

HORTENSIA NÚÑEZ LADEVÉZE EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

Se me ha pedido, al participar en la presentación del libro **Hortensia Núñez Ladevéze, forma y color**, que esboce la proyección de la artista en el panorama artístico de su tiempo, lo que exige, en primer lugar, aludir primero a su formación como tal, que se desarrolla en Madrid, bajo la orientación del escultor Fernando Cruz Solís, y al amparo de su taller familiar, donde Hortensia ha reconocido que aprendió a tratar toda clase de materiales. En el caso del bronce, fue el fundidor Francisco Artacho quien le enseñó a realizar algo tan fundamental para el aspecto externo de sus piezas como las pátinas al fuego. Después se perfeccionó en la Academia de Eduardo Peña, practicando con intensidad el dibujo al carbón y el tratamiento de los claroscuros, algo fundamental para la labor escultórica, pues como le indicó en cierta ocasión Venancio Blanco, “mediante él se consigue expresar la idea” y esta idea, “metáfora de la vida”, es la que presidirá la escultura de Hortensia¹.

Tras una intensa carrera profesional, Hortensia tiene en su haber una relación de series escultóricas tituladas **Humanos** (1969-2009), **Vuelos** (1970-1998: lúdicos, 1978-2008, y armónicos, 1999-2008), y **Sueños** (2006-2008), aunque también ha abarcado el **Arte Sacro** con la ejecución de imágenes, nacimientos y objetos litúrgicos (1970-2006), afrontando con éxito también la pintura, centrada en el tema bíblico de **El Cantar de los Cantares** (1988-1998).

Su campo expresivo se sitúa en el límite de la figuración con la abstracción, por el que consigue ascender desde el mundo terrenal al mundo ideal, transformando esa dialéctica figuración-abstracción en un empeño para que la vida brote del interior de la superficie inerte.

El nombre de Hortensia Núñez Ladevéze se añade al de escultoras españolas que inician su trabajo a principios de la segunda mitad del XX, junto a Elena Laverón, Teresa Eguibar, Emilia Xargay, y Pilar de la Vega, después de una escasa nómina anterior entre las que figuraban la malograda Marga Gil Roësset, Helena Sorolla o Pilar Calvo Rodero, de la primera mitad del mismo siglo, señeros nombres que figuraron por derecho propio en la singular exposición **Reexistencias, escultoras del siglo XX**, montada en Madrid y Sevilla en 2006.

Su trayectoria ha sido comparada por José Marín Medina a la de la escultora argentina Alicia Penalba, pues ambas encuentran en el impulso vital de la naturaleza el secreto de sus formas aladas que proyectan en el espacio circundante². Aunque pertenecientes a distintas épocas –Alicia nació en 1918 y Hortensia en 1932- ambas, creo yo, son hijas del mismo tiempo, ya que por su obra corre la estela de las Vanguardias, si bien Alicia fue coprotagonista y Hortensia hija de aquellas décadas de profunda convulsión y renovación para la artes.

Sin embargo, empequeñeceríamos el nombre de Hortensia Núñez Ladevéze si lo relacionáramos exclusivamente con la escultura femenina.

¹ GALLEGO, Marta, “En el estudio de Venancio Blanco”, en NÚÑEZ LADEVÉZE, L., *Hortensia Núñez Ladevéze, forma y color*, Pamplona, EUNSA, 2009, p. 141.

² MARÍN MEDINA, José. “Núñez Ladevéze, Hortensia (*Hortensia Ladevéze*)”, en ANTOLÍN PAZ, Mario (Dir.), *Diccionario de pintores y escultores españoles del siglo XX*. Madrid, Forum Artis, 1994. tomo X, p. 2963.

El ambiente artístico del que surge su escultura, en la década de 1960, está marcado por la recuperación de la Vanguardia tras el desarrollo del país, finalizada la posguerra.

En esta recuperación tendrán importancia, en Madrid, Ferrant y Ferreira; en Barcelona, Serra; en el País Vasco, Oteiza y Chillida; en Valencia, el grupo Parpalló; y en Córdoba, el Equipo 57.

En cuanto al pensamiento, el dominio se lo reparten el existencialismo (sartreano y cristiano), el expresionismo y el surrealismo.

Las influencias exteriores se concretan en los realistas italianos (Manzú, Marini y Greco), en el expresionista croata Mestrovic, y en Brancusi, Moore y Calder.

Y dentro del marco descrito se articulará la escultura en cuatro tendencias fundamentales: pervivencia del clasicismo; revisiones del realismo; continuación del surrealismo; y abstracción, que por antonomasia será la vanguardia de la posguerra.

Del conjunto de tendencias descritas, las que tienen una presencia en la escultura son:

- El clasicismo con intención renovadora, impulsada por la depuración de la figura hacia sus formas esenciales ("Cotilleos", 1970; "Súplica", 1977; "Indiferencia", 1977), que termina por llevar al fragmento anatómico aislado de raíz rodiniana ("Torso echado", 1977) o en diálogo y correspondencia con varias piezas que se complementan ("Familia", 1969; "Amor", 1972; "Mutilados", 1975; "Unidad de vuelo", 1976), al modo de Henri Moore, alguna de las cuales lleva al múltiple, usando materiales de sensual superficie como la madera, el bronce y el mármol. Tendencia en la que se encuentran artistas como Rafael Sanz Lobato, José Luis Medina y Ramón Isern.

- La insistencia en la figuración con un avance hacia el sintetismo formal y el diálogo de los volúmenes en el espacio, basado en el deseo de armonía, con un interés por su desenvolvimiento dinámico, camino en el que Hortensia converge con otras producciones de similar intención de Antonio Failde, Cristino Mallo, Baltasar Lobo, Espinós, Yepes, Saumells y Antonio de Oteiza, aunque con su propia intención. Así lo prueban su citada "Unidad de vuelo" (1976), donde la autora no diseña palomas sino vuelos con un significado vital y metafórico de pureza, que hunde sus raíces en Brancusi, simbolizada en la blancura del mármol de Carrara empleado; o su "Copa América" (2004).

- El surrealismo, basado en la libertad de las formas y su relación mutua dentro del espacio que las envuelve, el espíritu lúdico con que se las concibe o se las sueña ("Juego al aro"), combinando unas veces fuerza ("Torso arcaico"), otras ligereza ("Relativismo", 2009), en las que resuenan los ecos de Manzú y de Giacometti, conectándose con el expresionismo formal, el gestualismo abstracto y la escultura-objeto ("Pelicano.Sagrario", 2006). Y en tal línea van también las búsquedas de artistas como Francisco Badía, Eudaldo Serra y Antoni Clavé, situados en una encrucijada de influencias internacionales. En las piezas de esta orientación, las superficies ya no son tan gratas, sino groseras, metamórficas. La intención es alcanzar un volumen rotundo o, por el contrario, ligero.

- El abstraccionismo, también presente en la escultura de Hortensia, no se desliga del todo de la naturaleza, de la que conserva siempre un rasgo: la forma alada en "Samotracia" (1979), el revoloteo en acción de "Vuelo unido", la vela del mástil desplegada en "Nave" (1978), la dinámica multiforme de "Olas" (2002), etc. Aunque

en otras piezas la solución pase por la articulación de formas aparentemente inconexas ya que su unión es tan fortuita como el sueño que las ha generado. Así sucede en sus “sueños” y “despertares” (2006), de formas extrañamente orgánicas, a modo de tallos marinos, trabajados siguiendo el gesto y reafirmando la presencia de la materia para atormentar formas y superficies, habiendo en esto ecos de ciertas obras de Ferreira, Chillida, o Chirino. En otras piezas, para dar forma a una alucinación Hortensia utiliza chapas recortadas y ensambladas siguiendo un criterio más analítico en línea con el racionalismo abstracto de Oteiza.

Se puede afirmar que esa característica comunión de lo figurativo con lo abstracto, en la escultura de Hortensia Núñez Ladevéze, se sitúa en una trayectoria que, partiendo de Rodin, pasa por Maillol, lleva a Moore, y se acerca al límite de Brancusi, lo que bien se observa en el modelado, donde Hortensia trabaja sobre la acción recíproca de huecos y protuberancias; la articulación rítmica de planos y contornos; la unidad de concepción que parte de dos ideas predominantes: armonía de las partes y belleza preferente; la visión en síntesis que trata de reducir las formas a lo esencial de las mismas; y los movimientos en el interior del bloque (“Mutilados”, “Polítiqueo”).

En cuanto al concepto, éste es semejante al de los maestros que la precedieron: figura como encarnación de una idea, como poema de la vida; y relación físico-espiritual de las formas basada en el respeto a la naturaleza (lo que le aleja de la plena abstracción) o inspirada en ella misma.

Sin embargo, Hortensia Núñez Ladevéze no se somete del todo a esta herencia recibida, al adoptar actitudes libres como la de prescindir del volumen contundente a lo Maillol en parte de su obra escultórica, para proyectarse por medio del movimiento y de la acción, gracias al empleo de líneas estructurales curvas que más tienen que ver con el arabesco estructural de Matisse.

Me he referido al destacado papel que ha jugado el Arte Sacro en la obra de Hortensia, que ha abordado valientemente con sus pinceles al ilustrar ***El Cantar de los Cantares***.

Hay acercamientos parciales a la representación de este tema en la pintura poética de Marc Chagall y en la honda pintura teológica del pintor alemán y sacerdote Sieger Köder.

Para Hortensia, el lenguaje escrito de estos Cánticos epitalámicos se ha ido convirtiendo en lenguaje pictórico tras una lectura interiorizada que los ha ido visualizando en colores brillantes y vibrantes: azules, rojos, blancos, verdes, amarillos, que componen unos escenarios sensoriales de gran belleza. En palabras de Javier Morales, “escenarios sutilmente orientales sobre los que se mueven figuras delicadas, estilizadas y poéticas, a veces abstractas... con una surrealista visión de las escenas.... ” ... “Es una pintura llena de vibraciones sensoriales casi físicas por su composición, sus personajes y el color que todo lo inunda... una pintura donde hablan los sentidos, que se convierten en luz, color, y escenografía”³.

Como en su escultura, la pintura de Hortensia no es plenamente figurativa ni del todo abstracta. Se mueve sobre la inspiración de un texto que es netamente descriptivo, pero llevándolo en la pintura hasta el borde de la meditación contemplativa, sumergiéndolo al espectador en un mundo propio en que las formas y el color de objetos

³ MORALES VALLEJO, Javier. “Cantar de los cantares, arte y palabra”, en NÚÑEZ LADEVÉZE, Luis (Ed.). *Hortensia Núñez Ladevéze, forma y color*. Pamplona, EUNSA, 2009, p. 146.

y personas representados adquieren una dimensión simbólica, en la estela de los siglos XIX y XX que partiendo de los post-impresionistas lleva a los *fauvistas* apasionados del color y acaba recalando en los pintores expresionistas, pasando por los simbolistas y modernistas, incluidas reminiscencias del arte negro y del cubismo.

En la trayectoria de esta estela se encuentran los lenguajes de Cézanne, Gauguin, Derain, Matisse, Vlaminck, Rousseau el Aduanero (en esas composiciones en oblicuo de aire misterioso), Chagall, Rouault, Klimt, Munch, Picasso y hasta Anglada Camarasa con sus evanescentes cromatismos. De todo el conjunto de nombres, el que más recuerda al estilo de Hortensia es Marc Chagall, cuyo mundo recreativo fue calificado por Apollinaire como “sobrenatural”, por superar lo imposible en las leyes de la naturaleza (levitación de las figuras, truncamientos de la anatomía humana, estilizaciones exageradas, etc. que se hacen con licencia de la fantasía). También coincidiría con el imaginario del pintor judeo-ruso en el peso evocador de la infancia, de la mística, en el tono coloquial, y en la dimensión poética, producto de la fusión de lo imaginario con lo real.

La obra sacra de Hortensia Núñez Ladevéze participaría de aquellos rasgos fundamentales que el prestigioso jesuita Juan Plazaola reconocía en el arte contemporáneo cristiano⁴:

- Un subjetivismo personalista, por el que el artista crea libremente su propio lenguaje, expresa de una manera personal su sentimiento ante el tema sagrado (aunque en su caso el resultado carezca del hermetismo tan corriente en otras manifestaciones);
- La búsqueda de la esencialidad por rechazo de lo accidental, optando por la desnudez, por contraer el significado a un gesto, a un esbozo;
- La sinceridad, consecuencia de aquella esencialidad, que busca desembarazarse de cualquier enmascaramiento que oculte la pureza de los materiales, la técnica o la factura, enlazando con la ascética propia del cristianismo;
- Un funcionalismo que somete la belleza del objeto a la función sagrada;
- En consecuencia, la máxima economía, adaptada a las condiciones económico-sociales de la Iglesia;
- Y pureza para saber transmitir con sensibilidad el halo sacral de los símbolos, sin falseamientos, recurriendo a materiales naturales antes que artificiales.

La obra plástica de esta artista se nos presenta plenamente imbuida en los conceptos de nuestro tiempo, ostentando atractivo material y técnico, belleza y aspiraciones ideales hacia lo inefable.

Francisco Javier Zubiaur Carreño. Profesor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Navarra

⁴ PLAZAOLA S.I., Juan. *Arte sacro actual*. Madrid, BAC, 2006. Cap. III.