

Decía Klee que cuando un artista habla o escribe...

En Francisco Calvo Serraller, ed., *El arte visto por los artistas. La vanguardia española analizada por sus protagonistas*, Madrid: Taurus, 1987.

Decía Klee que cuando un artista habla o escribe algo, siempre lo hace para justificar su obra. Yo creo que esto se podría decir de cualquiera que coge la pluma o la palabra para dirigirse a los demás. Todos, lo que intentamos es justificar lo que hacemos, lo que pensamos. ¿Cómo podríamos ser más objetivos y menos moralistas? No lo sé exactamente.

Mi trabajo, con el paso de los años, no es, que digamos, muy lineal. Hay unidad en cuanto a una serie de constantes, pero el tiempo que pasa diariamente y la curiosidad dominan siempre mi ego.

Comienzo dibujando; después pinto, pero, ante todo, he llegado a la conclusión de que soy un dibujante y, por lo que veo, lo voy a continuar siendo siempre. Mi paso a la escultura fue un problema de espacio, dándole a la palabra «espacio» el significado más vulgar que toda la gente entiende: espacio en el sentido de capacidad. Las cosas que hago se me salen del cuadro, del plano. Necesito más sitio y no tengo más alternativa, me salgo, me voy al espacio. Los medios tienen que cambiar, ya no me sirven el lápiz, los pinceles y los colores; empiezo a utilizar alambres y la hoja de lata de los botes de conserva, lo que tengo más a mano.

Soy tardío, comienzo la «profesión» a los veinticinco años, sin ninguna ambición y como un aficionado. Como buen tardío que soy, me cuesta muchos años poder dedicarme de forma definitiva a la escultura, quiero decir: a poder comer de la escultura. Pero esto es normal; en aquel momento, sólo unos pocos artistas españoles pudieron destacar, aunque solía ser sobre todo fuera de España; ellos fueron los primeros que vieron lo que pasaba en el mundo moderno del arte europeo. Yo soy de los artistas de los cincuenta que todavía no han ido a París, y eso era condición *sine qua non* para saber qué estaba pasando y qué podíamos hacer en arte. Se debería hacer una reflexión sobre lo que supuso en aquella España de ciegos y sordomudos ir o no ir a París; poder conocer, poder saber, cuando durante el franquismo no se conocía nada de lo que estaba pasando en Europa.

Para los valencianos —yo soy valenciano—, sólo existían Sorolla y Benlliure, y pare usted de contar. Nos defendíamos dando palos de ciego, sin saber dónde atacar, ni cómo ni por qué. En realidad, cuando en 1958 utilizo los alambres y la hoja de lata para hacer mis primeras esculturas, esto no es sino el resultado de un viaje que en tienda de campaña junto con unos amigos hice a Bruselas. Allí, en la Exposición Mundial, se mostraba una magnífica retrospectiva de cincuenta años de arte moderno. Fue el gran descubrimiento. Cuando vuelvo a casa, todo ha cambiado para mí o todo me parece que debe cambiar. Mis primeros nuevos maestros son Oteiza y el manifiesto de los constructivistas rusos. El formalismo y la impersonalidad de la obra de arte son, en teoría, mis primeras fuertes influencias. Pero, al mismo tiempo, todos los días pasan cosas a mi alrededor y no puedo ser un espectador imparcial. Mis trabajos empiezan a tener, a partir de los sesenta y creo que ya en el 59, una preocupación por significar cosas, por el lenguaje, aunque formalmente yo tenga la apariencia de un neoplasticista más o menos heterodoxo. Es la etapa de mis planchas de acero y latón pulido, a las cuales, después de realizar unos cortes, doblo en formas curvas o rectas: son como formas naturales que orgánicamente se desarrollan cual si nacieran de ellas mismas.

A partir de 1964 comienzo (tal vez por mi situación aislada y al mismo tiempo bastante complicada) a realizar una obra más intimista. Es una época en que trabajo demasiado y en

demasiadas cosas. También es el tiempo en que mi país parece despertar y reconocerse a si mismo, y esta toma de conciencia tiene una gran importancia en mi trabajo. Ocurre en toda España; fue como si comenzáramos todos a salir de la represión en la que estábamos ahogados y nos decidiéramos a respirar de nuevo.

En este entorno descubro los materiales industriales como unidades aisladas con significados propios, y sólo la situación como los coloco, los miro o los hago mirar a los demás les da su sentido. Las relaciones son mínimas, dos cosas se juntan: es el amor; dos elementos juntos al final de su recorrido se separan largamente, y es la libertad. Así, de una forma muy subjetiva y casi espontánea, me voy confeccionando una especie de sintaxis formal, seguramente demasiado personal, la cual no llega a traspasar más allá de un grupo de personas que se interesan por mi trabajo.

Sin embargo, yo tengo un recuerdo muy feliz de ese momento y creo que, sin él, mi obra posterior no se entendería. Fue entonces cuando con mis materiales empecé a hablar, a intentar explicar lo que pasaba a mi alrededor: era el *Pop*, el tiempo de las imágenes de comunicación de masas. Yo sentía también unos grandes deseos de comunicar a los demás mis anhelos, mis esperanzas. Lo hice como pude, con mis simples medios; no sabía hacerlo de otra forma, no tenía otras manos ni otros ojos ni otra cabeza. La verdad es que todo esto tuvo poca resonancia, pero aprendí a expresarme con el mínimo de elementos y relacionar estos elementos industriales casi sin manipularlos.

Años más tarde me sorprendió leer que en aquellos momentos yo había sido un precursor del *Minimal*. Yo estoy convencido de que nunca me propuse hacer *Minimal*, y hasta casi después de los setenta no sabía ni que existiera.

Este es un texto de aquella época que podrá aclarar mejor aquello en lo que yo creía:

EXPERIENCIAS Y NUEVAS EXPERIENCIAS. LA REALIDAD CON TODA SU COMPLEJIDAD. LA CULTURA ABIERTA COMO LA PALMA DE LA MANO. LA LIBERTAD CON LOS BRAZOS AL VIENTO. EL AMOR CON UN ABRAZO.

LA PERSONALIDAD: UN MODELO PARA EL MERCADO. LA ORIGINALIDAD: ¡QUÉ FRIVOLIDAD! TODO ES HISTORIA: MI PUEBLO, MIS AMIGOS, MI FAMILIA, MI VIDA, MI ESCULTURA. TODO ES HISTORIA. ¡QUIÉN FUERA MECÁNICO Y SUPIERA SUFICIENTES MATEMÁTICAS! AH, QUIÉN TUVIERA UN CALIDOSCOPIO IBM PARA DARLE VUELTECITAS Y MIRAR. ¡QUÉ MARAVILLA!

PERO CUIDADO, CIENTIFISTA. EL FANTASMA DE LA METAFÍSICA NOS ACECHA. YO DEBERÍA CONTAROS QUÉ ES MI ESCULTURA. MI ESCULTURA ES ESO Y YO QUIERO CONTARLO. HISTORIA.

LOS GRIEGOS YA LO SABÍAN TODO.

(Catàleg Col·legi d'Arquitectes, 1970)

En 1970 y 1971, las relaciones entre los materiales industriales se hacen más complejas, aunque en su principio todo sigue siendo muy simple. La curiosidad me apasiona y me lleva a experimentar una y mil veces, me divierto.

En 1973 hago muchas cosas y me encargan grandes esculturas. Creo que estoy descubriendo —aunque todavía no tengo una conciencia clara de ello— la capacidad que pueden tener las esculturas, cuando tienen grandes tamaños, de convertirse en un espectáculo: un espectáculo en el cual empiezan a tener un protagonismo los espectadores. En 1977 hago mi primera exposición de grandes esculturas en el Parque de Cervantes de Barcelona, y desde ese momento ya será una constante en mi trabajo el realizar este tipo de exposiciones en grandes espacios urbanos. En 1979 realizo una especie de resumen de todo aquello que había hecho durante los últimos veinte años y lo expongo en el Palacio de Velázquez de Madrid. Yo fui el primer espectador de esta exposición; pude ver juntas en un gran espacio muchas de las obras que había realizado, lo que me permitió reflexionar sobre todo lo que había hecho. En esos momentos, mi cabeza vuelve a estar llena de dudas; no estaba satisfecho. Me daba la impresión de que estaba atado y obligado a seguir unos postulados. Yo, que era un heterodoxo, que defendía la libertad por encima de todo, me encontraba forzado a seguir unas ciertas normas.

Tuve que tomar una decisión, y la tomé: me puse al lado de la libertad. A fin de cuentas, no era nada nuevo, hice lo que siempre había hecho, lo que deseaba hacer.

En 1980 fue la respuesta: la exposición «Hierros y Piedras». La temática se convierte cada vez más en protagonista; yo diría en el gran motor de mis nuevos trabajos. Y la sorpresa para mí es observar que de esta forma tan normal y espontánea voy encontrando cada vez un lenguaje más directo, más fluido. Parece como si todos los años que han pasado hubieran sido años de aprendizaje. El dibujo toma definitivamente una importancia cada vez mayor. A mi mano nada le está prohibido, todo es posible; al menos, esta es la impresión que a mí me da. A pesar de todo no olvido nunca que la razón y la espontaneidad deben siempre estar unidas.

Creo que mi última exposición sobre el cuerpo humano es una respuesta normal a esta actitud delante de mi trabajo. Yo deseaba dibujar del natural, volver a mirar el desnudo, seguirlo con mis ojos como si mis ojos fueran una línea. Perseguir su contorno, dejarlo sobre el papel; mirarlo, dibujarlo, volverlo a dibujar. Ya sé que para muchos éste es un trabajo demasiado clásico, demasiado académico. Yo quería dibujar el cuerpo humano, y lo dibujé. Me costó mucho, casi tres años, enseñarle a mis ojos a seguir la línea del cuerpo humano, para que mi mano la realizara y que al final a mí me gustara. Porque no se trataba sólo de dibujar, se trataba de hacer «mi» dibujo. Al final, como siempre, también me había divertido y además me daba la impresión de hacer uso de la libertad.

Realicé algunos dibujos con lápiz blando. He querido con ello recuperarme: había una cierta nostalgia de los lápices Conté, las sanguinas, los papeles con algún tono de color...

El dibujo ha tenido una influencia muy grande en mi trabajo; también en lo que estoy haciendo ahora. El hecho de haber dibujado el cuerpo humano me ha dado una enorme cantidad de posibilidades. Yo había discutido siempre con las escuelas de arte, a pesar de proceder del campo de la geometría. Siempre me ha parecido que cualquier poliedro, al lado de un cuerpo humano, no tenía ningún interés, porque, realmente, darle la vuelta a un poliedro, como he visto en las escuelas más modernas, no tiene ningún interés, comparado con moverse uno alrededor del cuerpo de una persona desnuda, que es algo fantástico y fascinante.

Ya antes había comentado la atracción que sobre mí había siempre ejercido la posibilidad de mostrar esculturas de gran formato al aire libre, y también había hablado del carácter espectacular que yo iba descubriendo en estas muestras. Estas ideas van poco a poco dándome nuevas posibilidades. Descubrí que cada espacio es diferente y, también, que las esculturas pueden modificar este espacio y darle un carácter distinto y, sobre todo, algo nuevo que antes no se me había ocurrido: las relaciones entre las mismas esculturas pueden también darle su carácter, imprimir al resultado su personalidad. Así, entre el azar y la reflexión, a impulsos de pequeñas cosas que yo he ido leyendo de aquí y de allá, comienzo a encontrar una cierta relación entre lo que yo pienso y lo que pensaban los artistas del barroco italiano.

Tengo una gran curiosidad por saber cómo era el arte que correspondía a una época tan fascinante como el siglo XVII. Las lecturas que encuentro sobre el tema son para mí, como otras veces, un nuevo descubrimiento; es como si otra vez volviera a encontrarme con la historia sin que anteriormente la hubiera entendido. El arte barroco pasa de ser un tema casi menospreciado a una fuente de nuevas ideas. Gian Lorenzo Bernini es quien mejor me enseña las pistas con su soberbia inteligencia para mostrarnos sus obras, siempre entre la sorpresa, la pasión y la belleza. Roma, su ciudad, es donde uno se siente al mismo tiempo cautivado y feliz, como encantado. Ya no podemos decir que esto es producto de algo aislado, aquí o allá; la belleza es ahora el resultado de reconocerla a través de la totalidad del entorno, podríamos decir lo más parecido a un milagro, y, al mismo tiempo, esa extraña y encantadora magia se produce con absoluta claridad, sin necesidad de explicaciones: la Plaza de San Pedro, la Plaza Navona, y tantas más.

Ésta fue para mí una gran lección, y desde entonces he intentado aprender todo lo que he podido de ella y ponerla en práctica. Así nació la exposición de El Born en Barcelona. Desde hacía muchos años, L'Antic Mercat del Born era para mí el espacio ideal donde exponer todas estas ideas que había ido acumulando, una exposición que tuviera ese sentido de espectáculo y que se entendiera en su totalidad, porque cada vez, además, estoy más convencido de que esta especie de

desafío, de casi inventarse el trabajo de encargo, aquel donde el artista tiene que proponerse y resolver algo más que mostrarnos su propia personalidad, es una parte de la actividad artística donde mejor podemos acercarnos a la sociedad de nuestro tiempo.

UNA EXPOSICIÓN CASI IMAGINARIA: BRÜHL

Cuando me ofrecieron la posibilidad de hacer una exposición en este palacio —que es algo que para muchos sería abominable—, yo encontré que para mí era verdaderamente divertido e interesante, más aún con mis ideas de hace tiempo. Me produce una gran satisfacción el que me den a hacer cosas que yo no puedo hacer.

Escribí entonces un texto para el catálogo, porque pensaba —no sé si acertadamente o no— que a lo mejor no entendían lo que quería hacer allí. Quería de alguna manera justificarlo, explicarlo:

Cuando por primera vez Helmut Dreiseitel me comentó la posibilidad de realizar en Alemania una exposición de esculturas de gran formato al aire libre, yo no sabía exactamente ni dónde estaba Brühl. Conocía Würzburg: su palacio, su espléndida escalera de Newman con los frescos del Tiépolo y su gran plaza antesala ante él. Desde entonces, siempre me había rondado por la cabeza enfrentar mis esculturas con las formas barrocas de los palacios del XVII y XVIII. ¿Por qué? Si tuviera que dar una razón, no la tendría muy clara. En realidad eran muchas las cosas que poco a poco me atraían del barroco. Por ejemplo, en el palacio de Würzburg, su enorme espacio entre el cerramiento de rejillas y la propia entrada del palacio, todo el empedrado en un tono gris oscuro continuo que parece no acabar nunca; yo cerraba mis ojos y lo imaginaba dibujado por formas metálicas resplandecientes y lineales, formando un contrapunto con la arquitectura barroca, como una escenografía viva, al mismo tiempo calculada y sorprendente. A fin de cuentas, era una interpretación del barroco muy barroca, la única diferencia eran las formas y materiales modernos que yo ponía, pero se conservaba todo su sentido: arquitectura para sorprender, para encantar, para mirar, para vivir.

Mi atracción por el barroco iba aumentando conforme iba conociéndolo mejor. Empezaba a fascinarme, era como volver a descubrir la modernidad, el nacimiento de las ideas de nuestro tiempo. Para mí un descubrimiento muy parecido al que tuve en 1958 cuando, obligados como estábamos en España a desconocer la cultura europea moderna, vi por primera vez una retrospectiva de cincuenta años de arte moderno en la Expo Mundial de Bruselas. Ahora algo semejante me sucedía: comprendí que los artistas del barroco en un periodo de crisis, se habían convertido en los grandes representantes de los anhelos de su tiempo, eran como los primeros publicistas conscientes de la humanidad. Nosotros, ante una crisis económica y cultural, pero sin papas ni príncipes, teníamos que intentar dar la imagen de nuestro tiempo a la sociedad, el progreso y la libertad. Las ideas ya no eran como un manual para poder aplicar según la necesidad; los catecismos ya no servían. Cada uno tenía que buscarse su camino personal, reflexionar sobre lo que había pasado y construir su propia historia. Como dirían en mi país, nadie da la cara por ti; si tú no te defiendes, no te defiende ni Dios. El artista es su obra y sólo su obra lo puede salvar. La obra de arte ya no puede ser un modelo repetido hasta la saciedad, para dejarlo bien clasificado en la respectiva colección como si fuera un sello. Yo manifiesto mi perplejidad ante la clasificación.

Creo que ha llegado la hora del artista que es capaz de mezclarse y romperse en mil pedazos, que salga a la calle con una obra abierta capaz de enfrentarse a toda la demanda cultural de una sociedad moderna. Un artista que conoce la historia y no teme decir que «todo es historia»; pero porque la conoce, reflexiona sobre ella y realiza su trabajo sin convertirla en un repertorio de estilos para utilizar según la moda de cada momento.

(28 de mayo de 1985.)

Pero volvamos a Brühl.

Una vez allí me enseñaron un pequeño y coqueto jardín de rosales para realizar una exposición de esculturas al aire libre. Yo lo miré y les dije: «Este no es mi espacio». Pero Brühl ya me había conquistado; su entrada ajardinada con grandes superficies verdes, la terraza con su balaustrada y, delante, el espléndido jardín todo él dibujado: sus fuentes, sus estanques, las perspectivas como compuestas en un cuadro por medio de las plantas y su color; aquel sí era mi espacio, allí podía imitar a Neuman, Bernini o Borromini y hacer una interpretación escenográfica-formal donde la sorpresa y la grandeza excitaran la mirada, encantaran.

Imaginaba toda la balaustrada llena de bustos-re-tratos de personajes históricos hecho en varilla de hierro, las superficies verdes de los jardines de la entrada con grandes círculos y cuadrados de tubos de acero, dibujando el aire, señalando la pasión por el poder. A lo lejos, desde la balaustrada, al final de la geométrica perspectiva de los jardines y estanques, un gran cuadrado con un gran círculo en lo alto, como en el aire: la puerta del universo. En los estanques, sus surtidores sustituidos por tubos redondos de acero inoxidable que nacen rectos y verticales a través de la lámina de agua para ir ondulándose, caracoleándose hasta confundirse con el cielo. A la entrada, enfrente de la estación, sobre las dos columnas cuadradas de piedra que la enmarcan, dos ángeles como dos centinelas del poder y la gloria, pero bellos y frágiles como el amor. Y en el centro del patio interior, delante de la grandiosa escalera de Neuman, otro ángel ambiguo, altivo y mágico, que con gran énfasis ofrece el paso a los visitantes para que suban y busquen con su mirada el soberbio esplendor que la imaginación humana de Neuman nos ha dejado. Trataba de dialogar con el barroco, sólo nos separaban tres siglos. Yo quería conservar la grandeza, la teatralidad, la inteligencia el carácter festivo, la ironía, la fantasía, la ambigüedad, lo efímero, la sabiduría, la imaginación, la sugestión, la sorpresa, la mirada...; en fin, la vida.

Pero... siempre hay un pero. Tuvimos problemas, no se aceptaron mis ideas. Tanto yo como mis padrinos nos quedamos compuestos y sin novia; en el palacio de Brühl no se podía hacer la exposición. ¿Qué podíamos hacer? Era como un nuevo desafío. ¡Y tan sugestivo! Con cierta ironía pensaba: ¿qué habría hecho un artista del barroco en una situación parecida? Seguramente habría tenido que buscarse otro príncipe o esperar a otro papa o cardenal. Pero yo ¿qué hacía?, ¿qué se podía intentar con una idea que sólo había estado en mi imaginación?, ¿en mi imaginación?, una exposición imaginaria.

Esa fue la respuesta, aquí surgió el nuevo desafío: la exposición de la exposición que no se pudo hacer. Volví a encontrarme otra vez en pleno barroco. Lo propuse a mis padrinos. ¿Dónde? Había que encontrar un nuevo escenario, ensayar y representar la función. Lo encontraron al lado mismo del palacio Brühl, en la «Orangerie»; el gran y desesperado juego volvía a estar en marcha.

La «Orangerie» es una especie de ancho pasillo cuyos lados están abiertos por doce puertas ventanas. En uno de los lados hay diez bustos y dos figuras mirando hacia el exterior. Los bustos son de mármol con los cabellos largamente caracolados, muy románticos. En el otro lado no había nada, y fue ahí donde coloqué mis esculturas de hierro: diez bustos-retratos y dos figuras.

Todos estos retratos son parte de una exposición que preparo desde hace cuatro años y cuyo tema es Goethe: el joven Goethe, Goethe en Italia..., este último parece un emperador románticamente maquillado. Goethe aprendió en Italia algo muy importante: aprendió a vivir. Descubrió entonces que los alemanes funcionaban muy bien, pero no sabían vivir. Aquí radica mi fascinación por él: esa unión de la inteligencia con la cultura y la pasión de vivir. Pensar que a los setenta y tres años hizo venir a su anciano duque de Weimar a Marienbad para que convenciera a la madre de la señorita Ulrike para que esta le concediera sus favores al desolado Johann Wolfgang Goethe. Ulrike cometió el acierto de no concederle sus espléndidos y jóvenes favores, y gracias a ello Goethe, con el corazón destrozado, durante el viaje de vuelta a casa escribió uno de sus más bellos poemas: su Elegía a Marienbad.

Hay otro retrato de Herder, y otro del propio Goethe curioso y científico. Era un monstruo: al mismo tiempo dirigía el teatro de Weimar, escribía las obras y las interpretaba, y aún le quedaba

tiempo para enamorarse y enamorar a todas las actrices que pasaban por el teatro. Weimar era una ciudad de 30.000 habitantes; allí estaban Wieland, Schiller, Goethe, Hegel, Herder... Pasó la cultura de todo el mundo de entonces y Goethe se interesó por todo, él era como el Olimpo de Weimar. Herder fue un personaje importante en su vida. A pesar de su panteísmo «Dio-Natura», a Goethe siempre le quedó un cierto puritanismo, una pequeña mala conciencia, un pecado escondido, y esto fue, sin duda, una de las herencias de Herder.

Goethe fue en todo apasionado, como le sucedió con la ciencia. No fue un científico en el sentido de la investigación profesional, pero tuvo una lucidez genial y en muchos aspectos no sólo estuvo a la altura de su época, sino que superó los convencionalismos y contribuyó a las bases científicas del futuro. Tanto la morfología de las plantas como el descubrimiento del hueso intermaxilar, de 1784 a 1790, son ya una afirmación del evolucionismo (Darwin nace en 1809). Su teoría de los colores supone un enfrentamiento con la teoría de Newton sobre la luz. Pero lo que a mí me maravilla de ello no es si tiene o no razón en sus argumentos, sino lo que le reprocha: Newton se fía demasiado de sus fórmulas matemáticas, pero no mira; Goethe mira, vive, nada de lo que le rodea es ajeno a su vida, a la vida.

El retrato de Cornelia, su hermana..., una especie de monja, pero de novela. A él siempre le gustaron este tipo de mujeres algo monjas, puritanas, pero que cuando cedían ante él se convertían en auténticos volcanes de pasión. En el fondo eran unas desgraciadas-reprimidas en su vida normal, hasta que llegaba él y las redimía. Creo que Cornelia fue el modelo, y a lo largo de su vida fue repitiéndose, tanto de los personajes de sus novelas como de su vida personal. Por eso en mi galería de retratos de mujeres de Goethe siempre, de alguna manera, se repite Cornelia.

Hay un retrato de Eckermann, bastante loco, parece un plumero. Pero qué vamos a hacer con un hombre que pasa a la historia por un libro que se titula *Conversaciones con Eckermann*. Él no tiene boca, ni ojos, ni cara; el que habla es Goethe; su boca y sus ojos son los de Goethe; ¿qué nos queda? Una cabellera o, más bien, una peluca.

Otro es el retrato de Schiller, que fue el gran amigo de Goethe, compañeros de lucha en el *Sturm und Drang*, grupo y revista que representaron la vanguardia de su época y de alguna manera el principio de la cultura alemana. Goethe siempre creyó en aquella época, en que Alemania no existía más que repartida en muchos estados, en la unidad de la cultura alemana, en la cultura germánica, pero al mismo tiempo nunca creyó en el imperio germánico, en el Reich. Las diferencias, a pesar de su gran amistad, entre Schiller y Goethe siempre fueron importantes. Nunca debemos olvidar que Schiller fue un auténtico romántico de pies a cabeza. Sólo sus diferencias sobre el final del Wilhelm Meister de Goethe serían suficientes para comprenderlo. Wilhelm, el héroe de la novela, fracasa en su intento de reformar la sociedad a través del teatro; Goethe hace que Wilhelm, al final de la narración, decida volver a dedicarse a la medicina. Schiller jamás aceptó este final, y mantuvo una gran polémica personal con Goethe.

Un nuevo retrato de Goethe en Italia: hay un dibujo que le hicieron en su casa que a mí me parece perfecto para definir lo que verdaderamente encontró Goethe en Roma. Vivía en la Vía del Corso, y en el dibujo está asomado a la ventana mirando a la calle. ¡Qué iba a hacer! Estaba en Roma, donde la calle era un escenario donde la gente iba y venía. Él estaba fascinado por el espectáculo de vivir. Es natural: venía de Alemania; el teatro era una de sus grandes pasiones, y en Italia tenía representaciones teatrales a diario, a cada momento. Él no necesitaba representar para vivir sus sueños, aquellos mediterráneos no soñaban: vivían, practicaban el juego teatral de vivir diariamente a todas horas. No podía apartarse de aquella ventana de su casa en el Corso. Esta figura es muy importante para mí, la he hecho con cariño, Goethe asomado a la ventana en su casa de Vía del Corso, en Roma.

Retrato de Corona Schröter, a quien Goethe define como «una cabecita de actriz ingenua encima de una grupa de gitana poderosa y caliente». Como veis, con algunas ligeras variantes, esta sería la definición que nos daría un albañil al paso de una «tía buena». Y esto es lo que a mí me parece maravilloso: cómo transforma el lenguaje popular en belleza. Su lucha contra los convencionalismos en todos los frentes de la cultura y de la vida, pero siempre sin caer en el populismo o en la mística. Con Corona mantuvo un apasionado idilio, fue su musa. *Ifigenia*, que

representaron los dos, fue dedicada a ella. Corona tiene un final dramático en su vida; como siempre, Goethe huye, el materialista Goethe no puede soportar el sufrimiento físico. Hasta tiene la suerte de morir sin sufrir. «Luz, más luz», son sus últimas palabras. Fue su última fuga.

Tal vez debería haber hablado de mi escultura, y lo que he hecho es hablar de Goethe. Creo que he hecho lo que debía, porque es lo que intento hacer con mis obras: hablar de Goethe.