

Arte y diseño en la obra religiosa de Camín: escultura sacra y objetos litúrgicos

por *M.^a Soledad Alvarez Martínez*

Conocido internacionalmente como escultor del hierro al conseguir un peculiar estilo con el empleo del angular de acero, Camín se ha mostrado desde los inicios de su andadura artística en los años cincuenta como indagador polifacético. Sus creaciones escultóricas de hierro, bronce y madera, que le ocupan desde 1960, son buen exponente de una larga experimentación a través de diversos medios matéricos.

La pluralidad de tendencias de la obra de Camín, generada en gran medida por el uso de diferentes materiales, resulta sólo conocida en parte. Una importante faceta de su trabajo escultórico es casi ignorada, pese a encontrarse expuesta al público en su mayor parte: la escultura religiosa y el diseño de objetos litúrgicos.

Tras el Concilio Vaticano II y la apertura de la Iglesia a las corrientes artísticas del momento, se aprecia una interesante colaboración de artistas y arquitectos en las nuevas creaciones de arte sacro. Numerosos escultores españoles se vieron atraídos por este nuevo rumbo del arte religioso y participan en la construcción y decoración de importantes santuarios y pequeños templos parroquiales y monásticos. Baste recordar las intervenciones de Oteiza, Chillida y Lucio Muñoz en Aránzazu, de Subirachs en la Virgen del Camino de León, de José Luis Sánchez y Coomonte en las iglesias de San Fernando de Madrid y Nuestra Señora de las Nieves de Mirasierra, respectivamente, como ejemplos ilustrativos del rico panorama del nuevo arte sacro español.

Dentro de esta corriente de renovación del arte religioso se sitúa una parte considerable de la obra de Camín. Su actividad dentro de este terreno es una de las más fecundas y prolongadas dentro del panorama escultórico actual en España. Desde que en 1960 inicia sus trabajos tridimensionales en la iglesia de San Vicente de Potters Bar (Londres), compagina la escultura de tipo religioso con la abstracta y experimental hasta la actualidad. Su última obra religiosa la realizó en 1984 para la parroquia de la Virgen del Carmen de Gijón.

Claro exponente de su continuada labor en este campo es la dilatada colaboración con el arquitecto Laorga en empresas de la importancia de la Basílica Hispanoamericana de la Merced (Madrid), del Colegio Mayor Antonio Ribera y el de los jesuitas en Chamartín de la Rosa de la misma ciudad, del Colegio Reina de los Apóstoles de Andújar y del Convento de Monte Medo (Orense).

En todos estos ejemplos se acusa la influencia del nuevo espíritu que rige al arte sacro de renuncia a la suntuosidad en favor de la sencillez armó-





Altar mayor de la iglesia de San Pedro Apóstol de Gijón, 1958-1962. Camín realizó sagrario, baldaquino, ambores, comulgatorio, candeleros y Cristo.

nica del espacio religioso, fruto de la estrecha colaboración entre arquitecto y escultor.

La función de éste dentro de los conjuntos sagrados sobrepasa ahora la simple creación de la imagería para abarcar el diseño de todos los objetos de culto y mobiliario del templo. Así la función desempeñada antaño por carpinteros, herreros, plateros y orfebres pasa ahora a manos de artistas.

En este sentido, las obras de carácter religioso de Camín incluyen aspectos tan diversos como la decoración mural con mosaicos, la planificación lumínica del templo y el diseño de vidrieras, piezas escultóricas, objetos litúrgicos (cálices, viriles, sagrarios, cruces) y mobiliario y complementos de todo tipo (altares, ambores, lámparas, candeleros, atriles, baldaquinos, comulgatorios, puertas...).

Ejemplos destacados de esta faceta de su trabajo son el altar mayor de la iglesia parroquial de San Pedro Apóstol de Gijón (lám. 1), donde realiza el sagrario, baldaquino, ambores, comulgatorio, candeleros y crucifijo, lo mismo que los altares del mismo templo de la Virgen del Carmen, con mo-

saicos, vidrieras, imágenes, candeleros y crucifijo, y de la Virgen de Covadonga, donde nuevamente combina mosaico con imágenes y objetos de culto. De gran interés son el proyecto presentado para el altar de la basílica de Aránzazu en 1961, su trabajo en el templo de Nuestra Señora de la Merced de Madrid, donde además del monumental retablo de acero diseña las vidrieras, candeleros y puertas de acero, o en la iglesia del Colegio Reina de los Apóstoles de Andújar, donde realiza varias piezas escultóricas, un «Via Crucis» de azulejo pintado y cocido, una vidriera emplomada, varios altares y las tres puertas del templo.

Trabajos similares de Camín cuya enumeración completa se prolongaría de forma excesiva se pueden encontrar en la ya mencionada iglesia de Potters Bar, en San Pablo de Cuenca, en San Vicente de Zaragoza, en el templo de los Padres Paules de Teruel, en Monte Medo, en las Rozas de Puerto Real (Madrid), en las capillas de numerosos colegios (Inmaculada y Corazón de María de Gijón, Hermanas de la Caridad de la Ciudad Universitaria de Zaragoza, Guadalupe, Antonio Rivera y Nuestra Señora del Recuerdo de Madrid, ...), además de obras de diverso tipo en varias parroquiales y centros religiosos, como el plató para la misa dominical de Televisión Española, creado en 1965.

En tan dilatada labor artística, que le ocupa ya desde fines de la década de los cincuenta hasta el momento actual –en 1985 realiza el baldaquino procesional de Nuestra Señora de Arbazal (Villaviciosa, Asturias)– no existe una afinidad de estilo. Pero en general se puede hablar de unos rasgos comunes a todas las obras con independencia del momento de su gestación.

Es clara la renuncia a la grandilocuencia y el monumentalismo. Triunfa en mobiliario y objetos de culto la sencillez y la sobriedad como exponentes de un nuevo sentir de la iglesia más acorde con las tendencias actuales.

La sencillez formal y la sobriedad material se relacionan en gran medida con la incorporación de nuevos materiales al ámbito del arte sacro. El oro y la plata ceden paso al hierro y al bronce; las maderas estucadas y policromadas a la veta desnuda de la materia, a la piedra y al hormigón.

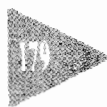
Estos cambios en la materia tienen su proyección en las formas, cada vez más simplificadas y estilizadas, próximas en ocasiones a soluciones abstractas.

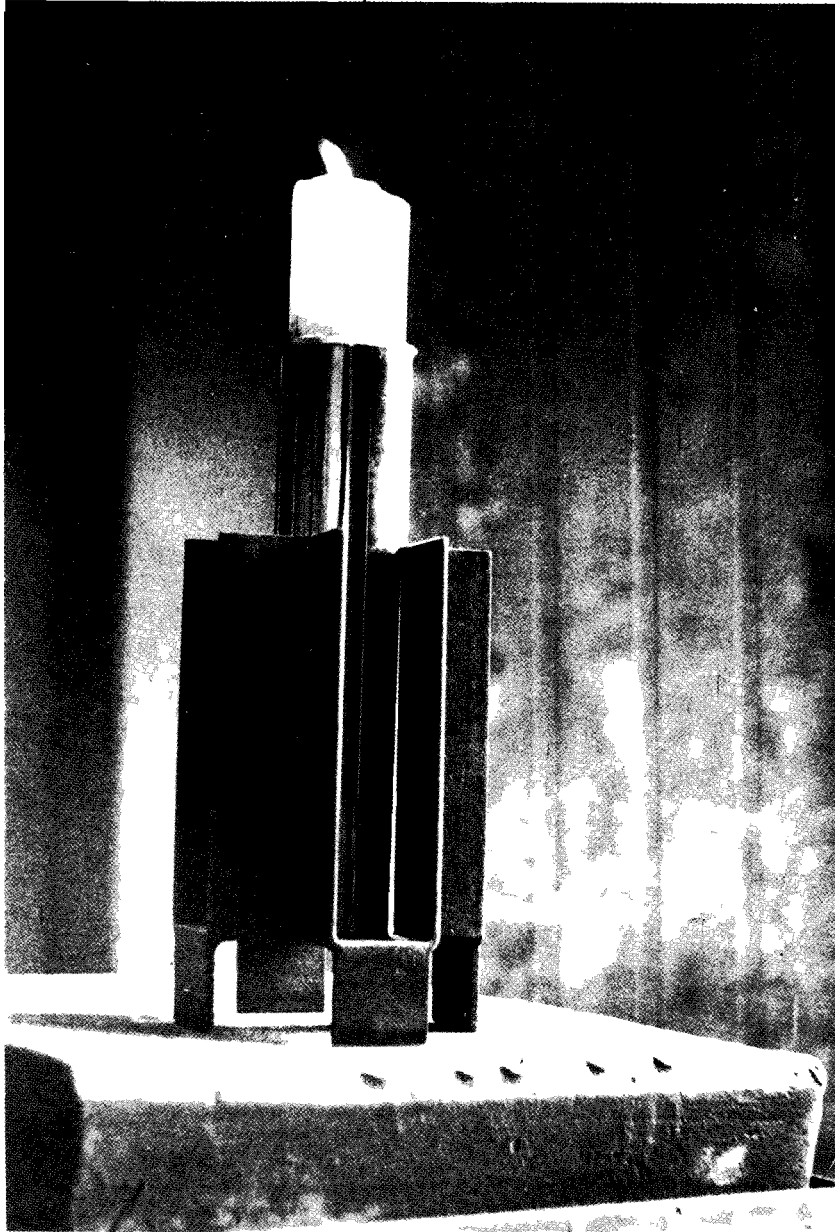
1. DISEÑO RELIGIOSO

Aunque en sus trabajos iniciales dentro del diseño religioso Camín utiliza metales de reciente aceptación artística (cobre, aluminio, latón, hierro), en la mayor parte de su producción prefiere materiales nobles (bronce) o de ya cierta tradición en el arte español (hierro). Rechaza otras materias incorporadas en nuestra centuria al campo de las artes plásticas, como metacrilatos y sintéticos. Ha renunciado siempre también a todo lo que contribuya a disfrazar la naturaleza y las cualidades propias de la materia, como la metalización de cementos, recurso frecuente en la obra de otros artistas,¹ la policromía de la madera...

En los objetos portadores de velas triunfan los diseños sencillos y funcionales, casi siempre realizados con barra o angular de hierro.

Realiza para desempeñar dicha función candeleros y candelabros. Los *candeleros*, para una sola luz, presentan pie corto que se apoya directamente en la mesa el altar. Ejemplos con ligeras variantes según se utilice angular o barra de hierro y se combinen o no con él otros materiales, se encuentran en la iglesia de San Vicente de Potters Bar, 1961, en San Pedro



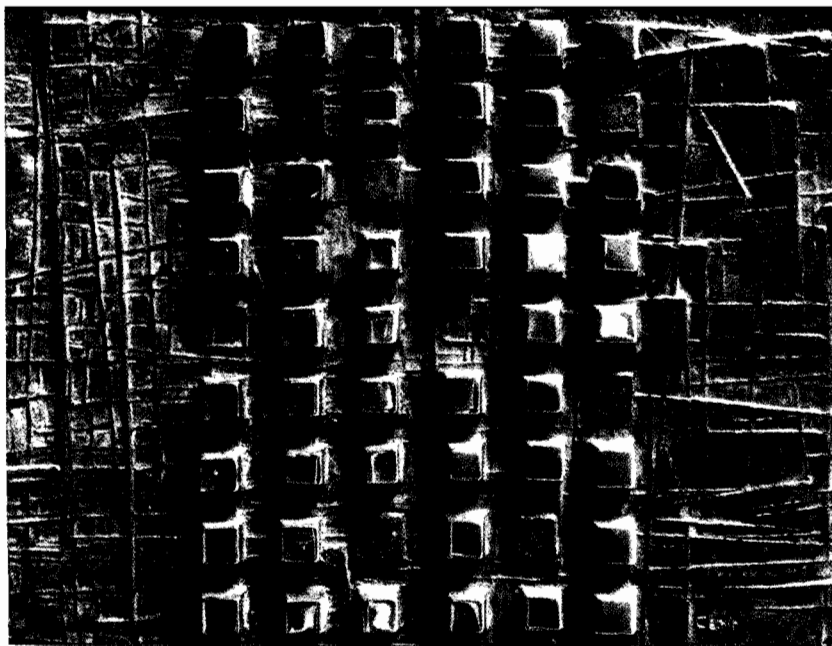


Candelero de la iglesia de los PP Paules Teruel Hierro y bronce, 1964.

Apóstol de Gijón, 1961, en San Pablo de Cuenca, 1963, y en la iglesia de los Padres Paules de Teruel, 1964 (lám. 2).

Los *candelabros*, de mayor tamaño por su alto pie que se apoya directamente sobre el suelo, presentan como variantes el recoger una sola vela (ejemplos del panteón de Lérida, 1963) o varias y de diferentes tamaños (candelabro de la Virgen, en Potters Bar, 1961).

Estas piezas están realizadas en su mayor parte en acero, triunfando en su composición, especialmente en los candelabros, el verticalismo lineal de la barra de hierro o del angular, solamente interrumpido en la parte alta por el desarrollo horizontal de la bandeja destinada a recoger la cera derretida. También es frecuente la combinación en la misma pieza de acero y bronce, multiplicándose en este caso las variantes formales, puesto que el



Sagrario de Monte Medo (Orense). Hierro y bronce, 1970.

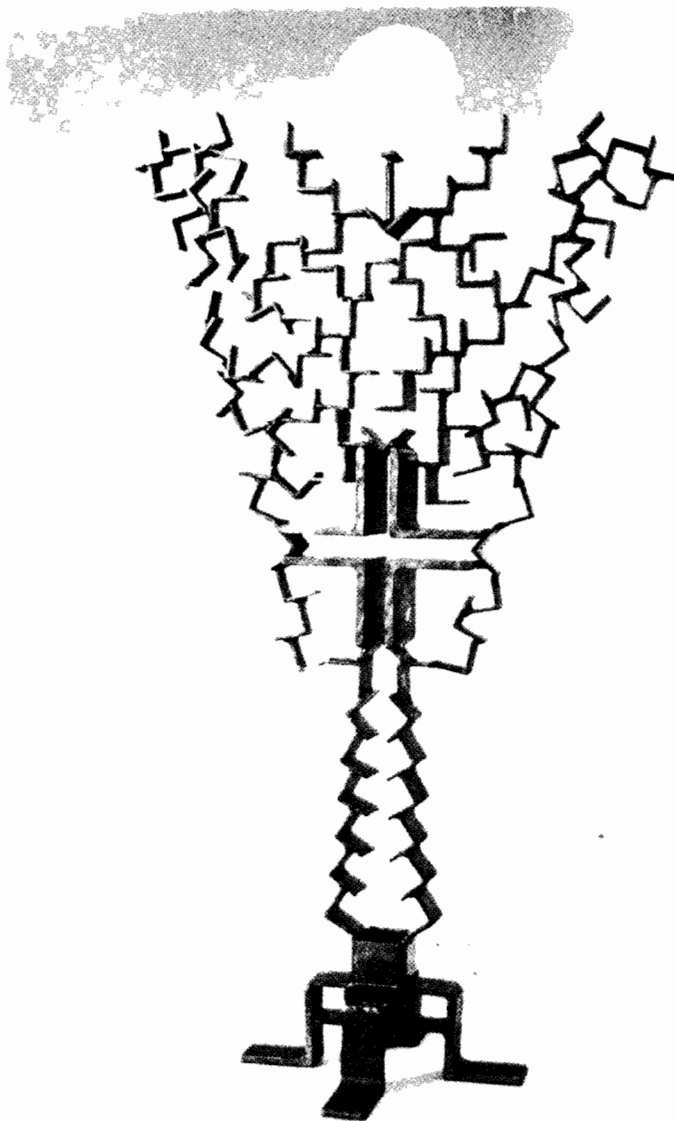
bronce se aplica en la propia base de la vela, en el pie del candelero o en la bandeja, introduciendo en el hierro una variante tonal y algún motivo ornamental (como en San Pedro de Gijón, Padres Paules de Teruel y de Potters Bar).

Los *atriles* diseñados en acero por Camín ofrecen escasas variantes al tomar como punto de partida en todos los casos la barra de hierro y rechazar todo tipo de curvaturas. Linealidad y geometrismo con búsquedas espacialistas son las cualidades que definen a estas piezas, de las que destacan las realizadas para la iglesia del Colegio Mayor Guadalupe de Madrid en 1965 y para San Pablo de Cuenca en 1963. De ellas es la primera la que ofrece mayor complejidad formal en el plano inclinado y en el pie sustentante. Se limita ésta a la multiplicación de la barra metálica en posición vertical y horizontal en el pie para dar origen a diversas figuras geométricas, y a su colocación menos rigorista en la parte que sirve de apoyo al libro.

En los *sagrarios* se aprecia quizá en mayor medida que en otras piezas la evolución entre los trabajos de los años sesenta y los de la década siguiente. Los primeros se encuentran más unidos al trabajo tradicional de orfebrería en lo referente a material y técnica. Así en el *sagrario* del altar mayor de San Pedro de Gijón emplea plata que trabaja mediante las técnicas del repujado y *champlevé* para el engarce de piedras, conjugadas con un mosaico realizado por José Luis Sánchez. Pero, a pesar del tradicionalismo material y técnico, el estricto geometrismo de los motivos ornamentales informa de la nueva estética impulsora de la obra.

En ejemplos más evolucionados, como en el *sagrario* de Monte Medo, de 1970 (lám. 3), la utilización de hierro y bronce con valoración textural de las superficies a partir de dinámicos grafismos y relieves, ofrece un parentesco mayor con la estética del momento. Una variante la ofrece el *sagrario* realizado para el templo de los Padres Capuchinos de Gijón, en el que emplea bronce y alabastro.

Cierta relación formal con los candeleros y con su escultura abstracta de acero tiene la *custodia* que realizó para la iglesia del colegio Reina de los



Custodia de la iglesia Reina de los Apóstoles (Andújar). Angulares de acero, 1966.

Apóstoles de Andújar en 1966 (lám. 4). Como sus esculturas de la que el propio artista denomina «fase barroca», esta custodia está formada por múltiples angulares de acero que partiendo de una cruz central sirven de base al viril con una composición abierta de gran dinamismo y tensión formal, en la que el espacio desempeña un papel de la misma o mayor relevancia que la propia materia. Es esta, junto con alguna otra pieza religiosa como los candeleros de angular de acero de la Basílica de la Merced (1967) un perfecto exponente de la relación formal con sus investigaciones escultóricas de aquellos años.

Los *cálices* diseñados por Camín, de gran pureza de líneas, denotan la tendencia del artista hacia la simplificación formal y los diseños funcionales, sin presentar en estos casos relación alguna con sus investigaciones escultóricas.

Mayor parentesco con su escultura tienen los *ambones* (San Pedro Apóstol de Gijón (lám. 1), San Vicente de Zaragoza, Monte Medo...), *colmulgatorios* (San Pedro de Gijón, lám. 1) y *puertas* (Basílica de la Merced,

Colegio Reina de los Apóstoles de Andújar, 1966; baptisterio de la iglesia parroquial de Rozas de Puerto Real, 1959), en los que el acero es materia insustituible.

También es constante el empleo de este material en *lámparas* y *baldaquinos* que evocan en todos los casos las antiguas coronas de luz pendientes del techo mediante cadenas. En San Pablo de Cuenca, la lámpara, realizada en 1963, es una corona de espinas de hierro, con una formulación próxima a la de los baldaquinos de San Pedro (lám. 1) y San Lorenzo de Gijón.

Mayores variantes matéricas y formales presentan las *mesas de altar* y los *crucifijos*.

En aquellas, es frecuente la combinación de piedra o cemento con el hierro dando origen a amplios repertorios que van desde la elementalidad de la cruz formada por dos láminas de acero dispuesta sobre un paralelepípedo de hormigón (iglesia del colegio Nuestra Señora del Recuerdo, Chamarín), hasta los relieves de tema litúrgico grabados sobre la superficie de la mesa de cemento blando (colegio Reina de los Apóstoles de Andújar).

La mesa de altar proyectada para la basílica de Aránzazu en 1961, de original estructura de acero, acorde con las formas y materia del mural proyectado también en el mismo momento por el artista (lám. 5), fue considerada como ejemplo destacado digno de materializarse.²

Los crucifijos siguen o se apartan de los modelos tradicionales en función de la materia empleada. La figura de Cristo se realiza en bronce en varios ejemplos y se sobrepone a una cruz de madera o de la misma materia que la figura. En estos casos el figurativismo del crucificado es de matiz expresionista, con diferente valoración de los volúmenes y el espacio en cada



Proyecto de altar y retablo para la basílica de Aránzazu, 1961.

caso, ya que en ocasiones la figura queda sugerida por delgadas barras de bronce (ejemplo de 1964) que delimitan los rasgos fisonómicos y de los paños de la forma más sucinta posible, quizá por influencia de algunos trabajos de hierro.

2. ESCULTURA RELIGIOSA

Tras su inicial fase pictórica, Camín comienza su trabajo escultórico en 1960 en Londres cuando realiza varias piezas para la iglesia de San Vicente Paul en Potters Bar. Desde entonces, la escultura de tema y función religiosos surge paralelamente a su actividad artística experimental dentro del campo de la abstracción.

En ocasiones, esta faceta de su escultura mantiene alguna relación con el resto de su producción artística, pero casi siempre está dotada de cualidades bien individualizadas que merecen un estudio independiente, puesto que es un tipo de obra que surge con un destino y función ya establecidos.

En la creación de las obras religiosas el artista está sujeto a diversos condicionantes, inexistentes en el resto de su producción. Ha de adaptarse a un tema que se le sugiere de antemano, aunque en su plasmación plástica goce de total libertad, y a un espacio, casi siempre arquitectónico, que condicionará en gran medida el tamaño, el material, la composición e incluso los mismos aspectos formales.

Por otra parte, la integración en el medio arquitectónico no es suficiente. En él, la obra artística ha de contribuir a la creación de un ambiente sagrado que invite al recogimiento y a la oración conforme a una espiritualidad moderna.³

La búsqueda de una autenticidad espiritual⁴ de las imágenes y de su perfecta adecuación al medio arquitectónico para el que han sido creadas es una preocupación constante en la producción de Camín, que ha experimentado cambios a lo largo de los casi treinta años de actividad, aunque no se pueda seguir una evolución clara y paulatina.

Toda su obra de tipo religioso es de carácter figurativo, aunque en algunas piezas los materiales y la extremada síntesis formal estén rayando la abstracción. Estas obras más o menos simplificadas formalmente no surgen por un proceso evolutivo de depuración formal. Aparecen en momentos aislados al mismo tiempo que otras de más arraigado figurativismo.

Aunque la evolución de la numerosa producción religiosa de Camín no sea lineal ni demasiado clara, parecen existir en ella ciertos momentos de mayores afinidades matéricas, formales y estilísticas que permiten establecer tres fases; de 1960 a 1963, de 1964 a 1968 y de 1968 a la actualidad.

Las dos primeras fases, aunque mucho más breves cronológicamente, concentran la mayor parte de la escultura religiosa de Camín que se realiza fundamentalmente entre 1960 y 1970. Entre esos años crea sus obras maestras de tema religioso: el monumental retablo de la basílica de la Merced en Madrid y el Cristo crucificado de Monte Medo (Orense). En las dos últimas décadas, este tipo de obras es inferior cuantitativa y cualitativamente al resto de su producción.

2.1. Primeras esculturas religiosas (1960-1963)

Las esculturas realizadas por Camín entre 1960 y 1963 responden en todos los casos a un afán de experimentación dentro del terreno tridimensional, con independencia de que se trate de obras de temática religiosa o no.

Estas primeras esculturas acusan la influencia de su obra pictórica ante-

rior. En efecto, el cromatismo y la volumetría de las primeras piezas, muy ligada aún al plano puesto que se conciben como relieves, evidencian su llegada a la escultura desde la pintura.

En este sentido su obra anterior determinará en cierta medida la elección de materiales y la técnica, y éstos, a su vez el aspecto formal.

A esta fase corresponden «Cristo yacente», «Cristo», «Virgen», «Ángel» y los catorce pasos de un «Via Crucis» de la iglesia de San Vicente de Potters Bar, de 1961; una «Virgen» realizada en 1957 cuando todavía se dedicaba a la pintura; el «Profeta» de 1961; «Cristo» de 1962; «Virgen del Carmen» y «Cristo» del altar de dicha Virgen en la iglesia de San Pedro de Gijón, de 1962; «Cristo» situado en el altar mayor de la misma iglesia gijonesa y de fecha similar; «Virgen» de Saltos del Sil, de 1963; «Virgen con Niño» de 1963 y «Cristo» de un panteón de Lérida, del año antes citado.

En sus primeros ejemplos escultóricos se acusa ya la pluralidad de tendencias que va a caracterizar toda la obra religiosa de Camín, como también su trabajo no figurativo, en lo referente a materias, técnicas y aspectos formales. Sin embargo, se aprecia en este momento una combinación de materiales diversos en una misma escultura que tiende a desaparecer en fases posteriores. El empleo de varias materias de diferentes propiedades en una misma pieza es fruto de las búsquedas cromáticas y de la experimentación volumétrica espacial emprendidas en esta fase.

Predomina el empleo de metales: hierro y piezas de desecho (clavos, flejes, lata oxidada...), bronce, cobre, aluminio, plata... sin que exista una preferencia concreta por una de estas materias. Con menor frecuencia se emplea la piedra, la madera y el cemento.

En la predilección por los metales, incluso en estas piezas de función religiosa, así como por técnicas del trabajo industrial (soldadura), no es ajeno el origen gijonés del artista. El entorno industrial que conoció en su infancia y juventud ejerció siempre influencias en su obra. Desde el punto de vista temático en sus óleos iniciales, en la elección y trabajo de los materiales en su obra escultórica. Los metales y muy especialmente el acero, cuyo trabajo conoció desde la infancia en los talleres de Gijón, estarán presentes en toda su producción hasta la actualidad.

Las esculturas que mejor reflejan el ansia experimental de esta primera fase son las realizadas en chapa de metales diversos. En la «Virgen» que realiza en 1957 aún no conoce la técnica de la soldadura que utiliza en las restantes piezas posteriores de chapa metálica. En ella las uniones de las diferentes partes de la figura van estañadas, no soldadas.

El «Cristo yacente» de Londres (lám. 6), es un perfecto ejemplo de pieza construida a partir del objeto encontrado. En él se combinan fleje, clavos, chapa de aluminio, lata oxidada y madera, producto todo ello de desecho. En el «Via Crucis» emplea cobre, plata y bronce; chapa de cobre y la-



Cristo yacente. Potters Bar (Londres). Materiales de desecho, 1961.





Profeta. Chapa de cobre y latón, 1961.

tón en el «Profeta», madera y hierro en la «Virgen con el Niño» y hierro y bronce en la «Virgen» de Saltos del Sil.

El figurativismo es claro en todos los casos, aunque se simplifica, sin desaparecer por ello la referencia al tema, en obras como el «Cristo yacente» de Londres, la «Virgen» de 1957, y el «Profeta» (lám. 7), cuyos volúmenes se consiguen aplicando cortes y dobleces en las chapas de metal. En ninguno de estos ejemplos existen referencias fisonómicas.

En estas esculturas de chapa de metal Camín utilizó instrumentos tan elementales como soplete y martillo. Partiendo de chapas de metal de distinto grosor, moldeó por separado cada parte de la figura para luego sol-

darlas y dar origen al conjunto. Ya en la propia elección del metal busca la riqueza cromática; amarillos del cobre, blancos de la plata, grises del aluminio, negros y grisáceos del acero, ocre del hierro oxidado... pero incluso trabaja sus superficies para conseguir más ricos matices cromáticos; mediante soldaduras y martillazos se altera el color de la superficie del hierro tras calentarla con el soplete, consiguiéndose diversos matices azulados.

Como sus primeros relieves abstractos, las figuras religiosas de esta fase surgen con función mural, se conciben como relieves apoyados sobre el muro arquitectónico, aspecto que evidencia lo mismo que su cromatismo el precedente pictórico. Incluso el propio volumen está sugerido a partir de las superficies planas del metal que modifica mediante cortes, aberturas, dobleces, moldeados y soldaduras para conseguir la idea de bulto.

Procedimientos matéricos y técnicos similares los emplea en sus primeras composiciones abstractas del mismo año 1962, como «Relieve» de acero, plata y madera, «Pantalla sonora» de acero, plata y piedra, «Alacena» de acero, plata, madera y cantos rodados y otras muchas. También hace uso en la escultura abstracta inicial del material de desecho, como en el «Cristo yacente» ya mencionado. Un buen ejemplo es su «Composición con chatarra».

Muy próximas estética y técnicamente están la «Virgen de Saltos de Sil» y la «Mujer» un año anterior a ella, realizadas con chapa de acero batida y soldada, que en el ejemplo religioso se combina con bronce.

En estas primeras esculturas de chapa metálica se acusa el recuerdo de la obra de otro gran escultor español, Julio González, pionero junto a Gargallo en la revalorización del hierro como material escultórico.

Algunas figuras de Camín, como el «Cristo yacente», el «Profeta» o la «Virgen» recuerdan varias obras, especialmente cabezas de chapa de hierro de Julio González. Pero se acusa ya la impronta personal del artista asturiano con la introducción del cromatismo y del moldeado de las chapas en grandes superficies curvadas que evocan las constructivas figuras de su obra pictórica. La relación es quizá más acusada en la «Mujer», al margen ya de la temática religiosa, que está estrechamente emparentada con la «Montserrat», y en el «Cristo» realizado totalmente en hierro en 1962.⁵

Aunque más cerradas que las de González y Gargallo, se aprecia en estas esculturas de Camín en mayor medida que en otras de la misma fase la alternancia vacío-lleño, especialmente en el «Cristo yacente».

Las esculturas de esta fase realizadas en piedra, madera o cemento («Virgen del Carmen», «Virgen» de Londres, «Angel», respectivamente) se relacionan con una corriente de mayor tradicionalismo figurativo. Se caracterizan por la armonía de proporciones, el equilibrio compositivo y la serenidad expresiva, siempre en relación con el tema representado.

Son obras compactas en las que triunfa totalmente el volumen sin dejar apenas participación al espacio. Se trata de un tipo de escultura entendida al modo tradicional en términos de masa, donde la impronta personal del artista se manifiesta en la síntesis formal y la elementalidad constructiva de los cuerpos.

Las piezas fundidas en bronce (cuatro versiones de «Cristo» crucificado, la primera para Potters Bar, dos para la iglesia de San Pedro de Gijón y la última para el panteón de Lérida) presentan más amplios repertorios formales que las de piedra y madera.

Frente al acabado suave de las superficies de aquellas, surgen aquí todas las variantes posibles, desde el modelado con valoración de las superficies

rugosas e irregulares de la pieza de Londres y soluciones más geométricas y constructivas en los ejemplos de Gijón, hasta la exacerbación de las texturas y superficies del metal que originan una obra tremendamente expresionista en el caso de Lérida.

En este sentido, tampoco todas las figuras están dotadas del mismo tipo de expresión. En general, según lo exige el tema, el dramatismo de estas piezas de bronce es más acusado que en otros ejemplos. Incluso supera el de las representaciones de Cristo en chapa de metal (ejemplos citados y «Via Crucis»). Se aprecia, sin embargo, una evolución de menor a mayor expresionismo desde el ejemplo de Londres, dotado de cierta serenidad expresiva y equilibrio en posición y proporciones, al ejemplo de Lérida de patetismo desgarrado.

Los repertorios iconográficos de esta primera fase, bastante simplificados siguiendo una tendencia general del arte sacro actual, se centran fundamentalmente en la representaciones de Cristo en la cruz o yacente, de la Virgen con o sin el Niño y del Via Crucis, del que ya había creado varias versiones en mosaico y pirograbado.

2.2. La escultura religiosa entre 1964 y 1968

En esta fase se aprecia una decantación hacia el empleo de hierro y bronce como materias escultóricas. Sin embargo, en las primeras esculturas de 1964 aún se siguen combinando varios metales en la misma pieza, como en la etapa anterior. En el altar de la Virgen de Covadonga de la iglesia de San Pedro de Gijón (1964) utiliza cobre y bronce, en «Santa Eulalia» de la parroquia de Cabueñes (Gijón, 1964) cobre y hierro, y bronce y hierro en la «Virgen de la O» de Millares (Asturias, 1964-65).

Más raramente aparece la piedra (figura de la «Virgen de Covadonga») o la madera («San Pedro», 1965, del mismo templo gijonés).

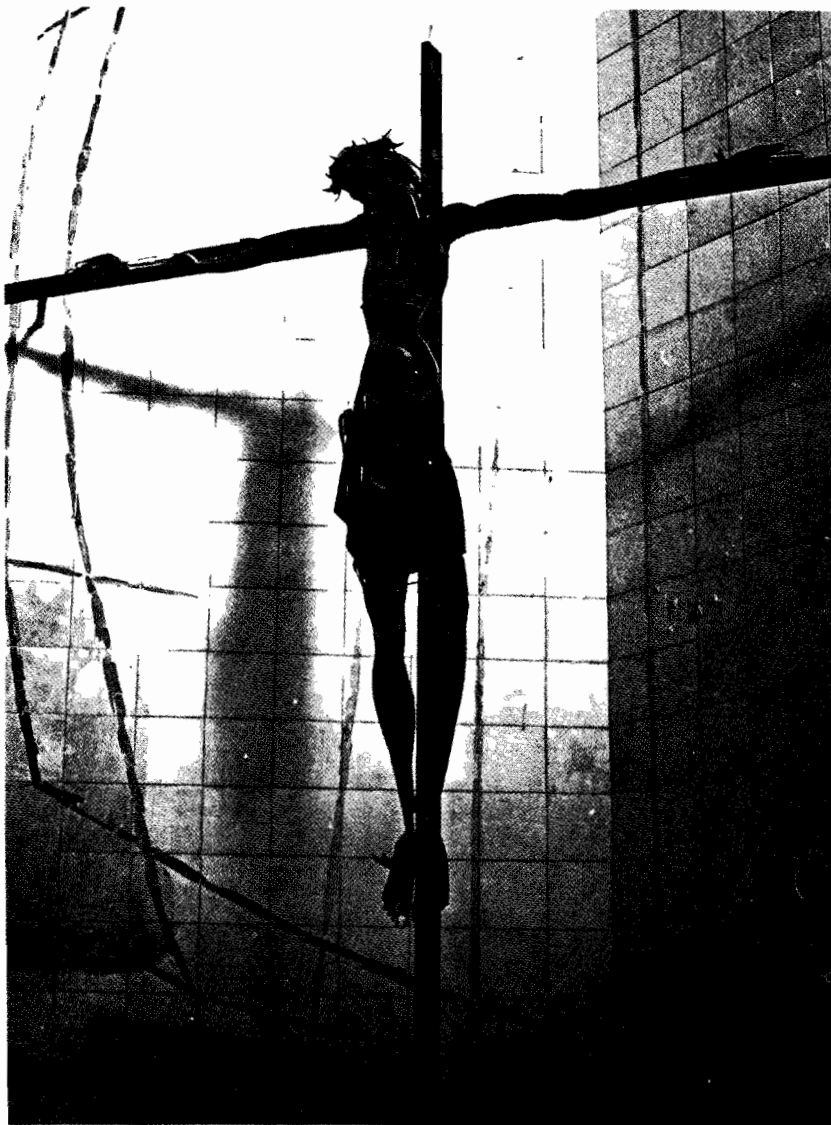
Pero se aprecia ya una clara preferencia por los metales que seguirá empleando a lo largo de toda su carrera artística. En bronce se realizan el «Cristo» de la iglesia de San Pablo en Cuenca (1964), el sarcófago de Legazpi de la iglesia de San Agustín de Manila (1964-65), la «Huida a Egipto» del altar del Colegio de Arquitectos en la Catedral de Oviedo (1965) y el «Cristo» de la iglesia de San Lorenzo de Gijón (1968), llevado a grandes proporciones dos años más tarde en el de Monte Medo.

El hierro es el soporte matérico de la «Cabeza de Virgen» de 1965), del gran «Cristo» del colegio Reina de los Apóstoles de Andújar (1965) (lám. 8), de otros dos realizados en 1967 para los Padres Jesuitas de Madrid y un particular, culminando su empleo en el gran retablo de la madrileña iglesia de la Merced, donde utiliza material del desguace de un barco.

Las técnicas vienen determinadas por el material utilizado, condicionando así mismo el aspecto volumétrico - espacial de la escultura.

Retrocede la técnica del moldeado y soldadura de la chapa, aunque se mantiene aún en las piezas que enmarcan la figura de la Virgen de Covadonga en la iglesia de San Pedro y en «Santa Eulalia», figura esta última que recuerda en el tratamiento de planos y superficies la «Virgen» de Saltos del Sil de la etapa anterior.

La chapa batida y soldada permanece en las esculturas de hierro del momento, conseguidas mediante plegados, curvaturas y soldaduras de las láminas de metal, con un recuerdo aún más acusado que en la etapa anterior de la obra de Julio González, ya que en ellas desaparece el cromatismo precedente, reducido ahora a las tonalidades del hierro.



Cristo. Reina de los Apóstoles (Andújar). Chapa de hierro, 1965.

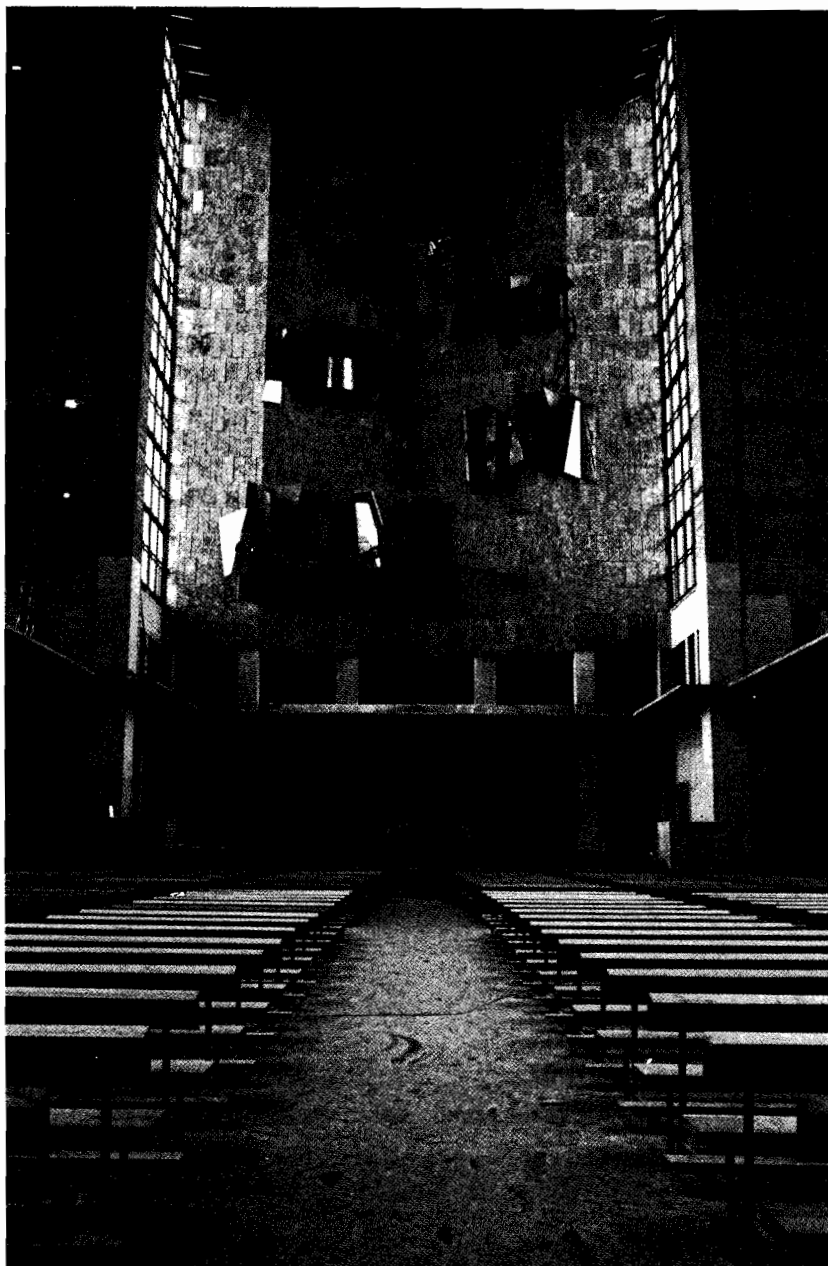
En estas piezas de hierro, quizá por influencia de sus esculturas abstractas contemporáneas en las que las búsquedas espacialistas constituían el planteamiento fundamental, el hueco empieza a integrarse como parte activa de la obra.

La presencia del vacío positivo se insinúa ya en la «Cabeza de Virgen» y en el gran «Cristo» de Andújar, para culminar en 1967 y 68 en las dos representaciones de «Cristo» y en el retablo de la Merced, donde las figuras están formadas por vacíos delimitados por chapas de hierro.

La valoración del espacio es muy diferente en las esculturas realizadas con otros materiales. La compacidad triunfa de forma rotunda en las piezas de piedra y madera y en algunas de bronce («Legazpi», «Virgen de la O») aunque con diferentes planteamientos. La figuración tradicional existente en la «Virgen de Covadonga» y «Legazpi» cede paso a un estilo más personal, constructivo y depurado en «Virgen de la O» y «San Pedro».

En las restantes piezas de bronce y en las esporádicas de otros metales el espacio juega un papel más importante ya en relación con la rugosidad de





Retablo de la basílica de La Merced (Madrid). Acero, 1968.

las superficies y la riqueza del modelado que origina pequeñas y numerosas concavidades («Cristo» de Cuenca), con el triunfo de planos geométricos que originan volúmenes netos, profundamente marcados («Cristo» en aluminio de Andújar), o con la aplicación de láminas de metal perpendicularmente a las superficies para determinar el plegado de los paños («Huida a Egipto»), con lo que se introduce el espacio real, el vacío positivo en la escultura.

De las citas anteriores se desprende que se enriquecen en esta fase los repertorios iconográficos. Las representaciones de Cristo, la Virgen y santos siguen siendo las más repetidas, pero hacen su aparición las escenas narrativas y los monumentos funerarios.

Las representaciones de Cristo apenas ofrecen variantes iconográficas.

Aparece siempre crucificado, doliente y aún vivo, con la cabeza erguida y gesto suplicante en los ejemplos de Cuenca y Andújar (modelo de aluminio). En las restantes obras aparece muerto.

En todos los casos lleva paño de pureza corto, en ocasiones (aluminio de Andújar, San Lorenzo) prácticamente fundido con caderas y piernas. Las figuras de Cuenca, Andújar y la Merced se adaptan rígidamente al marco geométrico de la cruz, llegando casi a desaparecer ésta en el «Cristo» de aluminio de Andújar.

La idea de redención contenida en estas representaciones de Cristo en la cruz se explicita en el monumental retablo de la basílica madrileña de la Merced, de mil metros cuadrados de superficie (láms. 9-10).

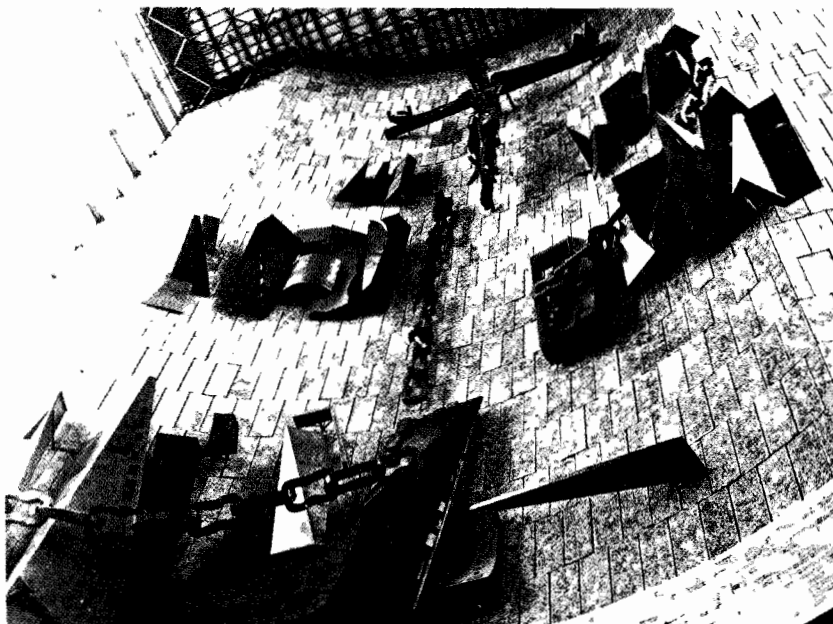
En este monumental retablo, surgen bajo el crucificado cinco grupos escultóricos de carácter geométrico que han perdido toda referencia figurativa. Es esta la primera vez que aparece la abstracción en la escultura religiosa de Camín.

Los grupos, dispuestos de mayor a menor según se acercan a la figura principal del Redentor, simbolizan a la humanidad, encadenada por el pecado en los grupos más alejados y con las cadenas rotas ante la proximidad de su presencia.

Cadenas y proporciones están actuando en este conjunto escultórico de Camín como símbolos para aludir mediante recursos no figurativos a lo material (voluminoso, pesado) mediatizado por el pecado (cadenas) y a lo espiritual (ligero, ingrávito, despojado de las cadenas).⁶

Cuando representa a la Virgen puede seguir un modelo tradicional sin incluir rasgo propio alguno, como en la «Virgen de Covadonga», que presenta como novedad el encontrarse tallada completamente en piedra, incluso el manto. En otros ejemplos prescinde de simbolismos y atributos y renuncia incluso al nimbo, como en la monumental «Virgen de la O» y en la «Cabeza de Virgen».

Las representaciones hagiográficas son menos frecuentes. Casi siempre se trata de santos titulares de la parroquia que encarga la obra, como la



Retablo de La Merced. Cristo y humanidad encadenada.

«Santa Eulalia» de Cabueñes y «San Pedro» de Gijón.

Siguiendo esquemas iconográficos tradicionales, «San Pedro» aparece representado como apóstol con la túnica hasta el suelo, descalzo, con nimbo y llave en la mano. «Santa Eulalia» con las llamas bajo los pies y la palma en la mano, alusivas a su martirio, y con su rostro de joven adolescente es también fiel al modelo iconográfico tradicional de la santa.

Interesante innovación de esta fase es la aparición de una escena de carácter narrativo: «La huida a Egipto».

Está constituida por cuatro esculturas: Virgen con el Niño en brazos sentada sobre el asno, San José delante del animal, un ángel volando que señala la dirección a seguir y una palmera. Es interesante la alusión al paisaje mediante la palmera cargada de frutos, concebida simbólicamente por los arquitectos como primera morada de Jesús, según el evangelio del Pseudo-Mateo, en el que se inspiró la Leyenda Dorada.⁷

La función simbólica de la palmera como techo de María y el Niño es aún más evidente en el boceto que Camín proyectó para este grupo, en el que se representa el descanso de la Virgen bajo el árbol.⁸

Otro aspecto novedoso en su trabajo escultórico de este momento es la realización del monumento funerario en bronce de Legazpi, que hace referencia a su condición de cristianizador mediante la cruz que porta apoyada sobre el pecho.

Si las primeras esculturas religiosas de Camín mantenían relación material y técnica con otras no figurativas de la misma época, las de mediados de la década 1960-70 se independizan en mayor medida de aquella. En un momento en que Camín ya descubrió las posibilidades espaciales del angular y emplea este elemento como módulo escultórico de forma constante, en la escultura religiosa no aparece, como tampoco indicio alguno de abstracción, salvo los aspectos alusivos a la humanidad en el retablo de la Merced.

Un aspecto que continúa la tradición ya instaurada en la etapa anterior es el carácter mural de esta escultura que, a pesar de su volumetría, está concebida siempre para ser emplazada sobre algún fondo arquitectónico.

Ya desde los primeros momentos refleja Camín en sus creaciones una especial preocupación por conseguir la perfecta integración de la escultura en el espacio asignado. En 1968 tiene ocasión de aplicar todos los conocimientos adquiridos hasta el momento en la ejecución del monumental retablo de la Merced.

En él, las proporciones de todas las piezas han de hacerse a escala colosal para adaptarse a la superficie de mil metros cuadrados del muro de testero.

El conjunto del retablo, en el que la figura de Cristo mide nueve metros de altura, está concebido para ser visto a una distancia de cien metros dentro del grandioso espacio de la nave del templo, puesto que como expuso en su momento su creador «más cerca la obra va adquiriendo una dimensión por fuera ya de nuestras posibilidades visuales».⁹

2.3. La escultura religiosa de 1969 a 1985

Esta fase, de mayor extensión cronológica que las anteriores, es la de menor número de trabajos religiosos.

Desde 1969 se aprecia en las esculturas de tema religioso, y de las figurativas en general, el triunfo total de los volúmenes rotundos, siempre sujetos a diferentes interpretaciones, en relación con el empleo del bronce o de

la cada vez más frecuente madera.

El empleo casi constante de esta materia en escultura religiosa desde que en la mencionada fecha realizó para la parroquia de San Lorenzo de Gijón su «Cristo resucitado» con la «Virgen», se antepone en unos años a su uso en la obra no figurativa. La fase de la madera en la obra experimental de Camín comienza en 1975, coincidiendo con su establecimiento en Valdediós.

Las esculturas religiosas de madera de esta última etapa se caracterizan por una rotundidad volumétrica y un tratamiento formal similares a los presentes en los bronce contemporáneos.

Con estos materiales realiza «Cristo» de madera de abedul y «Virgen» de pino de Oregón en la iglesia de San Lorenzo de Gijón (1968), «Cristo y Milagrosa» de pino de Oregón en la Residencia Universitaria de las Hermanas de la Caridad de Zaragoza (1975), los relieves de «Cristo» y «San Vicente» de madera de caoba en el mismo templo (1976), «Santa Teresa Jornet» en la Residencia de Ancianos de Benavente (1975) y el «Cristo» de la parroquia del Carmen de Gijón, de madera de abedul ruso (1984).

Utiliza el bronce para el «Cristo» de Monte Medo, en Orense (1970), para el del panteón de Luarca¹⁰ de la misma fecha, y para los bustos de «Santa Teresa Jornet» de las Residencias de Ancianos de Gijón y Avila (1975).

Salvo excepciones de mayor tradicionalismo figurativo, como las tres representaciones de «Santa Teresa Jornet» y «San Vicente», se aprecia un intento de participación espacial por procedimientos diferentes de los de etapas anteriores, puesto que no se renuncia al volumen pleno y compacto.

El «Cristo» en bronce que en 1968 había modelado para la iglesia de San Lorenzo y que en esta fase aplica a escala monumental en Monte Medo, avanzaba ya el nuevo procedimiento de participación del espacio en la escultura mediante la eliminación de detalles y reducción de los principales rasgos físicos y anatómicos a volúmenes geométricos muy simplificados, cuyas superficies se convierten en grandes planos cóncavos, parcialmente relacionados con un proceso experimental ya investigado por Moore y Oteiza en décadas anteriores, que aporta aquí acabados muy distintos y diferentes resultados (láms. 11-12).

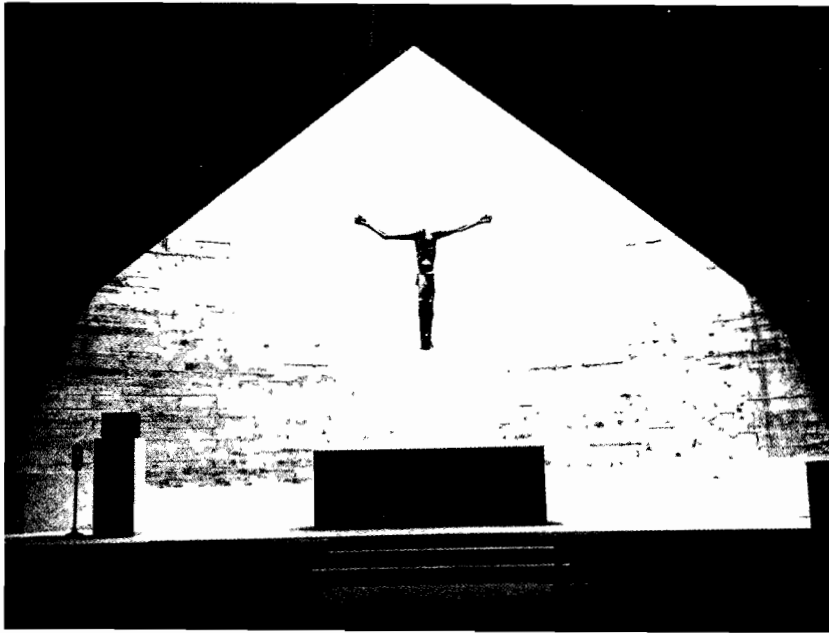
Resulta curioso que en un momento en que los angulares de acero constituyen una parte importante de su producción escultórica apenas utilice dicha materia en la obra religiosa.

El empleo del hierro se ve limitado al «Cristo» del altar mayor de los Padres Capuchinos de Gijón (1969), única escultura en la que pervive el recuerdo de integración del vacío como parte activa de la obra al referenciar los volúmenes mediante delgadas chapas de metal.

En la misma iglesia realiza una representación de «San Antonio» en la que combina, excepcionalmente en esta fase, dos materias diferentes, madera y hierro. La madera en cabeza y manos y la chapa de hierro en el hábito. Sin embargo, no surgen en este ejemplo la valoración de los vacíos activos de la obra anterior.

Se mantienen en este momento como temas representados con mayor frecuencia «Cristo» y la «Virgen». La versión del Crucificado se repite en casi todas las piezas, con las variantes de Cristo muerto (Monte Medo) y vivo (Zaragoza, Nuestra Señora del Carmen de Gijón) o Cristo resucitado, sin la cruz (San Lorenzo de Gijón).

Esta última figura forma grupo con una representación de María que se-



Interior de la iglesia de Monte Medo (Orense)



Cristo Monte Medo Bronce, 1970

gún su autor «mira hacia la Tierra en actitud de maternal amor hacia los hombres» mientras «Cristo resucitado y glorioso está en actitud vertical hacia los cielos».¹¹

La iconografía del grupo condiciona la elección de la madera. En función de su colorido, la figura del Resucitado se talla en madera muy blanca de abedul y la de María en pino de tono más cálido.

También se organiza en función del tema la composición del grupo. Según palabras del propio Camín «... los pies de Cristo se superponen al manto de su madre, como expresión de la unión que un día han tenido en la Tierra y que se perpetuará eternamente en el cielo».¹²

La Virgen se encuentra en este ejemplo, como en el de Zaragoza en ac-

titud de oración, con las manos unidas sobre el pecho. En la Milagrosa de Zaragoza sostienen sobre sus manos una esfera que representa el universo, al tiempo que eleva la mirada suplicante hacia el Crucificado.

Se aprecia desde sus primeras obras religiosas la preferencia por la iconografía del Cristo vivo. Con motivo de la inauguración de su última escultura de dicha iconografía para la iglesia del Carmen de Gijón, Camín expone: «... la figura de Cristo tiene su significación trascendental en la resurrección, en la vida; y es esa vida la que yo quiero darle a esta escultura».¹³

Los repertorios iconográficos se ven enriquecidos en esta fase con la incorporación de nuevas representaciones de santos, en los que Camín respeta la iconografía tradicional. En 1970 realiza un pequeño bronce que representa a «San Juan Bautista» predicando en el desierto. Poco posteriores son las representaciones de «San Antonio», «San Vicente» y «Santa Teresa Jornet», que a través de diferentes materiales e inmersos en un figurativismo bastante simplificado, hacen clara referencia al personaje mediante el hábito correspondiente en cada caso.

De lo anteriormente expuesto se puede concluir que la escultura religiosa de Camín ocupa un capítulo totalmente independiente dentro de su producción artística. Salvo en muy escasos ejemplos, apenas existe contacto alguno con el resto de su escultura. Las relaciones, cuando existen se encuentran únicamente en el empleo de los mismos materiales, aunque el tratamiento que éstos reciben difiere por completo.

Destaca el rechazo de la abstracción en la ejecución de todas estas obras, con una única excepción en el retablo de la Merced, donde sin embargo se mantiene la figuración en la figura principal del conjunto.

De existir algún tipo de contacto con la obra experimental no figurativa, éste es de tipo técnico, y se acusa en mayor medida en las obras de su primera fase.

La relación es más acusada con la escultura figurativa no religiosa. En ambas se aprecia una evolución hacia la simplificación formal, pero los procedimientos son diferentes en cada caso.

Como aspectos que afectan por un igual a toda su producción, evidentes en estas obras se pueden destacar:

- 1) La preferencia por materiales nobles: bronce, hierro, madera.
- 2) Rechazo de toda materia y técnica que se aparte de la escultura pura: policromía, añadidos de telas, complementos, etc.¹⁴
- 3) Las diferencias formales están relacionadas en gran medida con la elección de la materia. Las esculturas de hierro acusan mayor livianidad formal y espacialismo activo. Las de bronce y madera se caracterizan por la compacidad volumétrica, con soluciones más tradicionales o simplificadas y geométricas según las obras.
- 4) Finalmente, y ya referidos únicamente a la escultura sacra, los repertorios iconográficos se reducen a representaciones de Cristo, la Virgen y santos patronos. Sólo esporádicamente se representan escenas narrativas.

1. El escultor José Luis Sánchez metaliza el cemento con resultados interesantes en el retablo de la capilla de ejercicios espirituales de las Esclavas del Sagrado Corazón en Madrid. Véase M. T. GONZÁLEZ VICARIO, «Consideraciones en torno a la escultura religiosa contemporánea», *Goya*, 191, Madrid, marzo-abril 1986, pp. 282-287.
2. RAMÍREZ DE LUCAS, «Altar mayor de Aránzazu», *El Español*, 696 Madrid, 1-7 abril, 1962.
3. Véase J. PLAZAOLA, *El arte sacro actual*, Madrid, 1965, p. 383.
4. En el año 1963, Camín hace unas declaraciones en las que alude al misticismo como cualidad del conjunto de su producción figurativa y abstracta: «... incluso en mis hierros está presente el misticismo... Etapas puramente místicas no definen mi trayectoria. Aunque sí es cierto que a lo menos para mí en todas mis épocas he pintado y pinto cosas religiosas». En LÓPEZ PEDROL, «Hoy habla Rubio Camín, el escultor-pintor y más», *La Mañana*, Lérica, 16 de mayo 1963.
5. Camín siempre reconoció el influjo de Julio González en su primera etapa escultórica. Años más tarde comenta sobre ello: «Para los que, como yo, iniciamos la escultura prestando atención preferente a los metales y de una manera destacada al hierro, hemos de reconocer con agradecimiento lo que Julio González nos enseñó y al menos, sin pluralizar, yo reconozco que su influencia en mis primeros años es evidente y que en ningún momento he eludido confesar...». En *Guadalimar*, 14, Madrid, 10 junio 1976, p. 76.
6. MORÁN, «Rubio Camín da los últimos retoques en Gijón al gran Cristo para la basílica Hispanoamericana de Madrid», *Voluntad*, Gijón, 9 abril 1968; G. ALVAREZ SIERRA, «El gran retablo de la Basílica Hispanoamericana de La Merced, en Madrid, obra del asturiano Rubio Camín», *Región*, Oviedo, 4 septiembre 1968; J. CASTRO ARINES, «Madrid estrena el mural más grande del mundo», *Informaciones*, Madrid, 10 octubre 1968; C. POPOVICI, «El Cristo de Camín», *S.P.*, 376, Madrid, 22 noviembre 1968; M. T. GONZÁLEZ VICARIO, «Consideraciones...», pp. 284-285.
7. En dicho evangelio apócrifo se relata: «Aconteció que al tercer día de camino, María se sintió fatigada por la canícula del desierto. Y, viendo una palmera, le dijo a José: "quisiera descansar un poco a la sombra de ella". Y cuando María se sentó, miró hacia la copa de la palmera y la vio llena de frutos...». PSEUDO MATEO, cap. XX, 2.
8. Boceto modelado y fundido en bronce en 1965 sin apenas relación formal con el grupo definitivo.
9. En CASTRO ARINES, «Madrid estrena...».
10. Panteón de la familia Cernuda Alvarez, formado por una estructura de módulos cúbicos de hormigón y mármol blanco diseñada por Elías Maserra, I. Ruiz Muñoz y Ramón Losada, que integra en su hueco central un Cristo de bronce de Camín.
11. CAMÍN, *Parroquia de San Lorenzo*, Gijón, 1970, p. 15.
12. CAMÍN, *Parroquia*, p. 15.
13. En J. LILLO, «El Cristo vivo de Rubio Camín», *La Nueva España*, Oviedo, 27 mayo 1984. A la misma pieza se refieren J. LILLO, «Rubio Camín concluyó la talla de su Cristo vivo», *La Nueva España*, Oviedo, 8 junio 1984; «Próximamente será expuesta en Gijón una talla de madera de Rubio Camín, que está destinada a la iglesia de los Padres Carmelitas», *Hoja del Lunes de Gijón*, Gijón, 11 junio 1984; FARO, B., «Hoy podrá ser visto en una exposición el Cristo tallado por Camín para la iglesia de los Carmelitas», *Hoja del Lunes de Gijón*, Gijón, 18 junio 1984; P. TELENTI, «Cristo vivo, última escultura de Camín», *La Voz de Asturias*, Oviedo, 22 junio 1984.
14. En relación con este punto expone el escultor: «... como sucede con todas mis esculturas de carácter religioso, he tenido en cuenta los escritos que los últimos Papas han dirigido a los artistas en los que les recomiendan la nobleza de materiales, y se excluya toda técnica que no se ajuste a la escultura pura: policromía, pelo, ojos de cristal, telas, etc., etc., elementos que degradan la escultura llevándola a la categoría de muñeco o marioneta». CAMÍN, *Parroquia*, p. 15.