

Príncipe de Viana

2014

Año LXXV Núm. 260



SEPARATA

**Piedra y plomo, metarrelato y distopía:
significación de la evolución
escultórica de Alfredo Sada**

Juan Cruz Resano López



Gobierno
de Navarra

PRÍNCIPE DE VIANA

SUMARIO

ARTE

Juan Antonio Olañeta Molina

La escultura de Echano y Sarbazan. Talleres, filiación y propuesta de interpretación de sus capiteles 347

Rebeca Madurga Contiente

Joaquín Maya: un paradigma del músico decimonónico 379

Juan Cruz Resano López

Piedra y plomo, metarrelato y distopía: significación de la evolución escultórica de Alfredo Sada 411

HISTORIA

Medieval

Salvador Remírez Vallejo

Martín López de Estella: un caballero navarro de la Orden del Temple perteneciente al linaje de los Azagra 435

Francisco Javier Baztán Moreno

El señorío de Iriberry 471

Contemporánea

Carlos Santacara Sánchez

Manuscritos ingleses sobre Navarra en 1813 501

Gari López Albizu / Jesús María Osés Gorraiz

La Avalancha. La realidad social a través de la prensa doctrinaria navarra 551

Víctor Manuel Arbeloa Muru

De la Comisión Gestora a la Diputación Foral de Navarra (1931-1935) 589

Juan Carrasco

La escritura de la historia a la luz y a la sombra de los congresos de la Sociedad de Estudios Históricos de Navarra (1986-2010) 631

Archivística

Juan José Martinena Ruiz

Organización e inventarios del archivo de la Cámara de Comptos antes de la reordenación de 1786 645

Félix Segura Urra	
Fondos y colecciones personales y familiares en el Archivo Real y General de Navarra	665
Peio J. Monteano Sorbet	
Cuentas de los pueblos. El Real Consejo de Navarra y el gobierno local	701
Diego Val Arnedo	
Los consejos provinciales y su documentación. El fondo documental del Consejo Provincial de Navarra (1845-1868)	717
M.ª Carmen Munárriz Elizondo	
Orígenes institucionales y fondo documental de la Delegación Provincial de Hacienda de Navarra	745



Año 75
Número 260
2014

Piedra y plomo, metarrelato y distopía: significación de la evolución escultórica de Alfredo Sada

Juan Cruz RESANO LÓPEZ*

1. SINOPSIS BIOGRÁFICA DE ALFREDO SADA

Para abordar el estudio de la obra de todo artista se antoja fundamental conocer su periplo vital, y el caso de Alfredo Sada, obviamente, no tiene por qué ser una excepción. No obstante, y dado que este no es el marco adecuado para profundizar en su biografía, sí que entendemos obligado trazar unas líneas sobre lo más representativo de su vida, atendiendo especialmente a su faceta creativa pero sin perder de vista tampoco el contexto histórico que conoció. Así pues, iniciaremos esta sucinta revisión anotando que el escultor nació en la localidad navarra de Falces el 22 de diciembre de 1949. Tercero y último de los hijos del matrimonio formado por José Sada e Isabel Laguardia, merecerá subrayarse que sus hermanos, Jesús y Resurrección, le aventajaban en diecinueve y dieciséis años respectivamente, dato que puede abrir la puerta a diversas interpretaciones de índole psicológica pero que no ahondaremos aquí (si bien podría anotarse que ello le privó de poder jugar con sus hermanos como suele ser habitual entre quienes poseen edades más cercanas, de ahí que se viese obligado a entretenerse largo tiempo de forma individual, lo cual, posiblemente, repercutió en el fomento de una mayor capacidad imaginativa y creativa). No hay apenas datos relevantes de su infancia, salvo que tuvo una marcada atracción por jugar con el barro y la arcilla, pasando,

* Universidad de Zaragoza [jcresano@unizar.es].

tal y como corroboran familiares y amigos, infinidad de horas modelando pequeñas figuras¹.

Otro dato de esos años que ayuda a dar claves de su personalidad lo encontramos en el amargo sabor que le dejó su paso por un colegio de Estella en régimen de internado. Ingresó en 1960 y el fallecimiento de su padre en 1963 precipitó su regreso a Falces, toda vez que se vio obligado a ayudar en las tareas agrarias a las que se dedicaba la familia, pudiendo destacar en este punto que el joven Sada no se adaptó a la rígida disciplina del colegio estellés, al tiempo que la vuelta al hogar no supuso la satisfacción esperada, dado que pronto se sintió constreñido en un contexto que no le permitía dar salida a sus inquietudes creativas. Así las cosas, no sorprenderá que en 1966 decidiese marchar a Pamplona buscando una formación que le ayudase a dar cuerpo a la vocación citada. Recaló en el domicilio de unos familiares, habiendo constancia a su vez de que empezó como aprendiz de chapista en un taller para poder ganarse un sueldo (trabajo al que le siguieron años más tarde otros como fundidor o cantero)². Ello tendría dos repercusiones muy significativas en Sada: una, le permitió emanciparse relativamente pronto (hecho que delata su espíritu solitario e independiente), y dos, al optar por un estilo de vida austero no tuvo grandes ataduras materiales y pudo disponer de más libertad y tiempo para dedicarse a su gran pasión, la escultura.

Asimismo, subrayaremos que Sada fue un autodidacta nato y que su vida fue un continuo aprendizaje, siendo él mismo quien buscaba las fuentes de las que beber y nutrirse como escultor. Cabrá señalar igualmente que llegaría a matricularse en la entonces denominada Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Pamplona. Su expediente nos descubre que estuvo matriculado como alumno «por libre» entre 1972 y 1977, pero su asistencia al centro citado fue más bien irregular y acabó abandonando los estudios. No obstante, convendrá anotar que sus calificaciones fueron brillantes³, obteniendo varios sobresalientes y matrículas de honor.

Haciendo un pequeño alto en este punto de su biografía, descubrimos que para entonces Sada llevaba algo más de una década viviendo en la capital navarra, un periodo crucial de formación para él que iría paralelo a unos intensos años a nivel político y social. No nos extenderemos en ello, pero se hace inevitable recordar aquí la especial relevancia que tuvo la llamada «escuela de Pamplona» (así recordada gracias al éxito que tuvo un artículo del crítico de arte J. M.^a Moreno Galván publicado en 1970 y de la que ya está prácticamente todo dicho). Solamente añadiremos que un grupo de jóvenes pintores navarros pasó a ocupar un lugar destacado en el panorama estatal apostando por una figuración que huía del academicismo autocomplaciente, debiendo

¹ Para ilustrar su escaso contacto en la infancia con el arte reproducimos las palabras del propio escultor: «Solamente conocía a quienes salían en los sellos, Velázquez, Murillo y poco más». Respuesta a la pregunta n.º 5 de la entrevista de J. J. Azpiroz a Sada en 1992. Documento íntegro en: J. C. Resano López, «Alfredo Sada (1949-1992): un proyecto escultórico por recuperar», tesis doctoral defendida en Leioa, Facultad de Bellas Artes (UPV-EHU), el 5 de abril de 2006, pp. 375-379.

² Anotaremos que siempre desempeñó oficios que le reportaban conocimientos útiles para la práctica artística, siendo solo al final de su vida cuando pudo dedicarse de lleno a la escultura.

³ Curiosamente, destacaría en disciplinas como el dibujo o la pintura, lo cual confirma el gran dominio que muchos escultores han tenido a la hora de crear bidimensionalmente (resultando obligado aquí remitirse a Chillida o Giacometti como casos paradigmáticos).

anotar que, entre sus miembros, Mariano Royo (1949-1985) y Pedro Salaberri llegaron a tener una profunda y verdadera amistad con Sada.

Desde otro enfoque, cabrá señalar el gran impacto mediático y social que tuvieron los Encuentros de Arte organizados en Pamplona en 1972 con el fin de acercar al gran público las propuestas más vanguardistas del momento. De ellos también se ha escrito y hablado hasta la saciedad, pero es inevitable aceptar que los dos capítulos apuntados hicieron de una pequeña ciudad «periférica» un escenario cultural irreplicable del cual Sada pudo disfrutar en primera línea. Ciertamente es que su rol fue el de mero espectador, aclarando aquí que nunca se significó ideológicamente y que por aquellos años sus esfuerzos se repartían entre sus obligaciones laborales y su faceta creativa (puede anotarse, por otro lado, que Sada formó parte de la emigración rural que vivió Navarra en los años sesenta)⁴.

Sea como fuere, lo cierto es que tras los convulsos años setenta, la llegada de la siguiente década vino a ser para él como salir de un *impasse*, dejando atrás un tiempo de formación y atenta observación para pasar a tomar un papel más activo y dejarse ver, por ejemplo, en varias exposiciones colectivas. No cabe duda, a su vez, de que la situación política y cultural había cambiado en el panorama estatal, y tras la finalización de una larga dictadura un espíritu de ilusión y renovación embriagó a todo el país, siendo el campo artístico uno de los que mejor reflejó ese renacer anímico de la sociedad. Sin ir más lejos, Madrid dio buena cuenta de ello a través de la cacareada *movida*, cobrando un inesperado protagonismo cultural a nivel europeo (puede añadirse que, a menor escala, dicho fenómeno se repitió en otras ciudades y autonomías)⁵. Sin duda alguna, en ello fue clave la apuesta de los nuevos gobiernos democráticos por acercar a la acartonada sociedad española una modernidad que le había sido negada injustamente durante décadas.

Evidentemente, Sada no fue ajeno al ambiente que se respiraba en la calle, y encontrándose en un momento de su vida igualmente ilusionante, comenzó a exponer unas esculturas que habían alcanzado cierta enjundia y calidad tras los primeros tanteos realizados en la década anterior. Destacaremos aquí su presencia en la exposición llevada a cabo con motivo de la Semana Cultural Vasca en la Ciudadela de Pamplona (1981) así como en la V Bienal de Vitoria (coincidiendo en esta ocasión con quienes fueron su grandes amigos, Royo y Salaberri).

No sería hasta enero de 1983 cuando tuvo lugar la primera exposición individual de Alfredo Sada, llevada a cabo en Pamplona en la sala de cultura de la entonces denominada Caja de Ahorros de Navarra. Ello debió espolear sus fuerzas y su actividad, pues entre 1984 y 1985 se prodigó como nunca antes lo había hecho. De este modo, ciudades como Zaragoza, Vitoria o Jaca, por ejemplo, acogieron exposiciones en las que Sada participó junto

⁴ Dicho fenómeno migratorio propiciaría que Pamplona pasase de acoger en su comarca a cerca de cien mil habitantes en 1960 a superar los ciento ochenta mil una década después (en Martín-Cruz y C. Martín Larumbe, *Sobre la escuela de Pamplona*, Pamplona, Ayuntamiento de Pamplona, 1995, p. 18).

⁵ «La llamada *movida madrileña* [...] puede considerarse el paradigma de un feliz e inconsistente modelo que, extrapolado a otras comunidades autónomas, repercutiría en el surgimiento de lo que podríamos llamar *especialidades nacionales* (“moda gallega”, “diseño catalán”, “pintura andaluza”...)). D. Pérez, «Los ecos sin voz», *Lápiz*, 104, 1994, pp. 16-25.

a otros artistas de diferente procedencia (beneficiándose, en parte también, del estallido cultural que fomentaron las instituciones públicas). Su trabajo, además de haberse hecho más serio, iba siendo más familiar para el gran público, cobrando especial relevancia en su trayectoria el año 1986, dado que fue entonces cuando realizó su segunda exposición individual, esta vez en la emblemática sala García Castañón (actualmente desaparecida y propiedad de una entidad financiera local por entonces). Aquí resulta inevitable entender que dicho evento tuvo que tener para Sada unas connotaciones muy particulares, dado que exponer en uno de los mejores espacios de la ciudad y verse reconocido por sus conciudadanos le reportaría una satisfacción extra (y ello sin desmerecer, obviamente, su posterior presencia ese mismo año en ciudades como Tafalla, Tudela o Valladolid).

Llegados a este punto, resulta evidente que nuestro escultor no vivía un mal momento creativo en esos años, pero todo apunta a que aspiraba a algo más e intuía que le quedaba mucho camino por recorrer. Fruto de esas ansias por ir más lejos, por superar metas, decidió frecuentar Madrid, verdadero epicentro de la producción cultural y artística del país, y dejarse ver por su circuito galerístico. En aquella época la piedra era el material por excelencia en su producción escultórica, si bien es cierto que en el ecuador de los ochenta dio un fuerte giro estilístico y temático, pasando de desarrollar unos discos y círculos que se retorcián sobre sí mismos a crear unas piezas más serenas y equilibradas, siendo fundamental en dicha evolución su inspiración en motivos arqueológicos (algo en lo que sus visitas al Museo Arqueológico fue determinante). Dicha fuente de inspiración sería peculiarmente reinterpretada cuando el plomo se añadió a su lenguaje escultórico, lo cual se produjo en 1988 y coincidió con su paso por lo que fueron los Talleres de Arte Actual organizados por el Círculo de Bellas Artes de Madrid (asistiendo Sada concretamente al curso-taller que impartió Miquel Navarro). Puntualizaremos que más de una vez se ha debatido acerca de la trascendencia en Sada de su paso por dicho taller⁶, pero, interpretaciones aparte, lo único cierto es que desde entonces el éxito le sonrió. De ese modo, descubrimos que en 1989 se prodigaría en numerosas exposiciones, destacando al respecto «Adquisiciones del Museo de Navarra, 1985-1988» (montada primero en Pamplona y después en Tudela), así como «Propuesta 89», llevada a cabo en Madrid con los artistas seleccionados por el Círculo de Bellas Artes (y exhibida después en París y Vitoria), siguiéndoles en 1990 dos exposiciones individuales (una en el Museo de La Rioja, en Logroño, y otra en la galería Emilio Navarro de Madrid), así como varias muestras colectivas en Pamplona, Estella y, nuevamente, Madrid.

Evidentemente, eran tiempos de bonanza para un escultor que, sin poder ser descrito como joven (pensemos que en el campo del arte superar los treinta años parece excluir de ciertas adjetivaciones), tenía un prometedor futuro por delante. Ello se vería corroborado con su éxito en la edición de ARCO de 1991 (presente a través de su galería habitual, Emilio Navarro), y, muy

⁶ Dicha cuestión quedaría zanjada por el propio Sada en una entrevista. Pregunta (Azpíroz): «¿Qué te aportó ese curso en Madrid con Miquel Navarro?». Respuesta (Sada): «La verdad es que nada. A los pocos días me quería marchar [...] Me fui bastante descontento, pero tuve la oportunidad de visitar museos, que de otra forma no habría visto». J. C. Resano López, *Alfredo Sada..., op. cit.* (pregunta n.º 29).

especialmente, con la obtención ese mismo año del Premio Caja España de Escultura, dos hechos que apuntalaban una carrera llamada a alcanzar cotas mucho más altas. Desgraciadamente, y como es sabido, el vertiginoso ascenso que Sada iba trazando se vio abruptamente cercenado al fallecer víctima de una fatal e inesperada enfermedad en septiembre de 1992. Ello ha hecho que su legado desprenda la sensación de hallarnos ante una obra inacabada, inconclusa, dado que su producción parecía abrigar el germen de algo mucho más grande. Nunca llegaremos a resolver tal enigma, si bien es cierto que su obra ha quedado como los restos de una civilización extinguida, siendo precisamente la arqueología y la mitología las temáticas que inspiraron la obra más genuina de Sada (de ahí que su legado deba ser salvaguardado, pues configura parte de un patrimonio cultural que, teniendo una índole universalista, ejemplifica qué fue la creación artística –escultórica en este caso– en la Navarra de finales del siglo XX).

2. EVOLUCIÓN Y SIGNIFICACIÓN DE LA ESCULTURA DE ALFREDO SADA

Una vez revisada la biografía de Sada, acotada la misma entre 1949 y 1992, abordaremos la evolución que experimentó su obra, la cual, en lo que respecta a su creación más relevante, quedó comprimida en apenas diez años de producción (coincidiendo, prácticamente, con la década de los ochenta del pasado siglo). Cabría hablar de tres fases o momentos diferenciados, siendo el primero de ellos el correspondiente a sus años de formación y con escasa relevancia productiva, por lo que se revisará sucintamente. El segundo periodo, más significativo y prolífico, podrá subdividirse a su vez en dos etapas. Este bloque o conjunto quedará definido por el uso de la piedra como denominador común, si bien dentro del mismo se da un punto de inflexión crucial que da pie a realizar una lectura de mayor calado dada la trascendencia del mismo. Nos estamos refiriendo al decisivo giro que se produjo cuando Sada abandonó la abstracción para decantarse por una peculiar reinterpretación de elementos arquitectónicos y arqueológicos, tal y como veremos más adelante. Por último, en una tercera y última fase se abordarán sus años más productivos y determinantes, marcados por la incorporación del plomo como elemento clave de su particular lenguaje plástico así como por una mayor profundización en la temática inspirada en la Antigüedad. Evidentemente, y como se habrá deducido, será en las obras que corresponden a las dos últimas etapas señaladas donde se incidirá en una lectura de mayor calado, dejando un apartado final para plantear a modo de conclusión qué fue lo que Sada, a través de su escultura, quiso transmitirnos y hemos sabido nosotros descifrar.

2.1. Fase inicial: Formación y búsqueda de referentes

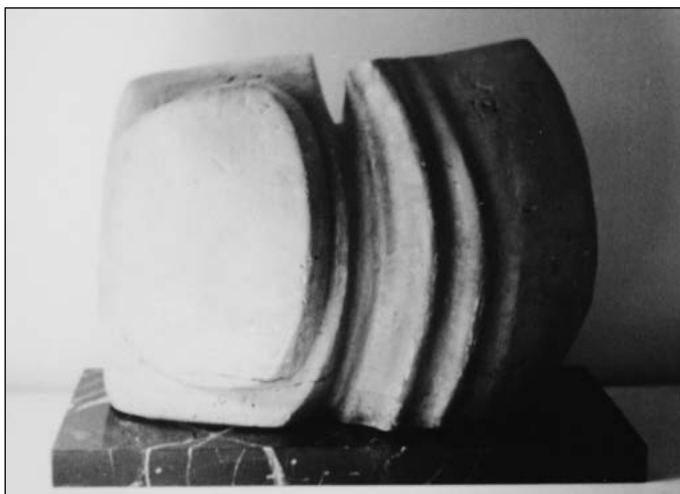
Las obras que conforman su época inicial carecerán, como no podía ser de otro modo, del sello personal que acabaría alcanzando. De este modo, descubrimos el gusto del joven Sada por una figuración que tiende a cierta abstracción o simplificación formal. Convendrá subrayar que esta fase se sitúa



Paloma, 1976. Mármol,
12 x 15 x 8 cm.

en la segunda mitad de los años setenta, periodo en el que Sada acabaría abandonando sus estudios en la Escuela de Artes y Oficios, si bien la influencia de su paso por la misma sería más que notable. Ello se evidencia en modestas piezas como *Paloma* (1976), *Toro* (1976), *Maternidad* (1978) o *Donna* (1978), las cuales, más cercanas a lo que serían ejercicios académicos que esculturas en sí, muestran su tendencia a suprimir lo accesorio y buscar lo esencial (sin olvidar, por otro lado, que existe una experimentación con los materiales reflejada en la variedad empleada: madera, terracota, alabastro...). Se percibe también fácilmente la huella de grandes escultores contemporáneos, caso de Henry Moore o Jorge Oteiza (innegable la deuda con los apóstoles del friso de Arantzazu que destila la pieza *Ángel con arpa*, ejecutada por Sada en 1977). Así pues, encontrándonos ante unas obras menores, anotaremos que las mismas resultaron imprescindibles en la evolución de Sada para que adquiriese un buen dominio técnico del medio.

Recordaremos, por otro lado, que Sada compaginaba por entonces sus escarceos artísticos con diversas ocupaciones laborales alimenticias, léase su colaboración en una fundición o su dedicación como cantero (centrándose principalmente en la imaginería funeraria). Tales oficios le reportaron unos conocimientos técnicos impagables, si bien es cierto que también coartaban su creatividad. Por ello, no sorprenderá que entre 1979 y 1981 haya una mutación en sus esculturas que le lleve a desechar modelos icónicamente reconocibles para centrarse en una rotunda abstracción. Pequeñas piezas hechas en barro y madera plasman el nuevo gusto del artista. Podría decirse que se trata de simples maquetas o prototipos en los cuales Sada desarrolló unas formas libremente y sin ningún patrón, compensando quizá con ello las obligaciones profesionales que le abocaban a elaborar unos encargos que fuesen fidedignos con los modelos requeridos (debiendo puntualizar aquí que el dominio de Sada para el realismo y la figuración ha quedado más que contrastado en innumerables trabajos). En cualquier caso, todo ello forma parte de una trayectoria que, de modo similar a lo que sería una pubertad creativa, debe ser citada para comprender cómo fue produciéndose su posterior evolución.



Sin título, 1980. Barro,
35 x 45 x 25 cm.

2.2. Fase de desarrollo

2.2.1. *Obra en piedra (I): Abstracción, modernidad, y metarrelato*

Iniciada la nueva década, la cual trajo una evidente y ansiada apertura de miras en el plano sociopolítico y cultural, Sada también pareció contagiarse de dicho estado de ánimo y, en una especie de transición paralela, comenzó a producir unas esculturas más maduras al tiempo que empezó a prodigarse en distintas galerías y espacios expositivos. Las humildes piezas o maquetas de barro que anunciaban su predilección por la abstracción pasarían a convertirse en trabajadas obras en piedra dentro de la nueva línea trazada y de claro rechazo figurativo (postura que quedará corroborada en el hecho de que apenas emplearía títulos descriptivos o alusivos en dicha fase).

Señalando el dominio técnico alcanzado por Sada y al que antes hemos aludido, comprobaremos cómo dicha capacidad se verá reflejada en los años donde confeccionó sus obras sirviéndose de la piedra, ya fuese esta de Deba, de Calatorao, de Ontoria, de Alicante, etc. Tal esfuerzo se corporeizó en unas piezas de formas puras y básicas, dominadas por línea curva una vez que adoptó el círculo como motivo principal.

En otro plano o lectura, y constatando el cuidado acabado de dichas obras, producto de un delicado pulido que les infería un aspecto un tanto aséptico, cabría pensar que pudo haber en ello cierta intencionalidad de eliminar la huella de quien había estado bregando con el material. ¿Nos hablará ello de una especie de distanciamiento del artista como garantía de la modernidad del objeto producido? Planteo este interrogante porque da la sensación de que Sada, quien era consciente de poseer una formación académica más débil que la de otros artistas coetáneos⁷, buscaba con su proceder técnico evidenciar

⁷ A. Sada: «[...] yo, si me tenía que mantener, no podía estudiar en una academia, solamente tenía las noches, a partir de las ocho, para prepararme. Entonces todos los días llegaba tarde a la escuela y corriendo me ponía a dibujar, a pintar... En aquellos años el arte no estaba institucionalizado como ahora». J. C. Resano López, *Alfredo Sada...*, *op. cit.* (pregunta n.º 15).

que él también había sabido entender las corrientes contemporáneas. Resultaría absurdo no admitir el peso ejercido dentro de nuestras fronteras por nombres como Chillida y Oteiza, sin olvidar su «escuela» de continuadores (Basterretxea, Larrea, Mendiburu...), u otros escultores de gran prestigio en su momento como Pablo Serrano, Martín Chirino, Andreu Alfaro, etc. Un largo listado que, en definitiva, viene a subrayar cómo la abstracción se había legitimado e impuesto a otras propuestas (sucediendo lo mismo en el entorno más cercano a nuestro escultor)⁸. Atento a esa postura, Sada apostó por el «ensimismamiento del arte», parafraseando a Rubert de Ventós, y su obra solo se miraría a sí misma (resultando toda una declaración de principios el hecho de que su primera exposición individual, realizada en 1983, se titulase «El juego de la forma»).

Sin necesidad de ahondar en más detalles acerca de unas obras que se retuercen y desdoblan sobre sí mismas, convendrá recapacitar acerca de la significación de ese periodo en Sada. Un artista que vivió en su persona una evolución similar a la experimentada por el conjunto de la sociedad y que, curiosamente, iría a padecer unos «defectos» –y también virtudes– similares. Habiendo señalado anteriormente la ilusionante vitalidad que desencadenó la salida del amargo túnel que fue la dictadura, todas las áreas de la vida y del saber quisieron homologarse con los países más desarrollados. Ello condujo a una especie de empacho que, afortunadamente y con el paso del tiempo, fue reconducido a posturas más equilibradas y atinadas.

Ello nos hace recordar que nuestro escultor pasó infinidad de horas modelando la arcilla y fantaseando con precarias reproducciones de obras maestras del arte en su Falces natal. Eran tiempos en los que todavía latían los ecos de una posguerra que, poco a poco, iba quedando atrás. La juventud la pasó en Pamplona, creciendo en un periodo que daba claras señales de apertura al exterior. En esa misma ciudad contempló cómo en los años setenta la situación política daba un giro sin precedentes y ello haría que en la década siguiente pareciese disuelto el oscuro pasado de todo un país. En ese transcurrir de su asentamiento en la capital navarra pudo desarrollar su vocación a través de los ejercicios hechos para la Escuela de Artes, al tiempo que se curtía en diferentes oficios ya citados. Muy simbólico resultará a su vez que abandonase la enseñanza reglada justo cuando se gestó la Transición, y no menos sintomático será que su apuesta por la abstracción coincidiese con el asentamiento de la democracia. Obviamente, ver en ello una correlación directa puede ser un tanto arriesgado, pero lo cierto es que se da una concordancia cronológica que va más allá de lo anecdótico. En cualquier caso, es obvio que el abandono de Sada de la figuración, además de suponer un chorro de aire fresco que le permitió olvidarse de planteamientos academicistas y de los clichés de los encargos laborales, le reportaba una libertad que, tal y como hemos anotado, corría a la par con los nuevos tiempos.

Haciendo ahora una interpretación más profunda, y sirviéndome de algunos postulados histórico-filosóficos, podría decirse que en dichas escul-

⁸ Dentro de los escultores navarros que comparten generación con Sada, figuras como F. Aizkorbe (1948), J. R. Anda (1949) o A. Garraza (1950), entre otros, también recrearían sus obras a través de una personal reinterpretación de la abstracción.



Sin título, 1982.
Piedra de Alicante,
67 x 40 x 35 cm.

turas —con mayor o menor conciencia por parte de Sada—, pudo plasmarse el espíritu de un tiempo o *zeitgeist* que celebraba la llegada de la ansiada libertad (ideológica, estética, etc.). Sobvenido un desenlace feliz tras años de oscurantismo y encorsetamiento, resultaba lógico creer que el triunfo de la razón, del libre pensamiento, se había impuesto. En definitiva, la modernidad, entendida como el metarrelato positivista que el ser humano comenzó a escribir en la Ilustración, cobraba plena vigencia en un país que se saltaba, por mor de sus especiales circunstancias, los plazos necesarios para posibilitar el desarrollo lógico y coherente que requiere todo cambio de ciclo o periodo (lo cual también se vio reflejado, obviamente, en el campo creativo)⁹.

Evidentemente, esta lectura resulta ahora más fácil y comprensible, dado que la distancia que aporta el paso del tiempo es crucial para interpretar el arte. Quizá Sada, como tantos otros entonces, no hizo otra cosa que seguir la tendencia dominante, pero resulta evidente admitir que dicha corriente sí que respondió en gran parte al espíritu descrito. Por todo ello, Sada participó, a su modo y a través de sus obras, de la idea de progreso lineal típica del hombre occidental. No obstante, dicha sensación de avance o evolución ya había sido cuestionada años antes en países más desarrollados en diversos ámbitos¹⁰, si bien, tal y como venimos anotando, dentro de nuestras fronteras existía un notable retraso y el mismo quiso ser superado, no pocas veces, con más urgencia que acierto. En esa escalada modernizante nuestro escultor intentó insertar su obra y su discurso, haciendo a través de la piedra un trabajo sin otra finalidad que dejar hablar al propio material, presuponiendo que por medio de tal proceder la progresión quedaría asegurada. Pero lejos de encerrarse en

⁹ «La vanguardia española en general se caracteriza por un salto en el vacío como acceso a la modernidad, el paso de lo prehistórico a la vanguardia saltándose precisamente la historia, esa historia moderna del país que nunca pudo ser la de su modernización». F. Calvo Serraller, *Escultura española actual: una generación para un fin de siglo*, Madrid, Fundación Lugar, 1992, p. 31.

¹⁰ Inevitable no citar el ejemplo que, en el campo de la arquitectura, el estadounidense Robert Venturi planteó en los años setenta en su libro *Learning from Las Vegas*.

esa senda unidireccional, y quizás intuyendo que estaba dirigiéndose a una vía muerta ya transitada por otros, cambió de registro dando forma a unas esculturas que se alejarían de lo hecho hasta entonces.

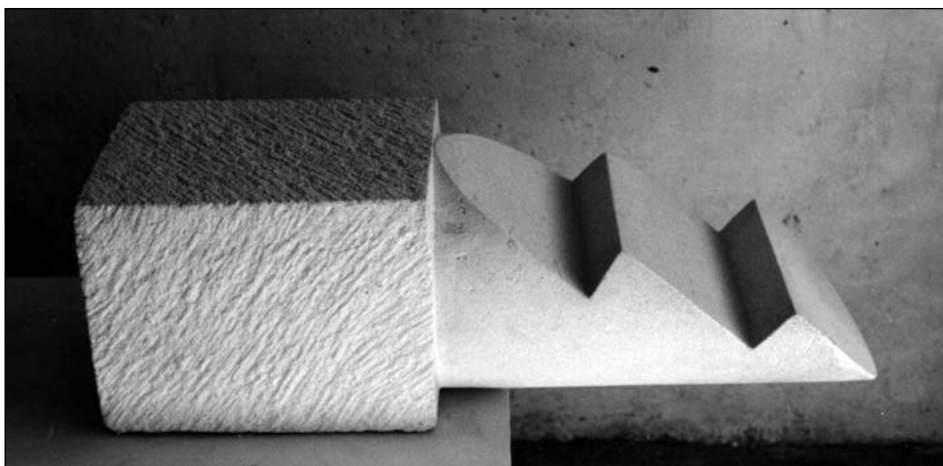
2.2.2. *Obra en piedra (II): Revisionismo posmoderno*

Una vez constatado cómo el optimismo que se había instalado en el país coincidió en la figura de Sada con un momento donde su escultura abrazó la abstracción para acercarse al discurso modernizante en boga, convendrá recordar que, en el plano general, hubo cierto empacho y reiteración de la corriente anotada, lo cual acabó ahogando los discursos de muchos artistas. Dicho de otra forma, el salto de lo prehistórico a la vanguardia obviando precisamente la historia que percibía Calvo Serraller, generó una especie de grieta o fractura que no todos supieron vislumbrar y sortear. Así las cosas, el señalado anhelo modernizante llegó abruptamente y con un significativo desfase, lo cual provocó que muchos creadores fuesen arrollados por esa marea estética y no lograsen actuar ágil y acertadamente, continuando en una línea condenada a quedar obsoleta.

Por suerte, Sada supo detectar dicho desajuste y los riesgos que ello acarrearía, encontrándose ahí uno de sus mayores aciertos o virtudes. ¿Cómo no calificar de ese modo el giro temático que llevó a cabo a mediados de los años ochenta? La nueva dirección tomada por él representa uno de los momentos clave de su trayectoria, resultando a su vez vital para el posterior y definitivo paso que supuso incluir el plomo en su trabajo. Así las cosas, en el año 1985, en pleno ecuador de la década, comenzaron a aparecer unas esculturas que dejaban a un lado el predominio de la curva y el gusto por el juego formal para dar paso a unas obras más serenas y equilibradas, poseedoras a su vez de unos títulos tan concretos como reveladores. La piedra seguiría siendo el material por excelencia, pero los discos carentes de enunciado desaparecerían dando paso a piezas como *Basa* (1985), *Alféizar* (1985), *Columna* (1986) o *Gárgola* (1986), generándose con ello un nuevo imaginario sadiano que se inspiraría en las ruinas de las culturas más antiguas del Mediterráneo. Dicho cambio o giro pudo apreciarse perfectamente en la que fue su segunda exposición individual, realizada en 1986, dado que en ella Sada mostró las esculturas realizadas con posterioridad a su debut tres años antes (quedando muy nítida la acotación temporal de su progresión). En el texto del catálogo que se publicó al efecto encontramos estas interesantes reflexiones: «Se ha acabado la reflexión sobre una forma elemental, geométrica, que no tiene más contenido que su propia forma [...] para pasar en las obras más recientes a unas piezas que [...] se refieren a elementos arquitectónicos. Pasamos de lo abstracto (círculo, sol, universo) a lo concreto (bases, columnas, capiteles, etc.)»¹¹.

Tal y como anotábamos, es muy claro el momento en el cual Sada vivirá su peculiar transición creativa, siendo muy ilustrativas las palabras de Salaberri acerca de la metamorfosis que experimentó la obra de Sada al despojarse del cascarón en que se había convertido su trabajo centrado en el desdoblamiento

¹¹ P. Salaberri, *Alfredo Sada*, catálogo de la exposición individual llevada a cabo en la sala García Castañón, Pamplona, CAMP, 1986.



Gárgola, 1986. Piedra de Ontoria, 25 x 80 x 25 cm.

del círculo. Una evolución que resultaría determinante para favorecer a su vez una segunda mutación aún más asombrosa y materializada con la aparición del plomo patinado. Así las cosas, habrá que subrayar la aguda intuición que tuvo Sada para entrever el agotamiento de algunos planteamientos artísticos del momento así como su amplitud de miras para ser permeable a la diversidad de propuestas que se estaban generando en esos años.

De este modo, y aludiendo al contexto cultural, recodaremos que Rosa Olivares llegaría a afirmar que la escultura había devenido en una tercera vía de la creación plástica, «llegando a convertirse, por primera vez en la historia del arte, como sustituta del personaje central de la representación»¹². En la escena internacional nombres como los de Schütte, Mucha, Merz, Oldenburg, Artswager... cimentaban el citado triunfo de la escultura, al tiempo que en España, ámbito en el cual Sada se vería, obviamente, más influenciado, aparecieron figuras relevantes como Juan Muñoz, Miquel Navarro, Susana Solano, Cristina Iglesias, Francisco Leiro, etc. (sin olvidar, a su vez, que en Navarra¹³, a los nombres de J. R. Anda, F. Aizkorbe, A. Bados... se añadirían jóvenes escultores como Dora Salazar, Paco Polán, Pedro Osakar, etc.). Todo ello nos lleva a pensar que, en un tiempo donde «todo puede recibir el nombre de escultura si se quiere presentar como tal»¹⁴, Sada vería con cierto vértigo cómo en sus pocas décadas de vida había pasado de entender la escultura desde su noción más clásica y matérica a descubrir nociones tan flexibles como, por ejemplo, las de «campo expandido» o «espacio raptado» (no olvidemos en este punto que, si bien su formación fue autodidacta, siempre estuvo atento a lo que sucedía en el arte, y más aún al ganar en madurez). Un vértigo y turbación que se acrecentaría con las frecuentes visitas que comenzó a hacer a Madrid, dado que allí se encontró con una ciudad inmersa en una efervescencia cultural y social

¹² R. Olivares, «La tercera vía del arte», *Lápiz*, 44, 1987, pp. 42-51.

¹³ Sobre el panorama artístico navarro de los años ochenta se recoge un amplio monográfico en la desaparecida revista *RNA* (Pamplona, B.O. Ediciones), 9, 1996.

¹⁴ F. Calvo Serraller, *Escultura...*, *op. cit.*, p. 10.

irrepetible. Apropiándonos del título que Javier Cercas emplea en una de sus novelas, todo parecía ir a «la velocidad de la luz», resultando muy costoso no sentirse aturdido en mitad de semejante vorágine. Eran momentos de cierta euforia y el «todo vale» (*everything goes*) campaba a sus anchas, de ahí que gran parte de la enorme producción que se dio en aquellas años no lograrse superar la exigente criba que acaba por hacer el paso del tiempo («ese gran escultor» que diría Yourcenar).

De este modo, se antojaba fundamental poseer una fuerte personalidad y no poca calidad para alzarse en medio del abigarrado horizonte que dibujaba el panorama artístico. Y Sada supo actuar acertadamente para destacar. Como ya se ha dicho, fue el plomo el medio a través del cual su figura brilló, pero otros aspectos le hicieron antes ir ganando en consistencia, pudiendo subrayarse dos cuestiones fundamentales: el empleo de una fina ironía y su mirada dirigida a lo ya elaborado en lejanas épocas. Ello queda perfectamente sintetizado en estas reflexiones que Salaberrí escribió sobre el cambio dado por Sada:

[...] trabajar partiendo de la propia experiencia y de lo aprendido en otras experiencias [...] fustes, gárgolas y capiteles son ahora desposeídos de su función original [...] las columnas no soportan, las gárgolas no expulsan el agua, las bases no sirven de apoyo [...] y de lo que antes se había pensado vuelve a nacer otra idea y otra conclusión. Es pues reelaborar los datos culturales que tenemos para ponerlos en cuestión, es en este caso introducir un leve toque de humor y de amor por lo que hemos sido¹⁵.

Resulta difícil valorar hasta qué punto Sada era consciente de su salto a la posmodernidad, pero es muy esclarecedor que rasgos de la *transvanguardia* italiana concuerden con algunos de los postulados de Sada: «Bajo la luz de la ironía se clarifica la intrincada relación entre la vanguardia y la posvanguardia. Una buena porción de ironía se esconde [...] en la descripción más certera del arte de los años ochenta [...] un arte que se 're'-viste con el disfraz del calificativo de una corriente artística anterior»¹⁶.

En mi opinión, el hecho de que Sada pudiese contemplar en primera persona la gran agitación cultural y social que se vivió en el Madrid de la *movida* (destacando aquí la relevancia de las grandes exposiciones que se pudieron ver), acabaría provocando una especie de crisis o replanteamiento creativo del escultor que le llevó a aparcar el trabajo hecho anteriormente. Ahora bien, siendo infinito el abanico de opciones a elegir, Sada tampoco se dejó deslumbrar por los brillos que se daban por doquier y mantuvo una coherencia más que notable. De ese modo, sin dar un salto abrupto, no se desligó de la piedra a la hora de elegir nuevos materiales –algo propio de él, dado su carácter comedido y ajeno a estridencias–, resultando bien distinto, eso sí, la elección temática que hizo, sorprendiendo al optar por inspirarse en las antiguas civilizaciones mediterráneas, tal y como hemos anotado líneas atrás.

Insistiremos en que ahí radica una de las claves de su obra más genuina, pudiendo tildarla incluso de paradójica, dado que su evolución, generada al haber comprendido que su trabajo previo comenzaba a quedar desfasado, y

¹⁵ P. Salaberrí, *Alfredo Sada, op. cit.*

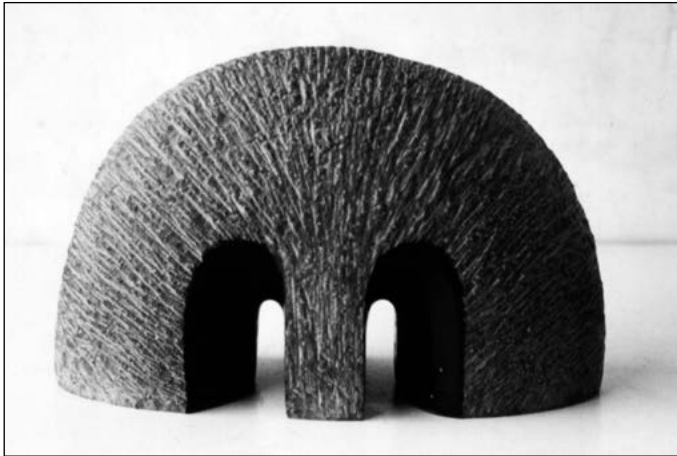
¹⁶ K. Honnef, *Arte contemporáneo*, Colonia, Taschen, 1991, p. 105.

lejos de emular la última moda de éxito¹⁷, desembocó en rememorar épocas pretéritas. Sin duda alguna, en ello fue determinante el poso que le dejó el Museo Arqueológico, un espacio en el que pareció encontrar el contrapunto al acelerado y ruidoso ritmo que impone toda metrópolis. No obstante, sus primeras «apropiaciones» fueron tomadas de la arquitectura clásica, tal y como confirman las obras ya citadas y cuyos títulos son inequívocos: *Capitel*, *Columna*, *Gárgola...* En todo caso, habrá que admitir que para inspirarse en tales motivos no hace falta visitar ningún museo, dado que cualquier manual de arte mínimamente serio transmite información de todo ello, por lo que veo obligado incidir en la existencia de otras piezas que aportan pistas más concluyentes, a saber: *Puerta para un arqueólogo* (1985), *La mirada del guerrero* y *Herramienta ceremonial* (ambas de 1987). La primera de ellas, aun perteneciendo a su fase de discos pétreos, mediante su encabezado nos da una elocuente pista sobre la temática que iba atrayendo a Sada. En el caso de las dos últimas esculturas, sus rasgos formales se repetirían una vez incorporado el plomo, lo cual evidencia que, en cierta medida, ya eran un claro preámbulo del momento de madurez que estaba en ciernes.

Inciendo en esa especie de paradoja que venimos anotando, quizá influyese crucialmente la experiencia urbana vivida por Sada, haciéndole reconsiderar incluso su percepción respecto de la modernidad. En este sentido, sin entrar en un análisis conceptual profundo del proyecto moderno, estaríamos refiriéndonos a algo más vivencial, asociándolo a las contrapartidas que conlleva habitar en una gran urbe y lo que ello pudo significar para Sada. De este modo, siendo innegable que la ciudad ha sido entendida durante muchas décadas –siglos, incluso– como el lugar idóneo para el florecimiento de la cultura, las artes, el comercio, una mejor calidad de vida, etc., el devenir de las sociedades posindustriales ha hecho sacar a flote una nueva conciencia que no oculta los aspectos negativos de la misma: soledad, desarraigo, contaminación... ¿Pudo estar en la experiencia en primera persona de todo ello el germen que propició el nuevo enfoque estético de Sada? La cuestión es de gran relevancia, y será abordada en el siguiente apartado, el centrado en su fase de madurez. En cualquier caso, cabe considerar que la ciudad ejemplifica la paradójica condición del hombre contemporáneo, un personaje que, consciente de los avances y desastres acaecidos en el siglo XX, debe cargar con un sinnúmero de contradicciones al tiempo que trata de reorientarse y reconciliarse consigo mismo. ¿Pudo suponer la obra de Sada un intento de dar cuenta de ello? Quizá la ciudad no supuso el espacio salvífico que él había soñado, aun cuando no dejaba de ser la única opción a la que agarrarse¹⁸. Y quizá por ello, Sada evocó fragmentos, restos y ruinas de una ciudad que solo la imaginación permite idolatrar, trayendo a presencia vestigios de una *polis* que vemos ahora

¹⁷ «Algunos términos obligados para comprender los ochenta años serían: velocidad, juventud, ironía, mestizaje [...] y un indicio de novedad hacía que las primeras obras fuesen consideradas *mastras*». V. Verdú, «Regidos por el poder y el diseño», *Un siglo revolucionario (1980-1989)*, 12, 1990, pp. 264-275.

¹⁸ «La ciudad es el límite de la comunidad [...] La ciudad es la sociedad de los diferentes, el contrato de los otros, de los que huyen de la comunidad persecutoria [...] La ciudad no es una comunidad, pero es el único lugar del mundo en donde es posible estar en intimidad». J. L. Pardo, *La intimidad*, Valencia, Pre-Textos, 1996, p. 278.



La mirada del guerrero,
1987. Piedra, 60 x 80 x
20 cm.

cual Arcadia soñada y utópica. Bien mirado, la zozobra interior que genera vivir en una época cada vez más acelerada y con menos certezas explicaría ciertas actitudes nostálgicas y escapistas. Así las cosas, ¿pretendió Sada, a través de sus obras –y, muy especialmente, al incorporar el plomo– dar cuenta del desasosiego humano ante un horizonte que solo parece avanzar en términos tecnocientíficos (consecuencia, a su vez, del desajuste constatado al basar toda fe en la razón)? Descubramos si hay respuestas en su legado.

2.3. Fase de madurez: plomo, arqueología y distopía

Como hemos ido adelantando, fue la aparición del plomo el factor que más repercusión tuvo en la obra sadiana, pues al hecho de haberse ido incorporando gradualmente en su temática elementos arquitectónicos y vestigios de antiguas civilizaciones, se añadiría un novedoso y sorprendente «cambio de piel» (el cual le permitió, por otra parte, desechar la piedra y servirse de materiales más ligeros, como madera o escayola, siendo determinante a su vez el hecho de que pudiese valerse por sí mismo y sin necesidad de intermediarios o ayudantes, premisa que siempre siguió).

Convendrá rememorar, al menos sucintamente, cómo surgió la primera obra o maqueta en plomo. Así las cosas, sabemos que ensayó con varios materiales (fibra de poliéster, piedra artificial...), decantándose finalmente por la madera¹⁹. Si nos atenemos a las palabras del propio artista, las más reveladoras a fin de cuentas, descubrimos cómo se instaló en su taller la primera partida de plomo:

[...] empecé a trabajar con el plomo, a raíz de unos cuantos metros cuadrados que compré para un relieve que me iban a comprar, pero al final no lo compraron, entonces, como no me terminaba de gustar el relieve,

¹⁹ (A. Sada): «En principio tuve bastante admiración por la piedra [...] pero llegó un tiempo en que me junté con mucha obra y si quería hacer tamaños mayores tenía problemas con el peso, con el embalaje [...] y empecé a pensar en la madera e hice también alguna cosa, pero luego ya empecé a trabajar con el plomo [...]». J. C. Resano López, *Alfredo Sada...*, *op. cit.* (pregunta n.º 19). Aquí cabría añadir que, siendo notable el dominio de Sada con la madera, quizá descartó esa opción al estar muy explotada por otros escultores de gran peso (caso de los citados Mendiburu, Basterretxea, Anda...), entendiendo que para particularizarse necesitaba investigar en otros materiales y lenguajes.

lo deshice y por aprovecharlo empecé a forrar las esculturas que eran de madera con el plomo. Primero tuve problemas con la manera de soldarlo, pero enseguida me gustó el material²⁰.

De un modo tan imprevisto como relata el escultor se dio el primer tanteo o probatura con el plomo, y aunque no podemos hablar de una fecha exacta para dicho momento, hay constancia de que tuvo lugar en 1988²¹. A partir de entonces vino un periodo de gran productividad marcado por el denominador común que venimos apuntando, todo lo cual coincidió con unos años de gran reconocimiento para Sada. Señalaremos que son más de ochenta las obras realizadas en esa fecunda racha, pudiendo subdividirse las mismas en cuatro diferentes bloques o series²², a saber:

- a) la centrada en la figura humana (siendo el más extenso de los conjuntos);
- b) la basada en motivos de la fauna y de la flora;
- c) la compuesta por los denominados «hallazgos arqueológicos»;
- d) un subgrupo de esculturas inclasificables e independientes (deudoras algunas, a su vez, de antiguas mitologías).

Hecha esta clasificación, dentro de la cual encontraremos cariátides, atlantes, capiteles, cascos de guerreros, deidades egipcias, herramientas ceremoniales, etc., etc., anotaremos que todo ello configurará una obra de gran coherencia marcada su vez por un predominio de la simetría, de las formas puras y por transmitir una innegable sensación de equilibrio (debiendo subrayarse aquí la evidente influencia de Brancusi). Unos rasgos formales que aparecían en las últimas esculturas de Sada hechas en piedra, las cuales auguraban su gran fascinación por la historia más antigua de los pueblos mediterráneos. El salto o evolución que exhibe la obra de Sada bien pudiera reclamar una utópica vuelta al orden, y quizá bajo esa manera de proceder —más nostálgica que efectiva—, latiese el verdadero sentir o impulso que movió a nuestro escultor.

De ello ya hemos hablado anteriormente, pero no así de la enorme significación que conlleva el enigmático «trampantojo temporal» que logró recrear al patinar el plomo, un metal que aparecerá ocultando su naturaleza para transportarnos de ese modo a otras épocas. No extrañará, por lo tanto, que el cambio experimentado en su obra gracias al enigmático cambio de piel realizado hiciese que sus esculturas se nos mostrasen «silenciadas por un revestimiento de plomo, con cicatrices y texturas, heridas de cal o patinadas, como un



Ra, 1988. Plomo sobre yeso, 40 x 80 x 20 cm.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Algunas voces señalan que pudo ser determinante su paso por el taller que impartió ese mismo año Miquel Navarro en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, pero el propio Sada se encargó de desmentirlo (ver nota 6). Por otro lado, en los ochenta muchos artistas recurrieron al plomo, de ahí que los modelos y referentes seguidos no tengan por qué circunscribirse únicamente al escultor valenciano.

²² Dicha clasificación responde a la propuesta descrita en: J. C. Resano López, *Alfredo Sada...*, *op. cit.*

conjunto de objetos de arqueología industrial»²³. Una peculiar arqueología que reflejaba la evolución de Sada, un artista que venía de trabajar un material tan duro como la piedra y en cuyo cambio parece plasmarse el progreso del hombre en el origen de los tiempos, pasando del sílex al metal.

Abandonada la robustez de la piedra, cabe señalar que el escultor parecía verter en el plomo las múltiples y variadas sensaciones que su paso por la gran urbe madrileña le depararon, algo en lo que hemos incidido líneas atrás cuando recordábamos la ambivalencia de dicha experiencia y la reacción desencadenada, llevándole a dirigir su atención, insospechadamente, hacia pretéritas culturas.

Asimismo, cabría señalar que en Sada se personaliza parte del fuerte contrasentido que caracteriza a la sociedad posmoderna, dado que nos encontramos ante un artista –un individuo– que en su figura combina la carga de tradición que suele conllevar el nacer en una pequeña población con la rabiosa contemporaneidad que la gran ciudad impone a sus habitantes. Su experiencia madrileña le ayudó a asumir definitivamente tanto su condición de escultor como su pertenencia a un tiempo típicamente posmoderno que se define por haber dejado atrás las utopías. Todo ello acabó plasmándose en la aparición del plomo en su obra, siendo esa «fina piel del tiempo»²⁴ metáfora de la nueva visión del mundo que adquirió. Dicha epidermis recubrirá y ocultará el armazón interior de las esculturas, normalmente de yeso o madera, si bien debe destacarse que el característico tono grisáceo del plomo no llegará a percibirse²⁵ (a lo que añadiremos también que Sada soldaba el plomo de manera magistral, disimulando después las juntas). En su hacer, buscaba dejar pequeñas incisiones y erosiones ayudándose tanto de las herramientas más tradicionales como de diferentes ácidos que lograban «castigar» el material, dejando barrada la piel que recubría sus obras para conseguir un enigmático «*trompe l'oeil* que envejece formas nuevas, que las añeja, trasladando un tiempo clásico a una posmodernidad insolente»²⁶. ¿Cómo no ver en ello una forma de crear que bien pudiera compararse con el proceder, siempre misterioso, de un alquimista? Quizá resulte algo hiperbólico hablar en tales términos, pero de lo que no hay duda es de que todo buen artista acaba alcanzando un grado inequívoco de personalización que le diferencia del resto (algo que Sada supo lograr).

En otro tono, y hablando de evidencias palpables, cabe apuntar que para apreciar correctamente las cualidades de dicha piel o textura lo ideal sería poder contemplar *in situ* alguna escultura e incluso poder tocarla. En cualquier caso, de todo lo descrito se desprende que Sada incidió en la apariencia externa de sus obras, evidenciándose la gran importancia que dio al aspecto visual de las mismas a través de un acicalamiento de sus creaciones precisamente en un tiempo «en el que todo era cuestión de imagen y relaciones públicas,

²³ (Sin firma), «Alfredo Sada, bajo el signo de Saturno», *El Punto de las Artes*, junio de 1990.

²⁴ M. Bartolomé, «El sueño de una arqueología», catálogo de la exposición de Alfredo Sada en la galería Emilio Navarro, 1990.

²⁵ Sada consiguió una amplia gama de matices ayudándose de lacas y recursos propios, pudiendo verse en sus piezas tonos azulados, verdosos, ocre, etc. Dicha característica fue subrayada por el periódico *El Norte de Castilla* del 11 de septiembre de 1991 tras ganar Sada el Premio Caja España de Escultura.

²⁶ M. Bartolomé, «El sueño de una...», *op. cit.*



Gorgona, 1991. Plomo sobre yeso, 55 x 73 x 15 cm.

estética, diseño y comunicación»²⁷. En definitiva, la evolución de su trabajo le permitió afianzarse en el panorama artístico del momento, algo en lo que fue clave la estética atemporal alcanzada, pudiendo entenderse la misma como un «clasicismo propio de aquellos artistas que, en posesión de un lenguaje definido y personal –figura respecto de un horizonte– continúan desarrollándolo sin repetirlo, mostrando su virtualidad, su flexibilidad y su vigencia»²⁸.

Una vez analizado el peso de la cuidada presentación de las esculturas de Sada, convendrá recalcar que dicho rasgo se imbricaría perfectamente con las temáticas que eligió, las cuales beberían del legado dejado por pueblos como los iberos, los etruscos o los egipcios. A buen seguro que ello resultaba para Sada más reconfortante que sufrir el vértigo generado al comprobar la pérdida de rumbo que experimentaba la sociedad de su tiempo (caracterizada, por ejemplo, por un consumismo desmedido que chocaba de lleno con el carácter comedido y prudente de nuestro escultor). Así pues, su preferencia por una vida austera y sin estridencias le llevó a volcarse en su obra buscando una especie de fuga ascética, propia de quien, desencantado con su tiempo, opta por apartarse y cobijarse en el melancólico refugio que proporcionan los recuerdos de épocas lejanas (caracterizándose las mismas por ser menos complejas que las actuales pero también con un sentido más profundo y espiritual de la vida). Hasta cierto punto, Sada pudo constatar cómo en las últimas décadas del siglo XX, los ideales de alcanzar un mundo mejor parecían haberse evaporado, dibujándose un panorama que conducía a una sola meta: «Vivir en el presente, solo en el presente y no en función del pasado y del futuro, aceptando esa *pérdida de sentido* de la continuidad histórica»²⁹.

Como no podía ser de otro modo, Sada se resistió a no tener otro objetivo que celebrar el presente, a aceptar un tiempo en el que parecía perdido el

²⁷ V. Verdú, «Regidos por...», *op. cit.*

²⁸ V. Bozal, *Arte del siglo XX en España (1939-1990)*, Madrid, Espasa Calpe, 1995, p. 326.

²⁹ G. Lipovetsky, *La era del vacío*, Barcelona, Anagrama, 1996, pp. 7-8.

sentido de la continuidad histórica. Sus estrategias para luchar contra ello pudieron ser varias, debiendo anotar que su sentimiento de nostalgia por un tiempo pasado mejor (o, al menos, de mayor sensación de coherencia o totalidad), bien pudo haberse traducido en rememorar su propio pasado, léase su infancia, o la tierra que le vio nacer, con sus costumbres y tradiciones. Pero no fue así, ya que optó por otra vía distinta para evadirse, algo que le llevó a decantarse de forma clara por un universo que poco tendría que ver con su entorno más cercano (alejándose de ese modo del auge que experimentaron los localismos)³⁰.

Centrados en la renuncia sadiana de la recuperación de lo local, cabría pensar que en ello pudo influir el hecho de que el escultor adivinara o intuyese que en la mirada rehabilitadora de la historia más suya y próxima pudiera darse una traducción de la misma en la exaltación de la comunidad (algo que, como bien ha quedado demostrado en su biografía, chocaba con su forma de pensar). Tal y como sabemos, Sada se alejó de la comunidad que venía a simbolizar la localidad donde pasó su infancia para buscar otro espacio llamado ciudad³¹, el cual se antojaba, sin lugar a dudas, más acorde a su personalidad. Es, por lo tanto, en este punto, donde puede existir cierta contradicción en la figura de Sada –similar a la de la propia historia de la humanidad, a fin de cuentas–, pues aceptando los «fallos de programación» que la modernidad ha tenido (plasmado ello, en este caso, en las enormes contraprestaciones y desigualdades que define la vida en las grandes urbes), tuvo que asumir la pérdida de la comunidad tradicional como condición para ejercer una libertad que, en cierta medida, solo la modernidad garantiza³². Pero no es menos cierto que por entonces la crisis posmoderna era un hecho, admitiendo con ello que la vigencia de los grandes relatos que procuraron un vínculo integrador a la sociedad había sido abolida por el descrédito de los principios generales y de las utopías totalizadoras³³, por lo que la idea optimista sobre el porvenir propia del siglo XVIII había devenido en distopía.

Así las cosas, Sada debió encontrarse en medio de un complejo dilema, pero lejos de desorientarse buscó un equilibrio que le permitiese mantener cierta coherencia tanto personal como artística. Quizá solo logró construir un frágil oasis en el que guarecerse, pero en el cobijo de su escultura encontró el sosiego y abrigo que le ayudaban a contrarrestar la celeridad finisecular. Ello se tradujo en la apropiación de unos motivos inspirados en milenarias civilizaciones, ayudándose a su vez de un diseño de formas limpias basadas en lo elemental y el equilibrio. Su simbólico intento de *rappel a l'ordre* a través de una especie de nuevo clasicismo –siempre desde una perspectiva bastante descreída

³⁰ «Si últimamente parece condición obligada recobrar cada cual sus propias raíces regionales dentro de las decretadas fronteras regionales o autonómicas, Sada las sobrevuela para declararse un apasionado del Arte Ibérico, Etrusco o de la Grecia Arcaica». R. Juberá, catálogo de la exposición de Sada en el Museo de La Rioja, Logroño, 1990.

³¹ «[...] entre ciudad y comunidad no puede haber sino relaciones de tensión, de conflicto [...] y el límite que se establece lo hace a condición de no convertir la diferencia (cultural, natural, común) en identidad (civil, social, pública)». J. L. Pardo, *La intimidad, op. cit.*, p. 278.

³² «La pérdida de la comunidad tradicional, a pesar de ser vista con nostalgia, es la condición para la libertad y solo la modernidad, pese a sus paradojas, asegura que el hombre la ejerza». A. Gurrutxaga Abad, *La perplejidad sociológica*, Bilbao, UPV/EHU, 1996, p. 43.

³³ «Algunos autores posmodernos señalan que [...] el libre ejercicio de la razón no ha producido la felicidad esperada sino un mundo en el que los seres humanos se han convertido en objetos y la razón ha mostrado su tiranía». V. Bozal, «Modernos y postmodernos», *Historia del Arte*, 50, 1993, p. 10.

e irónica—, supondría para Sada una tabla salvadora en medio del maremágnum que fueron los ochenta. Una época que, desde un punto de vista estético, estuvo marcada por el mestizaje y el eclecticismo. Fueron años de gran apertura donde imperó el todo vale en casi todos los órdenes de la vida, resultando ser el arte —una vez más— fiel reflejo de la sociedad. Bien mirado, a pesar de los brillos y destellos que se daban, nadie era capaz de aportar algo de luz, y en la creación plástica tampoco lograba ocultarse cierta desorientación, de ahí que algunas voces reclamasen «que el arte redescubriera como una de sus funciones la de intentar poner un poco de armonía en nuestra existencia»³⁴.

Ante este tipo de afirmaciones, no resulta difícil comprender que Sada apostase por la armonía y el sosiego en su escultura, quizá sabiendo que solo lograría una ilusión de equilibrio y de orden con ello, pero no podía actuar de otro modo ni engañarse bajo una apariencia de frivolidad que no era la suya³⁵. Dicho esto, y centrándonos en su obra más personal, anotaremos que la misma se distinguió por conjugar elementos contrapuestos como los siguientes:

movimiento y estatismo, sencillez y dificultad, sensualidad y ascetismo, rectitud y sinuosidad, esfera y ángulos; en la que se confunden viejas sensaciones e ideas [...] espíritu y materia, realidad y utopía, lirismo y frialdad, sobriedad y riqueza conceptual [...] conciliando el valor estético y el decorativo en una línea absolutamente moderna, pero arrancando de una tradición lejana, cuajada de sugerencias³⁶.

Todo ello nos habla, en resumen, de una obra que se sitúa en un punto de acertada equidistancia donde converge una solemne armonía con acertados destellos contemporáneos, viniendo a recrearse un «lírico intento de encerrar lejanas épocas entre cercanos paréntesis»³⁷. En cualquier caso, una obra que parece rescatada del pasado y se nos ofrece ahora como estético refugio para protegernos de la ola de pesimismo que amenaza con ahogarnos en un tiempo donde el sueño de la utopía ha sido disuelto.

3. CONCLUSIONES: LA ESCULTURA DE SADA, EXVOTO DE UN TIEMPO DESCREÍDO

Es probable que, tras la última reflexión hecha, se perciba cierto sabor de amargura y desencanto, y ello es lógico, pero, aun siendo así, no debe olvidarse que la energía o pulsión que mueve a los artistas siempre será, por su propia naturaleza, positiva y constructiva. En el caso de Sada, aunque no buscarse expresamente la delectación en la belleza, no por ello deja de poseer su escultura un halo de exquisitez y sobriedad³⁸, buscando trascender la historia mediante

³⁴ F. J. de la Plaza, catálogo de la bienal «Ciudad de Zamora-escultura ibérica contemporánea», Zamora, Junta de Castilla y León, Ayuntamiento de Zamora y Diputación de Zamora, 1986, p. 33.

³⁵ «Desoyendo las modas [...] que amparándose en la frescura de ejecución se aprestan a cubrir el mercado de superficialidad, Sada asume su condición de buscador contracorriente, exigiéndose una técnica sobria y meticulosa». R. Jubera, catálogo de la exposición..., *op.cit.*

³⁶ (Sin firma) «Alfredo Sada, bajo...», *op.cit.*

³⁷ M. Bartolomé, «El sueño de una...», *op.cit.*

³⁸ A pesar de la insalvable diferencia que les separa, creo que en la obra más personal de Sada hay algo del espíritu que posee el arte de Ucelay: «No es parábola ni imagen del pasado, es presencia de una ausencia, de una elegancia de espíritu pasado que gravita aún en los objetos». K. de Barañano, *José María de Ucelay. Análisis biográfico y estético*, Bilbao, BBK, 1997, p. 117.



Exvoto, 1990. Plomo sobre yeso, 60 x 60 x 15 cm.

la recreación que hace de cariátides, deidades, capiteles, etc. Él era sabedor de que no podía recuperar, obviamente, el poder mágico que tuvo en otros tiempos el arte, pero resulta muy significativo comprobar cómo en los estertores del convulso siglo XX (coincidiendo en parte con la década más fecunda de Sada) expertos de la talla de Calvo Serraller llegaron a constatar, y no sin cierta perplejidad, el hecho paradójico de que «la primera civilización agnóstica se encargaba de resucitar unos dioses que cuando fueron venerados durante miles de años no habían hecho sino dar a la escultura la misión de representarlos»³⁹. ¿Por qué el arte los volvía a resucitar –tal y como hizo Sada– una vez que los había desterrado y denostado? ¿Acaso era ese el papel de la escultura en la posmodernidad? Evidentemente, dicha opción fue solo una de las múltiples vías que se dieron, pero la relevancia de ese enfoque sí que conviene ser subrayada, y muy especialmente pensando en la obra de Sada. Sin ir más lejos, el ya citado Calvo Serraller se haría la siguiente pregunta: «¿Cómo no llegar a hacer indiscriminadamente hasta del pasado un exvoto, cómo no convertir a los estilos, emblemas del tiempo, en exvotos?»⁴⁰. Así las cosas, cabe plantearse la siguiente cuestión: ¿quizá Sada supo llegar a tal conclusión y atendiendo a su impulso creativo –pero sensible también al momento histórico que le tocó vivir–, no dudó en hacer otra cosa que construir a lo largo de su trayectoria un exvoto? Quién sabe, pero cuando menos es muy significativo que su obra acabase prematuramente silenciada, quedando su legado también como un resto arqueológico que requiere ser recuperado de las ruinas (¿las de nuestra propia

³⁹ F. Calvo Serraller, *Seis escultores*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1984, p. 11.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 15.

civilización?) y salvaguardado. Habrá que confiar en que tengamos la cordura y la sensibilidad suficientes para saber proteger la débil y valiosa huella que Sada dejó, es decir, su legado. Ahora bien, ¿qué nos quiso transmitir el escultor con su trabajo? Desde mi modesto entender, intuyo que Sada fue un artista que, más que iluminarnos en un tiempo en el cual, por mucho progreso tecnológico que se produzca, «la oscuridad del mundo [...] los enigmas del ser»⁴¹ seguirán rodeando al ser humano, solo aspiraba a brindarnos un modesto cobijo destinado a ofrecernos un breve pero necesario descanso o respiro. En ese punto o lugar de complicidad que el escultor recrea parecen reconciliarse la historia y el destino del hombre, de tal modo que, tras la reconfortante pausa que su obra nos regala, recuperemos las fuerzas para seguir en el continuo peregrinar que, generación tras generación, civilización tras civilización, la humanidad va realizando sin saber cuál es exactamente el fin que le espera.

RESUMEN

Piedra y plomo, metarrelato y distopía: significación de la evolución escultórica de Alfredo Sada

Apenas transcurridos veinte años de la desaparición del escultor Alfredo Sada (Falces, 1949-1992) se antoja pertinente y necesario recordar su trayectoria creativa, la cual, por otro lado, se vio abruptamente cercenada. Ello hizo que la misma fuese relativamente corta, lo que no impidió que alcanzase un reconocimiento aún vigente. En su obra se perciben claramente varias etapas, suponiendo un punto de inflexión determinante la incorporación del plomo. Dicho metal sirvió para recubrir unas esculturas cuya temática evocaba tiempos lejanos, factores que resultaron claves en el desarrollo de una sutil reinterpretación plástica de la posmodernidad. Ahora bien, dada la fragilidad del legado sadiano, subrayaremos la importancia del presente trabajo, toda vez que persigue tanto fortalecer su huella como ayudar a evitar posteriores revisiones erróneas e imprecisas.

Palabras clave: Alfredo Sada; escultura; posmodernidad; patrimonio navarro.

ABSTRACT

Stone and lead, metanarrative and distopia: Meaning of Alfredo Sada's sculptoric evolution

Hardly twenty years after the disappearance of the sculptor Alfredo Sada (Falces, 1949-1992) it seems appropriate and necessary to recall his creative career, which, on the other hand, was abruptly severed. This fact made it to be relatively short, what did not prevent him to reach a recognition which is still in force. In his work several stages are clearly perceived, implying a turning point in the incorporation of lead. This metal served to cover some sculptures whose subject matter evoked distant times which turned out to be key in the development of a subtle plastic reinterpretation of the postmodern era. Now then, given the fragility of the Sadian legacy, we will underline the importance of the current work, which has in view both to strengthen his fingerprint and to help to prevent further erroneous and inaccurate reviews.

Keywords: Alfredo Sada; sculpture; postmodernity; Navarrese heritage.

Fecha de recepción del original: 26 de junio de 2013.

Fecha de aceptación definitiva: 18 de octubre de 2013.

⁴¹ P. Manterola, «Unas notas sobre la oscuridad en la pintura», *RNA*, 3, 1995, p. 22.