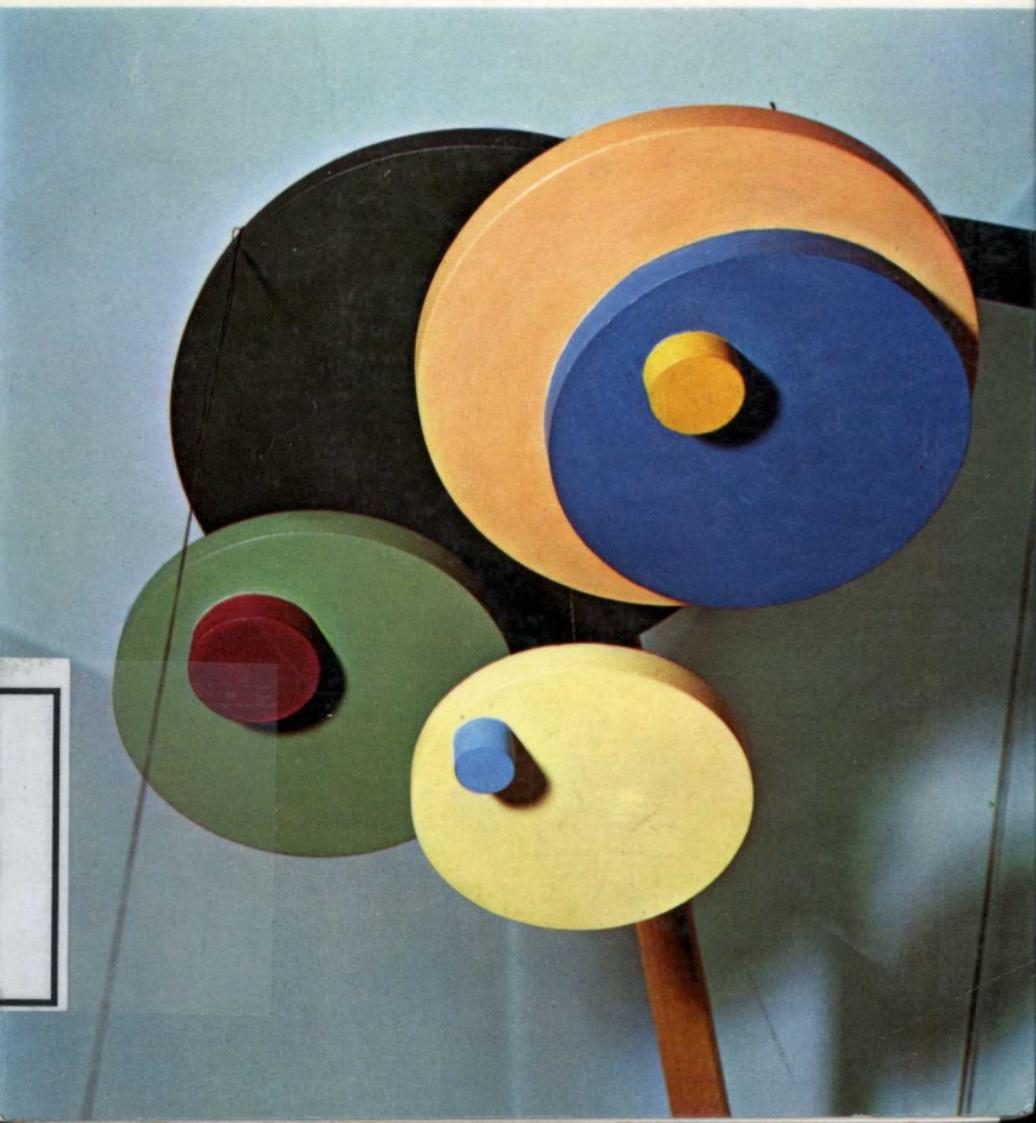


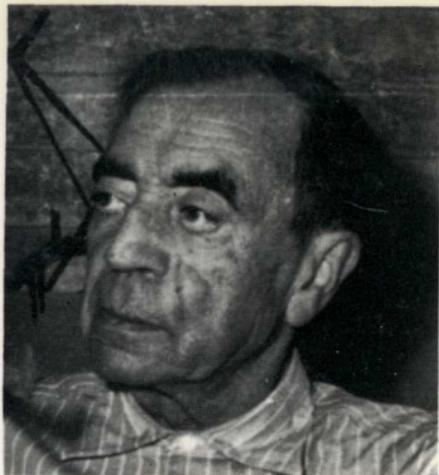


JOSÉ ROMERO ESCASSI

Angel Ferrant

ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS





En la Bienal de Venecia del año 1960, se otorgaba a Angel Ferrant uno de los más importantes galardones del certamen. Pero fueron muchas las opiniones disconformes que se pronunciaron contra esa decisión del jurado, por estimar que el escultor español era merecedor de la más alta recompensa del Gran Premio de Escultura.

Esto sucedía un año antes de su muerte y fue también de las pocas ocasiones en que el artista accedía a participar en este tipo de convocatorias, pues en su opinión los valores del arte no debieran establecerse de manera competitiva, prefiriendo, con firme convicción llevar su vida de trabajo en continua y exigente valoración ante su propio y personal juicio.

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y FORMACIÓN PROFESIONAL  
BIBLIOTECA DE EDUCACIÓN

14 NOV. 2018

**ENTRADA  
DONATIVO**



Angel Ferrant

*JOSE ROMERO ESCASSI*

*Catedrático de Bellas Artes*



DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES

66950

Angel Ferrant



12793887

**Edita:** Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia  
Secretaría General Técnica.

**Imprime:** Gráficas Alonso; Pacorro, 14. Madrid-25

**Depósito Legal:** M. 27.718 - 1973

**I S. B. N.:** 84-369 - 0293-9

## LA PERSONA

Visto entre la gente, así de primera ojeada, la impresión que podría dar Angel Ferrant era la de un artesano independiente y algo acomodado, su complexión era saludable y en su rostro curtido las facciones se mostraban vigorosamente definidas, acentuadas más aún por una oscura pelambre que empazaba a ralear en lo alto de la frente, se espesaba en las cejas y azuleaba en la barba a pesar del afeitado. Su indumentaria sin ser descuidada, tampoco parecía elegida con demasiada minucia, y la corbata más bien denunciaba su incómodo compromiso. En resumen, su hechura física correspondía de manera arquetípica al molde de su casta celtibérica sin que se trasluciese por ningún resquicio la herencia germánica indicada en uno de los apellidos paternos.

Más detenidamente observado, se advertía una mirada grande, intensa, posándose a su alrededor con mansa serenidad revelando un carácter tranquilo y apacible.

Esa misma templanza se advertía en su forma de conversar, lo hacía pausadamente y con ánimo caluroso, aunque frenado por un punto de timidez o de recatada contención, como queriendo mesurar pudorosamente un impulso espontáneamente comunicativo, se inhibía en la tertulia numerosa y desordenada, convirtiéndose entonces en un atento espectador. Su mejor andadura era el diálogo o el pequeño coloquio. De esta forma era un privilegio ver funcionar su clara inteligencia de artista.

Desde el primer momento en su trato, trascendía con una evidencia que en lo sucesivo no haría más que agrandarse, una condición moral de primera magnitud, su noble calidad humana, su gran bondad, en toda la extensión de la palabra.

No es quizá el mejor comienzo para ponderar las cualidades de una gran personalidad, ni para perfilar los rasgos de un carácter empezar subrayando que nuestro hombre era ejemplarmente bueno. Enseguida se entiende este elogio como una subrepticia petición de indulgencia para compensar eventuales fallos de otro lado. Si fuera el caso de una mujer, ya se sabe, cuando empiezan por celebrarnos la bondad de quien no hemos visto aún, podemos temer que nos encontremos con algún adefesio.

En el caso de los hombres, y más aún si de un intelectual se trata, la ponderación de lo bondadoso parece que se adelanta, para arropar caritativamente un espíritu más bien pobretón.

Pues nada de eso, para aviso de los suspicaces, deberá entenderse en el caso de Ferrant. Lo apacible de su carácter, lo condescendiente de su trato, lo pudoroso de su hablar, no excluían en ningún momento, ni disimulaban la firmeza de sus convicciones, la independencia de su posición profesional, ni la agudeza de su visión. Mientras más hondo se vaya

haciendo el calado a través de su personalidad, más perceptible se verá destacar este sólido cimiento de componente ético. En su trayectoria biográfica puede percibirse con bastante nitidez la presencia exigente de un conductor moral rigiendo normativamente su comportamiento profesional. Se atuvo a sus íntimas razones con entereza, a sabiendas del mucho terreno que había que ceder, desentendido de cuanta ganancia material o fama ruidosa de signo ventajista pudieran obtenerse al socaire de unas mañas que no eran de su estilo.

Fue avaro de su independencia, de su intimidad, de su capricho creador. Con estas hermosas palabras dirigidas a sus alumnos, sentenciaba la misión del artista de una manera categórica: —«El arte no es un medio de vida, es un fin de vida. No podemos admitir que se haga para vivir, sino para sentir que se vive.» Nadie llevó más heroicamente a la práctica, ni con más recato, dicha regla. Claro está que un camino de tan estrecha andadura como ése, brinda pocas oportunidades de éxito mundano y más bien conduce peligrosamente a la indiferencia o al olvido de los demás, sobre todo en una sociedad tan superficial como la muestra, que tan reacia es a enjuiciar por sí misma y no por lo que les digan, los valores del arte.

Angel Ferrant que vivió en una época, aunque próxima aún, más cerrada mentalmente que la actual, y con el solo instrumento de su verdad naciente, no tenía más remedio que asumir el papel de marginado por falta de valimientos externos, como lo fuera también Alberto Sánchez, aunque con diferente trayectoria biográfica; y como lo hubieran sido fatalmente Julio González y Pablo Gargallo de no haber traspuesto nuestras fronteras para establecerse en un clima más propicio. Triste pero evidentísima com-

probación la del destino artístico de nuestros cuatro máximos escultores en la primera mitad de este siglo, los dos que emigraron son hoy glorias universales; sus obras se las disputan todos los Museos del mundo, mientras la fama de los otros dos, que quedaron aquí, apenas si ha podido rebasar los niveles más inmediatos al de aquellos que les trataron personalmente.

A Angel Ferrant, con méritos sobradísimos para tener sitio entre los grandes de su tiempo, apenas le conocen hoy las generaciones más jóvenes de españoles, y fuera de nuestra patria está prácticamente ignorado.

Vivió Ferrant desde su regreso a Madrid por el año 1935 en un diminuto chalet de la colonia del Viso, entonces en las afueras, compartiendo el hogar con la fervorosa compañía de su mujer: Maruxa. Toda la casa estaba pulcramente ordenada y guarnecida con sencillo mueblaje; menos el taller, que ocupando el lugar destinado al garaje, se convertía en un abarrotado almacén de materiales heteróclitos y herramientas artesanas. De esta fronda mecánica el talento de Ferrant cosechaba esforzadamente su producto en cotidiano y afanoso laboreo.

Arriba del estudio, casi a la entrada de la casa, en una pequeña pieza de escueto mobiliario, una mesa de trabajo y la biblioteca, complementaban en su fisonomía intelectual, las ocupaciones de su dueño. En la librería estaban ausentes las ediciones de lujo, y los grandes y ostentosos formatos que en nuestros días se prodigan cada vez más. Literatura, arte y filosofía, eran los títulos más visibles de aquellos estantes, que también servían de soporte a cantidad de fotografías de amigos y otros pequeños recuerdos.

A propósito de libros, no es obvio decir que su

dueño era hombre propenso a la lectura y dado a la reflexión, pero su discurrir en materia de arte, no se recostaba en lo libresco, sino en lo vitalmente constatado. Mucho más que un teórico de base erudita, demostraba ser hombre caviloso de sus propias experiencias.

Siguiendo nuestro rápido inventario del ajuar doméstico, su único lujo se mostraba por las obras de arte en él repartido; algunas del propio artista y recuerdo también una litografía de Kandinsky, dibujos de Miró, cerámicas de Llorens Artigas, etc., todo ello distribuido sin énfasis de ninguna clase. Así era el pequeño universo familiar de Ferrant, plácido y natural, en igual condición que su dueño o que su dueña, pues en este dominio serían inseparables los terrenos, por cuanto la presencia afable de Maruxa añadía en profundidad humana y afectiva.

Continuaba Ferrant una dinastía de artistas, hijo y nieto de pintores, vino al mundo en el madrileñísimo Paseo de Recoletos el año 1891. Una nota autobiográfica enviada a Sebastián Gasch y publicada en 1934 da una síntesis tan elocuente de sus años de comienzo, que voy a transcribirla en buena parte considerándola documento insustituible. Dice así: «Mi padre fue el pintor madrileño Alejandro Ferrant Fischermans; le recuerdo siempre como hombre laborioso y singularmente sencillo, consagrado a un hogar, mantenido por su esfuerzo. Por la rama paterna desciendo de catalanes y alemanes. Por la rama materna de gallegos y castellanos.

Desde muy chico me gustó dibujar. Mi niñez y mi adolescencia transcurrieron en un ambiente burgués de clase media.

Cursé el bachillerato en un colegio de frailes que recuerdo como una pesadilla aborrecible. En mi épo-

ca de colegial, dibujos, afectos y lecturas de mi preferencia me parecían cosa clandestina.

Me decidí a hacer escultura, porque siempre me sedujo más un cuerpo que una lámina: un cartón me pedía más una tijera que un lápiz. Fui alumno poco asiduo de las escuelas oficiales por las que pasé sin pena ni gloria. No obstante, en mis comienzos, concurrí con éxito a algún certamen, pero esto no alentó mi entusiasmo; me vi, por el contrario, sumido en un remolino de confusiones, al advertir que me había lanzado por una ruta falsa que se contradecía cada vez más con mi natural modo de ser. No podía continuar así. A todo esto, atravesé un período de vacilación, de perplejidad, de desánimo, mucho más agudo aún que el que con frecuencia padecen los estudiantes fracasados. Durante bastante tiempo permanecí completamente inactivo, pensando muchas veces en renunciar a la profesión de las artes. Pasaron años en los que tan sólo esporádicamente produje alguna cosa, puede decirse que nada.»

En tan incierta perspectiva apenas encuentra asideros. Su padre le alentó y le sostuvo moralmente. Recuerda con vivo afecto a Mateo Inurria, mucho mayor que él, y más contemporáneos a Barral, Alberto y Manuel Abril. Hace algunos viajes por Bélgica, Alemania, Italia y reside por algún tiempo en París en 1913. Estas salidas provocan un incentivo por un lado, mientras por otro no dejarán de producir perplejidad al encontrarse de bruces con todo un nuevo e inopinado espectáculo del que apenas había tenido noticias, y es natural que ante su despliegue se sintiera desfasado.

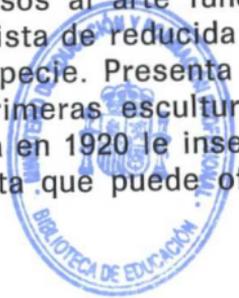
Dos tendencias se encuentran en su momento álgido: el cubismo, ya bien avanzado, pero en pleno auge y controversia, y el futurismo con su grito agresivo y espectacular.

De tan extenso repertorio le llama significativamente la atención la escultura de Boccioni, que expone con el grupo «futurista». Esta afinidad, intuitivamente presentida, le decide algún tiempo después, ya de vuelta en Madrid, a enviarle una postal a Marinetti con esta lacónica declaración: «Me interesa el futurismo»..., y recibe sorprendido como respuesta un abultado paquete de libros desde Milán.

Pasó Ferrant en esta época por la misma alternativa que tantos otros artistas españoles entre dar el salto definitivo o no. Ve claramente que sus sentimientos respecto al arte, encuentran un ambiente más propicio por esas otras latitudes, se reconoce, claro está, mucho más identificado con lo que por allí ha visto, aunque todavía se manifieste de forma minoritaria y discutida. Pero la vía estaba claramente abierta y animosamente poblada. Sin embargo, no se decide a romper sus vínculos con su tierra. Sé que vivió en aquel tiempo muchas incertidumbres y acaso una llamada última de su propia sangre necesitando nutrir su arte de una savia extraída en su propio terreno originario, y hasta por un imperativo moral de querer servir en algo a su propio país tan desvalido, le decidiera en última instancia por esta elección mucho más sacrificada y problemática.

En el año 1918, por el inevitable pasillo de la oposición, obtiene una cátedra de modelado que desempeñará primeramente durante dos años en La Coruña. Estas tierras gallegas le son conocidas ya. Allí han transcurrido los veraneos familiares, allí se casa, y con otros amigos propensos al arte funda el grupo «Alfar» que edita una revista de reducida circulación, como todas las de su especie. Presenta también en público, entonces, sus primeras esculturas.

Su traslado a Barcelona en 1920 le inserta ya en el ambiente más cosmopolita que puede ofrecer nues-



tro país por aquellas fechas. En la capital catalana es menos opresor el peso reaccionario de las instituciones académicas centralizadas en Madrid y por su situación geográfica se siente más próximo el eco exterior. De llegada ya recibe un impacto inolvidable con una exposición integrada por Picasso, Matisse, Gris, Severini, Gleizes, etc., promovida por el infatigable entusiasmo de José Dalmau.

En esta época comienza propiamente su carrera artística, cuando se empieza a relacionar con artistas de igual aliento: Manolo Hugué, Casanovas, Miró, Benet, Nogués, Torres García, Barradas y tantos otros. De entonces también datan unas amistades que se mantendrán vivas en lo sucesivo: Sebastián Gasch, Imbert, Prats, etc.

Pertenece al grupo «Els evolucionistes», concurre a exposiciones colectivas como las del «Pabellón de artistas reunidos» celebrada en Montjuich. La exposición inaugural de las galerías «Syra» la comparte con Francisco Domingo.

Es una época en la vida del artista a la vez bulliosa y combativa como corresponde a su propia juventud y al momento. La seriedad del trabajo, el sacrificio esforzado de la creación cotidiana, no excluyen la jovialidad ingeniosa para afrontar en la calle, cara al público, las reacciones hostiles del filisteísmo; era la postura compensadora. Pero en algunas ocasiones había que extremar las previsiones para que el encuentro no alcanzase las dimensiones del motín, y aún así había revuelos. Con este ánimo celebraban los «Amics de L'art Nou», sociedad, claro está, de la que Ferrant era socio fundador, unas exposiciones de carácter privado, y por supuesto por rigurosa invitación extensivas a personas relevantes de la alta sociedad barcelonesa. El turno de nuestro escultor está descrito por él con tan buen donaire

que merece la pena oírle contar algunos pasajes: «En la sala —estos espectáculos se celebraban de noche— mis diez o doce esculturas, estaban completamente tapadas como fantasmas. Mientras la concurrencia iba llegando un malabarista chino con traje oriental, divertía a los presentes, y en su momento un locutor vestido de etiqueta, destapaba una por una las esculturas dedicándolas palabras improvisadas. Se puede pensar que un acto así se produce al borde de mil circunstancias terribles. Pero también se puede pensar que esas circunstancias se convierten en alicientes de magnífica calidad si hay un público en disposiciones para otorgárselas».

«Las esculturas que yo había hecho estaban integradas por objetos o materiales manufacturados, cuyo empleo constituyendo esculturas, era entonces una tierna rama que no había salido a la calle, entre las que acabaron por invadir tan atrocemente escaparates y cafeterías. La aparición en un semanario de aquellas esculturas me ocasionó serios disgustos.»

En 1934 Ferrant pasa por concurso de méritos a regir una cátedra de la Escuela de Artes y Oficios de Madrid. Deja en Barcelona amigos a los que se sentirá siempre entrañablemente unido, deja recuerdos de una juventud irreversible y siempre que se habla ante él de Barcelona le veíamos reaccionar con tan positiva respuesta, que como suele decirse, se le alegraban las pajarillas.

En fin de cuentas, vino a Madrid porque era madrileño. Y al poco tiempo le vemos como en Barcelona, tan entusiasta y activo propagandista de su fe en el arte. La Asociación de Amigos de las Artes Nuevas: «ADLAN» aparece en su primera convocatoria con las siguientes firmas: Luis Blanco Soler, Norah Borges, Angel Ferrant, José Moreno Villa, Gustavo Pillaluga y Guillermo de Torre. De su manifiesto

funcional que tengo delante, me parece muy demostrativo entresacar algunos párrafos, ya que no puedo darlo, como quisiera, en toda su extensión: «ADLAN se sitúa desde el primer momento al margen de todo eclecticismo y afirma su voluntad resuelta de presentar, valorizar y defender el arte nuevo. Entiende por arte nuevo, ante todo el que es genuinamente contemporáneo nuestro; y después el de cualquier época, siempre que se mantenga vivo, operante.

ADLAN será un haz donde confluyan todas las corrientes vivas del espíritu contemporáneo, por extrañas que se presenten y por contrarias que resulten a la tradición en uso.

A esta asociación le debemos la organización en las fechas ya cálidas de febrero de 1936, de la primera exposición Picasso de signo reivindicativo. Y en definitiva la única que en nuestro país se ha celebrado en dimensión apropiada.

Ya que estamos reseñando la actividad proselitista de Ferrant y sus acciones públicas, se hace necesario aclarar que nunca se le vio implicado en otras empresas que en aquellas que tuviesen por miras esenciales la difusión y el buen entendimiento del arte como manifestación vital y como producto del sentir de la época en que se hace, sin implicar en ello —por supuesto— ningún provecho personal, ni otras intenciones oportunistas.

De su poco afán de figurar, dan buena prueba, las contadísimas exposiciones personales que celebró en su vida y su presencia en otras colectivas o de grupo, no tuvieron otro significado que el de alinearse llanamente con sus compañeros de afanes. A esta llamada de la camaradería acudió siempre dispuesto y animoso. En cambio, se fue apartando, cada vez más, de los certámenes mayoritarios y de las convo-

catorias de tipo competitivo y recompensa laureada. Aceptó no sin reparos de su natural modestia, ser miembro de la Academia Breve de Crítica de Arte, asociación libre, inspirada y regentada por el maestro Eugenio D'Ors, que durante sus días de existencia, procuró aisladamente, mantener animado un rescoldo estético. Sus salones anuales de los Once a los que concurrió Ferrant, como invitado en dos convocatorias, acogieron en su seno y bajo el signo del más amplio eclecticismo, las exposiciones más dignas y significativas de aquel momento.

Con el mismo ardor que en sus años mozos, se enroló más adelante, a partir del año 1948 en las tareas y propósitos que emprendió la llamada Escuela de Altamira, de tan efímera vida, como nobles ambiciosos proyectos.

La idea fundacional de esta agrupación se debió al pintor Mathias Goeritz, que arrojado de su patria por avatares de la guerra mundial, vivió unos años entre nosotros para después emigrar definitivamente a México.

Con la Escuela de Altamira no se pretendió instituir un cenáculo más o menos academicista, ni propugnar tendencias en las corrientes del arte, sino crear un clima propicio para el intercambio de ideas relacionadas con el arte y sus maneras de manifestarse o producirse en nuestros días, en constante y problemática renovación. En el sentir del arquitecto italiano Alberto Sartoris, la Escuela de Altamira sería como «una bandeja bajo la cual se agruparían artistas de diversas tendencias y procedencias». Hay que recordar que también la integraron poetas, historiadores y críticos de arte.

Con un programa bastante ambicioso y en múltiples proyecciones, lo más sustantivo de sus realizaciones, fueron las reuniones que normalmente se ce-

lebraron en Santillana de Mar, al pie de las famosas grutas. Presididos bajo aquel dosel, con la divisa mágica de sus bisontes, las pinturas de Altamira, dejaron de ser prehistóricas para encarnarse en la historia viva del arte.

No quisiera enumerar tan sólo algunos de sus componentes originarios más destacados, para tener que omitir injustamente otros nombres cuya aportación, en este caso concreto, fue aún más cuantiosa; y no es cuestión de traer la relación completa de sus asociados de dentro y fuera de nuestro país. Remito a quien pueda interesarse en ello, y lo recomiendo por su interés, a que consulte los anales de aquellas interesantes reuniones, que recogidos en volúmenes anuales fueron publicados en Santander. También apareció entre las monografías que se editaron aparte, una biografía de Angel Ferrant, por la pluma inteligente y conocedora de Ricardo Gullón cuya lectura aconsejo ineludiblemente a todo el que se interese por conocer mejor a nuestro artista.

Ferrant fue, ya lo hemos visto, un activo y entusiasta componente de este grupo, interviniendo en los coloquios y responsabilizándose con las tareas que se programaron.

La falta de un mecenazgo que la sostuviese, hizo languidecer hasta su desaparición una empresa que hubiera podido proporcionar mucho bien a nuestra cultura.

Un desdichado accidente de automóvil durante el verano de 1954, de graves consecuencias preludió la ruina física de esta vida en el momento más lúcido de su trayectoria. Las secuelas de aquel traumatismo impusieron grandes limitaciones a sus piernas, y minaron hondamente su salud, pero no flaqueó su espíritu que continuó bien activo hasta poco antes de su muerte.

## EL ESCULTOR

Desde sus primeras obras conocidas, y en este punto podemos situar las que presentó en el Salón de Artistas Ibéricos en el año 1925, y en todo lo extenso de su multiforme producción escultórica posterior, una de las constantes que primero podemos apreciar en este artista, es el deliberado afán de alcanzar una expresión clara y terminante de su idea. Nada queda en sus formas que no esté plenamente definido, nada deja en estado vacilante o confuso; de esta manera toda la imagen viene de golpe a los ojos, haciéndose presente en su unidad más absoluta y esencial, mucho antes de que el detalle empiece a actuar parcialmente. La función de conjunto podrá establecerse en una escala muy diversa de diapasones, desde lo más alto y gritón a lo más susurrante y confidencial; pero no es precisamente en esta graduación mayor o menor donde la forma obtiene el nivel óptimo de claridad o nitidez, sino en la depurada síntesis de su propia definición.

En su famoso relieve de **La escolar**, con el que obtuvo el premio Nacional de Escultura en 1926, la levedad de su modelado no amortigua en ningún momento la precisa significación de la forma, sino que matiza sutilmente y de manera muy justa el carácter de su infantil naturaleza. Es un relieve de muy poco bulto, como los egipcios, donde toda la expresividad se carga en el contorno, con una línea flexible, de elástica curvatura cuya vitalidad se acrece aún más en su contraste con las rectas abstractas del pupitre.

Del mismo modo en otro relieve datado en 1929, en el que unos desnudos femeninos, sestionan plácidamente recostados en plena naturaleza, sugiriendo con sus redondos modelados que se ordenan extendidos horizontalmente, la ondulosa cadencia de un paisaje que no ha sido preciso describir y se halla de esta forma condensado sugerentemente.

Esta época primera que se extiende hasta bien entrados los años treinta se caracteriza por la refinada elegancia y la ligereza de sus figuras que, quizás alcance su más depurado ejemplo en la cautivadora espiritualidad de la cabeza en mármol perteneciente al Museo de Arte Moderno de Madrid. Sin embargo, nos vamos a encontrar fechada en el mismo año 1929, otra escultura, también de tema femenino pero en un sesgo diametralmente opuesto, tanto por el espíritu que la anima como por sus soluciones técnicas. Es una figura en barro cocido, de morfología elemental y grumosa materia ásperamente amasada, que se yergue con insolente majestad en un gesto remoto y misterioso. Su imagen es de imborrable recuerdo y su impacto deja en el ánimo esa resonancia oscura y persistente que también ofrecen los ancestrales totem de la Isla de Pascua.

Estas dos obras tan dispares pudieran representar la primera advertencia que el artista nos hace res-

pecto a la conducta que le veremos seguir en lo sucesivo. En adelante vamos a asistir a una serie de cambios bastante profundos, que asumirán el papel de otros tantos episodios en los que se ilustran con sincera fidelidad las alternativas de su espíritu desde la doble vertiente vital e imaginativa. No demostrarán nunca, por supuesto, un carácter inestable ni un espíritu versátil, nadie más contrario a ello por naturaleza, sino que demostrarán la pluralidad fecunda de un espíritu exigente y en continua renovación.

En los últimos años de su estancia en Barcelona se lanzó nuestro escultor por una vía escandalosa y agresiva. Realizó una serie de construcciones muy abstractas donde integraba objetos procedentes del mundo cotidiano y usual; un serrucho, un disco de gramófono, una chocolatera, un chupete de niño, etc., seccionados o fragmentados unas veces, otras empleados en su íntegra y total prosodia, estos acoplamientos funcionaban de una manera análoga a los **collages** inventados por los cubistas y no estaban exentos tampoco de la intención humorística y de las ambiguas y sorprendentes significaciones que les atribuyeron también dadaístas y surrealistas. Los títulos de estas obras así lo subrayan: «anfibio galopante», «novia», «hidroavión», etc.

Merece la pena conocer algunas de las razones que Ferrant aduce en su momento, como motivantes de su incursión por estos caminos: «quizás no me hubiera bastado para lanzarme a realizar una composición con objetos reales —dice— de no haber sentido el hastío, el hartazgo, el empacho de tanta y tanta escultura anodina, hija artificial y desmedrada de una escultura eternamente superior, justificada y venerable» y más adelante añade: «hoy me sentí ahogado por la condensación en torno de tanta sublimidad degenerada, y abrí una ventana, dando reposo a mis

manos. Dejé de hacer e hice otra cosa. Al fin la misma. Fui sugestionado por la contemplación de los objetos más triviales y —rotos o enteros— me dispuse a ordenarlos por un imperativo interno. Este proceder no es heterodoxo ni nuevo.»

Esta experiencia abandonada entonces, tuvo su continuidad años más tarde, claro está, que no de igual forma, sino enfocada desde otro punto de vista y en consecuencia llegando a unas creaciones muy diferentes.

En el «Salón de los Once» correspondiente al año 1945 fueron presentadas por Ferrant una colección de veinte piezas encerradas en una vitrina por su reducido formato, que resumían un nuevo aspecto del mismo problema anteriormente citado. Los ingredientes de estas pequeñas esculturas, habían sido recogidos al azar por el artista, durante sus caminatas estivales, por la playa gallega de Fiobre. Eran pedazos de madera carcomida, conchas, caracolas minúsculas, trozos de raíces o guijarros zarandeados y pulidos por el mar. Con esta humilde cosecha, apenas manipulada, para conservar su aspecto natural lo más íntegramente posible, y ateniéndose con fina observación a dichos caracteres de origen, fue haciendo ensambladuras, estableciendo relaciones, desnudando cualidades inherentes o fortuitas hasta conseguir individualidades formales características con vida y expresión propias. Su simplicidad misma, a veces, potenciaba los aspectos más sutiles sin ninguna afectación. Así pongamos de ejemplo la punta de una astilla al clavarse sesgadamente en una superficie, producía en su impacto una sensación de energía tan momentánea como el de una chispa eléctrica.

Los títulos que bautizaban estas pequeñas obras, aludían anecdóticamente a figuraciones más o menos vagamente sugeridas por su mezcla resultante;

así había quien se llamaba **hélice, pájaro del mar o extraño caracol**. En cualquier caso se trataba de cuestión de indumentaria y puramente ocasional, lo importante de este pequeño universo maravilloso era la disección que se hacía a través de formas y texturas naturales muy simples para aislar o considerar en su más desnuda evocación una serie de caracteres esenciales de la forma y de sus valores expresivos.

Puesto que hablamos ahora de materia y de materiales, cabe aquí extenderse en comentar el tipo de atención que les prestó nuestro artista y a ese respecto podemos resumir significativamente, que sus preferencias se declararon con simpatía manifiesta hacia los materiales humildes frente a los materiales suntuosos y acreditados, confirmándose así otra vez su gusto por la sobriedad; su probidad entendida en el mejor linaje del espíritu.

La materia por la cual cobra realidad la obra de arte, permítanme el inciso, no es mero soporte que en fin de cuentas quede inactivo y tras la elaboración del artista sobrepasado; sino que muy al contrario termina estando vinculado y evidente. Por sus mismas propiedades físicas, imponen unas normas de conducta que no quedan tan sólo en lo operatorio, sino que por ello mismo condicionan los movimientos del pensamiento creador. En la escultura estos imperativos se hacen mucho más exigentes si cabe, que en otras artes y el escultor sabe bien que la adecuación de sus propósitos ideales con los caracteres de la materia que prestará su forma, deben realizarse en la mejor armonía. El dominio hay que ejercerlo con pleno conocimiento e intención, como dice Moore: «el escultor debe ser el amo del material. Pero no un amo cruel». Peor todavía añadiríamos para quien se convierta en su esclavo, o quiera ser un deshonesto explotador como más adelante veremos.

Se valió Ferrant ampliamente del repertorio tradicional: la arcilla, el bronce, la piedra, el mármol o la madera, adoptando con espíritu liberal los últimamente llegados, como el plexiglás o el acero cromado y acogiendo franciscanamente también otros productos tan vulgares como el corcho, el cemento o los ya mencionados residuos naturales. Pero quedaron deliberadamente excluidos los materiales suntuosos: el pórfido, el alabastro, las dioritas..., todo ese repertorio en fin, cargado de retórica y de mundana aceptación, cuyo precio ostentoso, han sabido ladinamente explotar con buenos beneficios, bastantes menestrasles pseudoartísticos entre la clientela adinerada y exhibicionista que confunde el valor con el precio. De cuantas veces nos topamos con una pretendida escultura malgastando una piedra de bellísimo veteado, cuya nobleza original queda prostituida por una ruin inspiración, es cosa de la que todos tenemos mal recuerdo.

A este respecto voy a permitirme comparar dos experiencias opuestas que han dejado en mi memoria una huella persistente: de las impresiones estéticas que más hondamente he sentido, quizás la que ha ejercido un hechizo más fascinante y sin igual, ha sido, sin duda, la máscara funeraria en oro y lapislázuli de Toutankamon. No es cuestión de pormenorizar un análisis detallado, sino reconocer tan sólo la parte decisiva que en dicho efecto aportaba la deslumbrante materia, inseparable en este caso de lo esencial de la obra de arte.

En contraste tendría que declarar francamente, que una de las cosas más feas y estéticamente más anodinas que recuerdo haber presenciado en mi vida, ha sido la colección de joyas de la corona de Inglaterra, que se exhiben en la famosa Torre de Londres. Allí las costosísimas piedras, no se hacen significativas,

más que por su tamaño o por la cantidad y en sus propiedades de origen más inalienables; por lo demás todo aquello es una navegación o naufragio más bien, por un caos que se columpia entre lo informe y lo deforme, sin que la integración formal se logre en versión verdaderamente estética.

Volviendo a nuestro tema que dejamos en el paréntesis de los dos períodos que se comparaban, el de Barcelona con los objetos de procedencia industrial, y éste de sus ensambladuras con productos de origen natural, intercalándose una década de muy diferente creación figurativa en casi su totalidad, lo esquemático de esta biografía, sólo nos va a permitir detenernos a considerar dos grupos, en los que a través de varias obras convenientemente escalonadas, desarrollará respectivamente dos temáticas de muy diferente índole. Sus títulos en sí, son suficientemente gráficos: **La tauromaquia**, que data de 1939 y **la Comedia humana** que le sigue inmediatamente.

La primera serie la componen nueve relieves de barro cocido, donde se glosan otros tantos momentos de la fiesta taurina, recogiendo en ellos, cuanto el espectáculo ofrece de bullicio alegre y popular, más lo que cada «suerte» comporta en su distinto giro expresivo y dinámico. Por ello cada escena está periféricamente animada por otros actores y por el público que algunas veces asoma, formando con sus movidos y ondulantes contornos un arabesco que acompaña y potencia con su gracia el movimiento ágil y el tiempo fugaz del juego taurino. La atención del artista se concentra para dar su mayor vigencia al movimiento y para ello se vale en ocasiones de tan ingeniosísimo y original recurso, como el de representar en la misma plancha, una secuencia de los movimientos, desglosada en varios tiempos, valiéndose del doble proceder del hueco y el alto relieve.

Así la figura del banderillero representada de bulto en el momento de salir por pies del encuentro, queda también visible en las fases que le precedieron por varias actitudes figuradas en hueco, como si quedara su estela marcada por el molde de su cuerpo.

**La comedia humana** es el título genérico dado a una serie de grandes cabezas femeninas talladas en piedra. En cada una de ellas se ha propuesto condensar los caracteres esencializados de unos tipos humanos vistos en su más instintiva y primaria significación psicológica, constituyendo esta serie una página magistral de la anatomía del arte. Las facciones, nariz, pómulos, labios, etc., van asumiendo en cada caso el papel de un símbolo visual caracterológico. Algún detalle indumentario, un sombrerito o la forma del peinado subrayan complementariamente la descripción.

Lo importante aquí es la crítica desde el punto de vista humano; no pretende el escultor trasponer en estos rostros la presencia fantasmal idealizada de la máscara, ni se propone tampoco incidir en la caricatura, aunque es muy manifiesta la intención satírica. Como dice Luis Felipe Vivanco, «la serie constituye una tipificación bastante completa de la estupidéz humana». De ahí su estremecedora verdad como estudio fisionómico.

Llegados a este momento es dable comprobar, mirando hacia atrás, y haciendo un recorrido por las diversas fases que atraviesa la obra de este artista, una chocante discontinuidad que, vista de bulto y en sus apariencias más inmediatas, se traduce en la adopción con indiferente alternativa de la plástica que viene llamándose figurativa o de su opuesta la abstracta, y dichas metamorfosis no se verifican en una progresión gradual, sino con retrocesos y avanzadas bien discernibles.

Para aquellos que necesitan valerse de unos esquemas clasificatorios muy encasillados para sentar sus juicios estéticos, dicho eclecticismo no dejaría de producir perplejidad y desconcierto. Mayor aún para los que tomando partido entendieran esos trueques, como consecuencias de otras tantas claudicaciones. Algo así como «pasarse» de uno a otro bando volublemente.

En semejante ánimo le hicieron candorosamente la pregunta para una encuesta formulándola en estos términos: ¿Lo figurativo le impide a usted hacer lo abstracto o pueden realizarse a la vez ambas cosas? El artista que rara vez perdía la calma, contestó a su interpelante ex-abrupto: «No me arme usted líos con esas diferencias. Porque yo hago siempre la misma cosa. Diga usted luego, que para eso es crítico, cual es lo figurativo y cual lo abstracto. Cuando yo tengo que hacer una escultura con un destino determinado, no hago más —abstracta o figurativamente— que ponerme a tono con el sitio».

Ese ponerse a tono con el **sitio** podríamos sustituirlo de manera equivalente, por un ponerse a tono con la idea y así tendríamos la clave. Es decir, el escultor entendía que su propósito quedaba tanto mejor cumplido cuanto más estrecha adecuación pudiera conseguir entre la idea que pretendía expresar y los valimientos formales que emplease en su realización.

En fin de cuentas, siempre depende de lo que se entienda bajo esa ambigua y convencional denominación de abstractismo o de figuración, lo que pueda ser aplicable a nuestro escultor. Si como sucede tan frecuentemente, la figuración se entiende como una trasposición a la letra de las apariencias externas de la imagen natural, con admisión de algunas licencias estilísticas, y en el ingenuo propósito de conseguir lo que podríamos llamar una realidad en conserva, esa

figuración quedó siempre descartada por Ferrant desde sus comienzos. Pero si como abstracción tuviéramos que entender toda creación cuyo punto de partida queda sin vinculación con alguna vivencia real tampoco puede considerarse abstracta esta escultura. La obra de Ferrant lleva siempre implícita alguna idea que la relaciona en su origen y en sus significados con alguna experiencia extraída de la realidad y es muchas veces el grado de sublimación o de esencialización conseguido por el artista en legítima usanza de sus recursos imaginativos lo que le presta una apariencia cuya lectura tergiversada equivaldría a tomar el rábano por las hojas.

Aquí tenemos una explicación suya que no deja lugar a dudas a propósito de los **móviles** de los que vamos a ocuparnos inmediatamente: «Nada más ajeno que un «móvil» por su aspecto —nos dice— a cualquier objeto de la naturaleza. Y sin embargo, nada más natural. Tan natural, que su propia naturaleza rechaza el artificio, el truco. En el móvil todo es verdadero, real; ponderación, equilibrio, levitación. En él la ley de la gravedad no puede escabullirse, sino que se manifiesta desnuda y es su carne y su médula.»

Estos **móviles** fueron presentados en una memorable exposición en la recién estrenada Galería Palma de Madrid en 1948. Quien no haya vivido el suceso por propia experiencia, no podrá percatarse a distancia de la total dimensión de este acontecimiento y más aún de lo que su insólita presencia supuso en la adocenada y rutinaria vida artística de aquellos años.

Indefectiblemente al hablar de **móviles** viene de modo inevitable el recuerdo del americano Alexander Calder, el más genuino y universal representante de esta modalidad artística a quien por cierto cono-

ció Ferrant años atrás en Barcelona entablándose entre ellos, una recíproca y natural simpatía. No es cuestión en nuestro caso, de establecer juicios valorativos de lo que ambos artistas han conseguido por esta vertiente, ni mucho menos primar la prioridad de esta idea, cosa a la que tan propenso se está hoy, para conceder todos los honores al que fue primero; porque si fuera así, tendríamos que retroceder aún algunos años, para reconocer en otros artistas los primeros atisbos.

Lo que importa esclarecer, es que Ferrant llega a estas realizaciones por una sucesión de intuiciones que tienen origen interno y que en definitiva sus móviles representan dentro de la trayectoria de su arte, una etapa con visibles antecedentes en la producción anterior, y se proyectan con una nueva fisonomía en la obra realizada posteriormente.

Es preciso subrayar que la expresión dinámica, está consustancialmente unida a lo que el escultor entiende como misión primordial de la escultura. Definidas con sus propias palabras la escultura es «**la materia animada en el espacio**», y hacia esa finalidad se dirigió constantemente su inspiración que veremos manifestarse en movimiento, con los más variados recursos imaginativos. «La escultura nace ya con movimiento» afirma otra vez el artista y con perspicaz argumentación añade «el caballete del escultor es ya giratorio».

La noción del movimiento como expresión vital, está ligada con visible intención a toda su escultura estática por lo que él gustaba llamar muy gráficamente **la consecución de formas palpitantes**, frente a lo que desdeñosamente calificaba como **formas cadavéricas**. Pero la elección de una temática cuyo núcleo mismo fuera una representación del movimiento es frecuente en su obra. Ya lo vimos en su serie de la

tauromaquia. También está visible en la **comedia humana** por lo que en ella se condensa de movimiento anímico. Ahora lo vamos a encontrar más patente en sus figuras articuladas. Primeramente construyó un maniquí en madera de boj, de unos treinta centímetros de altura, semejante a los que solían utilizar muchos pintores en su estudio. Pero éste de Ferrant de finísima factura y esbelta anatomía, era capaz de adoptar las más variadas posturas con unos gestos de la más rebosante vitalidad. Siguieron a este pequeño muñequillo, otro maniquí femenino en madera y metal de tamaño natural y en la misma escala una **figura cambiante** también femenina cuyos elementos móviles se insertaban a lo largo de un tallo metálico que formando un eje vertical conducía giratoriamente las posiciones de la figura. También en su **mujer de circo** el juego articular de sus miembros le hacían posible adoptar las diferentes actitudes de sus ejercicios acrobáticos.

Lo que interesa recapitular de este conjunto de figuras móviles es que no sólo por sus soluciones formales, sino por la disposición e inventiva del sistema que permitía el juego articular, se daba una réplica diferente y original al mismo tema.

Liberada la materia de su condición inerte, al mudar su soporte el movimiento pasa, de tener la significación virtual que en el mejor caso podía asumir en la escultura tradicional, a constituirse en motivo real y contemplable. La función del **móvil** suspendido se ejerce y se transmite por el juego puro del movimiento con cadencia natural y no mecánica. Por este mismo juego el hombre se hace dueño del aire y del espacio con signo poético, lo mismo que lo domina y utiliza en la vida práctica.

La ley del **móvil** está determinada por la disposición articulada de las piezas que lo integran y por su

propia densidad en función de su equilibrio, estableciendo en su órbita prefijada una serie infinita de relaciones espaciales en continua y cambiante mutación.

Ferrant analiza una serie de movimientos observables en la naturaleza, como el balanceo de los barcos movidos por las olas, o los movimientos de una danza o de un juego acrobático y en función de su ritmo esencializado crea la estructura material adecuada.

He empleado la palabra juego en varias ocasiones al referirme a estos ingenios y así es en verdad el efecto que producen en el espíritu, sin que ello signifique menoscabo de su importancia y trascendencia. «El juego es la más pura invención del hombre» nos dice Ortega y para aquellos que encuentren dicha ocupación poco seria nos añade el propio maestro: «No es frívolo el que se divierte, sino el que cree que no hay que divertirse.»

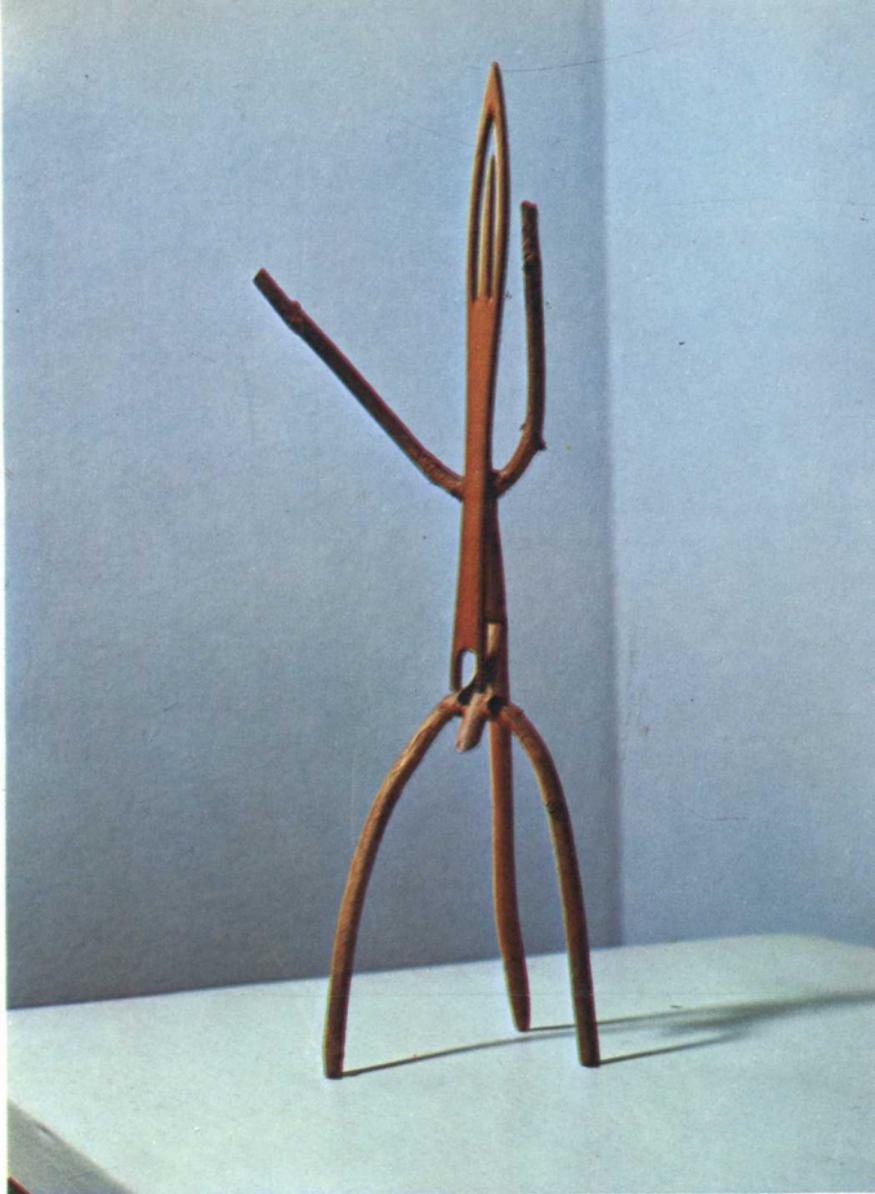
En la última década de su vida el talento de Ferrant se hace aún más fecundo, al ser más dueño de sus saberes y de sus experiencias. Su inventiva alcanza los más felices encuentros, y su originalidad se muestra más y más depurada. Pero también —y en ello vemos el sello privilegiado del genio— su mente se hace como más ágil, más intrépida y al fin también más singularmente sencilla, incluso para acceder a obras de contextura complicada, como vamos a ver enseguida.

Aparte de las esculturas que como productos individuales fueron apareciendo, tales como su *Ibera* de 1952, *Muchachas enlazadas* de 1953, o su original trofeo deportivo para un colegio mayor universitario, obras que citamos como muestra para no alargar una copiosa relación, es necesario considerar con algún detenimiento su serie de tableros cambiantes y su continuación en los estáticos cambiantes presentada

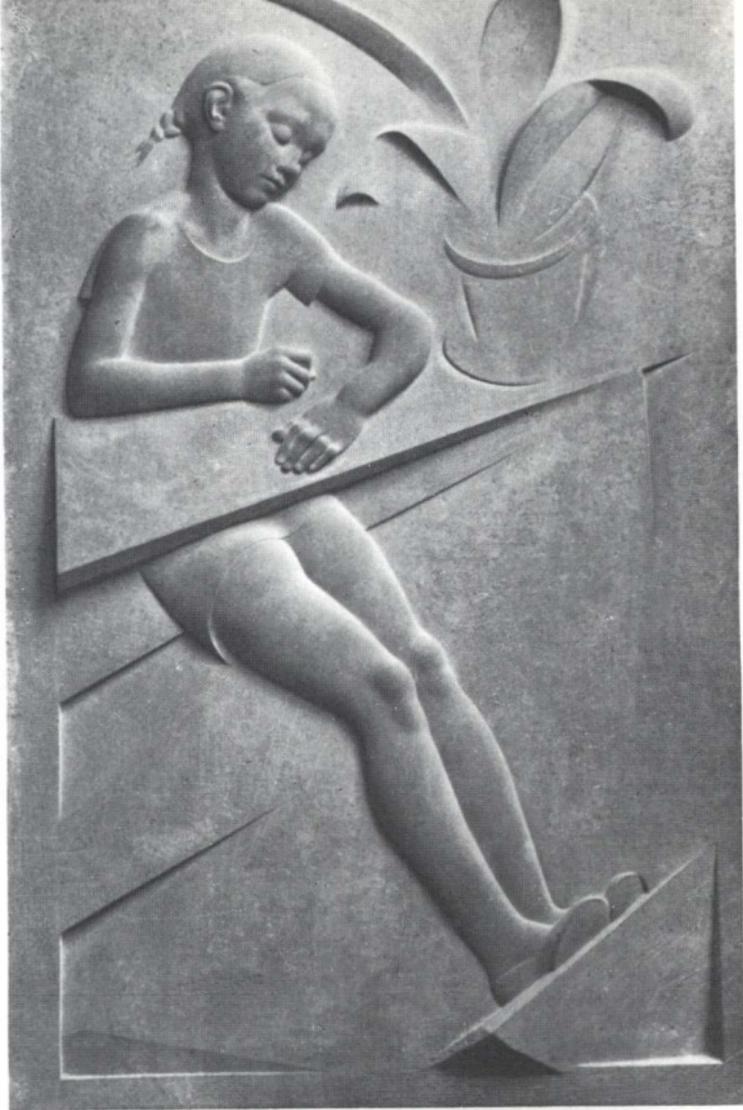
en la Bienal de Venecia del año 1961. Los tableros cambiantes son como una especie de relieves móviles; las formas repartidas en la superficie de una plancha, quedan sostenidas ingeniosamente de manera que son posibles sus giros y ciertos desplazamientos en el plano separadamente, con lo que es dable obtener una combinación de imágenes resultantes de las distintas relaciones que entre dichos elementos se establezca. Cada una de estas unidades formales son por tanto polivalentes y sus significaciones se refieren preferentemente al mundo orgánico. No son en ningún momento las formas modulares de carácter geométrico, que se han utilizado más tarde por otros artistas y que permiten su número de combinaciones siguiendo una determinada progresión de orden matemático. Lo sorprendente de estos tableros cambiantes es el repertorio de imágenes en ellos posibles, que surgen al compás del más leve cambio que pueda operarse en alguna de sus partes.

Esta invención tan original como insólita, de la que no recuerdo precedentes en el arte de nuestros días, dejó desde entonces abierto un horizonte, por donde han asomado mucho después algunas realizaciones de otros artistas que tendremos que considerarlas de modo incidental, pues sus coincidencias son remotas y posiblemente se han imaginado sin conocimiento directo de estas creaciones a que nos referimos.

En sus últimos años, Ferrant prosigue ahondándose en el ya iniciado problema de la escultura cambiante, trasladándolo, del plano en que inicialmente lo concibe, al espacio libre y tridimensional. Ahora sus elementos formales se convierten en puras abstracciones o esquemas, que sin tener identificación precisa con algún modelo reconocible, adquieren su significación expresiva según las relaciones que en-

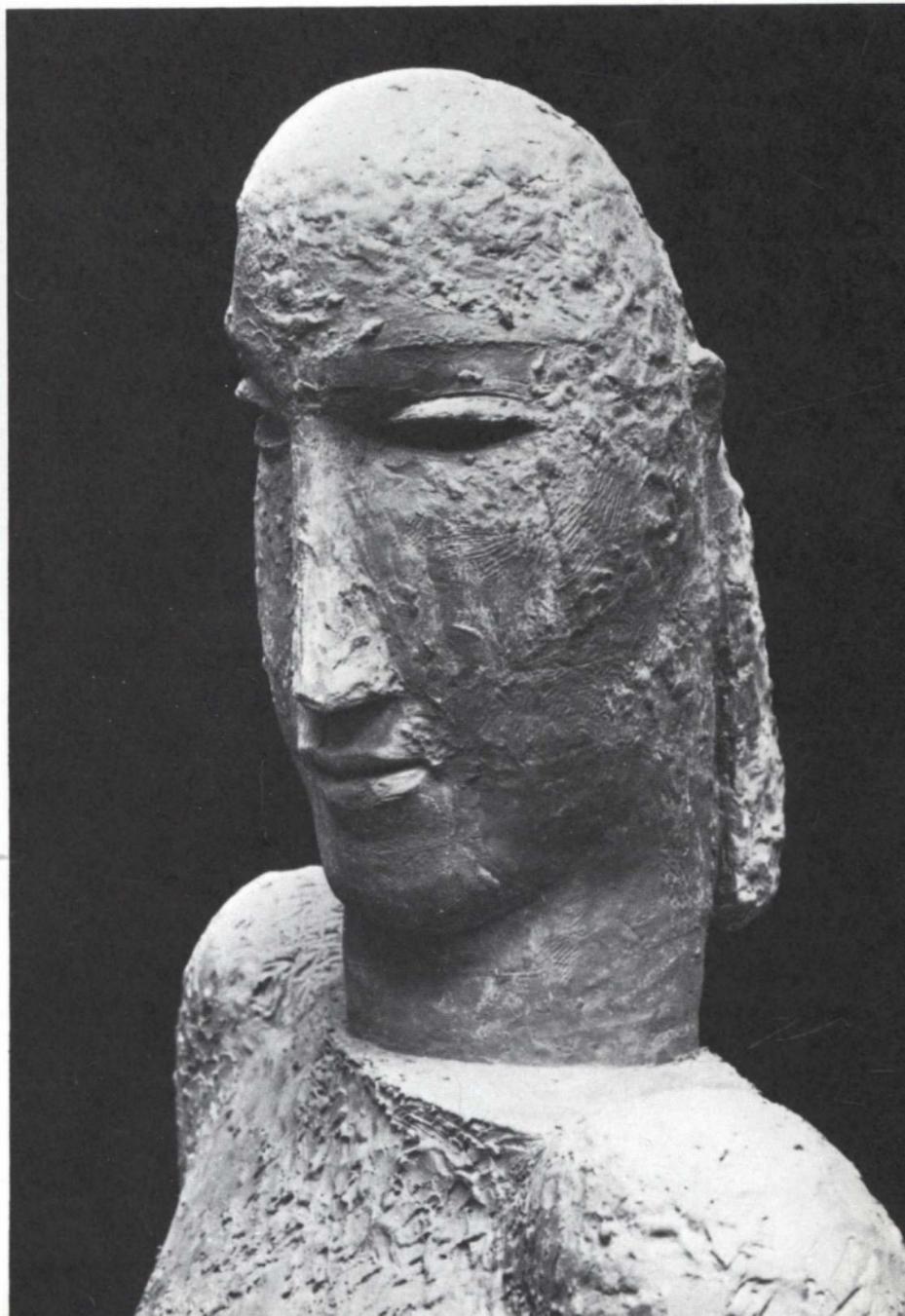


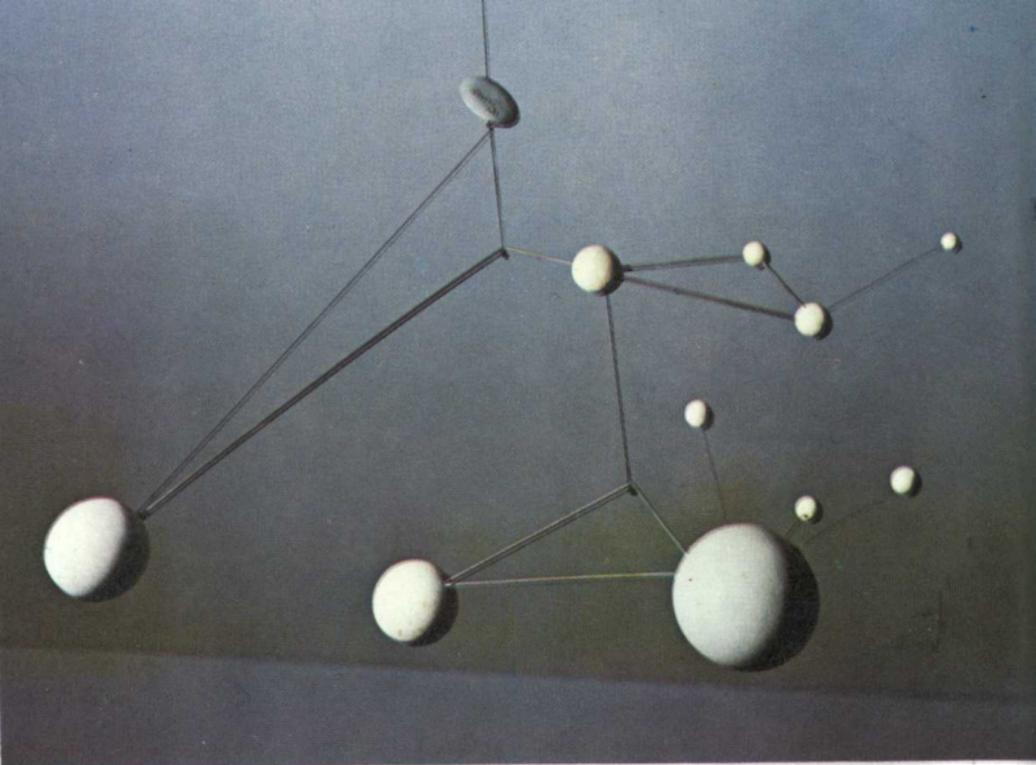
• Figura •, 1945



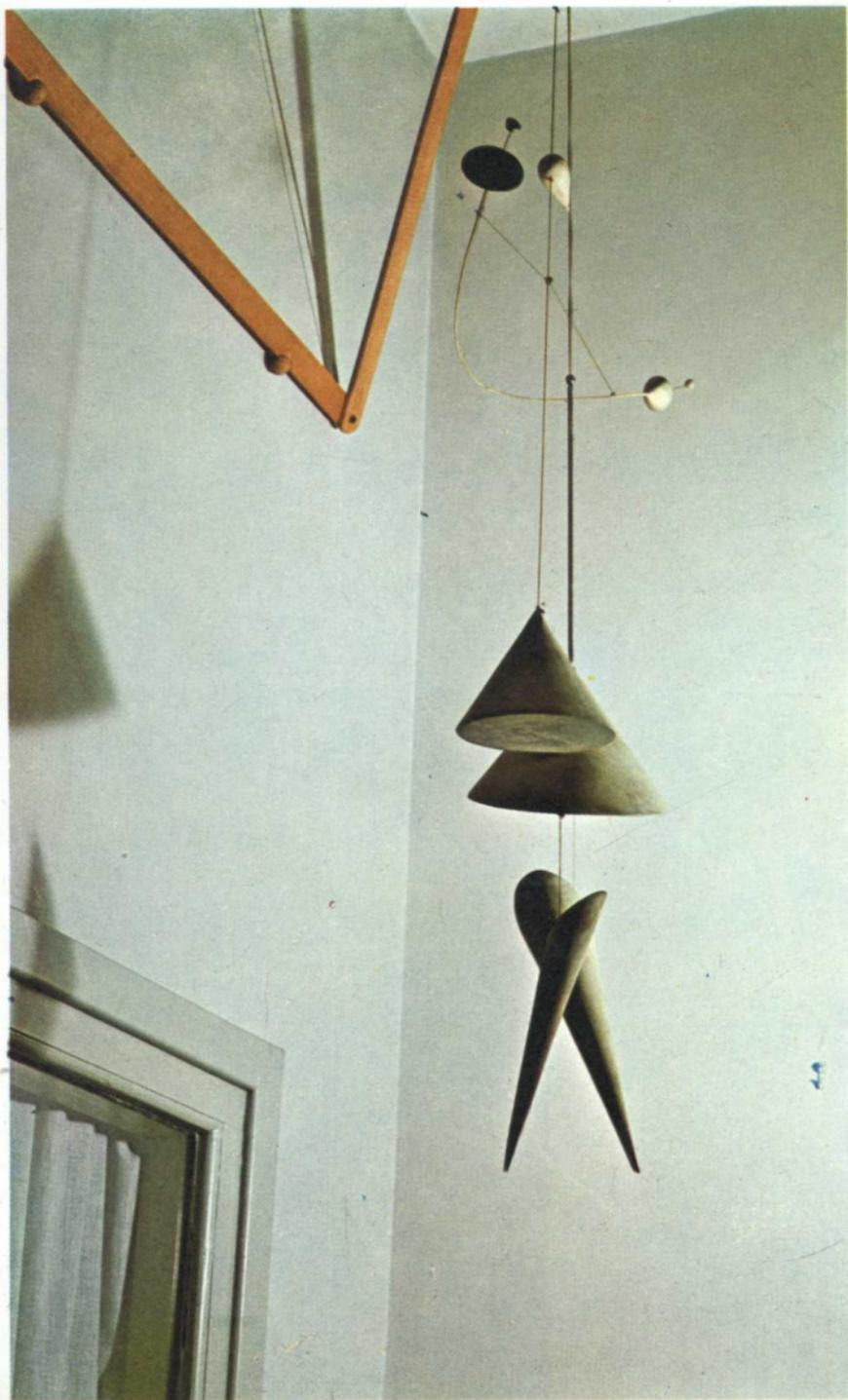
•Escolar•. 1925  
Piedra caliza

•Barro cocido•  
(Fragmento) 1929



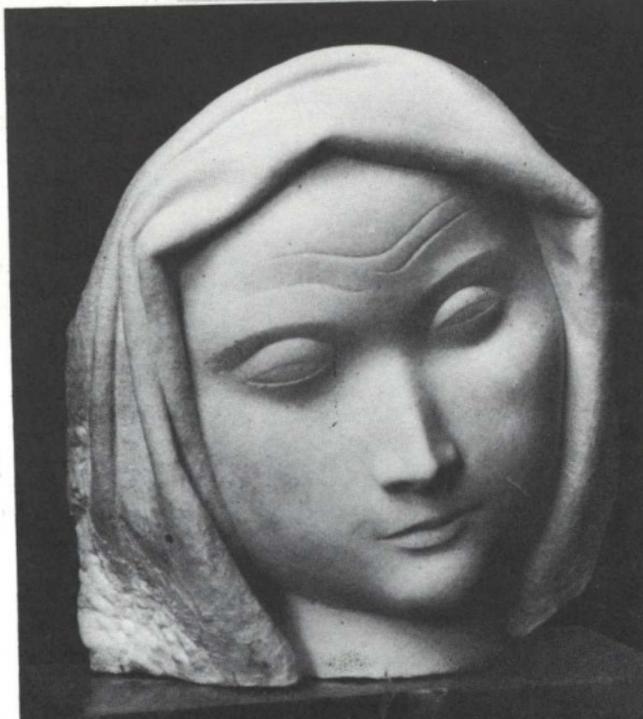


•Móvil• 1949

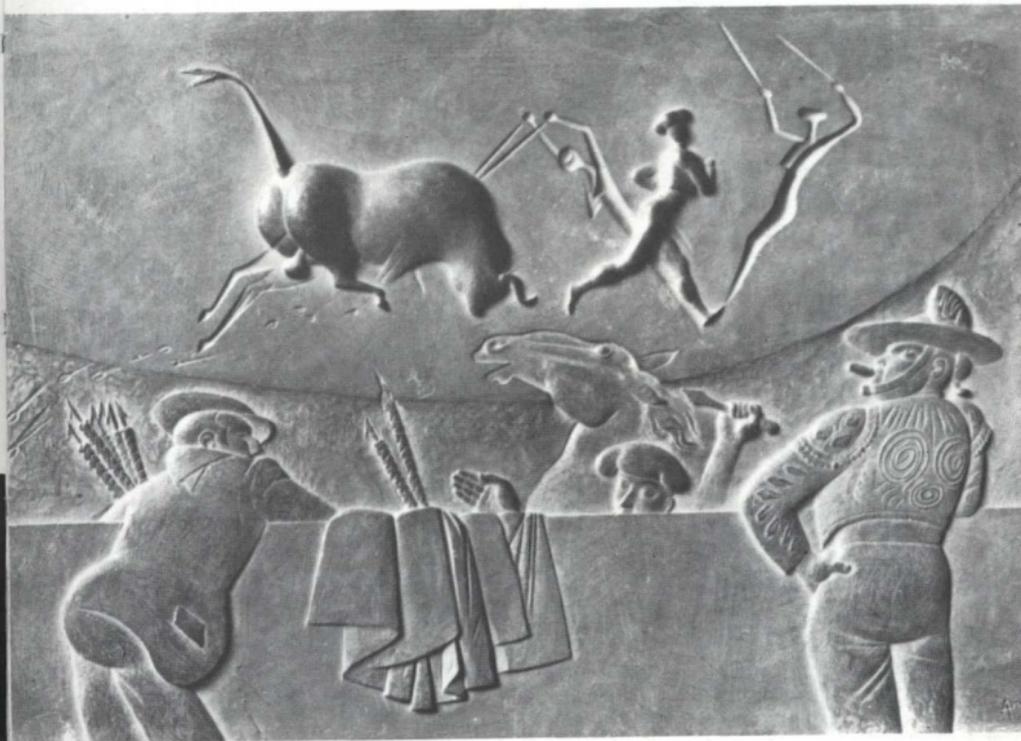




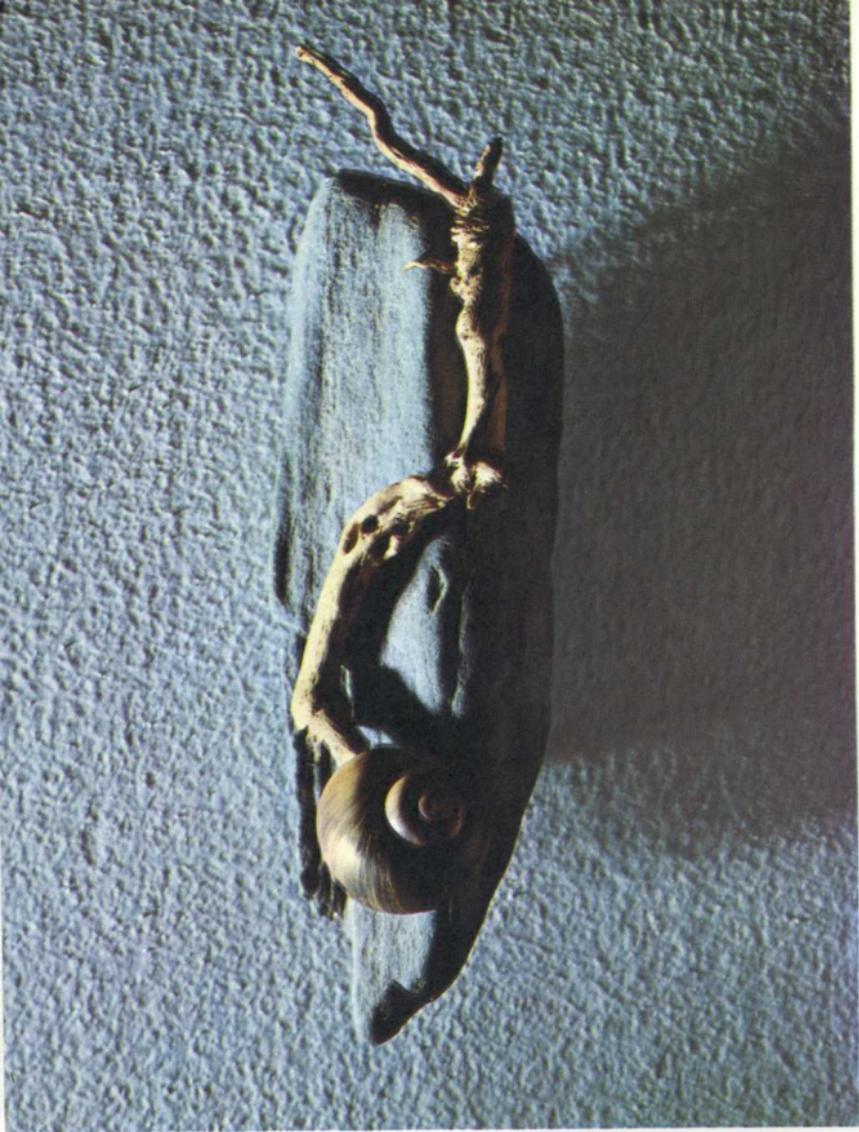
•Piedra litográfica•  
1929



•Cabeza en mármol  
1930



•Taumaquia•  
III Banderillas  
Barro cocido  
1939



«Extraño caracol», 1945







•Grupo 47•  
Maqueta en  
madera. 1947

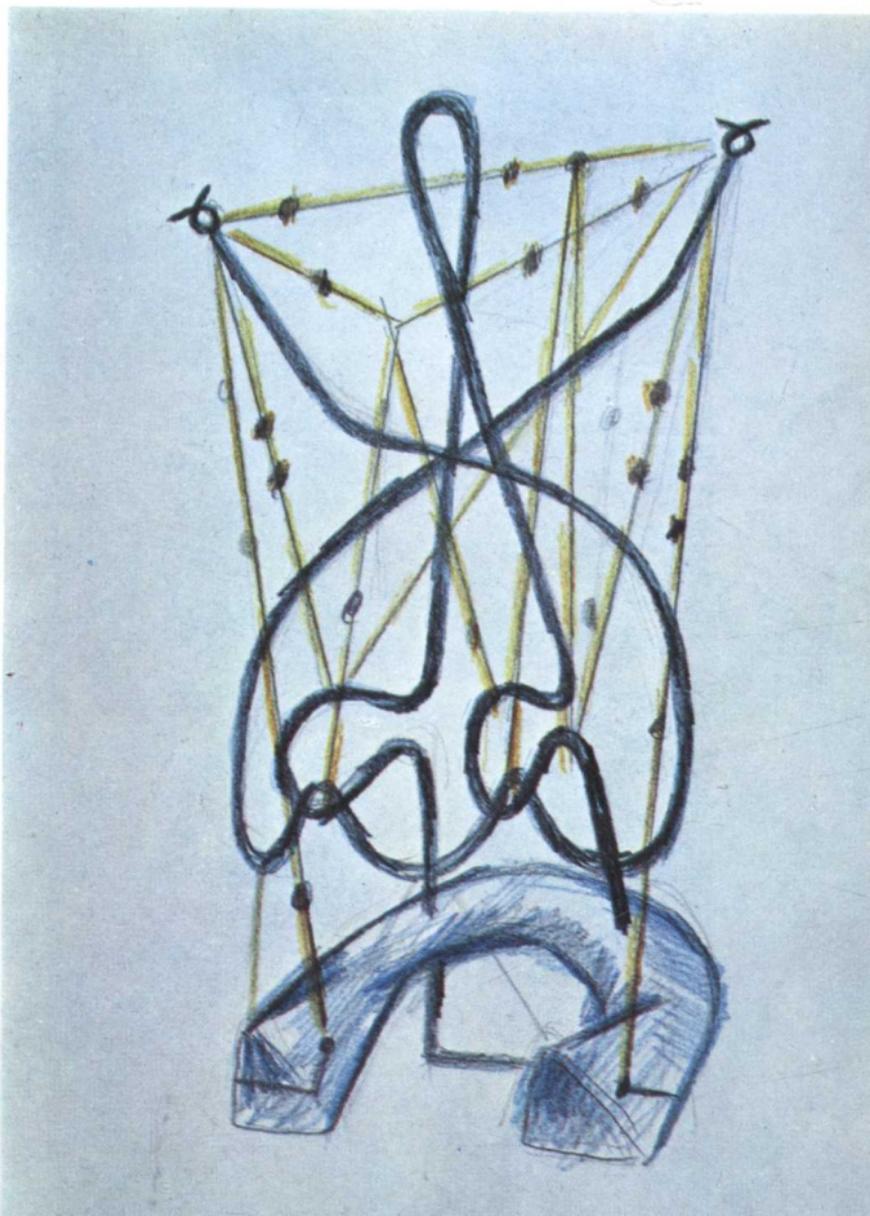


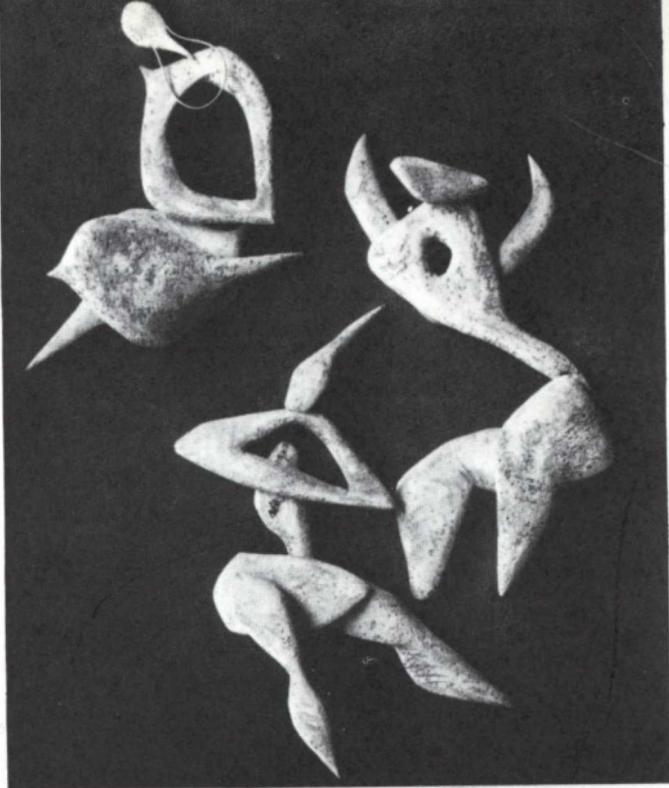
•Vieja de Castilla  
la Vieja•. Maqueta  
en barro cocido. 1947



•Dibujo• (Lápiz de color)

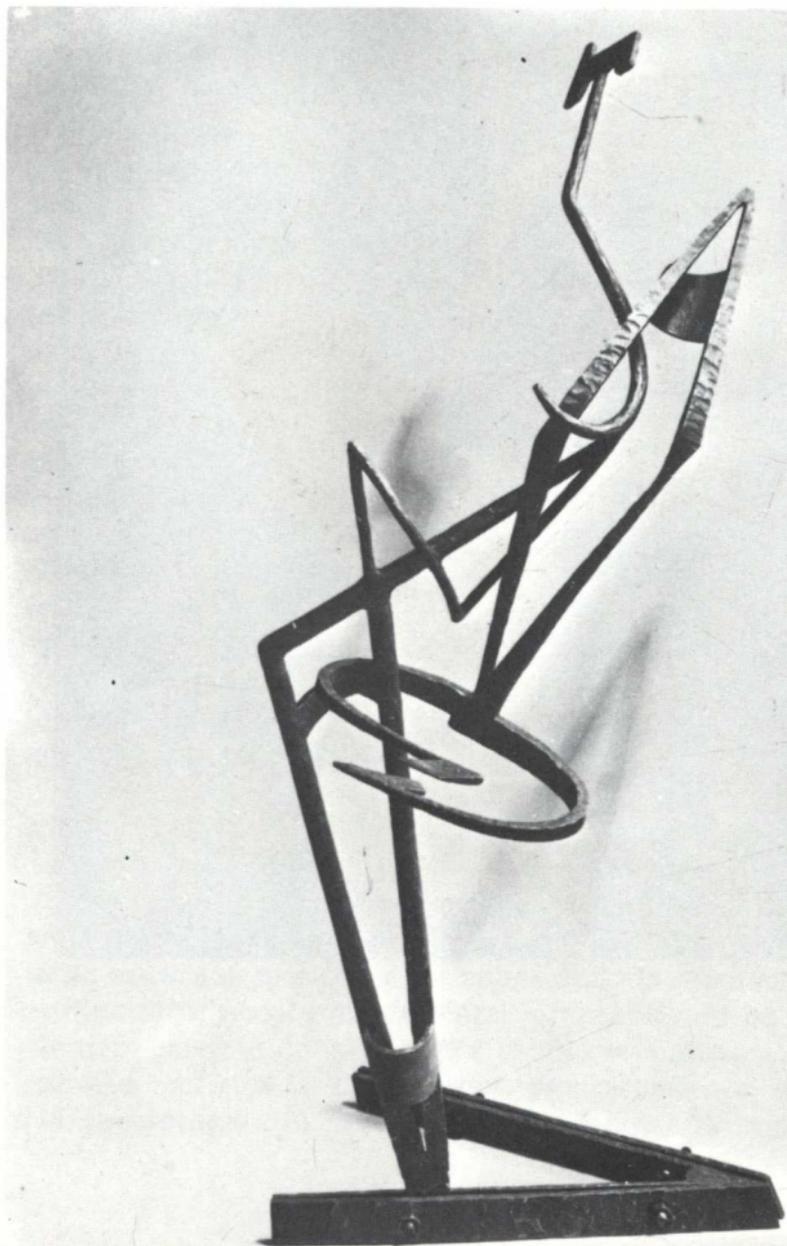
•Dibujo• (Lápiz de color)





•Muchachas.  
Tablero cambiante  
1950

•Estático cambiante•  
Coyunturas por enlace  
1958





•Pájaro del mar•, 1945

tre sus distintas partes se establezcan. Su construcción de hierro en chapas alaveadas o en alambres de diferentes calibres, les deja aligeradas de su masa, y su proyección en el espacio muestra desnuda su estructura como un esqueleto. Sus expresiones cambiantes dependen del juego articular, de la disposición y reciprocidad de sus varios elementos integrantes. Como en un organismo viviente la disposición de sus miembros varía y se relacionan espacialmente de modo distinto según se encuentre el sujeto de pie, sentado o de rodillas, sin que ello afecte a su unidad estructural.

Al tiempo que se entregaba a estas creaciones, redactó unos ensayos en donde desarrolla una visión de la escultura con novísima mirada. Su intuición de una escultura infinita o una escultura inacabable sobrepasa posiblemente el dominio estricto de la escultura para acceder al concepto general de sucesión infinita, armónica y variable de la forma, conjugada como un romance.

«Las ideas —nos dice él— siempre se enganchan unas a otras, como los objetos vistos o imaginados. Pueden tomarse entonces los objetos como las ideas o las ideas-objetos, en ese darse la mano de esto con lo otro y de aquéllo con lo de más allá... porque siempre hay un más allá.»

Así, abierta, prometedora e infinita, quedó interrumpido por la muerte su fecundo venero.

La obra que nos dejó Ferrant se resiente sensiblemente de una falta que no es imputable al artista, sino que recae sobre la sociedad en que vivió. La falta de encargos que pudieran haber dado la medida de su talento a escala monumental, empresa que no es siempre posible conseguir por propia iniciativa y las razones saltan a la vista; coste, emplazamiento, etc. No se pretende, ni mucho menos, vincular la impor-

tancia de una obra artística con su tamaño. Buenas pruebas nos la dio el propio Ferrant con sus esculturrillas de objetos hallados, por ejemplo, que apenas miden algunos centímetros y están a su tamaño justo. Pero en otras ocasiones la escultura reclama el gran espacio, para dar adecuada medida de su existencia y para encontrar el nivel preciso de su expresión en la perspectiva que llamaríamos consustancial. Entre la obra de Ferrant hallamos el ejemplo de manera incuestionable en uno de sus más importantes ciclos, que por esta precisa circunstancia, quedó pudiéramos decir, en estado de bocetos. Es la obra que él denominó **serie ciclópea**; y ya por este título se sugiere elocuentemente la intención de volumen espacioso.

En esa admirable sucesión, es donde puede encontrarse a un Ferrant profundamente arraizado y compenetrado con su esencia castellana. El espíritu de todas estas obras vive animado dramáticamente de grandeza, de soledad, de humano sentimiento. Su cantera está desparramada por todo el horizonte de Castilla, pero se condensa y dramatiza aún más, en esa serranía de Avila que presenciamos por el trayecto que se hace en ferrocarril en medio de un paisaje granítico asombroso y sobrecogedor, poblado de imágenes también ciclópeas y antropomorfas.

Nunca dejaremos de añorar, que alguna siquiera de esas esculturas adquiriese su verdadero desarrollo y en su emplazamiento natural pudieran contemplarse ensimismadas y eternas como nuevas esfinges ibéricas o como otros toros de Guisando.

Ferrant cumplió algunos encargos, siempre pocos y con unos condicionamientos, como es costumbre, siempre restrictivos. Y la cosa es que en todo momento estuvo bien dispuesto, cuando las circunstancias lo exigían a realizar una obra de asequible en-

tendimiento, de amplia y fácil asimilación. Bien entendido que dentro de unas normas honestas de arte y prohibitivas para aquellas concesiones de tipo mercader.

En ese compromiso esculpió unos retablos religiosos; el del palacete del Pardo y el de la Escuela de Ingenieros de Montes, y con más profusión de esculturas, para una capilla de Palencia, quedando tan sólo en proyecto un retablo cambiante según el calendario litúrgico.

También de inspiración religiosa, pero bastante comprometida por el asunto, fue un Corazón de Jesús concebido desde una tan feliz perspectiva que dejaba superados los infinitos inconvenientes que ha venido arrastrando el tema a causa de una manida y oficinesca representación. Imaginó, muy abstractamente, la figura de manera que su esquema idealizado, más bien se mostraba como un ostensorio en cuyo centro irradiaba un corazón. A propósito de esta obra, que estuvo expuesta en el Salón de los Once, Ferrant quedó muy conmovido por una escena que durante aquel acto presencié, y valga como anécdota. Entre los visitantes, dos señoras de edad avanzada y aire tímido, hicieron el recorrido de manera circunspecta y solitaria. Al pasar delante de la obra de Ferrant iniciaron reverentemente una genuflexión y se santiguaron...

Para colmo de desdicha el encargo más enjundioso que recibió tuvo un final catastrófico. Fue la decoración de la fachada del teatro Albéniz. Todos los pormenores y visicitudes de este episodio frustado tanto en lo arquitectónico como en lo escultórico fue analizado por la pluma competentísima de Lafuente Ferrari, en un artículo publicado en la revista «Arte Español», en 1945. En resumidas cuentas, se produjo un cambio de rumbo mediadas las obras y todo el

proyecto inicial quedó trastocado y maltrecho, con grave detrimento para la creación de Ferrant que ya en curso avanzado de realización hubo de adaptarse «in extremis» a un emplazamiento diferente y con sensibles modificaciones restrictivas.

Para este caso optó el artista, poniéndose a tono con la índole del edificio y su destino, por desarrollar su obra en un ámbito popular y festivo, yendo con su inspiración a buscar entronque en la esencia y no en el accidente. Imaginó toda la fachada como un gran retablo animado; sus figuras policromadas, y estarían dotadas de movimiento, capaces de gesticular al compás de una música: algo en suma que se identificaba con la más popular y multitudinaria concepción del reclamo para el espectáculo, emparentándose con las ingenuas embocaduras que habitualmente exhiben las barracas de feria o los circos ambulantes, mejorándoles de linaje estético y enriqueciéndolas en ingenio e inventiva.

No era posible —como puede suponerse— examinar en detalle, el vasto conjunto de una obra tan renovada y por ello nos hemos atenido a considerar tan sólo algunos de sus momentos cuya sucesión puede esquematizar, a mi entender, lo más esencial de la naturaleza de nuestro artista. A través de tan frondosa inspiración, no es tan fácil discernir en la distancia del recuerdo toda la significación presente o latente. Haría falta para realizar una prospección a fondo, poder reconstruir en una soñada exposición antológica su múltiple y coherente unidad.

## EL MAESTRO

No quedaría suficientemente esbozada la fisonomía de Ferrant, sin dedicar algún comentario a su inteligente labor profesoral y a sus escritos sobre el arte. A cuanto hizo en suma por aclarar las ideas y comunicar entusiasmo a los demás.

Mucho debió influir en su pensamiento, al emprender esta tarea, el recuerdo de su desoladora experiencia personal; de sus zozobras juveniles por caminos tan inciertos y sin norte. Conociéndole, bien seguros podíamos estar, de que su decisión llevada implícito un generoso sentido de responsabilidad, queriendo prestar a los demás la ayuda que él no encontró.

Fue profesor de modelado en las Escuelas de Artes y Oficios y ejerció el magisterio desde su juventud hasta poco antes de su muerte. Méritos tenía sobrados para ocupar un puesto de escalafón superior, eso desde luego; aunque no sabemos si se le hubieran reconocido plenamente a la hora de

pretenderlo. Pero lo que sí es cierto, que tampoco, por su parte, intentó la escalada y se conformó muy a su estilo, con un puesto modesto, mal remunerado y precariamente dotado.

Su gestión en este servicio pudiera presentarse como modelo de probidad, de competencia y de humana comunicación. Personalmente tengo a honra declarar que tuve el privilegio de asistir a sus clases y recuerdo aquello como una de mis experiencias más positivas.

En aquel sórdido establecimiento de la calle Marqués de Cubas, tan triste y pobretón como todos los de su estilo, la clase de Ferrant, estaba milagrosamente animada por otro aire. Empleo un término diferencial tan fluido, porque no me es posible encontrar un distingo material, ya que su dotación no difería de las restantes por estar todas hermanadas en la carencia.

En las clases de Ferrant, vi prácticamente bajo signos racionales y con claro discernimiento, lo que pudiéramos denominar en términos generales las premisas esenciales de la enseñanza del arte, tal y como hoy podría entenderse y desearse. Allí vi compagiarse en la más saludable convivencia y en la mejor fusión, el método y el problema —no en confusión—, sino en su más estricta y positiva área discriminativa.

El rigor de la disciplina para adquirir los conocimientos básicos, se convertía sabiamente orientada por el profesor, en el motor de la libertad imaginativa y creadora. Libertad y rigor, siempre tan invocados por pedagogos en ejercicio y fatalmente involucrados en confuso barullo a la hora de llevarlos a la práctica. Unas veces porque la normativa se quedaba encerrada en un cauce tan estrecho y generalizado que las clases transcurrían al estilo de un rebaño pas-

toreado. Pero dando un bandazo también nos podríamos topar con los apóstoles de la libertad, que invocando los sagrados principios de la creatividad artística sin trabas ni cortapisas, entendían el ejercicio de su tutela con una indiscriminada tolerancia, regida por el azar y abocada fatalmente al encuentro fortuito.

La atención de Ferrant como profesor, se dirigía de modo primordial a procurar que el alumno fuese tomando consciencia de sus facultades, por un proceso interior que le fuera revelando ante sí mismo el sentido de su misión según su natural entender y no de manera impuesta por una normativa inflexible y general. Por ello consideraba que una escuela de arte debe ser ante todo, un lugar de experimentación.

Cultivar la capacidad de creación, que es en definitiva la misión primordial de la enseñanza del arte, lleva implícito poner unos medios para llegar a reconocerse individualmente cada alumno, en su propia y genuina fisonomía; precisamente lo más opuesto que puede darse a esa máscara o disfraz más o menos acomodaticio que suele aparecer y tantas veces ocurre, con una educación dogmática, sea del signo que se quiera.

Jamás puso sus manos en los trabajos de clase, ni empleaba **modelos**, ni señalaba previamente ejemplos a seguir. Actuaba en el curso de la obra con la palabra, por el comentario sugerente, y planteaba en un esquema amplio, pero muy preciso a la vez, las condiciones de cada ejercicio a realizar. «No actúo —decía— con la idea de enseñar, sino de impulsar. El arte no se **aprende**, sino que se **aprehende**; se puede indicar un vehículo y en ese sentido va implícita una enseñanza.»

Toda idea trascendentalista, toda invocación grandilocuente de culto historicista, estaba desterrada de

sus métodos por considerar su intromisión en esos momentos, como un ingrediente perturbador. La libre espontaneidad del espíritu en que debe producirse el arte como un reflejo del interior, no tendría más remedio que hallarse en conflicto en los momentos tan inciertos de los primeros ensayos. «Lo histórico es importante, pero lo considero un grave error, cuando se fusiona con los trabajos de los discípulos», aclaraba para poner las cosas en su sitio.

De su cotidiana experiencia ante estos problemas tan acuciantes y con madura reflexión de ellos, propuso Ferrant unas reformas que condujesen a una estructuración más lógica de la enseñanza del arte, tanto en lo referible a las necesidades del alumnado, como en lo concerniente a la dotación y régimen de los centros encargados de llevarla a la práctica.

Dichas ideas se resumían en un ensayo que se publicó en el número primero de la revista «Arte», que dirigió Manuel Abril por el año 1932, bajo el título: **«El estado y las artes plásticas»**. **«Diseño de una configuración escolar»**. Su aparición no pasó inadvertida para algunos sectores y a este respecto comentaba Juan de la Encina en la Prensa: «Mientras no se renueven nuestras escuelas artísticas el arte español podrá tener, si se quiere, personalidades excelentes; pero le faltará anchura social sobre qué asentarlas. Todo hace que entre nosotros vayan las cosas artísticas tristemente. De poco sirven las campañas de este escritor o de este grupo de escritores, de este artista o de este grupo de artistas, mientras las escuelas estén regidas con viejo criterio. Diez años de escuela valen por un siglo de propaganda periodística. Como en España el arte que no es oficial o tiene que emigrar o vive muriéndose, es probable que buena parte de nuestros problemas de renovación artística se resolvieran fácilmente con un cam-

bio de frente en el espíritu de las escuelas, Nadie, que yo sepa, ha intentado poner desde hace tantos años manos en las escuelas artísticas, y, cuando se ponen ya se sabe para qué es.»

También, claro está, aparecieron aferrados detractores, entre los partidarios implacables del inmovilismo a ultranza. Pero desgraciadamente, lo más sensible de todo ello, es que en las esferas oficiales a donde iba dirigido el consejo, no alcanzó la menor audiencia.

Otro trabajo de mucho interés, perteneciente a la misma época, lleva por título **«La educación en arte y sus tangencias con la enseñanza general»**. Las dos partes que anuncia el epígrafe están tratadas con bastante extensión; no se limita su autor a un planteamiento esquemático, sino que lo estudia en detalle.

Por un lado se examinan escalonadamente los distintos grados en que puede diferenciarse la enseñanza del arte, en sus respectivos ámbitos; Escuelas de trabajo o artesanía, Escuelas de enseñanza media y Escuelas superiores de artes plásticas, analizando críticamente el papel que cada centro debe asumir, encuadrado en el contexto general.

Por otro lado, se considera la necesidad de una presencia activa del arte con proyección viva, en la vida cultural y social, pasando revista a cuanto debe atenderse y cultivarse en el orden estético durante la etapa infantil y más tarde en los Institutos de enseñanza media y en la Universidad.

El aspecto más interesante de este magistral estudio, creemos encontrarlo —plenamente identificado con las intenciones de su autor—, en que todo momento y con atención preferente se consideran todos los aspectos de este vasto programa de manera articulada, o articulable para que su funcionamiento

en reciprocidad, actúe como un todo armónico al proyectarse en la cultura del país. De aquí, que podamos considerarlo aún con vigencia y novedad dentro de la época actual. «Mucho más importante —acaba diciendo— que la preparación especializada es, a nuestro juicio, la educación de carácter general, puesto que, cuando el trabajo profesional se ve desasistido por la opinión de los no profesionales, el esfuerzo, la obra de aquellos, es destruida por éstos.

Y un poco antes explica: «A nuestro paso por las escuelas se nos ha mostrado la necesidad de ganarnos la vida. Pero no la necesidad de sentirla. La vida, ése fenómeno total que nos intriga tan pronto como adquirimos conciencia de existir no se nos explicó satisfactoriamente. En los hechos escolares, rara vez nos hemos tropezado por propia experiencia con la revelación del secreto que nos atrae, o con la satisfacción apetecida inconscientemente.»

«Se nos marca una línea en la que casi todo tiene lugar a destiempo; en la que todo se explica pero nada se experimenta; en la que la mejor parte sustantiva se toma por adjetiva y se omite con desprecio. La práctica vendrá luego —en esta idea nos formamos— cuando esté debidamente cimentada por la teoría. Pero luego al dar de bruces con la profesión, es cuando vemos qué, o no nacimos o no nos educaron para ella.»

Otros ensayos sobre sus puntos de vista de la escultura o del arte en general, fueron publicados en su mayor parte, y el lector encontrará su relación entre los apéndices de esta obra. Pero otra porción considerable de escritos aparecieron diseminadamente en periódicos y revistas o fueron redactados para ser leídos en alguna actuación pública o en la radio.

Sumadas las páginas que podrían recopilarse, se-

rían bastantes para completar un volumen considerable y de excepcional interés por la cantidad de precisiones atinadísimas, de ideas sugerentes y observaciones originales, que dichas con tal donaire y claridad harían de su lectura un acontecimiento.

El magisterio de Ferrant no tuvo por desgracia más que una débil resonancia y se desarrolló en un círculo estrecho y familiar, cuando pudo y mereció ser mucho más ancho y trascendente.

No suele prodigar la providencia un tipo de artista tan inspirado y clarividente como éste que al tiempo estuviera vocacionalmente tan inclinado por la enseñanza. Su mal aprovechamiento constituyó un grave despilfarro, cosa para la que no estamos, ni podemos estar nunca.



## **CARTA DE ANGEL FERRANT**

**A la maestra amiga que me habla  
de los dibujos de los niños y  
solicita mi opinión sobre el  
dibujo en las escuelas primarias.**

**DIBUJAR, DIBUJAR MUCHO, DIBU-  
JARLO TODO DESDE EL PRINCIPIO,**

Se nace, normalmente, capacitado para dibujar. El dibujo es un medio de expresión lo mismo que el lenguaje, con respecto al cual, el balbuceo no impide se manifieste el valor de la ocurrencia.

Es una equivocación despreciar los dibujos torpes o de apariencia rudimentaria. Rechazándolos, procederíamos como si, con referencia a la palabra, no prestásemos atención más que a quienes nos merecieren la consideración de oradores.

Lo importante es conseguir que dibuje cada muchacho a su modo a con-

dición de que con el dibujo se nos aclaren representadas aquellas ideas que, por pertenecer a un mundo rigurosamente plástico, no podrían representarse con palabras.

Hay que distinguir entre lo que es dibujar y lo que es reproducir. Dibujar —propiamente—, es representar las cosas por medio de figuras originales.

Reproducir, es obtener o repetir aquella figura que vemos, del mismo modo que se ve hecha o de manera análoga.

De donde se deduce que, al hombre le corresponde dibujar —o sea producir— y a la máquina, reproducir.

Por consiguiente, jamás se deben de tomar como modelo las láminas y menos aún aquellas que ya son dibujos; pues en este caso, lo que haríamos sería una reproducción.

¿Cuál será entonces el modelo? El mejor modelo es el que está en nuestra imaginación.

Cuando vemos una cosa real que nos agrada, es señal de que en nuestra imaginación surge ese modelo que es el modo personal con que se refleja en nosotros lo que vemos. Es más, aún sin ver las cosas nos la imaginamos. Basta que nos hablen de una persona para que, inmediatamente y sin darnos cuenta, formemos idea de su tipo. A veces, llegamos a pensar en su estatura, en las facciones de su cara, en todos sus rasgos, como si la tuviéramos delante de los ojos. ¿Quién no ha experimentado, por ejemplo, desencanto, en el momento de conocer físicamente a persona que de oídas la creíamos llena de atractivo? ¡Qué desilusión! ¡Qué distinta de la **figurada!** hemos podido decir entonces.

Pues bien: este poder de la imaginación hay que aprovecharlo, porque lo mismo sirve para hacer obras de arte que objetos mecánicos.

En resumen: todo dibujo debe ser figura e imagen de una forma real que antes de haberse producido no exista.

**Dibujemos del natural; es decir, contemplando y observando al mismo tiempo, los objetos verdaderos, cuyas formas pretendemos representar.**

**Dibujemos de memoria; es decir, recordando, reconstruyendo lo que vimos con la intención de plasmar la impresión que nos produjo.**

**Dibujemos las plantas, los animales, los objetos, las personas, todo, en fin lo que puede presentarse nos delante de los ojos.**

**Dibujemos también lo que soñamos, lo que nos cuentan, lo que leemos, lo que escuchamos, lo que sentimos.**

**Dibujemos lo que quisiéramos que existiese. Todo, menos aquello que ya existe dibujado.**



**INEDITO. DESTINADO  
A LA TELEVISION.  
ENERO 1957**

Aparezco aquí merced a una gentil invitación, pero sin creerme merecedor de presentarme en esta pantalla. Además, lo que yo hago no es lo más propio para este sitio, si bien sea hecho para ser visto; y en cuanto lo que yo pueda decir nada que sea divertido hay que esperar. Hago escultura que es como trato de decir lo que se me ocurre. Con palabras me resulta más complicado expresarme. Me veo en un trance un poco molesto: el de referirme a mi persona. Voy a asomarme unos instantes a mi ventana, como cualquiera podría hacerlo desde sus condiciones y circunstancias particulares. Cuando yo era muchacho me pregunté un día: ¿Para dónde tiraré? Dudé de servir para escultor. En mi decisión influyó el estar casi seguro de que menos aún serviría para otras cosas. Sin embargo, pude apoyarme en una realidad: la de que siempre me llamaron la atención, por encima de todo, las formas que animan el espa-

cio. Ya hace años que una vez tuve que explicarme diciendo que para mí era escultura toda forma animadora de espacio. A favor de esta creencia, más vale pensar en un cohete o en las pirámidas de Egipto que en los consabidos monumentos actuales. Luego, he visto bastante extendida mi apreciación. ¿Qué es eso de animar el espacio? Habitarlo de manera que nos recree en él la proyección de nuestro espíritu. Sencillamente; hacerlo respirable por los ojos. Aquí está el quid. Porque hay quien lo mismo le da encontrarse en un sitio que en otro, tener delante un páramo o un vergel. Pero hay personas en cambio, para las cuales, lo más insignificante del mundo corpóreo debe existir en virtud de espectáculo; lo que constituye para ellas una necesidad vital. Aquello de hacer estatuas, retratos o monumentos es otra cuestión; es un oficio comunmente rutinario encajado entre tantos. Quien más quien menos, suele ser escultor sin saberlo; en potencia. Y como tal, actúa en múltiples ocasiones de la más diversa trascendencia. La chica que al espejo ensaya su peinado está haciendo escultura sobre el soporte de su físico. Yo he visto trabajar en barro o yeso, lo mismo que si fuese en un busto, con el propósito de conseguir un nuevo modelo de carrocería. La escultura salta, como la liebre, donde menos se piensa. Porque, el encontrarla no es cosa de pensar, sino de un súbito entender lo que se ve que no admite razones. Por el contrario, siempre que la escultura se presenta con las formalidades de rigor establecidas, con su «documentación en regla», es decir, hecha por titulares profesionales, la considero sospechosa; muy sospechosa. Porque entonces el gato por liebre es lo que generalmente se da, pues ganarse la vida con la escultura, tal como están las cosas, es tan difícil que, casi siempre, implica operación de pícaro. Nadie está con-

tento con su suerte, y la mía de no ser más que es-  
cultor me entristece enormemente. Porque, lo que me  
gustaría es hacer escultura en mis ratos de ocio. El  
caso es que la escultura no es un pasatiempo, no es  
un entretenimiento. Muy poco se ha de sumergir uno  
en ella para apercibirse de eso. A pesar de lo cual  
no desecho el encanto que pudiera tener la escultura  
hecha por el más infeliz a ratos perdidos. Pero, cui-  
dado, con que en eso de la paciencia, la vista, el pul-  
so o la habilidad esté su mérito. Casi puede decirse  
que ahí están los enemigos de la escultura y el ideal  
de los imbéciles. En cuanto a lo del mérito... esta  
palabra no puede ser más desconcertante, pero, de-  
jémosla. A poco que se pise el terreno en que se  
opera la escultura, la idea que se formará de ella  
pronto invadirá por completo el pensamiento; y de  
la densidad con que en él se aloje dependerá la com-  
patibilidad con otras operaciones. Ahí está lo malo.  
Y lo bueno, porque la escultura es un agujero por el  
que se ven mundos infinitos. Quién sabe si en el fu-  
turo, cuando las máquinas electrónicas proporcio-  
nen la paz a los forzados y dejen amplio tiempo libre  
a los trabajadores por vocación, podrán éstos consa-  
grarse sin limitaciones a las ciencias y a las artes y  
entonces que ya no será necesario tanto «robot» vi-  
viente, vivir, será un encanto. Razón tenía el extraor-  
dinario pintor de hoy a quien preguntaron si no te-  
nía un violín de Ingres, cuando respondió: «sí, la pin-  
tura». Porque, como decíamos antes, hay personas  
que no se quedan indiferentes por lo que ven y su-  
fren los embites de su alma ambiciosa, en los que  
se axfisia, privados de la emoción que necesitan. La  
configuración corpórea de lo existente entraña muy  
a menudo una expresión conmovedora por la que el  
espectador discurre encaminado hacia su obra tan-  
gible. Una gran mayoría que hoy hacen máquinas,

en tiempos pasados hacía esculturas. Los ojos que se pusieron en un sitio, luego se pusieron en otro. Pero en el fondo, las cosas y las gentes siguen siendo las mismas. Cada cual pone en juego sus facultades y las desarrolla en busca de una complacencia que está por encima de lo que ordinariamente se entiende por comodidad. Hay una fruición en las facultades que está más allá del bienestar pasivo que proporciona lo meramente confortable. Todo bicho viviente disfruta estirando o encogiendo sus piernas al sol o a la sombra, pero es que además hay quien necesita disfrutar también de una especial tensión que requiere los ojos muy abiertos. Ciertos sujetos todo lo sacrifican por darse ese gusto. Buscan su verdad y se les considera extravagantes. Se colocan aparte, viven su vida, como suele decirse, y sus predilecciones rara vez pasan de ser estúpidamente imitadas. Entre ellos están los más auténticos usuarios del arte, que les pertenece como propiedad inalienable. Si se distinguen es porque distinguen pero, mientras tanto, el hombre del montón se ríe de ellos porque lo grave es que en sus cuestiones todo el mundo se entromete y opina. De ahí el refugio que siempre fue la bohemia; en lo cual, sin embargo, como en todo sector humano, se mezclan iluminados, ilusos y farsantes. A la larga, los pigmeos de la línea general, que son tan numerosos como las arenas del desierto, acaban por echar incienso a los iluminados. El mundo siempre ha rodado del mismo modo. La novedad reside en un momento cuya duración puede ser enorme. Ceñirse al momento es alimentarse con el pan de cada día. Los tiempos que corren no están para frutas confitadas. La áspera sorpresa, que es tan intensa como frecuente en el choque del espectador con la obra, no es de extrañar en el arte del día. El fenómeno chocante es término obligado en el que

se manifiesta la obra actual porque el arte no es paliativo y el agrio presente, convertido en expansión del espíritu, hecho fruto, no puede cristalizar en las formas almibaradas de otras épocas.

Seguro de mi falta de amenidad, pido perdón.



## **EL ARTISTA ANTE CRITICA**

JOSE M.º MORENO VILLA

Angel Ferrant desempeña una cátedra de modelado en Barcelona. Le conocí cuando, hace tres o cuatro años, nos preparábamos en la Residencia de Estudiantes a recibir al poeta indú, Tagore. Ferrant modeló entonces para la malograda fiesta una imagen de la diosa Kali, y nos sorprendió por la rapidez con que asimilaba el estilo exótico propio de la imagen oriental. Sus obras de hoy confirman aquella virtud suya penetrativa y absorbente. El autor se ha compenetrado como pocos españoles del arte plástico moderno, y llega, sin quedarse en lo externo de tal o cual manera determinada, a ese concepto permanente o eterno que exige «forma inédita y viva en todo momento de la obra, en cada milímetro de superficie». Los desnudos que presenta Ferrant revelan ahincados y sutiles estudios de las formas

femeninas; pero no son ya los estudios mismos, sino el juego libre y a la vez exigente a que se entrega el hombre que «se sabe» ya las dificultades y gracias del cuerpo humano, y que no tiene inconveniente en forzar una postura o un miembro, si ello le sirve para la arquitectura total de la obra. Esto, después de todo, era el «saber» de un Miguel Angel, un Tintoretto y un Rafael.

(Un escultor, Revista de Occidente», julio 1925.)

## JUAN DE LA ENCINA

Desde su soledad barcelonesa, poblada de rumores mundiales, Angel Ferrant ha seguido los rumbos de la escultura de su tiempo. No ha hecho ascos a nada con sentido. Cuanto gira en la plataforma de la época ha suscitado su serena atención. Nutrido de sustancia clásica, ha dado sus vueltas por el cubismo, aprendiendo arte de composición en sus esquemas. Ha seguido también la moda de las máscaras negras, derivando de ellas el arte profundo de la máxima expresión en la máxima simplicidad de la forma. Si el arte es como quería Miguel Angel, eliminación de lo superfluo, ¿hay nada más típicamente artístico que una máscara negra? Pero tampoco le han sido ajenos los góticos. Ferrant los ha seguido en sus esbeltas siluetas. Ha pensado que el arte de su tiempo tiene que ser también arte culminante de expresión. Ha pensado a la par, que el arte de su tiempo tiene que ser también arte plástico, rigurosamente formal, por excelencia. Así, en su obra, adviértense pronto estas dos preocupaciones capitales: expresión íntima, espiritual, y un rigor —en tensión apretada— de las condiciones formales, ritmos lineales, construcción, modelado, simplificación sapiente. Angel Ferrant ha seguido, pues, los vaivenes

de la escultura moderna, con los ojos puestos en la historia de la escultura.

(El escultor Angel Ferrant,  
«La Voz», 15 a 20 mayo 1928. Barcelona.)

## JOSE MARIA DE SUCRE

Responde la escultura de Angel Ferrant a una concepción implacable de austeridad.

El concierto de arabescos geométricos se produce con una tan melodiosa jovialidad y sobre todo con un ritmo tan eficaz, sea cual fuere el punto de observación del espectador sensible, en el equilibrio de los volúmenes y en su candoroso dinamismo, que el plebeísmo más audaz no tiene posibilidad alguna de manifestarse.

Se comprende: la ley a que obedece el trabajo de Ferrant se nutre de esenciales sinceridades y de camaraderías utópicas.

Todo es para Angel Ferrant de origen milagroso. Es, en su arte, el oficiante laico que, sin advertirlo, pontifica, y sin proponérselo juega.

Está más allá del sentimiento trágico y de los subjetivismos subalternos.

Tiene la complicación de lo natural en la renovada ternura que para el hombre bueno y con mente sana, adquiere, en cada momento, la realidad.

(El escultor Angel Ferrant,  
«Alfar», diciembre 1929. Montevideo.)

## THEO VAN DOESBURG

Tanto en lo referible a la escultura realista como en la llamada «abstracta» lo que más interesa en una obra de arte no es lo que llamaríamos la forma percibida ópticamente, ni el trabajo manual ni la

tendencia, sino lo que apartándose de lo primeramente mencionado y sobrepasando la técnica y la tendencia nos muestra la forma plástica espiritualmente intuida.

Esta es la forma artística, puesto que el ver plásticamente se identifica con la expresión creativa.

Todo esto se percibe en el desarrollo de la obra escultórica de Angel Ferrant...

(Traducción del holandés por Ilonka Farrell.)

(De Beeldhouwer prof Angel Ferrant.  
de Groene Amsterdammer, 9 augustus 1930.)

## MANUEL ABRIL

Lo que importa es que Ferrant está hoy incluido en el grupo de los tres o cuatro escultores mejores de la España contemporánea.

No ha comenzado casi, como si dijéramos, su obra; no ha dicho todavía en una Exposición de conjunto: «¡Aquí estoy yo!», y eso no lo dirá nunca, aunque haga Exposiciones de conjunto, porque es persona enemiga de arrogancias y desplantes. Trabaja solo, callado, conocido y estimado por las gentes que llevan un poco al día el movimiento artístico español dentro de la esfera privada y no siente ni prisas por «llegar» ni deseo de competencias...

Por eso puede, quizá que de otro modo, llevar de frente la realización de su obra con la variedad y el equilibrio que la caracterizan.

Porque lo mejor de Ferrant consiste en la sensatez; una sensatez que le permite entrar y circular por todas partes sin perder la cabeza en ninguna. Va por entre las audacias de vanguardia y no pierde la cabeza, ni para decir: «¡No hay más que esto!» Va por entre las normas consagradas por la historia y la tradición y no pierde la cabeza; ni dice: «¡Esto es pompier!»; ni dice «¡Aquí está lo único!»

La sensatez de Ferrant no es, por tanto, la «prudencia» del mediocre; no es esa sensatez —puramente negativa— de los que suelen decir: «Yo sí; yo soy muy moderno; yo lo acepto todo, todo; pero sin caer en extravíos!» Esta moderación es casi siempre una componenda chirle, ni carne, ni pescado.

Tampoco su sentatez puede ser definida por el tópico «Muy antiguo y muy moderno». Ni antiguo, ni moderno. A Ferrant no se le ocurre «hacer antiguo», ni tampoco se le ocurre «hacer moderno». Por eso lo hace todo, lo más audaz y... lo otro; y lo uno y lo otro lo hace siempre con igual naturalidad; siendo, como es, para él la misma cosa.

(Angel Ferrant, escultor.  
«Blanco y Negro», 31 agosto 1930. Madrid.)

## SEBASTIAN GASCH

Estos objetos tienen una armonía sorprendente. Para lograr el equilibrio nada ha sido respetado. Ferrant ha sido acusado de mutilar los elementos que emplea. Un disco fonográfico. Por ejemplo. No hay que olvidar, empero, que el disco utilizado deja de ser disco para entrar a formar parte de un todo. Y que si la armonía de este conjunto exige que el disco sea mutilado, hay que hacerlo. Libertades que no podría tomarse con el torso y los brazos de una mujer el escultor naturalista, esclavo de la verosimilitud óptica.

En los objetos de Ferrant la concepción juega un papel más importante que la ejecución, la habilidad manual. Sus objetos son pura materialización de una concepción. Estamos lejos, afortunadamente, del genio fin de siglo, arrastrado por un delirio puramente exterior y trabajando con gestos de energúmeno y

actitudes de alucinado el fango de donde había de surgir la estatua declamatoria y enfática. Estamos lejos de todo virtuosismo, de todo malabarismo digital, de todos los fuegos de artificio manuales. Ferrant, una vez concebida claramente su obra, le da forma con la misma sangre fría y la misma exactitud matemática que precisan para construir un instrumento de precisión. La tarea de Ferrant, hombre más inteligente que los manobres de la escultura, es tarea eminentemente intelectual.

(Ediciones «Gaceta de Arte», Tenerife, 1934.)

## ENRIQUE LAFUENTE FERRARI

Bellas y graciosas son, en sí, las figuras y ellas nos muestran un aspecto más del talento de Ferrant, tan desdeñoso de los caminos trillados, tan buscador de emoción plástica en la forma pura o en la estilización expresiva; pero aquí, concretamente, entregado a una amable y humana caracterización, llena de humor y ritmo. Pero, con todo, Ferrant estima, creo que con justicia, frustrada su intención artística, si no se considera el total conjunto proyectado, la unidad de su ordenación espacial y su relación con el encuadramiento arquitectónico, para el que estaban destinadas. Es éste uno de los pocos casos ejemplares en que arquitecto y escultor habían colaborado de verdad, para llevar a ejecución este atractivo retablo, que tanto valor daba a este interesante proyecto del teatro Albéniz madrileño.

Esta ejemplaridad excepcional me ha parecido, junto a las demás excelencias del frustrado proyecto, suficiente motivo para darlo a conocer en Arte Español, con intención de salvar, al menos, el recuerdo de una iniciativa tan original y estimable.

(El proyecto inconcluso del teatro Albeniz,  
«Arte Español, 1945.)

## EUGENIO D'ORS

Este muñeco, con que el escultor Angel Ferrant ha contribuido al lustre y maravilla del tercer Salón de los Once, bajo el solemne título de «Estudio estereotómico de coyunturas estatuarias», produce todas mis delicias. No sé si se me ha escapado alguna vez el decir, en glosa o en coloquio con entrevistador, que mi gran delicia era el pensar. Si no lo he dicho, lo digo ahora; a tiempo de confesar cuán escasos aspectos del vivir artístico son capaces de provocarme a la riqueza del pensamiento, con que me desvela el muñeco de Angel Ferrant.

(Este muñeco, «La Vanguardia», 31 enero 1946, Barcelona.)

## JOSE CAMON AZNAR

Los volúmenes se hallan tersos, descamados de toda referencia concreta y sin embargo resumiendo en su púber esbeltez, en su estirada morbidez concisa, toda la belleza y toda la capacidad de abrirse como en gajos en las formas ya perecibles e impuras de la Naturaleza. Pero en Ferrant esa asepsia representativa se complica con un iberismo que gusta de las calidades geológicas de las masas encumbradas, modeladas por el roce esférico de las edades y de las aguas sin edad. Los tiempos tenaces han purificado estas formas, arrastrando el mantillo que sostenía las cosechas y los colores con otoño y ha quedado sólo el hueso de roca, las durezas pulidas y abultadas como buches, con claror y frialdad de astro. A pesar de la menudencia de su tamaño, ya Ferrant advierte en el catálogo que son maquetas de piedras ciclópeas. Sus socavones y corcovas descarnadas, esa articulación de los apoyos monumentales en un solo punto de apoyo evocan los resi-

duos geológicos que forman las ciudades encantadas. De estos bocetos ciclópeos se destaca «Vieja castellana» con tacot calcáreo modelada con una greda en secas y como irritadas raspaduras. En esta plástica mental. Ferrant predica un panteísmo que unifica las formas humanas en los vastos relieves del paisaje. Hay otras figurillas realizadas con otra abstracción menos rigurosa y con esa elegancia y punta de humor típicas de Ferrant. Entre los planos mentales, introduce este escultor algún injerto realista que se destaca evocando agudamente los derechos de la naturaleza. Ferrant piensa que la Naturaleza duplica innecesariamente las formas y que una sola pierna mórbida puede sugerir todo el encanto femenino de un desnudo.

(Arte y artistas, «A B C», noviembre 1947.)

## EDUARDO LLOSENT

El ingenio de Angel Ferrant siempre sabe descubrir ese cauce subterráneo, secreto para tantos, por donde se llega, sin grandes rodeos, a la creación original. Entre la abundante insipidez de nuestra escultura contemporánea, Ferrant acierta a salvar en cada una de sus obras esos coeficientes de belleza y gracia que permanecen generalmente ocultos a los ojos de casi todos sus colegas. Sus descubrimientos no son complicados, pero siempre felices.

Ahora en este desnudo de mujer, calzada y encaперuzada, ve y nos transmite con soltura y rigor un moderno espécimen de venusina sensualidad. Nunca escapan a la fina percepción de Ferrant, proporción y caracteres de último canon estilístico, sea para estructurar la belleza de una bañista actual o la indumentaria y garbo de un torero de hoy.

Si podemos cercionarnos de que este Salón está

a la altura del año 1948 se lo debemos a los calendarios y relojes que no atrasan, a la puntual inquietud de Ferrant..., etc.

(El gran anual del Círculo de Bellas Artes,  
«Arriba», 14 diciembre 1948.)

## SANCHEZ CAMARGO

El espectador que llegue a esta doble exposición, tiene que pensar en la universalidad del arte —falta hace— y no creer que una estética es solamente aquéllo —en singular— que se halla dentro de nuestro hábito o de nuestra preferencia. Y sea la palabra universalidad la que comience el elogio de la obra de Ferrant, el escultor enamorado de la verdad del volumen, de su gracia, de su libertad y de sus posibilidades. La obra de Ferrant nos produce siempre la sensación de que se ha abierto una ventana al pensamiento. El bello juego de sus formas en plena expansión con una proyección ilimitada y con el descubrimiento continuo de espacios —coincidiendo con Calder— es para los ojos cansados de formas repetidamente aprisionadas un recreo y para la filosofía de la escultura un ofrecimiento.

(Exposiciones en siete días,  
«Hoja del lunes», 28 febrero, 1949.)

## JOSE LUIS FERNANDEZ DEL AMO

«He visto obra de Angel Ferrant en una exposición como la energía contenida de un embalse. Toda la potencia de unos millones de metros cúbicos contra un muro. Todas estas pequeñas cosas sobre menudos plintos, llevan dentro la vitalidad y la expresión de creaciones gigantes. En la escultura el tamaño es demasiado importante.

Tengo para mí, que la vida de Angel Ferrant está constreñida de igual manera, por dramáticas limitaciones.

Son muy contadas las ocasiones que este hombre ha podido dar a su obra el tamaño que corresponde a su concepción. Son menos las que su obra encontró el espacio de su integración a la arquitectura o a la naturaleza en las que lograra su atmósfera y su finalidad.

Esta tragedia del escultor me dolió siempre y la compartí en diálogos que quedaron sepultados en nuestra amistad.»

(Exposición de Angel Ferrant en la Galería Palma, 1940.)

## RICARDO GULLON

La diversidad de matices perceptible en la obra de Ferrant no se dá en ningún otro escultor español, y con tanta riqueza (dentro de la unidad de la intención) acaso tampoco en ningún escultor extranjero. Escrito esto, importa notar que tal diversidad responde a la presencia de dos espléndidas cualidades de su espíritu: la inventiva y la gracia. Inventiva. Partiendo en cada caso de un punto diferente ha llegado a realizaciones obviamente distintas, pero obviamente ligadas por vínculos de parentesco espiritual. Además de no insistir en el planteamiento de problemas cuya solución ya logró, rehusando explotar a fondo sus hallazgos, en cuanto los consigue parece acuciado por el deseo de superarlos, por el afán de ir más allá, de buscar cada día nuevos ámbitos de trabajo.

(Angel Ferrant,

«Monografías de la Escuela de Altamira, Santander, 1951.)

## EDUARDO WESTERDAHL

En la escultura contemporánea la figura de Angel Ferrant aporta nuevas valoraciones y nuevos medios. Antes que descartar, Ferrant asimila. Su naturaleza abarca amplios estados y logra que converjan factores tomados por opuestos. Por ejemplo, desde la revelación del dibujo infantil o del trazo mágico prehistórico hasta la formación técnica con todo lo que tiene de conocimiento, pero también de especulación y experimento. Artista y profesor a la vez, posee una sagacidad crítica para la obra propia y la ajena verdaderamente excepcional. Y así viene a ser él un producto también de su tiempo: escéptico y optimista, solitario y apóstol, creador y maestro: extraña mezcla, pero angélica cualidad, como diría Mathias Goeritz, el creador de la Escuela de Altamira.

(Los arqueros,  
«Cuadernos de arte», 1954.)

## LUIS FELIPE VIVANCO

Además de su obra fundamental de escultor de nuestro tiempo Angel Ferrant ha escrito palabras fundamentales para entenderla. Para entender su obra y para entender al escultor en su función específicamente humana. ¿Por qué, si hablamos hoy día de una arquitectura funcional, no podemos hablar de una escultura funcional también? Tal vez porque la función de la forma escultórica pertenece exclusivamente al orden del espíritu sin ninguna utilización práctica de la materia. Y entonces, ya no hay función, ni mucho menos funcionamiento, propiamente dichos. El escultor, empleando una distinción del propio Ferrant, no necesita ser hombre práctico. El arquitecto, sí. Frente a los del hombre práctico, el

oficio del escultor consiste en soñar sus esculturas. Soñarlas en la piedra y en la madera, materias definitivas con todo su caudal de intenciones opuestas, pero soñarlas también, como veremos en la obra de Ferrant, en otras materias menos definitivas y seguramente menos opuestas, como los alambres, el cemento coloreado o el corcho. Y soñarlas, sobre todo, en el espacio, de un modo concreto y distanciado, por así decirlo, como formas aisladas y cerradas o como diálogos de formas.

(Ferrant, «Colección de artistas contemporáneos», Gallades editores, Madrid, 1954.)

## JUAN A. GAYA NUÑO

Angel Ferrant, al maridar la movilidad de la escultura y su compenetración con el aire, que no la rodeará, sino que la integrará, alcanza ambos ideales por una consecuencia de geometría elemental, casi escolar. Era la afición de Ferrant a la esencial geometría de la esfera, el cono y el cilindro la que le aconsejaba recoger estos elementos, ensartarlos en un hilo de alambre y lanzarlos al espacio. Son sus móviles, que con la mejor silueta de escultura se bañan en una onda de éter que ninguna otra estatuaría ha conocido. Necesitan mayor espacio porque se mueven, y se mueven porque están vivos, y están vivos porque sus miembros y formas pertenecen a la eterna, inalterable geometría. Ahora, recordemos que un escultor ha de ser, antes de otra cosa, geometa. Si al mismo ítem goza de la ilimitación, de la gracia y de la perenne capacidad de la síntesis de Angel Ferrant, doble escultor habemos. Pues hay un misterio de fijeza y de mudez contenida en la forma, pero desgañándose por hablar, un misterio, digo, que acecha en toda obra de Ferrant. Las es-

culturas que «parece que hablan» no son realistas. No, jamás; las que quieren hablar son éstas casi abstractas de Angel Ferrant, el buscador.

(**Escultura Española Contemporánea**,  
Editorial Guadarrama, «Colección de crítica y ensayo»,  
Madrid, 1957.)

## R. S. TORROELLA

A lo largo de la obra de Angel Ferrant adviértese una y otra vez esa dualidad contradictoria y coincidente de la que brota la ironía: en sus «objetos hallados», en los que las simples materias naturales —conchas, guijarros, astillas— se acomodan indecisas entre su abandono y sus posibilidades, a una configuración que, como la artística, les es ajena; en sus «móviles» en los que el estatismo y gravedad de unas formas cerradas quedan como sorprendidos por una capacidad de movimiento que parecían no contener en sí... En las últimas obras de Ferrant, en estas sus esculturas interminables, adquiere su ironía un nuevo y más radical sentido: el de que la creación del artista, hasta ahora tenida por resultado final de un momento único que dependía exclusivamente de él, pase a ser sólo parte, iniciación tan sólo de un proceso inacabable, en el cual debe intervenir la mano del no específicamente artista, esto es, del espectador o dueño de aquélla. Trátase de formas, de configuraciones, cuyos diversos elementos solicitan una movilidad, unos cambios de postura y un desarrollo en el tiempo, que están a merced del que los contempla. La intervención de éste, nos dice irónicamente Ferrant en su ensayo «Ante una escultura infinita», es bastante pareja al arreglo que cada cual hace de las cosas colocándolas a su antojo. Ferrant, según sus propias palabras, se ha encon-

trado «con que esta escultura inacabable, palpable, o manejable sin fin... no responde a ciertas condiciones que se vinieron pidiendo a la escultura; con que es un arsenal de cuerpos montables y desmontables, que se pierde de vista en un «sírvasse usted mismo».

(La plástica irónica de Angel Ferrant,  
«El Noticiero», 18 enero 1961, Barcelona.)

## CESAREO RODRIGUEZ AGUILERA

Angel Ferrant conserva la pureza y el entusiasmo de la primera hora de la adolescencia. De aquí esa riqueza insólita del mundo de sus realizaciones; esa extraordinaria variedad de su producción; ese discorrir constante por nuevos derroteros; esa novedad reciente que siempre presenta su obra.

Desde su realismo modernista o post-cubista, de figuras y formas naturales reducidas a sus volúmenes más simples y rotundos, hasta las figuras cambiables, susceptible de montajes discrecionales, la obra de Angel Ferrant ofrece un panorama cargado de sugerencias y de caminos abiertos a la creación y a la transformación plástica de las formas y de las ideas.

Dentro de esa inquietud y de esa diversidad formal, el profundo humanismo de Ferrant le ha salvado siempre. Con razón opinaba él que nunca supo entender la oposición entre arte humanizado y arte deshumanizado, por no comprender otro arte que el humanizado.

La creación de un signo es un arte humano de creación y de síntesis. La cruz como también recuerda Ferrant, representó para el hombre del paleolítico su propia figura. En este sentido la cruz es una verdadera abstracción. Por otra parte, la cruz es también

un objeto humanizado, puesto que el concepto ha adquirido su signo, a través de la realización del hombre.

(De nuevo Angel Ferrant,  
«Revista Gran Vía», 21 enero 1961, Barcelona.)

## A. DEL CASTILLO

Si Ferrant está unido en su vida y en su arte a Barcelona, nosotros nos sentimos vinculados a su señera persona por los lazos de la admiración y el afecto. Angel Ferrant, en efecto, no es sólo uno de los grandes escultores contemporáneos, sino el renovador de la plástica hispana. Figurativo y de un clasicismo de extrema pureza durante los años veinte, dio el primer paso hacia la revolución en 1934, con sus creaciones en materiales manufacturados humildes, más tarde extendido a elementos naturales cual guijarros, conchas y otros. Esta pasión por la vida, incorporada a la escultura, cobra en 1940 un nuevo aspecto al romper con la estatua estática e introducir el movimiento articulado, enseguida ampliado de la mecánica al dinamismo propio de cada pieza. Siguiendo esta misma dirección y coincidiendo con el norteamericano Calder, llega en 1948 a los «móviles», cuyo movimiento impulsa al espectador y continúa el «móvil» incorporado con ello a la vida. En 1950 idea los «Tableros cambiantes» o esculturas transformables, como un puzzle, a voluntad del espectador.

Angel Ferrant en el Museo de Arte Contemporáneo,  
«Diario de Barcelona», 21 enero 1961.)

## CAMILO JOSE CELA

Dentro de su mono caqui (quizás gris verdoso) y

rodeado de libros y de recuerdos, de dibujos y de «objets trouvés», de lámparas articuladas, misteriosas poleas, sopletes encendidos y experiencias, Angel Ferrant, con los ojos muy abiertos al mundo, trabaja el hierro, da de comer a los gorriones y sueña con poner en marcha, para que no se detenga jamás, el alma de los materiales que acaricia con mimo de viejo padre y tierno y generoso orgullo de patriarca dispuesto siempre a aceptar —el gozo bailándole y brillándole en las carnes— todas las saludables rebeliones: aquellos pulsos latiendo a la mayor gloria de la materia. Amén.

(Angel Ferrant,  
«Papeles de Son Armadans»,  
Tomo XX, núm. LIX bis, año VI.  
Madrid-Palma de Mallorca, febrero 1961.)

## PRIETO CONSAGRA

No había visto ninguna escultura de Angel Ferrant antes de la XXX Bienal de Venecia. Me gusta la poética del maestro español, que se mueve en una especie de quietud aparente, y que es el resultado de una lucha cotidiana para robustecer la conciencia del hombre contra el mundo dogmático y el vicio de la retórica.

El arte moderno apunta al corazón de los hombres libres de las conquistas del mundo metafísico y de las doctrinas del perfeccionismo.

Todos nos esforzamos por amar nuestra vida sin lisonjas y sin mitos y por esto es necesario, sobre todo, ser precavidos frente al terrorismo de las contradicciones.

El arte de Angel Ferrant es un reconfortante y una guía en el arte, que me parece de la mayor importancia en orden al peligro nihilista.

(Ferrant, «Papeles de Son Armadans».)

## ANTONIO TAPIES

La primera vez que vi una escultura de Ferrant fue en una reproducción aparecida en la revista «D'aci d'allà», por el año 1934. Desde entonces Ferrant me ha llevado siempre de sorpresa en sorpresa.

La calidad de su obra, su gran poder de invención, la finura y sutilidad de sus construcciones hacen de él un verdadero milagro del panorama de la escultura de nuestro país.

Su calidad humana, un caso único.

(Ferrant, «Papeles de Son Armadans», carta manuscrita.)

## EMILIO VEDOVA

He tenido muchas veces ocasión de observar, incluso a través del Archivo actual de la Bienal, la obra tan coherente de este escultor, Angel Ferrant, que desde hace años se esfuerza en mantener viva contra una oficialidad artística una conciencia dialéctica de lenguaje contemporáneo, aún permaneciendo tan sugestivamente español.

Mirando sus trabajos, encuentro inquisición y miedo, movimiento de fuerzas, tensión. Hierros, signos inquietos y tensos.

Sé con cuanto encarnizamiento —leo a través del testimonio de su trabajo—, con cuanta febril rebusca y solicitud, este hombre (él con poquísimos más), prepara el renacimiento de un rostro nuevo de España: esa España que nosotros los europeos esperamos desde hace tiempo, sabiéndola indispensable arma viva en el corazón de esta combativa dramática Europa: la verdadera.

(Ferrant, «Papeles de Son Armadans».)



## ESCRITOS DE ANGEL FERRANT

- «Diseño de una configuración escolar», en el núm. 1 de la revista ARTE, septiembre de 1932.
- «Els objectes, l'escultura i l'amistat», en la Publicitat. Barcelona, 1932.
- «Art funcional. Notes per a un anàlisi», en la Publicitat. Barcelona, 1932.
- «Nota autobiogràfica» y «Mis objetos» en la monografía de Sebastián Gasch. Tenerife, 1939.
- «Procedencia y enigmas de la forma como verdad absoluta de la escultura». Edt. Labyrinthe. Suiza, 1947.
- «Cómo ha de ser una escuela experimental de arte». Remitido a E. Westerdahl. 1948.
- Prólogo a «Niños de mi molino», de Benjamín Palencia. Ed. Clan. Madrid, 1948.

- «El dibujo infantil en la antigua Escuela del Mar». Ed. Garbí. Barcelona, 1949.
- Declaraciones para P. Saporiti para «Time» y «Life». Nueva York, 1949.
- «Naturaleza de los móviles». Ed. Proel. Santander, 1950.
- «Las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes». Índice de las Artes, 1950.
- «Conocimiento de Matías Goeritz», en «Ver y estimar». Buenos Aires, 1950.
- «A propósito de la Bienal». Correo Literario. Madrid, 1951.
- «Procedencia y enigma de la forma». Ed. Nuestro Tiempo. Santa Cruz de Tenerife, 1951.
- «Arte abstracto o arte no objetivo». Contestaciones a una encuesta». Sur. Buenos Aires, 1951.
- «Una definición de la Escuela de Altamira». «Ver y estimar». Buenos Aires, 1952.
- «Examen del vecindario del escultor». Conferencia en el Palacio de la Magdalena. Santander, 1952.
- «Para el catálogo del Salón de los Once». Madrid, 1952.
- «La esencia humana de las formas». Publicaciones de la Escuela de Altamira. 1952.
- «Sobre la escolaridad del dibujo». Primera exposición internacional de dibujos infantiles. Madrid, 1953.
- «Del campo plástico de los párvulos». 1953.
- «Eclósión y continuidad del dibujo infantil». Mundo Hispánico. Madrid, 1953.
- «Lección de ayer y la de Mauricio Lasansky». Madrid, 1954.
- «La escultura en el aire de la habitación moderna». Madrid, 1954.

- «Dónde está la escultura». Club 49. Barcelona, 1955.
- «En los yacimientos de mi escultura». Ed. «La Torre». Puerto Rico, 1958.
- «La escultura interminable». 1959.
- «La imagen insólita». Papeles de Son Armadans. 1959.
- «Por los alrededores de la escultura infinita». Papeles de Son Armadans. 1961.
- «Ante una escultura infinita». Colección Arte de Hoy, dirigida por Fernández del Amo. Madrid, 1960.



## EXPOSICIONES

### 1925

- Salón de Artistas Ibéricos. Colectiva. Madrid.  
«Asociación de Artistas Vascos». Con el pintor García Maroto. Bilbao.

### 1928

- Il Expositió de l'Associació d'escultors. Colectiva. Sala Parés. Barcelona.  
Galerías Dalmau. Colectiva inaugural. Barcelona.

### 1929

- Pabellón de Artistas reunidos. Colectiva de artistas catalanes. Exposición de Barcelona.

### 1931

- Saló dels Evolucionistes. Sala Parés. Colectiva. Barcelona.  
Sala Vayreda. Colectiva escultores catalanes. Olot.  
Galerías Syra. Inaugural. Inaugural con el pintor Francisco Domingo. Barcelona.

## 1932

- Manifestación de arte novecentista. Colectiva organizada por Manuel Abril. Ateneo Mercantil. Valencia.
- Fira del Dibuix. Colectiva. Barcelona.
- Composiciones sobre temas de Navidad. Colectiva. Cercle artistic de San Lluc. Barcelona.

## 1933

- Organizada por ADLAN (Amics de L'Art Nou), en Galerías Syra. Individual. Barcelona.

## 1942

- Galería Argos. Individual. Barcelona.

## 1944

- Galería Estilo. Individual. Madrid.

## 1945

- Antológica de la Academia Breve de Crítica de Arte. Once obras de otros tantos autores. Madrid.
- Sala en el III Salón de los Once. Organizada por la Academia Breve de Crítica de Arte. Madrid.

## 1947

- «Arte español contemporáneo». Buenos Aires.
- Galería Buchholz «La escultura española contemporánea». Madrid.
- Galería Clan. Individual. Madrid.
- Antológica de la Academia de la Breve Crítica. Colectiva. Madrid.

## 1949

- Galería Palma con el pintor Mathias Goeritz. Madrid.
- Antológica de Arte contemporáneo. Tarrasa.
- Sala en el II Salón de Octubre. Barcelona.

II Salón de Octubre de Barcelona. Presentado por la Galería Palma en Madrid.

Galería Bucholz, con Ferreira, Oteiza y Serra. Cuatro escultores. Madrid.

#### **1950**

— Galería Camaruz. Individual de dibujos y fotografías de esculturas. Guadalajara (Méjico).

#### **1951**

— Trienal de Milán.

#### **1953**

— Colectiva de escultura al aire libre en el Parque del Retiro. Madrid.

Individual organizada por el Círculo Artístico. Gerona.

Galería Clan. «Arte fantástico». Colectiva. Madrid.

#### **1954**

— Bienal de Brasil.

#### **1955**

— Colectiva de escultura al aire libre. Sevilla.

#### **1954-56**

— Colectiva. Ateneo de Madrid.

#### **1956**

— I Salón de Arte no figurativo. Instituto Iberoamericano. Valencia.

#### **1957**

— «Arte abstracto español», patrocinado por el Museo Nacional de Arte Contemporáneo y presentada por el Centro de Estudios de la Caja de Ahorros Municipal. Pamplona.

Galería Syra. Individual. Barcelona.

#### **1958**

— The 1958 Pittsburg International Exhibition of

Contemporary Painting and Sculpture».  
II Salón de Mayo. Barcelona.

**1959**

- III Salón de Mayo. Barcelona.  
Junge Spaanje Kunst. La Haya.

**1960**

- IV Salón de Mayo. Barcelona.  
Bienal de Venecia. Premio de la Fundación Wright.  
The American Federation of Arts. New York. Cesi-  
ón de dos obras de Venecia para una exposición  
ambulante por EE. UU. (nov. 1960).  
Museo de Arte Contemporáneo. Barcelona. En-  
trega de dos obras «O figura» tres piezas de  
hierro. Octubre.

**1961**

- Galería Nebli.

## ESQUEMA DE SU VIDA

### 1891

- Nace en Madrid, Paseo de Recoletos, 5, hijo del pintor Alejandro Ferrant Fischermans. Por la rama paterna ascendientes catalanes y alemanes. Por la rama materna gallegos y castellanos.

Estudios de Bachillerato en las Escuelas Pías de San Antón.

Desde muy joven es atraído por la escultura, según propias declaraciones: «Siempre me sedujo más un cuerpo que una lámina; un cartón me pedía unas tijeras más que un lápiz.»

Estudios en las Escuelas de Artes y Oficios y en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando.

### 1910

- Segunda Medalla, Sección de Escultura, en la Exposición Nacional de Bellas Artes. Obra presentada: «La cuesta de la vida».

### **1913**

- Viajes: Bélgica, Alemania, Italia.  
Reside una temporada en París.  
Exposición de los Futuristas.

### **1918**

- Obtiene por oposición una cátedra en la Escuela de Artes y Oficios de La Coruña.

### **1920**

- Matrimonio con María Lisarrague.  
Traslado de su cátedra a Barcelona. Reside en dicha ciudad hasta 1935.  
Pertenece al grupo «Els Evolucionistes» y «Amics de l'Art Nou».

### **1926**

- Premio Nacional de Escultura por el relieve en piedra «La escolar».

### **1928**

- Reside una temporada en Viena pensionado por la Junta de Ampliación de Estudios.

### **1929**

- Trabajos para el Pabellón Asland de la Exposición de Barcelona.  
Medalla de Oro en el Pabellón de Artistas Reunidos del mismo certamen.

### **1933**

- Dirige un curso para formación del Profesorado en Barcelona.  
«OBJETOS»: composiciones abstractas.

### **1934**

- Traslado a Madrid.  
Fundador del grupo Adlan que organiza la Exposición Picasso.

**1939**

— Serie de nueve relieves: «LA TAUROMAQUIA».

**1940**

— Serie de «LA COMEDIA HUMANA». Cabezas talladas en piedra.

**1944**

— PRIMER MANIQUI.

**1945**

— OBJETOS HALLADOS: Composición con elementos de la naturaleza.

Es nombrado miembro de la Academia Breve de Crítica de Arte, que dirige Eugenio d'Ors.

**1947**

— SERIE CICLOPEA.

**1948**

— Fundador de la Escuela de Altamira.

**1949**

— Primeros «MOVILES».

**1951**

— Medalla de Oro en la Trienal de Milán.

**1953**

— TABLEROS CAMBIANTES.

**1954**

— Sufre un grave accidente de automóvil.

**1955**

— Gran premio de Escultura en la Bienal Hispanoamericana de Arte. Barcelona.

**1957**

— Premio «Julio González», otorgado por la crítica en el Salón de Mayo. Barcelona.

**1958**

— ESTATICOS CAMBIANTES.

**1960**

— Premio de la Fundación «David Wright» en la Bienal de Venecia.

**1961**

— Muere el 23 de julio.

## BIBLIOGRAFIA

- MANUEL ABRIL: «L'escultor Angel Ferrant o les tres gracies de la forme» **Gaseta de les arts**, núm. 10, Barcelona, 1929.
- JOSE MARIA DE SUCRE: «El escultor Angel Ferrant», Rev. **Alfar** núm. 65, Montevideo, 1929.
- SEBASTIAN GASCH: «Dibujos de Angel Ferrant» **Publicación Gatepac**, núm. 4, Barcelona, 1931.
- «Angel Ferrant» Edición **Gaceta de Arte**, Tenerife, 1934.
- LUIS FELIPE VIVANCO: «Esculturas de Angel Ferrant» **Suplemento de Arte**. Revista Escorial núm. 2, Madrid, 1943.
- ENRIQUE LAFUENTE FERRARI: «El proyecto inconcluso para el teatro Albéniz de Madrid» **Arte Español**, 1945.
- MATHIAS GOERITZ: «Las últimas esculturas de Henri Moore y de Angel Ferrant», **Cobalto**, núm. 3, Barcelona, 1948.

- RICARDO GULLON: «Angel Ferrant y Mathias Goeritz» **Edc. Palma**, Madrid, 1949.
- JORGE ROMERO BREST: «Angel Ferrant y la inquietud actual», **Ver y estimar**, núm. 10, Buenos Aires, 1949.
- RICARDO GULLON: «Angel Ferrant» **Monografías Altamira**, Santander, 1951.
- JOAN JOSEPH THARRATS: «Ferrant», **Dau al Set**, Barcelona, 1951.
- EDUARDO WESTERDAHL: «Ferrant», Colección Los Arqueros, **Cuadernos de Arte**, Las Palmas de Gran Canaria, 1954.
- VICENTE MARRERO SUAREZ: «La escultura en movimiento de Angel Ferrant», **Editorial Rialp**, Madrid, 1954.
- RAFAEL BENET: «La escultura moderna y contemporánea», **Colección Labor**, núms. 180-181.
- LUIS FELIPE VIVANCO: «Ferrant», **Colección Artistas Contemporáneos**, Editorial Gallades, Madrid, 1954.
- CIRILO POPOVICI: «L'Art Abstrait en Espagne» **Ci-maise**, núm. 1, octubre-noviembre 1955, París.
- EUGENIO D'ORS: «Angel Ferrant», Conjunto de artículos, **Punta Europa**, Madrid, 1956.
- J. A. GAYA NUÑO: «Escultura española contemporánea», **Editorial Guadarrama**, Madrid, 1957.
- JOSE LUIS FERNANDEZ DEL AMO: «Ferrant», **Colección Arte de hoy**, Madrid, 1960.
- PAPELES DE SON ARMADANS, Número LIX, extraordinario dedicado a Angel Ferrant, febrero 1961, Palma de Mallorca.

## INDICE DE LAMINAS

	Pág.
«Figura». 1945 . . . . .	33
«Escolar», 1925. Piedra caliza . . . . .	34
«Barro cocido» (Fragmento), 1929 . . . . .	35
«Móvil». 1949 . . . . .	36
«Móvil». 1949 . . . . .	37
«Piedra litográfica». 1929 . . . . .	38
«Cabeza en mármol». 1930 . . . . .	38
«Tauromaquia», III Banderillas. Barro cocido. 1939 . . . . .	39
«Extraño caracol». 1945 . . . . .	40
«Pescadora de Sada». 1945 . . . . .	41
«Maniquí». Boj. 1946 . . . . .	42
«Grupo 47». Maqueta en madera. 1947 . . . . .	43
«Vieja de Castilla la Vieja». Maqueta en barro cocido. 1947 . . . . .	43
«Dibujo» (Lápiz de color) . . . . .	44
«Dibujo» (Lápiz de color) . . . . .	45
«Muchachas». Tablero cambiante. 1950 . . . . .	46
«Estático cambiante». Coyunturas por enlace. 1958 . . . . .	47
«Pájaro del mar». 1945 . . . . .	48



# INDICE

	<u>Pág.</u>
LA PERSONA . . . . .	7
EL ESCULTOR . . . . .	19
LÁMINAS . . . . .	33
EL MAESTRO . . . . .	53
DOS ESCRITOS DE ANGEL FERRANT :	
UNA CARTA . . . . .	61
UN TEXTO INÉDITO . . . . .	65
EL ARTISTA ANTE LA CRÍTICA . . . . .	71
ESCRITOS DE ANGEL FERRANT . . . . .	89
EXPOSICIONES . . . . .	93
ESQUEMA DE SU VIDA . . . . .	97
BIBLIOGRAFÍA . . . . .	101
INDICE DE LÁMINAS . . . . .	103



## COLECCION

### «Artistas Españoles Contemporáneos»

- 1/Joaquín Rodrigo, por Federico Sopena.
- 2/Ortega Muñoz, por Antonio Manuel Campoy.
- 3/José Lloréns, por Salvador Aldana.
- 4/Argenta, por Antonio Fernández Cid.
- 5/Chillida, por Luis Figuerola-Ferretti.
- 6/Luis de Pablo, por Tomás Marco.
- 7/Victorio Macho, por Fernando Mon.
- 8/Pablo Serrano, por Julián Gallego.
- 9/Francisco Mateos, por Manuel García-Viñó
- 10/Guinovart, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera
- 11/Villaseñor, por Fernando Ponce.
- 12/Manuel Rivera, por Cirilo Popovici.
- 13/Barjola, por Joaquín de la Puente.
- 14/Julio González, por Vicente Aguilera Cerni
- 15/Pepi Sánchez, por Vintila Horia.
- 16/Tharrats, por Carlos Areán.
- 17/Oscar Domínguez, por Eduardo Westerdahl
- 18/Zabaleta, por Cesáreo Rodríguez Aguilera.
- 19/Failde, por Luis Trabazo.
- 20/Miró, por José Corredor Matheos.
- 21/Chirino, por Manuel Conde.
- 22/Dalí, por Antonio Fernández Molina.
- 23/Gaudí, por Juan Bergós Massó.
- 24/Tapies, por Sebastián Gasch.
- 25/Antonio Fernández Alba, por Santiago Amón
- 26/Benjamín Palencia, por Ramón Faraldo.
- 27/Amadeo Gabino, por Antonio García-Tizón
- 28/Fernando Higuera, por José de Castro Arines
- 29/Miguel Fisac, por Daniel Fullaondo.
- 30/Antoni Cumella, por Román Vallés.
- 31/Millares, por Carlos Areán.
- 32/Alvaro Delgado, por Raúl Chávarri.

- 33/**Carlos Maside**, por Fernando Mon.  
34/**Cristóbal Halffter**, por Tomás Marco.  
35/**Eusebio Sempere**, por Cirilo Popovici.  
36/**Cirilo Martínez Novillo**, por Diego Jesús Jiménez.  
37/**José María de Labra**, por Raúl Chávarri.  
38/**Gutiérrez Soto**, por Miguel Angel Valdellou.  
39/**Arcadio Blasco**, por Manuel García Viñó.  
40/**Francisco Lozano**, por Rodrigo Rubio.  
41/**Plácido Fleitas**, por Lázaro Santana.  
42/**Joaquín Vaquero**, por Ramón Solís.  
43/**Vaquero Turcios**, por José Gerardo Manrique de Lara.  
44/**Prieto Nespereira**, por Carlos Areán.  
45/**Román Valles**, por Juan Eduardo Cirlot.  
46/**Cristino de Vera**, por Joaquín de la Puente.  
47/**Solana**, por Rafael Flórez.  
48/**Rafael Echaide y César Ortiz-Echagüe**, por Luis Núñez  
49/**Subirachs**, por Daniel Giralt-Miracle.  
50/**Juan Romero**, por Rafael Gómez Pérez.  
51/**Eduardo Sanz**, por Vicente Aguilera Cerni.  
52/**Augusto Puig**, por Antonio Fernández Molina.  
53/**Genaro Lahuerta**, por Antonio M. Campoy.  
54/**Pedro González**, por Lázaro Santana.  
55/**José Planes Peñálvez**, por Luis Núñez Ladeveze  
56/**Oscar Esplá**, por Antonio Iglesias.  
57/**Fernando Delapunte**, por José Luis Lázquez Dodero.  
58/**Manuel Alcorlo**, por Jaime Boneu.  
59/**Cardona Tarrandell**, por Cesáreo Rodríguez Aguilera.  
60/**Zaearías González**, por Luis Sastre.  
61/**Vicente Vela**, por Raúl Chávarri.  
62/**Pancho Cossío**, por Leopoldo Rodríguez Alcalde.  
63/**Begoña Izquierdo**, por Adolfo Castaño.  
64/**Angel Ferrant**, por José Romero Escassi.

## En preparación

**Andrés Segovia**, por Carlos Usillos.  
**Isabel Villar**, por Josep Meliá.  
**Amador**, por José M.<sup>a</sup> Iglesias.

Director de la colección  
**Amalio García-Arias González**

*Esta monografía sobre la vida y  
la obra del escultor Angel Fe-  
rrant ha sido realizada en Ma-  
drid, en los talleres de Gráficas  
Alonso*





Dicha manera de ser, y el haberle tocado en suerte vivir una época menos propicia para el arte moderno que la actual, han determinado que la figura de Angel Ferrant, no ocupe hoy entre el público español y menos en el extranjero el lugar que legítimamente se merece, entre los grandes escultores de la primera mitad del siglo XX.

Angel Ferrant perteneció a ese linaje de artistas cuyo pensamiento trabaja y se esfuerza con la misma exigencia y actividad que se utilizan las manos para encontrar la forma. De aquí la incesante fecundidad de su inventiva artística y también su capacidad para saberse explicar verbalmente en materia de arte con maravillosa lucidez, por lo que su labor profesoral, fue eminente y ejemplar.

**Precio: 60 Ptas.**

SERIE ESCULTORES

