la escultura tiene con la música, mucha más que con la pintura, por su naturaleza espacial” (CHILLIDA: 1996).

No era la música divina
de las esferas. Era otra
humana: de aire y agua y fuego.
Era una música sin hora
y sin memoria. Carne y sangre
sin final ni principio. Bóveda
de alondras nocturnas. Panal
de llama en las cumbres remotas.
Perfectamente lo recuerdo.
Luminoso por gracia y obra
del misterio. Transfigurado
de eternidad y fiebre y sombra.
Era una música imposible
como un ser vivo. Prodigiosa
como un presente, eternizado

en su cenit. Oí sus ondas
candentes. Rocé con mis dedos
la palpitación de su forma.

Aquí principia el tiempo. Urna
de luna, cárcel de aroma.
Es ya todo celestemente
material. Suenan violas,
trompas -nostalgias, corazones-
claveles, oboes... ¿Quién deshoja
la subterránea luz, los números
armoniosos? ¿Qué cuerdas roban
vida a lo mudo, melodía
a la carne, beso a las bocas?
Vidrio de siglos de la fuente
de donde toda tu mudez brota.
¿Tú también, hija mía, música,
Tú también?

(...) No era la música celeste
de las esferas. Era cosa
de nuestro mundo. Era la muerte
en movimiento. Era la sombra
de la muerte. Paralizaba
la vida al borde de la aurora...
(HIERRO 1974: 385-386).

“La música acompaña mi trabajo. Cuando tiemblo porque no veo, me ayuda”. Es un estímulo en la soledad del trabajo arduo de la escultora. En esa soledad necesaria para trabajar, es, a la vez compañía, compañera. La soledad en arte, se necesita. Como es necesario el silencio. Pero también ocurre que la soledad abrume. Y el compañero, ese compañero musical, a veces hace al artista ir al ritmo. No hay disonancia, entonces, entre lo que dice la música y lo que dice la materia en manos del artista porque en otros momentos se necesita también ese otro “idioma”, el idioma de otro arte que da

“palabras” que no se pueden decir, anhelos a los que se llega -o no- con la materia y la obra que se tiene entre manos. Otro “idioma” artístico que hace vencer los miedos, los miedos para decir, los miedos que invitan a dejar a medias. En palabras de la artista, “La lírica, la poesía, el sonido del alma. Ahí está siempre lo que se quiere decir, lo que tienes que decir, cantando, hablando. Pero el qué y el cómo están siempre en la poesía”.

Schubert (Adagio)

Los astros despliegan sus órbitas
imposibles. Luego congelan
la luz esclava. Reina el hombre
en el centro del Universo.

Los rayos negros acarician
la calavera de la música.

Desde el silencio el hombre asciende
hasta su trono. El hombre pisa
los peldaños de paz. El hombre
da sus entrañas a los buitres
encadenados a lo mudo.

Desde el silencio talla el hombre
en el granito de las aguas
infinitas, dioses efímeros.

Hojas y frutos caen del sueño
a la hoguera del mundo inmóvil.

Entre qué escamas de violines
otoñales, entre qué esferas
vertiginosas, sombras secas
de lo eterno, limo de siglos,
oro y piedra, helechos de púrpura
entre qué simas del espanto,
entre qué huesos de armonía,
entre qué apagamientos -dime-

forjabas metales que fueron
la carne misma del destino,
el eje en torno al que giraba
la pesadumbre de los héroes,
la columna que sostenía
tan misterioso apagamiento...

Por lo negro fuiste olvidando
las flautas de la primavera,
y te volvías Uno y Todo,
sonora gruta del enigma,
cetro de mágicos destellos,
más alto que truenos y dardos,
más hondo que penas y océanos.
Alcázar que fuiste arrancando,
diamante a diamante, las horas...
(HIERRO 1974: 361-362)

Adagio, pieza musical de tempo lento. Generalmente se llama así al segundo o tercer movimiento de una sinfonía o un concierto. Lento es el tempo del hombre en su edad avanzada. “Rayos negros acarician la calavera de la música”. Violines otoñales... como otoñal se vuelve el ciclo de la vida. El hombre que avanza hacia el final...

Realidad (2005)

La copa se funde
en el fuego que ha sido su origen.
Sobre el cristal, agua dura tallaba
números, signos, figuras de vagos perfiles.
Y, de pronto, la pálida boca de llama
clamó la verdad, la respuesta al enigma que había tejido la
esfinge.

Fin y principio entrelazan sus dedos.
Sólo sombras (los días) encienden la mar y no quiebran su

lámina virgen.
Espuelas de plata (los días)
lloran su luz instantánea extinguida, su efímera estirpe.

Agua dura tallaba en la Copa
horas y rostros y nombres – la vida que vive.
Pero el Fuego, que ignora fronteras, el Fuego,
dio eternidad al instante enjaulado en sus límites.
(HIERRO 1974: 359-360).

Un libro de poemas contiene “El silencio del mundo antes de Bach”. Cioran afirmó que "La música de Bach es una de las pruebas principales de que este mundo no es un fracaso". El arte es una prueba de que el mundo y el hombre son algo más.

Palabras de José Hierro para Hortensia

Lo bueno del arte -y lo malo, pues hay quien no sabe ver lo evidente - es que es axiomático. Por el contrario, lo malo del comentario artístico es que es siempre necesario, que no aclara nada que no se sepa ver. ¿Cómo explicar, racionalizar, la hermosura de un atardecer? Las palabras sobre el hecho estético son tan inútiles como las pruebas de la existencia -o no existencia- de Dios. A ver quien es el guapo que convence a los demás de la belleza de esta curva pulida, de ese agujero en el bronce que no va a ninguna parte, que nada significa, de la combinación de lo cóncavo y lo convexo en una escultura de Hortensia; por qué una pieza evoca la forma de una llama congelada, de un estallido paralizado, como una instantánea del Big-Bam, que a tan mal traer nos trae. Cómo explicar que estas invenciones resultan altamente eficaces sin que sea necesario –como yo acabo de hacer- con nada conocido, posible, imaginario.

Las obras que ahora expone Hortensia, pese a su reducido formato son, en realidad, monumentales. El pequeño formato tiene un lastre: que puedan convertirse en bibelots, en cosita para encima de la consola o el piano, en escultura reducida por los jíbaros. Pero las de Hortensia tienen, en su pequeño formato, la condición de lo monumental. Más de una pide a gritos ser ampliada, desmesurada, y no por ello perderían su intimidad, aunque se materializaría su monumentalidad.

Creadora Jano, de dos caras, una que mira a la escultura, a la pintura la otra, y en cada una de ellas, aliadas, la fuerza y la delicadeza, prueba que se trata de una misma artista, una moneda única cuyo anverso y cuyo reverso se identifican. Es una artista

para quien su obra es una fe de vida, una crónica misteriosa de su existir. Como todo artista, una criatura loca que busca fórmulas para decir lo que no se puede decir con cormas o con sones o con palabras. Es la grandeza y la servidumbre del creador. Hay, por lo tanto, en estas piezas belleza, emoción, frustración, verdad, vida. Hay...

Pero a qué contarles a ustedes lo que hay, si tienen ojos para apreciarlo. Toda palabra, sobre el arte, es innecesaria. Lo recordaba al principio. Y lo he probado con esta demasiado larga divagación.



Figura 1. BÚSQUEDA, 1999. Bronce patinado (2 colores).
42 x 54 x 28 cm. Original /7. Propiedad de la
artista



Figura 2. OLAS, 2002. Bronce patinado. 31 x 47 x 22 cm. Original /7. Propiedad de la artista



Figura 3. RITMOS I, 2000. Bronce patinado y pulido en zonas. 28 x 21 x 23 cm. Múltiple /20. Propiedad de la artista



Figura 4. FUGA (BACH), 2002. Bronce patinado. Barras bronce. 60 x 82 x 30 cm. Múltiple /20.
Propiedad de la artista



Figura 5. HÄNDEL. 2003, Bronce patinado. 25 x 35 x 42 cm. Original / 20.

BIBLIOGRAFÍA

CHILLIDA, E. (1994), *Preguntas*. Discurso de Ingreso como Miembro Honorario de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

CHILLIDA, E. (1996), "Declaraciones". Archivo del artista. En *El País Semanal*.

HIERRO, J. (1974), *Cuánto sé de mí*. Barcelona, Seix Barral.