

El movimiento en la obra de Ángel Ferrant: de la composición combinatoria al dinamismo gráfico

Inés Ortega-Cubero

Universidad de Valladolid ✉ 

Pablo Coca

Universidad de Valladolid ✉ 

<https://dx.doi.org/10.5209/aris.99786>

Recibido: 18 de diciembre de 2024 / Aceptado: 6 de mayo de 2025

Resumen. Ángel Ferrant (1890-1961) es una figura clave de la vanguardia en España por la calidad de su producción artística, la influencia que ejerce sobre otros, sus contactos con algunos importantes movimientos de renovación internacional y, también, por su destacado papel como reformador de la pedagogía artística nacional. Este artículo explora cómo el escultor recoge las ideas sobre el dinamismo que eran comunes en el mundo del arte durante las tres primeras décadas del s. XX y cómo las transfiere a su propia obra. Para ello, se repasan sus vínculos con el Futurismo italiano y con el magisterio de Steinhof en Austria, así como su amistad con Calder y con Miró. Sin embargo, aun partiendo de las mismas bases teóricas, Ferrant explora el movimiento de muy diversas formas en su obra, algunas de ellas tan personales que, posiblemente, son únicas en el periodo histórico que comprende su vida.

Palabras clave. Arte de Vanguardia; Ciencia; Dinamismo; Dibujo; Educación artística

ENG Movement in the work of Ángel Ferrant: from combinatorial composition to graphic dynamism

Abstract. Ángel Ferrant (1890-1961) is a key figure of the avant-garde in Spain, for the quality of his artistic production, the influence he exerted on others, his contacts with some important international renovation movements and, also, his prominent role as a reformer of the national artistic pedagogy. This article explores how the sculptor picks up the ideas about dynamism that were common in the art world during the first three decades of the twentieth century and how he transfers them to his own work. To this end, we review his links with Italian Futurism and with the teaching of Steinhof in Austria, as well as his friendship with Calder and Miró. However, even starting from the same theoretical bases, Ferrant explores the movement in very different ways in his artwork, some of them so personal that they are possibly unique in the historical period of his life.

Keywords. Avant-garde art; Science; Dynamism; Drawing; Art education

Sumario. 1. Introducción, 2. Objetivo y metodología, 3. Influencias, 4. El asesinato de la escultura y los orígenes de la composición combinatoria, 5. El muñeco estereotómico, lo estático cambiante y los autómatas, 6. De los móviles al dinamismo gráfico, 7. Conclusiones. Referencias

Cómo citar. Cubero-Ortega, I. y Coca, P. (2025). El movimiento en la obra de Ángel Ferrant: de la composición combinatoria al dinamismo gráfico. *Arte, Individuo y Sociedad*, 37(3), 517-527. <https://dx.doi.org/10.5209/aris.99230>

1. Introducción

La repercusión que tiene el escultor Ángel Ferrant en la renovación de la escena artística española durante la primera mitad del siglo XX es trascendental. Estudioso incansable, en sus escritos desarrolló una notable labor teórico-crítica sobre la naturaleza del arte, su papel clave en la sociedad, ejercido a través de la educación, y sus propias preocupaciones formales, de modo que este corpus literario dota de cohesión al conjunto de su variada producción artística. Así, aunque su obra resulta sorprendentemente diversa en cuanto a las formas y disciplinas que aborda (desde la estatuaria y el relieve, hasta la creación de móviles, autómatas o ensamblajes), la disparidad de planteamientos formales tiene su contrapunto en la estabilidad de sus preocupaciones teóricas. Uno de los grandes temas sobre los que orbita intelectualmente durante

toda su existencia es el asunto del movimiento, el cual tiene un amplio desarrollo en la escultura de las tres primeras décadas del s. XX. El revulsivo que le hizo cuestionarse sus planteamientos formales iniciales sería un temprano viaje a París, en 1913. De ello habla en una carta dirigida a Juan Eduardo Cirlot, misiva en la que menciona cómo, tras ver por primera vez obras del Cubismo y el Futurismo, cayó en: “una profunda y prolongada crisis por la cual llegué a pensar en dedicarme a otra cosa considerando que ya era tarde para recuperar el tiempo perdido” (Díaz Sánchez et al., 2002, p. 104).

Sin duda, ese “tiempo perdido” ha de entenderse como una alusión a la enseñanza academicista en la que se había formado (Ortega-Cubero, 2009). Surge entonces una primera idea: la conciencia de encontrarse en un momento de la historia en el que ciertas formas se habían cronificado, al tiempo que otras nuevas, o renovadas, se estaban abriendo paso. Ante este panorama, Ferrant hizo lo posible por ponerse al día: a su vuelta a España, escribió a Marinetti interesándose por los principios del Futurismo y éste le envió un paquete con diversos textos. En 1920, residiendo en Barcelona, pudo ver la Exposición *Arte Francés de Vanguardia*, donde predominaba la pintura adscrita al Cubismo o influida por él en mayor o menor medida. En 1925, participó en el Salón de Artistas Ibéricos de Madrid, un hito importante en la difusión de tendencias artísticas renovadoras en la capital. Paralelamente, había entablado una relación de amistad con Rafael Barradas, cuyo estilo era producto de la combinación entre el Futurismo, que había aprendido en Italia en contacto con Marinetti, y el Cubismo parisino. En 1927, residió unos meses en Viena, becado por la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, con el cometido de conocer los avances de la pedagogía artística internacional. Allí contactó directamente con las nuevas ideas educativas ligadas a la autoexpresión creativa y con teorías relativas a la génesis orgánica de las formas. Un año más tarde, Marinetti visitó la tertulia del denominado “Ateneillo de Hospitalet”, que presidía Barradas. En 1929, Ferrant viajó a París y a Bruselas. Dos años más tarde, a Berlín. Poco después, se involucró en la fundación de ADLAN, participando en numerosas actividades de promoción del arte nuevo, dentro de la estrecha colaboración que este colectivo desarrolló con el GATEPAC. Entre ellas destaca la actuación del *Circo en Miniatura* de Alexander Calder, en 1932. El trabajo del escultor americano interesó vivamente a Ferrant, quien mantuvo con él contacto epistolar.

Para ese momento, el asunto del dinamismo, observado en sus distintas facetas y desde diferentes puntos de vista, recorría gran parte de la actividad de los movimientos de vanguardia internacionales. Inevitablemente, muchos de los planteamientos vanguardistas resultaban rompedores en el anquilosado panorama social español, lo que suscitaba controversia entre los entendidos y los legos en esta nueva sensibilidad artística. A juicio de Ortega y Gasset (2005), dicho fenómeno se producía porque el arte nuevo era un “arte artístico”, es decir, su seña de identidad residía precisamente en su artisticidad (p. 15). Parte de esa complejidad tuvo que ver con las reflexiones que en el mundo del arte despertaron varias teorías sobre lo dinámico, procedentes de los campos de la biología y la física.

2. Objetivo y metodología

El artículo trata de dilucidar en qué medida las ideas relativas al dinamismo están presentes en el trabajo creativo de Ferrant y cómo afectan a su obra. Para ello, se emplea una metodología de análisis documental. Bajo este enfoque, se ha revisado y analizado diversa documentación que el artista generó o recopiló a lo largo de su vida.

El análisis documental, según Bisquerra (2014), “es una actividad sistemática y planificada que consiste en examinar documentos ya escritos que abarcan una amplia gama de modalidades” (p. 349). Según este autor, la documentación puede ofrecer a los investigadores información relevante y difícil de obtener por otros métodos, sobre un fenómeno específico. Para Peña Vera y Pirela Morillo (2007), la finalidad del análisis documental es simplificar el contenido de los documentos y representarlos de una forma diferente a la original, con el objetivo de facilitar una aproximación cognitiva a los discursos relevantes. Por su parte, Mercado (2008; como se cita en Martínez-Corona et al., 2023) señala la idoneidad de analizar las fuentes primarias sobre las secundarias y de dar prioridad a los autores consolidados en el campo de estudio.

La documentación reunida en el Archivo Ferrant del Museo Patio Herreriano presenta una colección de fuentes primarias y secundarias del pensamiento y de los intereses ferrantianos. El análisis de material custodiado ha permitido a los investigadores relacionar algunas claves de la obra del artista con ideas generales procedentes de otros campos de conocimiento (Peña Vera y Pirela Morillo, 2007), principalmente a través del estudio de los libros de su biblioteca.

En este sentido, la revisión profunda de materiales de archivo ha posibilitado el estudio directo de diversos textos, como catálogos de exposiciones sobre Futurismo, primeras ediciones de publicaciones de artistas como Russolo, Marinetti o Boccioni, y también fotografías, recortes de prensa o correspondencia que Ferrant mantuvo con artistas y con críticos de arte como Joan Miró, Alexander Calder o Juan Eduardo Cirlot. Gracias a este trabajo de revisión, se determinan tres itinerarios creativos diferentes que explican cómo aborda el escultor el concepto del dinamismo. Previamente, expondremos algunas influencias importantes sobre su pensamiento.

3. Influencias

Es interesante reseñar el material relativo al Futurismo presente en el Archivo Ferrant, un conjunto documental de más de un siglo de antigüedad y cuyas intuiciones resultan hoy sorprendentemente avanzadas. El documento *I Manifesti del Futurismo*, editado en 1914 en Florencia, tiene una estrecha relación con *L'Arte dei rumori*, publicado en Milán en 1916. Ambos formaban parte de la biblioteca de Ángel Ferrant y abordan de manera destacada el concepto de ritmo, tal y como lo entendía la vanguardia italiana. El *ritmo* era, sobre

todo, una cadencia relacionada con las funciones biológicas del cuerpo. Estaba vinculado con el latido del corazón; una intermitencia entre movimiento y parada, que tenía su reflejo en la danza y en la poesía. Los futuristas consideraban que el artista debía dejar fluir su intuición, libre de cualquier forma canónica. Así, en la poesía, el ritmo vendría marcado por las palabras y su sonoridad, mientras que el ritmo musical tendría su origen en el canto de los animales. Sin embargo, la música debía lograr que los numerosos elementos que participaban en la melodía sacrificasen parcial y proporcionalmente su individualidad para producir un efecto de *síntesis*. Esta síntesis melódica era también un ideal poético y un ideal plástico. Cabe preguntarse, entonces, por qué resultaba tan importante el ideal sintético.

Las razones que aducen los futuristas tenían que ver con la complejidad del mundo contemporáneo, para el que ya no eran válidas las viejas formas, sino que los artistas debían producir otras nuevas, congruentes con su estado de ánimo. Por ejemplo, según sus observaciones, el panorama sonoro se había ido volviendo más complejo con el paso del tiempo: el antaño ancestral silencio, únicamente roto por violentos fenómenos naturales, se había vuelto imposible en las ruidosas ciudades modernas, donde las máquinas habían creado un nuevo paisaje sonoro. La música había pasado de una estructura lineal y secuencial a otra mucho más vertical, en la que predominaban los acordes, por lo que existía un simultaneísmo asimilado. Esto se consideraba un paso previo a la incorporación del ruido sonoro¹. Obviamente, la conexión con el paisaje contemporáneo implicaba mayores posibilidades de suscitar emoción en un público que no estaba acostumbrado al silencio. Del mismo modo, podemos pensar que el público tampoco era ajeno al mundo de las imágenes, pues éstas ya no constituían entes independientes de la vida ordinaria.

Pero, además, el ritmo cobraba sentido a través del movimiento, en la fluida cadencia entre la acción y el reposo, por lo que era considerado un fenómeno ligado al *dinamismo*, del que los futuristas se erigieron en árbitros creativos: “Nosotros, futuristas, creamos nuevo orden del desorden”². Boccioni (1916) habla específicamente de lograr una “fórmula sintética transmisible”, capaz de liberar al creador “del gravoso peso de la investigación analítica”³, en lo que constituye denuncia encubierta de la excesiva racionalidad de cierta parte de la vanguardia, sobre todo del Cubismo (p. 22). En su lugar, aboga por la captación del *ambiente emotivo*, un difuso concepto que aunaba el análisis de las trayectorias de los cuerpos en el espacio con el impacto emocional que los distintos movimientos provocaban en el espectador. Defendiendo que el arte italiano estuviera al corriente de los avances europeos, destaca la figura de Alexander Archipenko, quien precisamente destaca por ser uno de los pioneros en introducir el hueco como elemento compositivo con un vago sentido de figuración en la escultura y por sus creaciones híbridas entre escultura y pintura (esculto-pinturas). Resultaba claro que su sensibilidad era afín a la de los propios futuristas, quienes también aspiraban a un concepto unitario del objeto de la representación y del ambiente que lo rodea, huyendo de la visión fragmentaria del universo que detectaban en otras corrientes. Volvemos de nuevo al concepto de la síntesis, entendida, pues, en un sentido doble: como una indisoluble ligazón entre el objeto y el universo circundante (un espacio a la vez físico y emocional), y como un movimiento que recoge la transformación evolutiva del objeto en su discurrir espacial. En tales planteamientos resuenan los nuevos conceptos de movimiento aportados por la ciencia, sobre todo en el campo de la física: “Nosotros queremos modelar la atmósfera, dibujar las fuerzas de los objetos, sus influencias recíprocas” (p. 30). Y estos conceptos, unidos a la posibilidad de registro visual que permitían la fotografía y el cine, permean buena parte del arte de vanguardia y también de su enseñanza.

Durante la estancia de Ángel Ferrant en Viena, en 1927, el escultor español se interesó especialmente por el magisterio de Eugen Steinhof, quien impartía clases de modelado y consideraba la morfología de los objetos físicos como una derivación, casi biológica, del ambiente en el que se habían generado. Entre los ejercicios que proponía a sus alumnos, el modelado de vasos de arcilla tenía especial importancia, porque creía que las formas de las vasijas poseían relación con el lento pero inexorable crecimiento de lo vivo, y que contenían un principio artístico germinal. Este principio de crecimiento constituía una fuerza opuesta al aparente estatismo de lo inerte y es posible rastrearlo en la literatura científica de la época. Por ejemplo, Theodore Andrea Cook, en *The curves of life*, publicado en 1914, dice:

[...] son las formas de crecimiento en espiral las que me interesan más inmediatamente, y de lo dicho se desprende que en la mayoría de los casos (especialmente en lo que he llamado aquí la “espiral vertical”, más correctamente la hélice) una concha es esencialmente un tubo enrollado alrededor de un eje, de modo que las sucesivas vueltas estén en contacto (Cook, 1979, p. 45)⁴.

Si consideramos que los ejercicios de modelado de vasos de Steinhof se realizaban sin torno, su principio generativo se parecía mucho a la descripción precedente sobre el crecimiento de las conchas. En definitiva, ¿qué otra cosa son las conchas sino contenedores biológicos de los blandos seres que los habitan? Además, para que los vasos cerámicos tengan suficiente resistencia, han de construirse por superposición de una serie de anillos de arcilla que se van colocando unos sobre otros, en aumento o en disminución, o de una espiral que se desliza alrededor de un eje imaginario situado en su interior. Ferrant incorporó los ejercicios

¹ Russolo, L. (1916). *L'Arte dei Rumori*. Fondo Ferrant, Museo Patio Herreriano, Valladolid. F.F.-LIB-RUSS 1-1290.

² Marinetti, F. T., Boccioni, U. Carrà, C., Russolo, L., Balla, G., Severini, G., Balilla Pratella, F., de Saint-Point, V., Apollinaire G. y Palla-zzeschi, A. (1914). *I manifesti del Futurismo*. Edizioni di Lacerba. Fondo Ferrant, Museo Patio Herreriano, Valladolid. F.F.-LIB-MAR 1-1282.

³ Boccioni, U. (1916). Boccioni. *Pittore e Scultore Futurista*. Fondo Ferrant, Museo Patio Herreriano, Valladolid. F.F.-CAT Boc 1-3020.

⁴ Más tarde, diversas ideas procedentes de la biología se transferirían al mundo de la Historia del Arte, siendo la obra más influyente *La vida de las formas y elogio de la mano*, de Focillon, publicada en 1934, que está presente en la biblioteca de Ferrant en una edición en francés de ese mismo año.

de modelado de vasos sin torno a su propio magisterio. En el texto de un cursillo para profesores impartido en 1933, dice: “El vaso lo concebimos como producto de la revolución de una línea creada por nosotros y comprendida entre dos paralelas que son perpendiculares al eje de rotación. El eje de rotación es ya aquí una verdadera espina dorsal” (Ortega-Cubero, 2009, p. 431). En los mismos años realiza pocas obras, pero modeladas en barro y representativas de un estilo deformante, las cuales transmiten: “una sensación de provisionalidad, de «estar haciéndose», que las anima con una sensación de vida” (Fernández, 2008, p. 39).

Paralelamente, en París, Picasso había comenzado a desarrollar el concepto de “dibujo en el espacio”. Según Calvo Serraller, su origen fueron unos dibujos que realizó a comienzos de la década de los 20, inspirados en mapas estelares y configurados por una serie de puntos que aparecen conectados por líneas (Fig. 1). El asunto de la representación de los cuerpos celestes resultaba sugerente porque son objetos que se hallan a diferentes distancias de la Tierra, pero que históricamente se habían interpretado como elementos de una red plana, trazada sobre la superficie del papel. Esta convención no escapó a la perspicaz mirada del artista, quien comenzó a desarrollar un concepto espacial que tenía en cuenta la dimensión de profundidad y, seguramente, también la naturaleza móvil de esos puntos. De hecho, dichos dibujos parecen el germen de la revolucionaria escultura en hierro de la segunda mitad de los 20, fruto de su colaboración con Julio González. En ella, la línea se convierte en el elemento configurador del espacio, materializándose en una serie de enérgicas trayectorias, de modo que se produce una “reducción de la realidad a una estructura lineal, que no solo ocupa el espacio, sino que literalmente se «mueve» por él, lo anima” (Calvo Serraller, 2003, p. 13). A ello se suma la visión fragmentada de la realidad característica de la pintura cubista, que a juicio de Cala Vitery y Díaz Osorio (2015), también incorpora cierta noción temporal, en ese caso como “superposición estratificada de numerosas transparencias, cada una correspondiente a un instante distinto” (pp. 36-37).

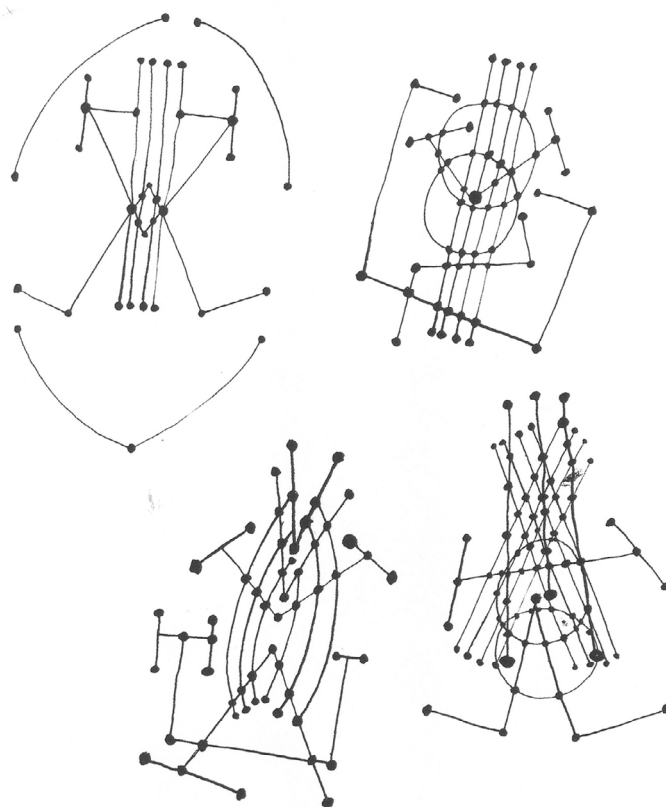


Figura 1. Dibujos de constelaciones realizados por Picasso (1924). En Giménez y Rower (2003, p. 6).

Por su parte, Miró, con quien Ferrant mantuvo una prolongada relación profesional y de amistad, elaboró sus *Constelaciones* entre 1939 y 1941, una serie de veintitrés pinturas sobre papel en las que los elementos cósmicos también aparecen conectados por líneas. Paul Klee, cuya bibliografía es abundante y temprana en la biblioteca ferrantiana, se interesa por el mismo tema, produciendo sus propios dibujos cósmicos. Los dadaístas abordaron el asunto del dinamismo sobre todo mediante el empleo de técnicas experimentales ligadas a la fotografía, mientras que los surrealistas aportaron una nueva perspectiva, pues para ellos el movimiento era la condición capaz de animar los objetos inanimados, de ahí su fascinación por objetos como maniquíes, mecanos y autómatas⁵.

Transitando por un camino ligeramente diferente, pero avanzando un paso más en la senda del movimiento, hemos de situar a Calder, quien en los años de la escultura como dibujo en el espacio comenzó a desarrollar

⁵ Estos movimientos de vanguardia están documentados en la biblioteca personal de Ferrant. Destaca, por fecha de publicación, el libro en alemán de Wedderkop *Paul Klee*, publicado en Leipzig en 1920.

en París su *Circo en Miniatura*. Para el americano el dibujo también poseía una dimensión espacial, como atestiguan sus esbozos de línea continua, que no tardarían en encarnarse en pequeñas esculturas de alambre. De este modo, la línea se convertía en sus manos en algo físico, pero al mismo tiempo ligero, sutil, en un material análogo al que surge de la punta del lápiz, que como punto gráfico se desplaza por el espacio dejando una estela. Su formación en ingeniería le permitió la construcción de mecanismos que dotaban de movimiento a sus personajes circenses. Los móviles escultóricos no surgirían hasta 1931, pero estas obras se accionaban manualmente o mediante un motor eléctrico, y presentaban dinamismo muy diferente de la flotante ingravidez que caracterizaría su obra a partir de 1934. En una clara evolución hacia la abstracción, el tema de las constelaciones surgiría en su escultura ligado al del movimiento físico, el cual resultaba imprescindible para alcanzar plenamente el significado artístico. Calder se refiere a estos objetos como “dibujo en cuatro dimensiones” y, admitiendo la influencia de Mondrian en su pensamiento, quien, por cierto, también reflexiona profundamente sobre la esencia del espacio, dirá lo siguiente: “cuando empecé a hacer móviles, todo el mundo hablaba de movimiento en pintura y escultura. En realidad, no había mucho movimiento, sólo acciones” (Giménez y Rower, 2003, p. 89).

En resumen, es significativo el cúmulo de creaciones plásticas que, en los años 20 y a principios de los 30, versan sobre el asunto del movimiento, especialmente desde una nueva perspectiva cósmica que pone en cuestión la geometría clásica, disciplina con la cual, por su formación, la mayoría de los artistas estaban familiarizados. En el prólogo del libro *Sobre la teoría de la relatividad especial y general*, publicado en 1917, Einstein desafiaba el conocimiento establecido afirmando lo siguiente:

No se puede preguntar si es verdad o no que por dos puntos sólo pasa una recta. Únicamente cabe decir que la Geometría euclidiana trata de figuras a las que llama «rectas» y a las cuales asigna la propiedad de quedar unívocamente determinadas por dos de sus puntos (Einstein, 2005, p. 14).

Asimismo, aclaraba que había redactado el libro como obra divulgativa, lo que queda patente en su brevedad y estilo didáctico, donde abundan los ejemplos sencillos conducentes a desafiar los postulados científicos aceptados hasta entonces, así como los símiles de poderosa imaginación. En virtud de este trabajo, y de los numerosos artículos y obras de divulgación que contribuyeron a popularizar la teoría entre el público general, el universo deja de entenderse como un gran vacío para concebirse como una red cuadrimensional que sujeta los cuerpos celestes, de modo que aquellos más masivos deforman su superficie, hundiéndola y ejerciendo su influencia sobre otros cercanos (Sánchez Ron, 2005; Sánchez Ron y Romero de Pablos, 2005). El efecto distorsionador del tiempo, junto con la consideración de que los fenómenos pueden ser o no simultáneos en función de la ubicación del espectador, y la definición de las trayectorias en términos no absolutos, sino temporales, produjo un auténtico trastocamiento de conceptos secularmente admitidos, que se dejó sentir en el arte (Cala Vitery y Díaz Osorio, 2015; López Cobo, 2007). Desde esta perspectiva, cobra mucho sentido la preocupación por la idea de trayectoria, tan importante el caso de los futuristas, o por el concepto de simultaneidad, en el caso de los cubistas, así como la abundancia de representaciones dedicadas al tema cósmico, todo lo cual surge en un contexto histórico de cambio de paradigma científico.

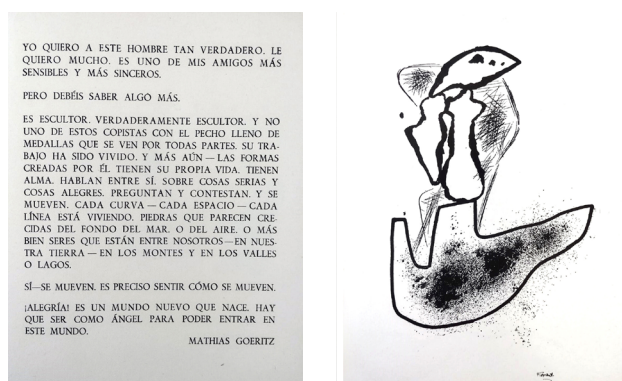
4. El asesinato de la escultura y los orígenes de la composición combinatoria

Ferrant es un asimilador de conceptos, los interioriza, los madura largamente, a veces durante décadas. En ciertos momentos, produce obras que, formalmente, parecen nacer fuera de su periodo de efervescencia. En otros, aporta soluciones que anticipan el futuro o que resultan tan originales que, pese a estar relacionadas con el sustrato teórico-artístico del momento, destacan por su sorprendente ejecución, con la que es capaz de reconciliar diferentes perspectivas. Además, es notable su capacidad para tejer relaciones con otros artistas e intelectuales, su gran cultura general, su carácter metódico y reflexivo. Como se ha mencionado, la obra ferrantiana abarca los más diversos formatos y un sinnúmero de materiales. Por ello, el estudio del movimiento en la misma es complejo y se aborda en este artículo a través de tres itinerarios creativos que discurren más o menos paralelamente, pero que tienen sus propias particularidades. Como resultado, las obras artísticas derivadas de cada uno de ellos poseen cierto hilo conductor y, al mismo tiempo, resultan esencialmente diferentes de las pertenecientes a los otros dos. El primer itinerario que vamos a considerar es el que toma como estrategia creativa lo que denominamos *composición combinatoria* (Ortega-Cubero, 2012), y que Fernández (2008) entiende como una particular visión de la *estereotomía* (p. 52). A grandes rasgos, este principio consiste en la producción de obra, bien tridimensional o bidimensional, a partir de una serie de piezas independientes que, combinándose, configuran un todo.

El primer hito de esta estrategia creativa son sus *Objetos* de 1932. Estas diez o doce pequeñas esculturas, que fueron destruidas por el artista, nacieron del ensamblaje de objetos y piezas de carácter industrial. Poseían títulos sugerentes como *Hidroavión*, *Anfibio galopante* o *Formas y movimiento de la vida acuática*, nombres en los cuales se sugiere una idea de movimiento, entendido como posibilidad de imaginar un cambio en su configuración, al estar integrados por diferentes componentes. Bernárdez considera que suponen un “asesinato de la escultura”, similar al asesinato de la pintura que Joan Miró había cometido pocos años antes (Arnaldo y Bernárdez, 1999, p. 91). Una segunda vía de análisis se abre a partir de la literatura de vanguardia, representada en España por Gómez de la Serna, quien, influido por las teorías de Einstein: “percibe la conexión entre la necesidad de fragmentar la realidad para abordarla y el objeto como resultado o fragmento de esa realidad”, al tiempo que otorga al lector el papel de co-creador del texto (López Cobo, 2007, p. 915).

La exploración sistemática de las posibilidades que ofrecía este camino creativo tiene lugar tres años más tarde, cuando Ferrant comienza a desarrollar un material lúdico-didáctico al que denominó *arsintes*. Su diseño, aunque muy original, está influido por los juegos de bloques froebelianos. También tiene conexiones con los juguetes de Torres García y con algunas creaciones futuristas para la infancia (Ortega-Cubero, 2010). Pero ¿qué son los *arsintes*? Se trata de una serie de juegos constituidos por un numeroso conjunto de recortes de cartón de diferentes formas, que pueden combinarse libremente para formar figuras. Aunque los juegos que se conservan son planos, la idea de Ferrant era producir piezas cada vez más corpóreas, para que el jugador pudiera ir pasando de la creación de composiciones bidimensionales, similares a dibujos, a composiciones tridimensionales. Lamentablemente, no pudo finalizar su proyecto, pero el estado embrionario de las plantillas de cartón ha permitido detectar las complejas operaciones implicadas en el diseño de las piezas. Sus formas derivan de un sofisticado pensamiento creativo, de modo que “el *arsintes*, en su conjunto, semeja un pequeño universo regido por sus propias leyes, dictadas a imitación de las de la naturaleza” (Ortega-Cubero, 2010, p. 118). Dentro del proceso de diseño, Ferrant utiliza las piezas de los juegos que llega a concluir para generar dibujos que arrojan interesantes datos plásticos; ciertamente, algunos son muy estáticos, pero otros poseen un evidente dinamismo, sobre todo aquellos en los cuales el vacío se integra como elemento configurador. Encontramos aquí una resonancia de la síntesis futurista entendida como ligazón entre el objeto y el espacio que lo rodea, mientras que el principio de crecimiento de lo biológico bajo la presión de los elementos ambientales sirve para definir las formas de muchas piezas.

Así pues, los juguetes de 1935 tienen un carácter germinal y su minucioso proceso de diseño actúa como banco de pruebas de muchas de las ideas que vertebran la obra ferrantiana. El dibujo se convierte, en consecuencia, en una forma de expresión fundamental para reflexionar sobre este asunto, y posee una importancia creciente en su trabajo a partir de los años 30, reuniendo las principales preocupaciones teóricas asociadas con el dinamismo en el arte. Además, la composición a partir de piezas independientes que se combinan en un conjunto tiene un amplio recorrido en su escultura: la observamos en sus *Objetos hallados* de 1945, creados con elementos encontrados en la playa, en su *Serie ciclópea* de 1947 y en algunas piezas de pequeño formato de los 50. Desde el punto de vista gráfico, destaca la serie de *Figuras del mar*, dieciséis dibujos a tinta reunidos en un libro prologado por Mathias Goeritz y publicado por la Galería Clan en 1948. En ellos se vuelve a reflejar el lento pero inexorable movimiento de la naturaleza, cuyas fuerzas orgánicas de crecimiento y adaptación actúan bajo la presión de los elementos ambientales, energías constrictoras y desgastantes que modelan la materia física. Así, las piezas, o fragmentos aparentemente creados por el azar, se concatenan, se combinan, se apoyan unas en otras produciendo frágiles o sólidos equilibrios, por lo que se sugiere una posibilidad de cambio, al menos a través de la opción de imaginar, lúdicamente, otras posibles organizaciones (Figs. 2 y 3).



Figuras 2 y 3. Prólogo de Goeritz en *Figuras del mar* (1948) y uno de los dibujos de Ferrant en la misma publicación. Colección particular. Fotografía de los autores.

De manera aún más evidente, a partir de 1950, esta estrategia creativa se aprecia en sus *Tableros cambiantes*: obras formadas por un soporte plano sobre el que pueden fijarse distintas piezas de manera libre. Así, tras un largo camino de experimentación, el artista brinda al espectador la posibilidad de intervenir de manera real y directa en la escultura, modificándola, por lo que el público se convierte así en co-creador activo. En principio, estas modificaciones ocurren sobre una superficie plana y producen relieves. Más tarde, en 1958, Ferrant comienza a desarrollar su *Escultura infinita*, una serie obras formadas por diferentes piezas de hierro que el espectador también puede disponer a su gusto. El montaje de las mismas es recogido por él en varios álbumes fotográficos en forma de acordeón y en las fotografías se detecta cierta atención a las sombras proyectadas (Fig. 4). Resulta claro que, en la década de los 50, había trascendido el incipiente terreno de las “acciones” mencionadas por Calder para adentrarse en territorio del pleno movimiento, en este caso como transformación, como escultura transformable. Ese proceso se desarrolló de manera natural, tal y como él mismo explica en la entrevista que le realiza José de Castro Arines en 1953 para *Informaciones*: “La verdad es que nunca me he preocupado de inventar una teoría. En rigor, me parece únicamente que llegó el momento en el que la escultura le dice al espectador: ‘Si no te mueves tú, me moveré yo’” (Ferrant, 1997, p. 318).



Figura 4. Álbumes fotográficos. Exposición *Universo Ferrant* (Museo Patio Herreriano, 24 de junio de 2022 - 2 de julio de 2023). Fotografía de los autores.

5. El muñeco estereotómico, lo estático cambiante y los autómatas

Una vez finalizada la Guerra Civil, el escultor retomó su labor con series como *Tauromaquia*, relieves donde predominan composiciones de líneas curvas, extremadamente dinámicas, y donde algunas figuras se multiplican, al modo futurista, para mostrar los distintos instantes de una acción. Su interés por el movimiento y la mecánica está presente también en su *Estudio estereotómico de coyunturas estatutarias*, un pequeño maniquí realizado en 1940, y que presentó en el Salón de los Once de 1946, acompañado por una colección de fotografías que lo mostraban en distintas poses. El mismo concepto de figuras móviles se observa en los dos maniquíes que ese mismo año le encarga la peletería madrileña Lobel, figuras que combinan los elementos sólidos de las partes visibles (piernas, manos y cabeza), dejando oculto, tras la vestimenta, el mecanismo de articulación corporal formado por madera y metal. En una carta de Miró a Ferrant, el pintor se refiere, precisamente, a dichos maniquíes, que había visto en unas “magníficas fotos” que el escultor le había enviado en una misiva anterior, y que le “gustaron muchísimo”⁶. Las obras articuladas planteaban una exploración sobre las *coyunturas*, o juntas movibles entre las piezas, cuyo juego permite alterar la postura de la figura, y por tanto su forma, aunque ésta no se desplace.

Dichas obras son antecedentes directos de piezas tan originales como *Estatua cambiante*, *Mujer de circo* y *Estático cambiante*, de 1953 (Fernández, 2008). En ellas, el escultor establece un anclaje espacial, a modo de eje vertical, en torno al cual coloca una serie de piezas que pueden adoptar diferentes posiciones. En *Mujer de circo*, nos encontramos, además, con la huella de Calder y su *Circo en Miniatura* (Fig. 5).

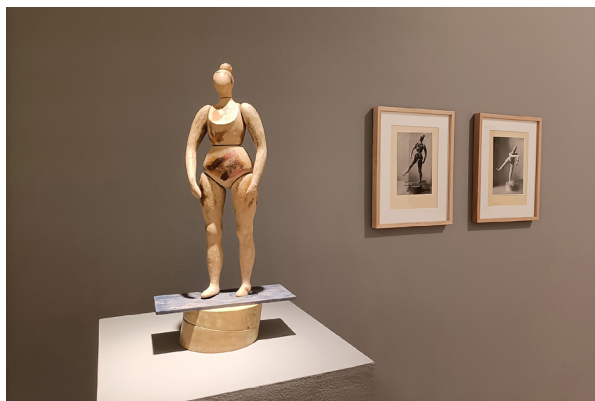


Figura 5. *Mujer de circo* en posición de equilibrio vertical y, sobre la pared, dos fotografías que muestran la pieza en otras poses. Exposición *Universo Ferrant* (Museo Patio Herreriano, 24 de junio de 2022 - 2 de julio de 2023). Fotografía de los autores.

Efectivamente, la figura cuenta con un eje fijo que atraviesa su pierna izquierda. Esta varilla oculta no coincide con el eje de simetría corporal, lo que supone la ruptura del equilibrio natural de la espina dorsal, habitual en la estatuaria clásica y, además, confirma una nueva exploración en torno al dinamismo:

Ferrant va a optar por explorar la idea de equilibrio a partir de una posición fija, con lo que el movimiento queda entendido en sentido abstracto. El movimiento es un pretexto que Ferrant va a utilizar para analizar el equilibrio. La movilidad no es, por tanto, un fin, sino un medio para analizar su contrario: el equilibrio, lo que no se cae, lo que está estático: la estatua (Fernández, 2008, p. 90).

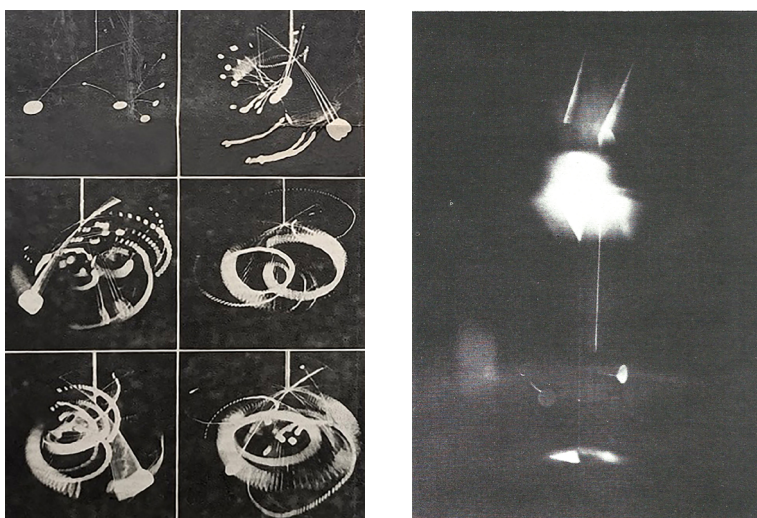
No obstante, las figuras que se mueven por sí mismas, sin necesidad de ser accionadas por el espectador, también están presentes en la producción ferrantiana, ya que el escultor abordó la construcción de un

⁶ Miró, J. (1946). *Carta de Miró a Ferrant*, 6 de noviembre de 1946. Fondo Ferrant, Museo Patio Herreriano, Valladolid. F.F.-CORR 18-128.

conjunto de autómatas para el Teatro Albéniz de Madrid, en 1943. Estas piezas representaban diferentes tipos regionales de España y poseían movimiento propio. El artista consideraba los autómatas como una derivación de la estatua, pero impregnada de “divertida puerilidad”, y dicha característica distinguía sustancialmente las figuras humanas articuladas de sus móviles, de los cuales hablaremos en el apartado siguiente, que eran valorados por él como obras mucho más serias. De hecho, tal y como el propio Ferrant expresa, autómatas y móviles poseen un sentido muy distinto: “al igual que el dibujo de un niño no puede confundirse con el de Paul Klee” (Ferrant, 1997, p. 153).

6. De los móviles al dinamismo gráfico

Los móviles que realiza Ferrant tienen mucho de Calder. En ellos hay una concepción espacial y cósmica. Las constelaciones del americano son prácticamente coetáneas a las del español, aunque, en su caso, ya había explorado conceptos similares con anterioridad, obras que Ferrant conocía. De la capacidad de ambos artistas para el diseño de este tipo de esculturas Eugenio d'Ors escribió un artículo de prensa, poniendo su obra en relación. Sobre Calder apunta: “es más ingenieril: Difícilmente llega a la región del puro juego”⁷. En otro artículo de Luis Castillo⁸, el texto es acompañado por una serie fotográfica que capta el dinamismo de un móvil, seguramente de Calder, a modo de cronofotografía (Fig. 6). Estas imágenes presentan un paralelismo evidente con fotografías tomadas por el propio Ferrant, en las cuales una larga exposición permite registrar la trayectoria de la obra, que se percibe casi como una vibración en el espacio (Fig. 7).



Figuras 6 y 7. Fotografía extraída de recorte de prensa de *Ateneo* (F.F.-RP-CSLL 1-1956). Fotografía de Ferrant en Vázquez de Parga (1983, p. 67).

Además de su correspondencia con Calder y de los recortes de prensa, en el Archivo Ferrant se han localizado otros documentos reveladores, como las anotaciones del artista sobre el catálogo de una exposición del americano en la galería Louis Carré de París, de 1946, donde puede leerse el siguiente texto de Sartre, en el que relaciona el movimiento de sus móviles con la espontaneidad de la música:

... el objeto permanece siempre a medio camino entre el servilismo de la estatua y la independencia de los hechos naturales [...] se puede distinguir cuál es el tema elegido por su autor, pero sobre él broda mil variaciones personales; es una pequeña tonada de jazz, única y efímera, como el cielo, como la mañana; si se lo pierden, se lo habrán perdido para siempre⁹ (anotaciones de Ferrant, 1946).

Ángel Ferrant, como no puede ser de otra manera, también habla de sus móviles en términos temporales y cósmicos. Esto sucede, por ejemplo, en una entrevista realizada por Pietro Sapatiri para la revista *Time-Life* de Nueva York, en 1949: “requerido para hacer un dibujo plásticamente astronómico me tropecé, como siempre que dibujo, con la dificultad de desenvolverme únicamente en dos dimensiones...sin pretenderlo me encontré con el movimiento, es decir, con el tiempo” (Arnaldo y Bernárdez, 1999, p. 75). Pero, además, el movimiento involucra plenamente al espectador a través del juego, ya que algunas obras estaban diseñadas para ser activadas mediante acciones concretas (Mosquera, 1999). En una exposición conjunta de 1949 en la galería Palma, Mathias Goeritz incorporó el dibujo Ángel Ferrant y sus móviles, de evidente parecido con las constelaciones mironianas. Además, varios móviles se inspiraban en el dinamismo de la figura humana, pero también en el tema cósmico y en lo que podríamos denominar “objetos flotantes”. Aluden al dinamismo corporal algunos móviles no localizados, como *Ecuación de la gimnasta y su aparato*, *Funámbula* o *Danzarina bajo nube de plomo*, entre otros, además de *Mujer hacendosa*, en el MNCARS. El cosmos se refleja en *Planetas en fase amorosa* y en *Constelación*, mientras que lo flotante inspira *Nenúfares* y otras piezas en

⁷ D'Ors, E. (s.f.). *Calder*. Recorte de prensa. Fondo Ferrant, Museo Patio Herreriano, Valladolid. F.F.-RP-Dor 1-663.

⁸ Castillo, L. (1954). Un arte nuevo. *Revista Ateneo*, 66. Fondo Ferrant, Museo Patio Herreriano, Valladolid. F.F.-RP-CSLL 1-1956.

⁹ Ferrant, A. (1946). *Anotaciones de Ferrant en el catálogo de la exposición de Calder en París, Galería Louis Carré*. (Fragmento traducido por los autores). Fondo Ferrant, Museo Patio Herreriano, Valladolid. F.F.-NOT 28-846.

paradero desconocido, como *Acuarium*, *Peces* y *Barcos*, que incluía una dedicatoria a Calder. El mismo Ferrant afirmó lo siguiente en la mencionada entrevista en *Time-Life*:

(...) nada más ajeno que un 'móvil' por su aspecto a cualquier objeto de la naturaleza. Sin embargo, nada más natural. Tan natural que su propia naturaleza rechaza el artificio, el truco. En el móvil todo es verdadero, real; ponderación, equilibrio, levitación. [...]. En él la ley de la gravedad no puede escabullirse, sino que se manifiesta desnuda y es su carne y su médula (Romero Escassi, 1973, p. 28).

Ante estas declaraciones, no podemos dejar de preguntarnos si no sería justamente por su inevitable supeditación a las leyes de la física que los móviles ferrantianos, pese a su invitación al juego, fueran considerados obras de gran calado intelectual por su creador. Al fin y al cabo, maniquíes y autómatas formaban parte de la tradición, mientras que los móviles constituían una tipología escultórica nueva, basada en nuevos conceptos. ¿Cómo un escultor, tan firmemente defensor del arte nuevo, no iba a interesarse, al menos hasta cierto punto, por los nuevos conceptos en torno al espacio?

Por último, esta línea de investigación en torno a lo dinámico no podía dejar de reflejarse en el ámbito gráfico, especialmente en la serie *Dibujos móviles*, un conjunto de catorce obras datadas en 1948 que resulta excepcional por su originalidad. Los dibujos integran el movimiento físico de una forma nunca vista y que resulta difícil de relacionar con experimentaciones gráficas anteriores o coetáneas. Ferrant utiliza dos dibujos superpuestos, trazados con tinta china y *gouache*; el de la parte superior, realizado sobre papel pergamino traslúcido, y el de la parte inferior sobre un papel opaco. Ambos están unidos de manera que el espectador puede deslizar uno sobre otro, en un movimiento de vaivén, lo que anima los diseños, que son complementarios entre sí. La mayoría aborda el tema de la figura humana, algunos de ellos en indiscutible acción dinámica, aunque también tocan otros asuntos, como el dinamismo animal o mecánico (Fig. 8).

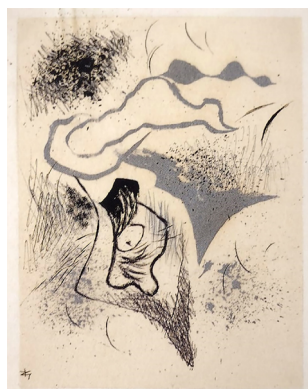


Figura 8. Dibujo móvil *Nadadora*, de Ángel Ferrant. En Arnaldo y Bernárdez (1999, p. 208).

Una vez más, detectamos una ruptura con la tradición, pues el dibujo no es ya una disciplina preparatoria, sino que posee entidad como expresión autónoma. Y ese estatus se hace obvio para el espectador, cuya colaboración física es indispensable para activar el dinamismo gráfico. Por último, estas obras parecen seguir un personal principio de síntesis, porque los motivos cobran sentido no como sucesión dinámica desplegada sobre un soporte único, al modo futurista, sino cuando se funden y se mezclan como un acorde musical, con un verdadero sentido espacial, en el que se hacen presentes la dimensión de profundidad, el ritmo y, como consecuencia, el propio tiempo.

7. Conclusiones

La idea del movimiento vertebró en gran medida el pensamiento teórico-artístico de las tres primeras décadas del siglo pasado, aunque es un concepto que se entiende y se explora de muy diversas formas: como síntesis ligada al ambiente emotivo, como visión fragmentaria y simultánea de una realidad intelectualizada, como dibujo, esencialmente lineal, desarrollado en el espacio, como puro dinamismo físico, bien impulsado por medios mecánicos, bien por un ligero soplo de brisa, o como rastro de una fantasmal trayectoria recogida por el ojo de la cámara. Y en el núcleo de esa reflexión sobre el dinamismo, se encuentran los avances tecnológicos y científicos más importantes del momento: el desarrollo de la fotografía, de la maquinaria y de los medios de transporte, el conocimiento, cada vez más profundo y detallado, de la morfología natural y los procesos que contribuyen a modelarla y, cómo no, la teoría de la relatividad, su cuestionamiento de la simultaneidad y su novedosa unificación de los conceptos de espacio y tiempo, sumados a la visión del espacio como superficie deformable en la que flotan los cuerpos celestes. ¿Cómo se traducen todas estas influencias en la obra de Ferrant? El escultor realiza móviles, obras "serias" que poseen un sentido de atracción cósmica, pero también crea maniquíes, autómatas, juguetes y otras propuestas totalmente originales. En todas ellas subyace cierto sentido lúdico. Su capacidad para asimilar conceptos y tendencias heterogéneas da lugar a una serie de producciones artísticas que, a veces, tienen relación formal con la obra de otros creadores, pero otras son completamente originales, ya que los temas de su interés son largamente meditados. Y en ese proceso meditativo, distintas ideas van madurando, decantándose y ramificándose a través de su sensibilidad, en busca de un punto de vista conciliador entre disciplinas al que cree que el arte puede contribuir, por lo que resulta casi lógico encontrar en su archivo citas como la siguiente de

Einstein: “Lo incomprensible del mundo es que sea incomprensible”¹⁰. Así, paulatinamente, Ángel Ferrant va madurando y desglosando plásticamente la idea de “la forma como huella del tiempo en el espacio”, concepto que expresa en una entrevista radiofónica de 1947 (Ferrant, 1997, p. 310).

Según lo anterior, el movimiento se puede entender en su trabajo como un impulso orgánico de relación de la obra con el medio, que funciona como una insinuación, como un juego de piezas que se pueden recolocar imaginativa o físicamente, como la aspiración a una posición de equilibrio en torno a la vertical, o como la delicada gracilidad de aquello que flota. En todo caso, el movimiento es un concepto escultórico cuya finalidad es involucrar al espectador. Está implícito en lo que llama *escultura viva*, independientemente de que ésta sea estática y fija, cambiante o móvil. De manera subsidiaria, la fotografía permite fijar instantes, fragmentos de tiempo, posibilidades varias o diferentes condiciones de luz; se torna así en un proceso de registro personal de la vivacidad de las obras. Y, desde la óptica del espectador, dicha vivacidad hace que éste se vea impelido a desarrollar distintas acciones, desde girar en torno a una escultura para observarla desde diferentes puntos de vista, hasta a interactuar con un dibujo, recolocar una serie de piezas o activar un móvil. La obra funciona, de este modo, como un detonante, como un activador de respuestas, persiguiendo el desencadenamiento de una pulsión, tanto física como intelectual, orientada a hacer participar al público, que se ve obligado a intervenir, a moverse o a mover. En palabras del escultor:

Arte vivo es precisamente aquel que marcha con el tiempo. Y no precisamente porque se mueva como los *móviles* [...]. De una obra actual habría de decirse, *está viva*. Muchas obras antiguas están vivas, están tan vivas como si hubieran nacido hoy. Muchas modernas nacen muertas. Los investigadores de la Historia del Arte llegan a aceptar este punto de vista. Pero en su mayoría, odian las formas más vivas del arte actual. Es lamentable. E incomprensible.

No quisiera sacar de sus casillas a ningún erudito al declarar que, para mi gobierno, he llegado, en el momento presente, a esta clasificación histórica de la escultura: Paleolítica, Neolítica, Paralítica y Viva. Perdón (Ferrant, 1997, p. 156).

Referencias

- Arnaldo, J. y Bernárdez, C. (1999). Ángel Ferrant. [Catálogo de Exposición]. MNCARS.
- Bisquerra, R. (2014). *Metodología de la investigación educativa*. La Muralla.
- Cala Vitery, F. y Díaz Osorio, M. (2015). *Dos enlaces entre Arte y Ciencia: cubismo y relatividad fotografía y matemáticas*. Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.
- Calvo Serraller, F. (2003). Calder: la gravedad y la gracia. En C. Giménez y A.S.C. Rower (Edits.), *Calder: la gravedad y la gracia* (pp. 5-40). Catálogo Fundación Museo Guggenheim Bilbao/MNCARS.
- Cook, T. A. (1979). *Curves of life*. Dover Publications.
- Díaz Sánchez, J., Bonet, J. M., Rodríguez Lafuente, F., Zlotescu, I., Ávila, A., McCulloch, J. y Pérez, C. (2002). *Los ismos de Ramón Gómez de la Serna y un apéndice circense*. MNCARS.
- Einstein, A. (2005). *Sobre la teoría de la relatividad especial y general*. Alianza Editorial.
- Fernández, O. (2008). Ángel Ferrant. Fundación Mapfre.
- Ferrant, A. (1997). *Todo se parece a algo. Escritos críticos y testimonios* (edición a cargo de Javier Arnaldo y Olga Fernández). Visor.
- Giménez, C. y Rower, A. S. C. (2003). *Calder: la gravedad y la gracia*. [Catálogo de Exposición]. Fundación Museo Guggenheim Bilbao/MNCARS.
- López Cobo, A. (2007). De Einstein a Gómez de la Serna: la teoría de la relatividad y el secreto del arte moderno. *Arbor*, 728, 911-921. <https://doi.org/10.3989/arbor.2007.i728.153>
- Martínez-Corona, J. I.; Palacios-Almón, G. E. y Oliva-Garza, D. B. (2023). Guía para la revisión y el análisis documental: propuesta desde el enfoque investigativo. *Ra Ximhai: revista científica de sociedad, cultura y desarrollo sostenible*, 19(1), 67-83. doi.org/10.35197/rx.19.01.2023.03.jm
- Mosquera, X. L. (1999). O escultor Ángel Ferrant un Sísifo contemporáneo. *Anuario Brigantino*, (22), 485-500.
- Ortega-Cubero, I. (2009). Ángel Ferrant, profesor de vanguardia. Consejería de Cultura y Turismo. Junta de Castilla y León.
- Ortega-Cubero, I. (2010). Los secretos del arsintés bajo el prisma de la teoría emergente de los datos. *Arte, Individuo y Sociedad*, 22(2), 103-121. <https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/ARI-S1010220103A>
- Ortega-Cubero, I. (2012). La composición combinatoria. Un procedimiento para fomentar la motivación y la creatividad artística en E.S.O. *Pulso. Revista De educación*, (35), 159-176. <https://doi.org/10.58265/pulso.5051>
- Ortega y Gasset, J. (2005). *La deshumanización del arte*. En L. Llera (Edit.), *La deshumanización del arte* (pp. 159-198). Editorial Biblioteca Nueva, S.L.
- Peña Vera, T. y Pirela Morillo, J. (2007). La complejidad del análisis documental. *Información, Cultura y Sociedad*, (16), 55-81. <https://doi.org/10.34096/ics.i16.869>
- Romero Escassi, J. (1973). Ángel Ferrant. Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia.
- Sánchez Ron, J. M. (2005). *Albert Einstein*. Crítica.

¹⁰ Ferrant, A. (s.f.). Hoja autógrafa, cita de Einstein. Fondo Ferrant, Museo Patio Herreriano, Valladolid. F.F.-NOT 66-902.

- Sánchez Ron, J. M. y Romero De Pablos, A. (2005). *Einstein en España*. Crítica, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- Vázquez de Parga, A. (1983). Sobre Ángel Ferrant: vida y obra. En Ángel Ferrant (pp. 13-15). Ministerio de Cultura.

