

Luis Ortega Bru, esculturas, proyectos escultóricos, pinturas y dibujos inéditos

LUIS ORTEGA BRU, SCULPTURES, SCULPTURAL PROJECTS, PAINTINGS AND UNPUBLISHED DRAWINGS



ANDRÉS LUQUE TERUEL

Universidad de Sevilla

RECIBIDO: 28-12-19 / ACEPTADO: 13-05-20

RESUMEN: El artículo presenta quince esculturas de pequeño formato, treinta y nueve proyectos de esculturas, veinticuatro pinturas y dieciséis dibujos de Luis Ortega Bru, procedentes de las colecciones familiares y hasta este momento inaccesibles para los investigadores debido al celo con el que los herederos guardaban esas obras, a veces de pequeño formato y conservadas en cajas, carpetas y lugares inverosímiles. Ahora podemos darlos a conocer con motivo del reparto consensuado de esa colección entre los herederos. Entre ellas hay esculturas, proyectos, pinturas y dibujos abstractos y vanguardistas con naturaleza muy distinta; y también otros expresionistas y realistas con temática muy variada, la mayoría fechados entre 1960 y 1980.

PALABRAS CLAVES: Ortega Bru; escultura; pintura; vanguardia; expresionismo.

ABSTRACT: The article presents fifteen small-scale sculptures, thirty-nine sculpture projects, twenty-four paintings and sixteen drawings by Luis Ortega Bru, from family collections and until now inaccessible to researchers due to the zeal with which they kept them. Now we can make them known on the occasion of the consensual distribution of this collection among the heirs. Among them there are abstract and avant-garde sculptures, projects, paintings and drawings, with very different nature; and also other expressionist and realist with very varied themes, most dated between 1960 and 1980.

KEY WORDS: Ortega Bru; sculpture; painting; avant-garde; expressionism.

El gran esfuerzo que supuso organizar el primer catálogo razonado de la obra completa de Luis Ortega Bru, sin distinción de géneros,¹ puede verse ahora, pasados casi diez años, como la base para el estudio de las esculturas, proyectos escultóricos, pinturas y dibujos inéditos aportados por la familia del artista con motivo del inesperado fallecimiento del escultor Miguel Ángel Ortega León, hijo de aquél, y el consecuente

1. LUQUE TERUEL, Andrés. «Actualidad de un amplio catálogo». *Luis Ortega Bru. Un genio en Solitario*. Sevilla: Tartessos, 2011. Para las referencias al número de catálogo desde este momento ALT.

reagrupamiento de la colección familiar para un futuro reparto más proporcionado de esos fondos entre todos los herederos.

Antes de analizar esas esculturas, debemos recordar la ascendencia de Luis Ortega Bru en los ambientes cofrades andaluces de su tiempo,² en los que fue admirado y considerado un auténtico genio por su fuerza expresiva ilimitada o rechazado con vehemencia por los mismos motivos. Lo cierto es que nunca dejó indiferente a nadie y se convirtió en un artista de culto por sus formas tan personales. La problemática social en la que se vio afectado en la Guerra Civil española,³ con hechos de extrema gravedad que influyeron en su carácter y, en consecuencia, en su obra, no impidió un importante impacto de ésta a nivel nacional.⁴ Con el paso del tiempo comenzó a reflejarse de un modo más riguroso, debido al interés de los historiadores del Arte⁵ y el estudio sistemático de su obra,⁶ con la elaboración del primer catálogo, en el que deben incluirse las obras que aquí presentamos y una serie de proyectos de esculturas y pinturas inéditas dadas a conocer de modo simultáneo por el mismo autor en otras publicaciones.

2. BERNALES BALLESTEROS, Jorge. «Retablos, esculturas y pinturas». VVAA. *Esperanza Macarena en el XXV Aniversario de su Coronación Canónica*. Sevilla: Guadalquivir, 1989, pp. 243-285. ROMERO TORRES, José Luis. «Proceso histórico del culto a las imágenes». *Semana Santa en Málaga. Patrimonio artístico de las cofradías*. Málaga: Editorial Arguval, 1990, pp. 104-105. ROMERO TORRES, José Luis. «El patrimonio imaginero de las cofradías de pasión». *Semana Santa en Málaga. Patrimonio artístico de las cofradías*. Op. Cit. P. 60.
3. PÉREZ GIRÓN, Antonio. *La República y la Guerra Civil en San Roque*. Algeciras: 1998, p. 98. ORTEGA BRU, Marina; y PÉREZ GIRÓN, Antonio: *De la memoria de Marina Ortega Bru*. San Roque: 2002. PÉREZ GIRÓN, Antonio: *San Roque, Guerra Civil y represión*. San Roque: 2008, p. 60. ROS GONZÁLEZ, Francisco. «Sueños torturados: la formación», en *Luis Ortega Bru. Un genio en solitario*. T. I. Sevilla: Tartessos, 2011, pp. 67-87.
4. RODRÍGUEZ GATIUS, Benito: *Luis Ortega Bru*. Sevilla: Guadalquivir, 1995 (Desde este momento para cuestiones de catálogo: BRG). SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio: *El alma de la madera*. Málaga: Real y Excma. Hermandad de Nuestro Padre Jesús del Santo Suplicio, Santísimo Cristo de los Milagros y María Santísima de la Amargura (Zamarrilla), 1996, p. 427.
5. RÍOS DELGADO, Rafael: «El escultor Ortega Bru y la Hermandad de la Bofetá». Sevilla: *Boletín de las cofradías de Sevilla*, N° 521, 2002. PÉREZ GAMERO, David: «La escultura sevillana en tiempos del Nacional-Catolicismo». GIMÉNEZ DE ARAGÓN SIERRA, Pedro (Coordinador). *Escultores sevillanos del siglo XX*. Huelva: 2008, pp. 127-72. BONET SALAMANCA, Antonio: *Escultura procesional en Madrid (1940-1990)*. Madrid: Editorial Eneida, 2009, pp. 217-218.
6. LUQUE TERUEL, Andrés. *Luis Ortega Bru. Vanguardia inédita*. Sevilla: Tartessos, 2011. LUQUE TERUEL, Andrés: «Luis Ortega Bru. Esculturas inéditas de vanguardia». Sevilla: *Laboratorio de Arte*, N° 24, Vol. I, 2012, pp. 667-669. LUQUE TERUEL, Andrés: «Luis Ortega Bru. Un estilo propio de escultura y pintura». San Roque: Museo Municipal Ortega Bru de San Roque, 2016. GONZÁLEZ TORRES, Javier (Coordinador). *Ortega Bru. Centenario (1916-2016)*. Málaga, Archicofradía Sacramental de Pasión y Ars Málaga-Palacio Episcopal, 2016.

1. QUINCE ESCULTURAS DE MEDIANO Y PEQUEÑO FORMATO

Dos de ellas son representaciones marianas con características formales y estilísticas muy distintas, una talla en madera con el Niño Jesús en brazos; y un modelo intermedio en yeso de la Inmaculada Concepción,⁷ como tal, con la imagen mariana sola.

La pequeña talla de la *Virgen con el Niño* todavía conserva los tacos inferior y superior de sujeción, lo que indica que Luis Ortega Bru la había dejado sin concluir, aunque la mayor parte de la imagen ya estaba muy avanzada. La figura, vertical y serpentina, sólo muestra la pierna derecha entre los ropajes, éstos interpretados en negativo, con un acusado sentido de la abstracción y un claro conocimiento de las disecciones cubistas, interpretadas con una acusada originalidad, que ya se vio muy desarrollada en el *Misterio del Descendimiento* de Jerez de la Frontera,⁸ en 1957, y mantuvo hasta su última época, como puede verse en los tocados de los *Apóstoles* de la Hermandad de la Sagrada Cena de Sevilla,⁹ ya en 1975. En la *Virgen con el Niño* del Museo Luis Ortega Bru de San Roque, del año 1959, lo llevó a un punto extremo, con el que marcó un momento vanguardista distinto.¹⁰ El giro contrario de la cabeza de la Virgen en relación con la inclinación del Niño hacia el pecho de ésta, sentado sobre el brazo izquierdo y arropado con el derecho por su madre, determina la composición cerrada, con actitudes entrelazadas, que representan un momento de intimidad que se impone a la estilización ascensional y al carácter virtual de los volúmenes en negativo. La posición y la rotundidad del Niño Jesús, contundente en la sensación de bloque a la que contribuyen la posición de las piernas y el brazo izquierdo extendido para apoyarse sobre el de su madre, y el pelo corto y en forma de casco, recuerdan a determinadas imágenes hispano flamencas sevillanas de mediados del siglo XVI, especialmente a algunas de Roque de Balduque.

La contundencia de los recursos plásticos de Luis Ortega Bru y la brillante asimilación de principios expresionistas, incluidos entre éstos los volúmenes virtuales derivados de las valoraciones cubistas, indican un momento de plenitud creativa. El carácter íntimo de las dos imágenes, con miradas entrelazadas que muestran una gran ternura, son características muy singulares en su producción. Se relaciona con una segunda versión en madera vista depositada en el Museo Luis Ortega Bru de

7. El término modelo intermedio corresponde a la denominación técnica de la réplica en yeso de un original en barro, con objeto de proceder sobre éste en las labores de vaciado en bronce y así evitar el deterioro del primero en dicho proceso, por lo general laborioso y complicado. Es un término internacional vigente en los principales museos del mundo y en la terminología historiográfica especializada en Arte Contemporáneo.

8. BRG 47; ALT 115.

9. BRG 100; ALT 483.

10. ALT 131.

San Roque,¹¹ fechada cerca del año 1976, ésta menos estilizada y también con el taco superior para ajustarla a la mesa de trabajo.

El modelo intermedio en yeso es una Inmaculada Concepción sacada del original en barro de la Colección Enrique Hernández Luike,¹² fechado en el año 1956. Le faltan las dos manos, probablemente porque serían piezas aparte. Desde el punto de vista creativo no tiene mayor interés aquí, puesto que es una obra conocida y estudiada, por lo tanto, no puede decirse que inédita; su interés radica desde el punto de vista patrimonial, pues es una réplica del propio Luis Ortega Bru de una escultura importante suya, probablemente para reproducirla en madera o, en su defecto, para vaciarla en una edición en otro material duradero. Es una escultura estilizada, con recursos expresionistas bien simplificados, propios de la plenitud creativa de Luis Ortega Bru. El alargamiento de las formas suaviza el contraposto con la pierna exonerada adelantada, lo que le proporciona un movimiento ascendente muy bien compensado y en concordancia con la simplificación radical de los pliegues de la túnica y el manto, en los que los procedimientos vanguardistas quedan reducidos y supeditados al desarrollo formal. Es una escultura muy personal, en la que el realismo del cuerpo se expresa trasdosado o velado según los casos debajo de la ropa y de modo directo e intenso en los pies y las manos, además de en el retrato, peculiar por su tratamiento rotundo y eficaz. Se relaciona directamente con la Ascensión de la Virgen, del mismo año 1956, con la que hace pareja, y las dos muestran la influencia de José Capuz y la capacidad de asimilación y extraordinaria personalidad de Luis Ortega Bru en los años en los que ambos coincidieron en los Talleres Granda.

Cinco esculturas abstractas en miniatura procedentes del lote de Onésimo Ortega León, *Sin Título*,¹³ *Sin Título*,¹⁴ *Sin Título*,¹⁵ *Sin Título*,¹⁶ *Sin Título*,¹⁷ son comparables con *Torre. Estudio arquitectura*,¹⁸ del año 1960. La talla en madera vista de todas ellas se relaciona con sus esculturas informalistas fechadas en los años comprendidos entre 1960 y 1965. Las composiciones son verticales y tienen formas sugerentes, con grandes entrantes y una fuerte incidencia de la luz, acentuada por los cortes en la superficie de la madera. Todas tienen formas en extensión, con sugerentes modulaciones de las superficies y una cierta aproximación a los principios orgánicos, resueltos con una personalidad fuerte y muy personal, distinta a la de Henri Moore, cuya dimensión estética comparte. Una de ellas, la quinta citada, difiere de las demás por el uso de planos debidos a una organización ortogonal, trascendida por los huecos

11. ALT 501.

12. BRG 40; ALT 104.

13. Depósito de Onésimo Ortega (ONO) A0002.

14. ONO A0003.

15. ONO A0009.

16. ONO A00011.

17. ONO A00014.

18. ALT 141.



FIG. 1. Luis Ortega Bru. *Sin Título*, 1960-1965. Madera tallada y vista. Fotografía de los herederos de Ortega Bru.

intermedios que le proporcionan un aspecto calado, y una estética primitiva que lo acerca a lo totémico.

La única escultura de este conjunto de obras inéditas que no pertenece a la colección de los herederos de Luis Ortega Bru y Ángel Ortega León, es *El Eco II*, se trata de un nuevo depósito en el Museo del escultor en San Roque. La relación con los herederos viene dada por la alerta que ha provocado la aparición de la talla en las hijas del escultor, Carmen y Débora Ortega León, pues no tenían constancia de una segunda versión de ese tema, fundamental en su producción abstracta. La similitud con un dibujo, también inédito, las llevó a pensar que presuntamente se trata de uno de los originales de Luis Ortega Bru desaparecidos después de la exposición celebrada en Jerez de la Frontera a finales de los años sesenta, enajenación denunciada en su tiempo. Según esto, esta nueva versión pudiera fecharse entre 1965 y 1969. La comparación con *El Eco*¹⁹ es inevitable, y si es cierto que comparten la carga simbólica, también lo son las grandes diferencias formales y los rasgos morfológicos de la ejecución, mucho más simple en ambos casos en esta segunda versión, limpieza que unida a la fidelidad

19. ALT 239.

al dibujo nos induce a pensar en la posible factura de su hermano Augusto Ortega Bru, que en no pocas ocasiones realizó versiones muy fieles a los originales modelados y a otras esculturas talladas por su hermano Luis, como es el caso de una *Piedad* en madera vista que salió al mercado hace unos años y repite a menor tamaño la conservada en el mismo museo, premiada en la Exposición Nacional de 1963. Pudo hacer lo mismo con esta segunda versión de *El Eco*, lo que explicaría el menor tamaño, la limpieza de la talla en relación con la primera versión, obra segura y magistral de Luis Ortega Bru, y la correspondencia con el dibujo, cuando lo habitual en éste era que introdujera numerosas variantes en el proceso de ejecución. Por ello es aconsejable mantener prudencia y, a falta de nuevos análisis, tener en cuenta las dos posibilidades.

También está vaciado en yeso un torso masculino cubierto con un sudario, éste resuelto con un modelado duro y en grandes planos, muy preciso también conforme a los modelos naturales. Le faltan los dos brazos; mas por el arranque de los mismos, el derecho pegado al cuerpo y, por la tanto caído; y el izquierdo ligeramente abierto hacia detrás y a una altura media, puede decirse que se trata de una figura vertical y en pies. El sudario está muy simplificado, descubre la cadera por el lado izquierdo del cuerpo y muestra abocetados los pliegues virtuales tan característicos de su obra, que sin duda constituyen un rasgo morfológico inequívoco. En conjunto, y sobre todo el sudario recuerdan al *Crucificado del Colegio del Carmen* en la Palma del Condado, antes considerado de cerca de 1970²⁰ y ahora fechado por Sergio Cabaco y Jesús Abades²¹ en 1967; *Crucificado de San Telmo*²² de la iglesia de los padres agustinos de Chiclana; *Crucificado de las Angustias*²³ de la iglesia del mismo título en Jerez de la Frontera, los dos del año 1969, de tamaño algo menor del natural, en madera vista y análogos; y *Crucificado de las Bernardas*,²⁴ del año 1974, éste de tamaño natural, más potente y expresivo y muy representativo del realismo extremo del inicio de su última época. Todos parten de un mismo original del que pudiera estar sacado el modelo intermedio en yeso que aquí estudiamos. Éste tiene una anatomía relativamente suave que interpretaría con libertad en cada caso a partir de un escaso número de puntos. La apertura del sudario en la cadera izquierda es análoga en los cinco casos, incluido el modelo intermedio en yeso en el que está muy simplificado.

Una pequeña imagen de *San Jorge* modelada en barro está estilizada como las de los años cincuenta y tiene el movimiento y la fuerza de la época de la estatua del *Monumento a Simón Susarte*,²⁵ en 1969. La estilización expresionista y los movimientos

20. LUQUE TERUEL, Andrés: *Luis Ortega Bru. Vanguardia inédita*; Op. Cit. Pág. 119.

21. CABACO, Sergio; y ABADES, Jesús: «Centenario de Luis Ortega Bru. Crucificado», en www.lahornacina.com/articulos/bru.htm.

22. ALT 372.

23. ALT 375.

24. BRG 95; ALT 437 y 438.

25. ALT 308 y 309.



FIG. 2. Luis Ortega Bru. *Sin Título*, 1960-1965. Madera tallada y vista.
Fotografía de los herederos de Ortega Bru.

forzados con tensiones que parecen derivar del manierismo, y los rasgos anatómicos que no renuncian a la filiación realista, marcan las características de los rasgos morfológicos que oscilaron entre los dos extremos sin desechar a ninguno de ellos. En conjunto recuerda también el dibujo del Arcángel San Miguel para el llamador del paso de *Misterio de Jesús del Soberano Poder ante Caifás*,²⁶ de la Hermandad de San Gonzalo, del año 1978, sobre el que trabajó Orfebrería Triana en una versión en plata en el año 1982.

Dos modelos intermedios vaciados en yeso representan a *San Sebastián*²⁷ y un *Grupo sin identificar con dos figuras*.²⁸ Los dos muestran el realismo y la tendencia hacia lo colosal que Luis Ortega Bru desarrolló a lo largo de la década de los setenta y pueden relacionarse con las esculturas que integran la canastilla del paso de misterio de la Hermandad de la Estrella de Sevilla,²⁹ fechados en 1979. El segundo recuerda los movimientos del *Misterio de la Coronación de Espinas* del Museo Ortega Bru de San

26. BRG 112; ALT 527.

27. ONO A00015.

28. ONO A0006.

29. ALT 534-550.

Roque,³⁰ y más aún los de algunos grupos deportivos como *El hombre y la fuerza*,³¹ del año 1969; no obstante, debe tratarse de una escena pasionista de Cristo, según se deduce de los desnudos parciales y los paños propios de túnicas semi caídas.

Una cabeza masculina imberbe vaciada en yeso consta en la colección familiar como de *San Simón*; sin embargo, en los apostolados de la *Sagrada Cena* de Jerez,³² en 1967; y Sevilla,³³ en 1975, el único santo con esa característica es San Juan Evangelista. Es cierto que en el primero de esos misterios sólo realizó siete apóstoles, y uno de los que faltan es precisamente San Simón, por lo que pudiera tratarse del modelo intermedio en yeso de éste; aunque también es cierto que guarda analogías con la *Cabeza de San Juan Evangelista* en madera desbastada que procede de los trabajos para el segundo conjunto,³⁴ con la que coincide incluso en el giro de la cabeza, la intensidad de la mirada que recuerda a Miguel Ángel, y la mueca triste tan expresiva.

La pequeña escultura en bronce *Cabra montesa* puede fecharse con seguridad en el año 1974, por su semejanza con las dos versiones de la colección de los herederos de Manuel González Scott,³⁵ con el mismo título y de ese año. La postura firme sobre las cuatro patas y la posición erguida, alerta como suelen hacerlo desde lugares elevados, determina el realismo directo y seco propio de esa época en el escultor. La composición está resuelta con nobleza de proporciones y gran veracidad. El modelado es suelto y las texturas presentan una gran incidencia de la luz debido al acabado tosco y los cortes en la superficie de las zonas en las que la piel queda más flácida. Es muy representativa del realismo de Luis Ortega Bru en el primer lustro de los años setenta del siglo XX.

Del mismo modo, entre estas esculturas inéditas hay que citar un juego de manos femenino, dos pies masculinos con sandalias, incluidos los tobillos y el inicio de las pantorrillas, y una mano cerrada o puño masculino, todo ello vaciado en yeso. Estos pies recuerdan mucho a los del dibujo titulado *Soldado romano*,³⁶ fechado cerca de 1979. Hay que destacar el naturalismo orgánico de las primeras, modeladas con una gran finura; y el realismo de las restantes, resueltas con un modelado amplio y recio, dotado de fuerza en consonancia con los volúmenes muy desarrollados.

30. ALT 299.

31. APS 3.14; ALT 302.

32. ALT 270-278.

33. ALT 469-483.

34. ALT. 482.

35. ALT 427 y 428.

36. ALT 555.



FIG. 3. Luis Ortega Bru. *Cabra montesa*, 1974. Bronce. Fotografía de los herederos de Ortega Bru.

2. TREINTA Y NUEVE PROYECTOS DE ESCULTURAS Y RELIEVES

Entre los dibujos recopilados por Ángel Ortega León se conservan tres libretas y numerosas hojas sueltas con proyectos escultóricos de distinta naturaleza, estudiados en dos artículos previos.³⁷ La mayoría de esos proyectos escultóricos lo son de obras abstractas, unas veces con carácter constructivo, otras informalistas y algunas propias de ese género fantástico tan personal, y también los hay en ese lenguaje que aúna rasgos realistas y deformaciones expresionistas a partes iguales, connotaciones extensibles a los anteriores, todos con los rasgos morfológicos habituales en su producción. La importancia y el número de esos proyectos determinaron el estudio

37. LUQUE TERUEL, Andrés. «Una libreta inédita con dibujos vanguardistas de Luis Ortega Bru», inédito. LUQUE TERUEL, Andrés. «Proyectos de esculturas inéditos de Luis Ortega Bru». Cadiz: *Trocadero*, n.º 32, 2020, pp. 239-264.

específico, por lo que sólo queda aquí citarlos como parte de un conjunto dado a conocer al unísono.

En esos artículos pudiera haber estado un proyecto de escultura femenina dibujado en rojo y azul, cuya naturaleza se identifica fácilmente por la peana, pues concuerda con el tipo de estudios preparatorios analizados en los mismos. Por su porte y, de modo más concreto, por el tocado que luce, pudiéramos titularla *Dama*.³⁸ Luis Ortega Bru propuso una figura estilizada, con el vestido simplificado y reducido a un volumen informalista que adquiere sentido en el total de la configuración. El hueco con una rosa del viento a la altura del pecho y enmarcado por ambas manos le proporciona un sentido simbólico que bien pudiera darle título también. El naturalismo de la cabeza le proporciona sentido y propicia la información necesaria para la identificación de las otras dos partes. Su cronología es bastante incierta, siendo prudente proponer una muy amplia comprendida entre 1960 y 1975.

A ellos hay que añadir los numerosos garabatos, de los que hemos seleccionado tres por su definición, cercana a la concepción de una obra acabada y no a un simple apunte o ensayo de alguna idea que el artista no hubiese considerado como obra de Arte, motivo por el que en esta ocasión no hemos tenido en cuenta un buen número de ellos. El primero, *Atleta*,³⁹ muestra un movimiento completo de un cuerpo masculino girando sobre sí mismo con los brazos y una pierna en balancín. Está realizado con tinta negra, y por su realismo y derivaciones expresionistas hay que relacionarlo con las esculturas, pinturas y dibujos de deportistas de mediados de los años sesenta. Los otros dos son dos retratos de *Hombre mayor rural*,⁴⁰ en los que representó tipos populares del ámbito rural, con sus boinas y en actitudes dialogantes. Están realizados con rotulador negro y los garabatos ajustados a una figuración realista que permite proponer la cronología de 1970-1975.

Quedaron pendientes de estudio otros cuarenta y cuatro proyectos figurativos, todos con temas cristianos propios de las cofradías y representaciones afines de ámbito sagrado. Catorce de ellos representan ángeles o arcángeles, de los cuales seis responden a la tipología de ángeles músicos,⁴¹ que había iniciado en la época del *Retablo mayor de la Ermita de la Vera Cruz* en Manzanares,⁴² en 1962-1968. Los titulados Ángel con flauta y Ángeles con flauta I y II son similares a los que aparecen en *Dos ángeles*;⁴³ y Ángeles músicos a los de *Rompimiento de Gloria I y II*,⁴⁴ todos fechados cerca de 1963. En éstos últimos se puede destacar la analogía formal en relación con

38. Archivo digital de Ángel Ortega León (AOL) 43 A.

39. AOL 22.57.59

40. AOL S/N. Delantera y trasera.

41. AOL 25, 29, 84, 93, 100 y 161. Para el penúltimo véase: Catálogo inédito de dibujos y pinturas de Alberto Parra Sevilla elaborado en 2002 (APS) 1. 23.

42. BRG 61 y 68. ALT 199.

43. ALT 206 y 206 B.

44. ALT 203 y 204.

los equivalentes propuestos, y la variante aportada por los distintos instrumentos que aparecen en las representaciones, sobre todo en el niño del primer plano, en uno con una guitarra española y en el otro con una flauta. Uno de ellos es el boceto para el tímpano del retablo citado.⁴⁵ El resto de ángeles son proyectos de relieves con tres modelos iconográficos, uno itinerante, el segundo sedente; y el tercero en la modalidad de querubín.⁴⁶ Del modelo itinerante hay tres ejemplares, uno de ellos Ángel ménsula, equiparable al del mismo título fechado cerca de 1976;⁴⁷ mientras que del modelo sedente han aparecido dos y sólo uno con dos querubines, todos éstos próximos a la estética de los relieves del paso de misterio de la Hermandad de la Estrella de Sevilla, antes citados y del año 1979. Uno de ellos arrodillado y con lirios en las manos debería formar parte del misterio de la Anunciación.⁴⁸

Con el modelo itinerante se puede relacionar el proyecto titulado por Ángel Ortega León *Arcángel San Gabriel con León grande*,⁴⁹ que, pese a su carácter escultórico, fue el dibujo previo para la pintura *San Jorge*,⁵⁰ fechada cerca de 1960 y relacionada con la escultura *Sirena*,⁵¹ fechada ese año. El último proyecto de este grupo es muy singular, se trata de una tira vertical con tres escenas previstas en relieve superpuestas y separadas por textos en latín, de arriba hacia abajo con las escenas de la Virgen servida por los ángeles, con el lema Ave María de Gracia plena; la ascensión de la Virgen, con el lema Santa María, Madre de Dios, ruega por nosotros; y dos ángeles en la base.⁵² Las características formales previstas en estos relieves los relacionan con las obras identificadas de los años sesenta. Con estos modelos también pueden asociarse dos medallas, una con un Ángel itinerante análogo; y la otra con dos cabezas de querubines.⁵³

A temas marianos están dedicados cuatro proyectos, tres de ellos con relieves relativos a la *Sagrada Familia*; la *Huida a Egipto*; y la *Virgen con el Niño apareciéndose a un santo*;⁵⁴ y el cuarto con un proyecto de *Monumento a la Inmaculada Concepción*.⁵⁵ El primero presenta una composición bien compensada, con las tres figuras en primer plano y volúmenes naturalistas estilizados con un tratamiento muy personal y moderno de las ropas, que pudiéramos fechar a mediados de los años sesenta. El segundo repite el formato de los proyectos titulados *Huida a Egipto* y *Cristo entre los Doctores*,⁵⁶ fechados cerca de 1969, y muestra un rompimiento de gloria con un ángel en diagonal

45. ALT 100.

46. AOL 85 a, 85 b, 123, 130, 165, 175,

47. ALT 495.

48. AOL 130.

49. AOL S/N.

50. ALT 171 B

51. Original en barro, ALT 171. Réplica en bronce, ALT 172.

52. AOL 156.

53. AOL 159 y 160.

54. AOL 38, S/N y 137.

55. AOL 157.

56. ALT 355 y 356.

que recuerda la Victoria del basamento de la columna romana de Antonino Pío. El tercero está enmarcado por una caja mixtilínea, y por esto y por sus características formales, con planos amplios, cierta tendencia a la amplitud de los volúmenes y una tosquedad consciente, puede relacionarse con los trabajos para el paso de misterio de la Hermandad de la Estrella de Sevilla, ya aludido. El cuarto parece fusionar con criterio elementos del *Monumento a la Inmaculada Concepción* de la plaza del Triunfo de Sevilla con las columnas pareadas del *Monumento a Cristóbal Colón* de los jardines de Murillo de la misma ciudad, los dos debidos a Lorenzo Coullaut Valera.

Otros doce proyectos de esculturas y relieves representan temas propios de la vida y la pasión y muerte de Cristo. Un relieve con la *Presentación de Jesús en el templo* está concebido en la parte trasera de la caja trilobulada con la *Huída a Egipto* anterior.⁵⁷ Como ese proyecto y a diferencia de las referencias indicadas para el mismo, la composición envolvente presenta figuras de mayor tamaño en torno a un desnudo masculino adulto, cuyo contraposto muestra un buen conocimiento del Arte clásico, como ya había demostrado en la otra cara del soporte. La claridad y la singularidad de la referencia en su producción le proporcionan un gran interés, que aumenta cuando recordamos sus ejercicios como alumno de la Escuela de Artes y Oficios de La Línea,⁵⁸ en 1934-1936; y, sobre todo, las estatuas de *Dionisos* y un *Desnudo masculino* modelados para los Estudios Cinematográficos Bronson,⁵⁹ en 1955-1956.

Dos proyectos de grupos escultóricos o misterios representan el *Beso de Judas y Prendimiento de Jesús*,⁶⁰ y los dos presentan características análogas, con dos figuras complementarias con actitudes que recuerdan las del misterio de la *Flagelación de Manzanares*,⁶¹ del año 1971, con las lógicas diferencias del momento que representan. Los pliegues de previstos para los ropajes de estas figuras muestran la evolución de un sistema propio a partir de las valoraciones virtuales desarrolladas desde el segundo lustro de los años cincuenta, habitual en los sesenta. Eso, los movimientos impulsivos, una cierta tendencia a los rasgos monumentales y la fuerza expresionista de las facciones refuerzan la consideración de una cronología cercana a 1970.

Otros proyectos de grupos escultóricos como la *Conversión del buen ladrón*⁶² y la *Sagrada Lanzada*⁶³ muestran características distintas. El primero incluye sólo dos figuras y se centra sobre todo en la de Cristo Crucificado, sujeto por cuatro clavos y con los pies cruzados sobre el *subpedanium*. Una leyenda escrita a mano por el escultor en la parte superior indica que se trata de un proyecto para el *Paso de Cristo de las*

57. AOL S/N.

58. ALT 4 y 5.

59. ALT 100 y 101.

60. AOL 30 y 21.

61. ALT 410.

62. APS 1. 11; AOL 131.

63. AOL 168.

Llagas. La anatomía recuerda a la del *Crucificado de las Bernardas* de Burgos, antes aludido, del año 1974; y el sudario, dividido en tres paños abiertos, deriva del de Francisco Antonio Gijón en el *Crucificado de la Expiración (Cachorro)*, del año 1682. La regularidad trapezoidal de la parte inferior del cuerpo contrasta con el duro escorzo del torso, recurso que después utilizará Manuel Hernández León en su versión para el *Crucificado de las Cinco Llagas* de la Hermandad de la Trinidad de Sevilla, en 1981. Los brazos están amarrados a la cruz a la altura de las manos, originalidad iconográfica muy en sintonía con la creatividad arrebatada del escultor en etapas avanzadas de su producción. El ladrón está dibujado desde el perfil izquierdo, con trazos lineales y una adecuación al natural muy veraz. Eso hace que el carácter mucho más abocetado no le reste protagonismo y quede como una diferencia en el planteamiento técnico de la figura. El paño que sujeta el brazo izquierdo de Cristo y el extremo de la cruz tapan la cabeza y el inicio del brazo de la figura secundaria.

El proyecto de misterio de la *Sagrada Lanzada* está concebido con la técnica del garabato, con la que esbozó una imagen expresionista y estilizada, derivada del *Crucificado* de la Colección de los Herederos del artista,⁶⁴ en 1963-1965; y el *Crucificado* de la Colección Enrique Hernández Luike,⁶⁵ del año 1968. Entre las novedades iconográficas destaca la representación en pies de Longinos en el momento de clavarle la lanza a Cristo y la presencia de una figura femenina ecuestre, ésta con formas ágiles y un delicado desnudo femenino sentado a la grupa y con la cara vuelta para no ver la escena, sin duda estudio previo de posición para otra versión vestida.

Otro proyecto de *Crucificado* guarda relación con el del proyecto de misterio de la *Conversión del buen ladrón*.⁶⁶ El escorzo del torso es similar, varía en la posición de las piernas, sujetas por tres clavos, lo que evita el contraste de aquélla; y en el sudario, aquí con la disposición lateral caída y abierta del *Crucificado del Colegio del Carmen* en la Palma del Condado, del año 1967; *Crucificado de San Telmo* de la iglesia de los padres agustinos de Chiclana; y el *Crucificado de las Angustias* de la iglesia del mismo título en Jerez de la Frontera, éstos del año 1969; todavía visible en el *Crucificado de las Bernardas*, del año 1974. La composición es más convencional y la anatomía está más contenida que en todos los casos anteriores, probablemente porque a diferencia de ellos sería una imagen policromada y no en madera vista. Por ese motivo, el dibujo es preciso y no indica con trazos someros las zonas en los que irían golpes de gubia o cortes visibles como argumentos plásticos decisivos. La composición tiene la fuerza propia de Luis Ortega Bru, y el escorzo del torso es propio de sus obras del período comprendido entre 1967 y 1974; sin embargo, renuncia a la audacia tan personal como moderna, en ese orden, de los anteriores, lo que permitiría retrasar su cronología hasta 1981.

64. ALT 211.

65. ALT 295.

66. APS 1. 12. AOL 23.



FIG. 4. Luis Ortega Bru. *Sagrada lanzada*, 1963-1968 o cerca de 1980. Proyecto para un grupo escultórico.

En cuanto a los proyectos de relieves pasionistas hay que citar cuatro con características distintas, como corresponde a otras tantas épocas. Los dos más antiguos son los de la *Coronación de espinas*⁶⁷ y la *Exaltación de la cruz*,⁶⁸ que podemos fechar bien, pues son los modelos previos para los relieves de las calles laterales del retablo mayor de la Ermita de la Vera Cruz de Manzanares,⁶⁹ en 1962-1968. Del segundo se conserva un original modelado en barro,⁷⁰ del año 1962; por lo tanto, los dibujos deben ser de 1961 ó 1962. Como éstos, muestran el máximo apogeo expresionista de Luis Ortega Bru, con cuerpos que descartan el mínimo intento de proporción de un modo consciente y creativo, muy desarrollados y en tensión, y la previsión de un trabajo de ejecución violento y expresivo en sí, que remonta a la escultura expresionista alemana de la primera mitad del siglo XX. El primero es muy original desde el punto de vista

67. ONO A 0021.

68. AOL 170.

69. BRG 61 y 68; ALT 199.

70. ALT 198.

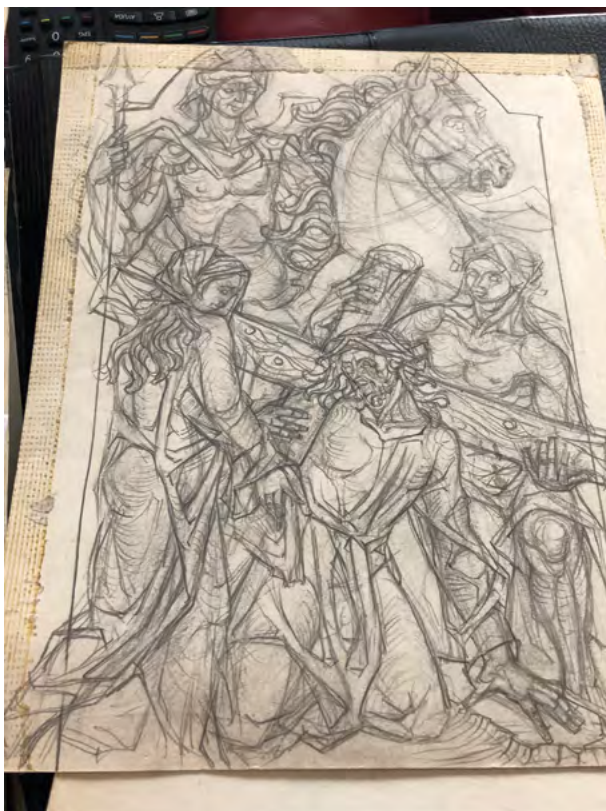


FIG. 5. Luis Ortega Bru. *Caída de Cristo con la cruz auestas delante de la figura ecuestre de Longinos*, cerca de 1970. Proyecto para un relieve.

iconográfico, pues incluye un sayón con la cruz en el momento en el que otro corona a Cristo con las espinas. De ese retablo se conserva un dibujo muy detallado que por su traza perfeccionista no parece obra de Luis Ortega Bru.⁷¹

El proyecto de relieve de la *Caída de Cristo con la cruz auestas delante de la figura ecuestre de Longinos* es muy original desde el punto de vista iconográfico,⁷² tanto por la postura de Cristo, arrodillado con la mano izquierda apoyada en una roca y con la cruz vertical y cruzada por detrás de la cabeza, mientras mira hacia el lado derecho donde se le acerca María Magdalena, variante inédita en la escultura europea moderna y contemporánea; como por el modo en el que lo ayuda Simón de Cirene, tirando hacia arriba de la cruz desde detrás, y por la iconografía ecuestre de Longinos, con el caballo en corbata y la lanza en posición de descanso cogida con su mano derecha. A esa doble originalidad iconográfica en cada una de las figuras y en el conjunto

71. ONO WA 0003.

72. AOL 39.

de todas ellas, hay que añadir un acabado anatómico muy potente, que se manifiesta también en los ropajes trabajados con los pliegues virtuales tan característicos, como corresponde al sentido de la monumentalidad que desarrolló a partir de 1970.

El cuarto de esos cuatro proyectos de relieves es un *Descendimiento* para la canastilla de un paso procesional.⁷³ La composición y, sobre todo, la iconografía del Cristo descendido lo relacionan con el *Cristo del Sagrado Descendimiento* de Málaga,⁷⁴ y, por consiguiente, con los dibujos previos relacionados,⁷⁵ fechados en 1977-1980. Por lo demás, la escena del relieve es más compleja, los santos varones recuerdan por su disposición y tipología a los del *Descendimiento* de Jerez de la Frontera, del año 1957, incluidos los novedosos pliegues virtuales y vanguardistas de sus ropajes. Las imágenes de San Juan Evangelista y María Magdalena arrodillada son muy originales, y remiten a las imágenes en las que sintetizó esos mismos principios llegando a una posición vanguardista acusada a mediados de los años sesenta.

Otros dos proyectos de esculturas representan a Cristo vivo una vez superada la pasión. El primero de ellos es el *Salvador con la bola del Mundo*,⁷⁶ un dibujo correcto que nos presenta dos motivos de valoración, como son el torso, resuelto con un dibujo duro, que recuerda los contrapostos de los torsos de sus crucificados del período comprendido entre 1967 y 1971; y los pliegues del manto recogido a la altura de la cadera, dispuestos con disposiciones curvilíneas solapadas y convergentes inéditas en su obra, que ilustran la creatividad del escultor en fecha avanzada de su producción. La segunda es un *Cristo Resucitado*,⁷⁷ fechado por el propio escultor el día diecinueve de mayo de 1981. En este caso, la iconografía repite la del *Misterio de la Resurrección* del Museo Luis Ortega Bru de San Roque,⁷⁸ del año 1958; y el sentido virtual de los pliegues tiene la fuerza del vacío cubista del tocado del manto de la Virgen de la Piedad del mismo museo, del año 1963, lo que, sin duda, dada la veracidad de la fecha, indica una revisión sintética de algunos de sus mayores logros en lo que refiere al concepto escultórico.

Los proyectos de esculturas de santos también son de distinta época, uno titulado por Ángel Ortega León, *Moisés*,⁷⁹ muestra una figura erguida y potente, gesticulando al cielo. La poderosa anatomía se trasdosa por el movimiento de las piernas y queda oculta en el torso, donde los pliegues están tratados con un sentido plástico movido y rotundo. La tensión del momento adquiere equilibrio con el punto de apoyo del bastón que sujeta con la mano derecha, una rama que lo supera en altura tomada de las

73. AOL 158.

74. ALT 515 y 522.

75. ALT 519.

76. AOL 169.

77. APS 1. 15; AOL 22.

78. BRG 54; ALT 128.

79. AOL 98.

representaciones cinematográficas como *Quo Vadis* y *Los Diez Mandamientos*. Luis Ortega Bru centró sus esfuerzos en el acabado plástico de la túnica, cuyos pliegues están definidos con gran exactitud y sin apenas valoraciones virtuales, lo que permite suponer una cronología entre 1967 y 1975; mientras que la cabeza quedó abocetada y no aporta datos para la comparación con los apostolados de esa época.

Otra, titulada *Santo* sigue los modelos iconográficos del siglo XVII,⁸⁰ en concreto el de ascendencia clásica aportado por Juan Martínez Montañés en las representaciones de *San Juan Bautista* y *San Juan Evangelista* de los retablos mayores de los conventos de Porta Coeli y el monasterio de San Isidoro del Campo, los dos de la primera década del siglo XVII. De ahí procede el contraposto tan acusado y la elevación de una de las piernas con el apoyo de un pie sobre una pequeña piedra, con el objetivo de desnivelar más las caderas, produciendo mayor movimiento en el torso. Luis Ortega Bru incluso mantuvo el libro sujeto con la mano izquierda y apoyado en la cadera, frecuente en otras imágenes barrocas relacionadas, y el giro del manto alrededor de ese brazo, visible en las esculturas del maestro citado y en las posteriores y derivadas de Juan de Mesa y Alonso Cano. En este caso, las diferencias vienen dadas por la definición de la túnica de camello, que lo identifica como San Juan Bautista, y del manto, en el que pueden verse en zonas menores algunos pliegues invertidos y virtuales, rasgo morfológico que le proporciona personalidad propia. La cabeza es muy representativa de la escultura de este autor, y la potencia y el movimiento del pelo lo relaciona con las esculturas *Sirena*⁸¹ del año 1960, lo que unido a las características plásticas de los tejidos, más propios de finales de la siguiente década, aporta un margen cronológico amplio. Como dato curioso hay que decir que la hoja está repleta de anotaciones con números de teléfono, rodeando por completo la representación.

La tercera de esas figuras es mucho más clara, se trata del proyecto de un santo en miniatura, titulado *Apóstol con libro*⁸² y dibujado con tinta de modo análogo a las miniaturas para el paso de misterio de la Hermandad de la Estrella de Sevilla, fechadas en 1979. En concreto, recuerda el proyecto *Apóstol*,⁸³ de ese año, con el que comparte una nueva interpretación de los pliegues en negativo, aquí acomodados a la veladura de la anatomía, mostrando una cierta autonomía debajo de una estructura plástica en apariencia superpuesta.

Tres proyectos de *Soldado romano* en una misma hoja están más atentos a las actitudes y los gestos que a la definición de los volúmenes y los detalles propios de los conceptos escultóricos. Por supuesto, tienen interés iconográfico, pues presentan novedades en ese sentido, en contraste con la iconografía realista e historicista y la neobarroca sevillanas, más propensas a las figuras estáticas. Los tres mantienen las

80. AOL 99.

81. ALT 171 y 172.

82. AOL. Libreta de dibujo.

83. ALT 542.

piernas muy abiertas para sostener los cuerpos con movimientos muy fuertes, uno cruzando un brazo por delante del cuerpo al modo de Miguel Ángel, lo que sugiere la cronología de 1975-1981; y otro completa un giro helicoidal muy complejo.

Por último, entre estos proyectos inéditos de esculturas hay que incluir uno de una estructura gótica con una hornacina con imagen de un ángel,⁸⁴ y, superpuestos, una ventana con cuatro arcos de medio punto bajo otro que los acoge y un rosetón, todo ello bajo una estructura adintelada sostenida por balaustres. Luis Ortega Bru ya había utilizado el modelo gótico en el *Retablo de la Ermita de la Vera Cruz* de Manzanares, varias veces citado, la novedad ahora está en la mezcla de esa estética con un modelo derivado de la arquitectura romana, tal y como lo utilizaron los primeros arquitectos en madera del renacimiento español, por lo que parece una estructura de transición entre dos épocas. Todo ello con la impronta de este artista tan singular, que también se ve en un proyecto de *Paso para la Virgen del Rocío* de Almonte,⁸⁵ en el que fusionó el modelo cuadrangular y piramidal de las peanas de Écija con referencias sevillanas en los respiraderos; el modelo concreto de la Virgen de Todos los Santos de la iglesia de Omnium Sanctorum en la peana; y un palio-baldaquino sobre cuatro varales de los que dio el modelo en la misma hoja, que también cuenta con un destacado ejemplo en el presbiterio de esa última iglesia. Recordemos que Luis Ortega Bru había modelado un Ángel tamborilero como modelo para el *Retablo mayor de la Ermita del Rocío*,⁸⁶ en 1979-1980, conjunto que no llegó a realizar debido a su fallecimiento en 1982.

3. VEINTICUATRO PEQUEÑAS PINTURAS DE DISTINTOS GÉNEROS

La pintura de Luis Ortega Bru cuenta con un primer catálogo privado e inédito de Alberto Parra, y fue estudiada de modo sistemático por primera vez en el mismo momento que se confeccionó el catálogo de toda su obra,⁸⁷ lo que ahora contribuye a la identificación genérica, estilística y cronológica, de dieciocho pequeñas pinturas que permanecían ocultas en las distintas colecciones particulares. Podemos dividir las en cinco géneros: jarrones, pintura fantástica, paisajes, figuraciones y perspectivas ideales.

Del primero sólo se ha catalogado en esta ocasión una pequeña obra inédita, *Jarrón con flores*,⁸⁸ en la que Luis Ortega Bru pintó un jarrón y un vaso de cristal sobre una base dividida por la mitad por sus colores intensos, amarillo y morado, que, por esa cualidad y el modo de proyectarse uno en el otro, recuerdan los procedimientos de los paisajes fechados entre 1950 y 1955,⁸⁹ y, en concreto, al titulado *Sendero de San*

84. AOL S/N.

85. AOL S/N.

86. BRG 126; ALT 578.

87. LUQUE TERUEL, Andrés. *Luis Ortega Bru. Vanguardia inédita*. Op. Cit. pp. 236-247 y 299-312.

88. AOL 4.

89. ALT 87, 89, 90, 92 y 93.

Roque.⁹⁰ La fuerza de esos colores y los amarillos que se muestran en el fondo son notas expresionistas moderadas, a las que se sobrepone el naturalismo de la masa compacta de flores.

Cronológicamente le siguen cinco obras del período de su pintura fantástica, comprendido entre 1960 y 1965, en las que utilizó témperas y tinta sobre papel.⁹¹ Una de ellas, *Sin Título*,⁹² presenta dos volúmenes orgánicos fugados delante de una pantalla fosilizada mediante una diagonal muy característica, muy parecida a la de *La huida*.⁹³ De esos dos volúmenes es bastante mayor el primero, que recuerda al elevado basamento que dispuso como parte creativa de la *Alegoría del Seat 600* de la Colección de Enrique Hernández Luike, fechado cerca de 1968. Su verticalidad y el vaciado por planos son consecuencia de una inversión de las valoraciones cubistas del espacio y el volumen con conocimientos constructivistas y una aproximación consciente al informalismo. Lo mismo puede decirse del más pequeño fugado, en este caso añadiendo un remate en forma de rueda dentada que remite también al mecanicismo. El suelo cuarteado relaciona las figuras con la pantalla fosilizada proporcionando un soporte adecuado para la doble fuga, de manera que, pese a los volúmenes escultóricos, imperan los valores de la representación en el plano.

Ángel Ortega León tituló otra pintura fantástica *Abstracción peñón y figura*.⁹⁴ El planteamiento no tiene nada que ver con las interpretaciones de Luis Ortega Bru de El Peñón de Gibraltar, de finales de los años setenta y principios de los ochenta, y sí con las obras *De lo material en del Eco*⁹⁵ y *Reflejos del Eco*,⁹⁶ técnicas mixtas fechadas cerca de 1965. La composición está resuelta en tres niveles, un volumen orgánico en primer plano, desplazado en el lado derecho del soporte; un cuerpo de tierra fugado y cerrado por un muro en forma de l; y una rueda con extensiones diagonales fosilizada de fondo, trasunto de su interpretación escultórica de *El Eco*,⁹⁷ del año 1965. El uso exclusivo de la témpera negra lo distingue de las anteriores. El volumen vertical del primer plano es casi igual que el de *Reflejo del Eco*, antes citado, y en cierto modo recuerda también la configuración de la pequeña talla en yeso *Torre. Estudio arquitectura*,⁹⁸ del año 1960.

Las otras tres pinturas fantásticas proceden del lote que conservaba Onésimo Ortega León. Una de ellas se titula *Soledad Sonora III*,⁹⁹ y es análoga a *Soledad*

90. ALT 91.

91. ALT 177-197.

92. AOL 11.18.14.

93. APS 2.55; ALT 183.

94. AOL S/N.

95. ALT 240.

96. ALT 240 B.

97. ALT 239.

98. ALT 141.

99. ONO S/N.

Sonora II,¹⁰⁰ fechada en 1960-1965. Las composiciones son idénticas, sólo se distinguen porque la tercera presenta un punto de vista más cercano y un encuadre más reducido y por una disposición distinta y más densa de la masa fosilizada en la que se ha transformado el árbol situado en la derecha del hombre sentado, desnudo y pensativo. Otra diferencia importante está en el color, mientras aquellas tienen colores fríos y sombríos con ténpera, en ésta sólo empleó la tinta negra. Técnicamente es un dibujo, que incluimos como pintura porque así se hizo en el catálogo debido a las semejanzas con las pinturas del mismo grupo. Como éstas, representa al hombre que piensa sobre la tragedia autodestructiva del propio hombre, a su capacidad para acabar con la vida, representada por el árbol fosilizado, es, pues, una imagen simbólica de su pasado, del daño que sufrió y la tragedia que vivió en la inhumana Guerra Civil.

Lo mismo puede decirse de *La huida II*,¹⁰¹ en la que aparecen diversas figuras humanas empuqueñecidas y fosilizadas en primer plano, como sucede en *La Huida*.¹⁰² Unas descansan y otras siguen con su andar cansino y pesado, carente de vida. El fondo está cubierto con un árbol fosilizado también, con las ramas abiertas en abanico, como si fuese una celosía calada, que recuerda al de *El lago*,¹⁰³ pintura como las anteriores fechada en 1960-1965. A simple vista parece una abstracción y en realidad es una alegoría de la tragedia en la vida de los que se ven abandonados a dejarlo todo, de aquéllos que quedan reducidos a la nada, como le sucedió a él con el asesinato de sus padres y su hermano en plena Guerra Civil.

El grupo más numeroso aquí es el de los paisajes, que forman parte de la serie fechada entre 1965 y 1970.¹⁰⁴ El titulado *Paisaje sobre fondo verde*¹⁰⁵ muestra las preocupaciones luministas de los fechados entre 1950 y 1955; sin embargo, por la pureza y la intensidad de los colores habría que pensar en una fecha intermedia o más próxima a 1965. La fuga romboidal de dos caminos aporta una deformación expresionista equiparable a las que dispuso en muchos ropajes en sus esculturas figurativas, y genera un espacio ocupado por los árboles que se abren en abanico, creando un efecto de celosía ante un celaje tenue y lejano. Con esa disposición generó un efecto de doble ambiente, quedando el primer plano reservado para la sombra producida por los árboles y el filtro de la luz entre las ramas.

Dos paisajes incluyen en los fondos elementos urbanos, por lo que bien pudieran relacionarse también con ese tipo de vistas.¹⁰⁶ Ángel Ortega León tituló una pequeña acuarela *Árbol. Cabra*.¹⁰⁷ El jarrón del primer plano puede compararse con el de

100. ALT APS 3. 16; ALT187.

101. ONO WA 0007.

102. APS 2.55; ALT 183.

103. ALT 179.

104. ALT 330-343.

105. AOL 14.

106. ALT 316-328.

107. AOL 4.



FIG. 6. Luis Ortega Bru. *La huida II*, 1960-1965. Tinta sobre papel.

Jarrón con flores, antes analizado. Está enmarcado por dos plantas, que hacen las veces de marco a partir del que se fuga el paisaje urbano, posiblemente de la localidad citada en el título aportado por Ángel Ortega León. El sentido convergente de las dos plantas laterales, y la prolongación de un tallo del jarrón hacia el vértice que forman, y las flores de uno y otras en las zonas equivalentes a las impostas y la clave, originan la sensación de una ventana apuntada gótica reforzada por un mainel con el grueso del ramo de flores delante, en el lugar que en una portada hubiese correspondido a una imagen. Sea de modo consciente o no, tal analogía tiene en realidad otro origen, la deformación del espacio según los criterios expresionistas de procedencia nórdica, que tantas veces condicionaron los planteamientos del artista entre 1955 y 1970.

El otro es *Pueblo de Denia*¹⁰⁸ que, pese a la referencia incluida en el título, deja el núcleo urbano en el fondo, con una fuga abismal y apenas visible. En primer plano aparece un paisaje rocoso y justo detrás el corte de la perspectiva abismal, disposición que define dos ámbitos consecutivos, sistema habitual en Velázquez. Lo que no tiene nada que ver con el maestro barroco es el modo de aplicar el color, con pinceladas vibrantes yuxtapuestas, verticales y cálidas, con predominio amarillo en primer plano;

¹⁰⁸. AOL 16.

y horizontales negras, verdes y azules, consecutivamente, en la línea de tierra hundida y el celaje, cuyos tonos fríos son atravesados por el resplandor de luz que emite el pueblo. Son trazos delgados y con largo recorrido, equivalente a los golpes de gubia vistos de sus esculturas informalistas y las deformaciones expresionistas de los años sesenta.

Esos recursos contrastan con el naturalismo de *Río de Santa María de Tietar*,¹⁰⁹ una acuarela que pudiéramos fechar en 1965-1970, y que a tenor del título formaría parte de un mismo conjunto junto con *Paisaje fluvial. Río Santa María de Tietar*,¹¹⁰ y *Paisaje natural con ciprés*,¹¹¹ los dos con características técnicas y formales muy distintas. Para empezar, éstos son témperas resueltas con grandes manchas de color y trazos sueltos en la configuración de árboles simplificados y esquemáticos, mientras que la que aquí estudiamos es una acuarela con un paisaje naturalista, fugado de modo parecido al anterior por la perspectiva transversal del agua a partir de dos grupos de cañas en primer plano y una mesa introducida en el agua marcando el tránsito a ese nuevo espacio fugado lateralmente. Al fondo un paisaje con árboles, que se reflejan en el río, circunstancia que remite a recursos luministas bien asimilados y reinterpretados. Los perfiles negros de los árboles de fondo recuerdan a los de José Luis Mauri en algunos paisajes de la época de El Club La Rábida, circunstancia que pudiera tratarse de un paralelismo de época tomado de las vanguardias históricas primitivas y no de un conocimiento directo de su obra.

Los que sí responden a los criterios propios del grupo de paisajes antes aludido son los titulados *Árbol con casas*,¹¹² *Árboles*,¹¹³ y *Árbol*,¹¹⁴ los tres en 1965-1970. El primero tiene en primer plano un árbol esquemático, trabajado de modo similar al primero de *Paisaje natural. Árboles I*,¹¹⁵ con el que también coincide en el modo de disponer las casas al fondo; los tonos azules de las fachadas; y el resplandor de las luces artificiales que salen del núcleo urbano, con peculiares trazos amarillos verticales. Ese tipo de esquematización también está en el segundo, que Ángel Ortega León consideró inacabado, ahora en primer plano y dejando ver el color negro del soporte como parte activa en la composición, como en *Paisaje natural. Árboles VI*,¹¹⁶ *Paisaje abstracto. Árbol I*¹¹⁷ y *II*,¹¹⁸ *Paisaje abstracto. Árboles*,¹¹⁹ y *Paisaje abstracto. Árboles II*.¹²⁰ En todos ellos, llevó las esquematizaciones a un punto extremo, a veces

109. AOL 54.

110. APS 3. 41; ALT 331.

111. APS 3. 42. ALT 332.

112. AOL 17.

113. AOL 56.

114. AOL 62.

115. ALT 334.

116. APS 3. 43; ALT 339.

117. APS 4. 14; ALT 341.

118. APS 4. 15; ALT 341.

119. APS 3. 48. ALT 342.

120. ALT 342 B.



FIG. 7. Luis Ortega Bru. *Composición abstracta*, 1965-1979. Témpera sobre papel.

rozando la abstracción, y utilizó colores arbitrarios, con grandes contrastes entre los fríos predominantes y los cálidos y brillantes que surgen de modo estratégico. En el tercero situó un primer plano de tierra resuelto con pinceladas puntillistas y colores puros y una masa de árboles desplazada ligeramente en la que destaca el primero, con tronco ancho y retorcido, con el que aunó la deformación del volumen y la de los colores. Por ese expresionismo pudiera ser anterior o, al menos, uno de los primeros de la serie; sin embargo, la pureza de los colores y el agudo contraste entre fríos y toques cálidos los sitúa en fecha próxima a los anteriores.

Del mismo modo se retuerce el tronco de *Paisaje de pueblo*,¹²¹ que Ángel Ortega León también consideró inconcluso, una acuarela con gruesos contornos lineales en negro, como ya vimos en *Río Santa María de Tiétar II*. A diferencia del acabado naturalista de ésta, en este caso los árboles en segundo plano están resueltos con esquematizaciones similares a los antes citados. El que denominó *Estudio de colores* es un caso claro de una simplificación tan radical que es difícil distinguir de una obra abstracta.¹²² Los dos niveles del paisaje están resueltos con falsos planos, el primero a modo de tierra quebrada; el fugado desde una perspectiva caballera, que corrige la posición del rayo central de visión. Eso genera un efecto expresionista al que también responde el uso de la témpera, aplicada con rayados y veladuras que descubren el negro del soporte. El contraste de los colores fríos y los cálidos, y el protagonismo del amarillo, lo relaciona con los anteriores paisajes analizados. La composición recuerda la de *Composición abstracta I*,¹²³ de la que difiere en los trazos y los tonos de color, con unidades yuxtapuestas en el primer espacio, muy distintas de los brochazos automáticos y manchas y tampones de ésta.

Con esos paisajes puede relacionarse *Composición abstracta*,¹²⁴ en la que utilizó los mismos colores que en los paisajes urbanos y algunos naturales fechados en 1965-1970. La figura abstracta que ocupa el primer plano y la mayor parte del encuadre es comparable con la escultura modelada *Astilla I*, de cerca de 1965. Los colores cálidos y brillantes, que destacan sobre los trazos de un cuerpo de tierra vibrante y un celaje azul que vela morados y verdes no disimulan un mismo interés formal.

En el grupo de las pinturas figurativas habría que empezar con la acuarela *Los enamorados (Alegoría del brindis)*,¹²⁵ que, según su hija Débora Ortega León, pudiera ser debida a un encargo de una conocida marca de cava catalán de Barcelona, en la época en la que modeló diversos retratos para el Museo de cera de esa ciudad,¹²⁶ en torno a 1965-1971. El novedoso tratamiento del espacio, en una especie de escenario o escaparate poligonal reducido como si fuese una hornacina, le permitió realzar el escorzo complementario de las dos figuras, la femenina con las piernas cruzadas y un vestido corto con pliegues virtuales simplificados en extremo, como en las esculturas colosales de la iglesia del Santísimo Redentor de Sevilla,¹²⁷ fechadas en 1963-1965. Tanto la posición como la transparencia de ese vestido, que deja ver con claridad las piernas, las caderas y los pechos de la joven, remiten a esa época. La autonomía de los mechones volados del pelo es similar a la de la escultura *Sirena*, ya citada, del año

121. AOL 72-73.

122. AOL 80-81.

123. APS 3. 11; ALT 364.

124. ONO WA 0022.

125. AOL S/N.

126. ALT 413-417.

127. ALT 225-227.

1960. La figura masculina le da la espalda y, como en una actitud de baile, se gira sobre sí mismo, con un escorzo de casi trescientos sesenta grados, para beber de la copa que ella le ofrece. Sólo viste unos pantalones largos, tan simplificados como el vestido de la mujer. Es una escena lúdica y divertida, con una sensualidad inocente, muy propia de los años sesenta. Los tonos azules y rosas la sitúan en un momento próximo a *El nacimiento de Jesús*¹²⁸ y *Rompimiento de gloria*,¹²⁹ las dos fechadas en 1960-1965.

Entre 1965 y 1970 pudiéramos fechar *Sin Título*,¹³⁰ debido a su semejanza con dos proyectos de esculturas con cabezas orgánicas inéditas y estudiadas en otros trabajos. La composición sigue un esquema habitual en grupos suyos de esa naturaleza, con una figura abstracta y orgánica en primer plano y otra mucho más pequeña fugada en horizontal. Cada una de esas abstracciones tiene características muy distintas, la primera con cuatro finos puntos de apoyo y una masa superior que genera una clara inestabilidad. Esa masa tiene texturas distintas según las zonas y está atravesada por una diagonal de la misma materia que complica la composición. La zona derecha recuerda las texturas de las esculturas modeladas en barro *Astilla I*¹³¹ y *II*,¹³² de cerca de 1965; mientras que la izquierda está resuelta como un enorme plano romboidal. La segunda abstracción tiene forma de pera invertida con grandes huecos y una valoración virtual uniforme, que evita el claroscuro. Los tonos azules y rosas pasteles de la ténpera unifican los espacios y les restan dramatismo.

Otra pintura con una referencia directa es *El hombre y la fuerza. El Paraíso*,¹³³ pues repite la composición de *El hombre y la fuerza* en otro contexto.¹³⁴ Por ese motivo, podemos fecharla a finales de los años sesenta. Los cuatro hombres que tiran en grupos de a dos desde los dos extremos de una cuerda son prácticamente iguales, la iconografía es idéntica salvo porque los de la primera llevan las caderas tapadas con paños con colores y los de la segunda están desnudos. Recordemos que esa segunda pintura presidió durante años el último taller de Luis Ortega Bru en la calle Castellar de Sevilla. La composición de la que aquí estudiamos adquiere otra dimensión con la inclusión de una quinta figura, un desnudo femenino que, por la serpiente que rodea su cuerpo, representa a Eva. La selva de fondo y el resplandor que surge entre la vegetación indican que están en el Paraíso, de ahí que la fuerza del hombre se relacione con el pecado original. La masa vegetal está interpretada con la aparente ingenuidad del aduanero Rousseau; mas la fuerza de los movimientos, el carácter agresivo de las hojas dentadas y las distorsiones debidas a los colores la llevan a un expresionismo

128. ALT 208.

129. ALT 210 B.

130. ONO WA 0008.

131. ALT 241.

132. ALT 242.

133. ONO WA 0019

134. ALT 300.



FIG. 8. Luis Ortega Bru. *El hombre y la fuerza. El Paraíso*, 1967-1969. Témpera, sobre cartón.

muy personal. Lo mismo le sucede al desnudo femenino, clásico como una Venus en lo que refiere al contraposto y a sus formas y simplificado de un modo moderno y no exento de soluciones esquemáticas propias en la zona inguinal y el rostro.

Cercana en el tiempo está *Retrato de mi hija*,¹³⁵ una témpera cortada por debajo de la nariz, por lo tanto, incompleta, en la que utilizó una pincelada parecida a la de los paisajes anteriores, con la que también coincide el modo de iluminar el fondo terroso somero con destellos rojizos. Las manchas y los trazos relacionados en planos muestran el conocimiento de los recursos fundamentales del cubismo, transformados con decisión con los rayados que velan los fondos y los colores arbitrarios que lo llevan al campo del expresionismo. Todo esto nos lleva a la cronología de 1965-1970, que viene a coincidir con la edad de sus hijas Carmen y Débora Ortega León.

Gaitero con carreta es una técnica mixta en la que utilizó témpera y acuarela, que por su composición podemos relacionar con el relieve y la pintura *El éxodo de Gibraltar*,¹³⁶ el primero de 1970, y la segunda en torno a esa fecha. La figura principal y la multitud de fondo, así como la carreta y el paisaje urbano, sólo están abocetados; no obstante, muestran el realismo recio y contundente desde el punto de vista volumétrico iniciado en esa fecha y característico hasta 1975.

Mucho más acabada está la acuarela *Tríptico románico*,¹³⁷ que sólo por su título ya podríamos relacionar con *Forma arquitectónica. Románico I*¹³⁸ y *Forma arquitectónica*.

135. AOL 70-71.

136. BRG 85; ALT 384; y ALT 385.

137. AOL S/N.

138. ALT 445. R

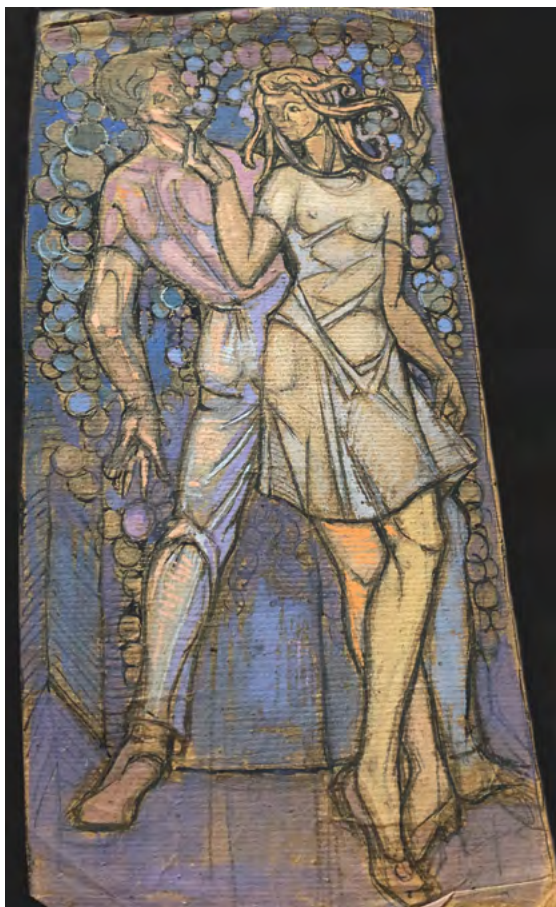


FIG. 9. Luis Ortega Bru. *Los enamorados (Alegoría del brindis)*, 1965-1971. Témpera y tinta sobre cartón.

Románico II,¹³⁹ esculturas modeladas en barro fechadas cerca de 1975. Estilísticamente no tienen nada que ver, pues éstas son esquematizaciones totémicas, una con figuras muy esquemáticas y la otra abstracta y la pintura tiene tres figuras realistas en cajeados verticales muy simples, cada una con características singulares. La primera de izquierda a derecha es una santa con las piernas cruzadas y con una madeja entre las manos, símbolo del infinito. Viste una túnica transparente, que deja ver toda su anatomía debajo de un tejido con pliegues virtuales vanguardistas. En el centro un peregrino frontal porta unos pescados, posiblemente salazones adecuadas para un largo camino, y responde al realismo de 1970-1975. La tercera figura es un campesino con una hoz y una bolsa con frutos, símbolo que pudiera tener una connotación política

139. ALT 446.

en consonancia con su triste pasado. Las correcciones de su eje lo aproximan a los rayos centrales de visión alternativos tomados de la pintura cubista, puestos al servicio del realismo compartido con la anterior.

El *Políptico de los oficios* está entre las mejores pinturas de Luis Ortega Bru.¹⁴⁰ Se trata de nuevas pinturas con tintas y témperas en las que las composiciones, complejas, están resueltas con un claro predominio del dibujo. En realidad, son pequeñas obras independientes que adquieren un mayor sentido agrupadas en una cuadrícula de la que sobresale la alegoría central del tercer cuerpo. Representan la vendimia, la ciega, la ganadería, el hilado, la cerámica, los varilleros, la forja, la pesca y una alegoría del trabajo y las familias obreras. Las figuraciones son realistas y corpulentas, como fue habitual en Luis Ortega Bru después del relieve *El éxodo*, del año 1970. En los temas dedicados a la cerámica, la forja y la pesca imperan los fondos azules, y en las demás los colores están muy diluidos, son tenues, apenas resaltados por los matices introducidos por las tintas negras. Con estas representaciones se relaciona el dibujo, también inédito *La forja*,¹⁴¹ en el que aparecen dos trabajadores con los torsos desnudos y anatomías duras y expresivas, que recuerdan las de las esculturas de 1974-1975.

Por último, hay que citar dos perspectivas ideales, que Ángel Ortega León tituló *Abstracto geométrico II*¹⁴² y *Perspectiva abstracta*,¹⁴³ las dos en sintonía con las ciudades ideales fechadas cerca de 1975.¹⁴⁴ La primera puede relacionarse con *Composición abstracta. Perspectiva I*,¹⁴⁵ una técnica mixta vertical con talla, témpera y tinta negra; y la segunda con *Perspectiva. Madrid II*,¹⁴⁶ de la que parece un boceto o idea previa. Como éstas, se caracterizan por las estructuras ideales con módulos geométricos fugados.

4. REALIDAD Y VANGUARDIA EN DIECISÉIS NUEVOS DIBUJOS

Entre estas obras inéditas también hay dibujos propiamente dichos, que debemos distinguir de los proyectos o estudios para esculturas, algunos bocetos para pinturas y otros relacionados con relieves mas resueltos en el plano y no con intención volumétrica alguna. Entre ellos *La forja*, antes comentado.

Uno titulado *Estudio de peñón*¹⁴⁷ es desconcertante, pues presenta un dibujo naturalista del tema principal, el Peñón de Gibraltar, que pudiera compararse con los

140. ONO WA 0025.

141. ONO WA 0024.

142. AOL 19.

143. AOL 72-73.

144. ALT 447-461.

145. APS 3. 8; ALT 454.

146. APS 3. 26; ALT 451.

147. AOL S/N.



FIG. 10. Luis Ortega Bru. *Político de los oficios*, 1970-1975. Tinta y témpera sobre papel.



FIG. 11. Luis Ortega Bru. *La forja*, 1970-1975. Lápiz sobre papel.

dibujos con lápices de colores *El Peñón de Gibraltar*, II,¹⁴⁸ III¹⁴⁹ y IV,¹⁵⁰ todos del año 1975; y con el *Cartel del Partido Independiente* de San Roque del año 1980;¹⁵¹ y, sin embargo, la composición con una línea de tierra en primer plano, dicho paisaje fugado en el fondo y un plano superior que surge de ese fondo fugado, recuerdan la organización de las pinturas fantásticas fechadas entre 1960 y 1965, con la que también concuerda el elemento superior fosilizado y en diagonal. Eso nos remite a dos fechas distintas y dificulta la identificación cronológica; aunque también habría que tener en cuenta que

148. APS 4.2; ALT 485.

149. APS 4. 3; ALT 486.

150. ALT 487.

151. ALT 580.

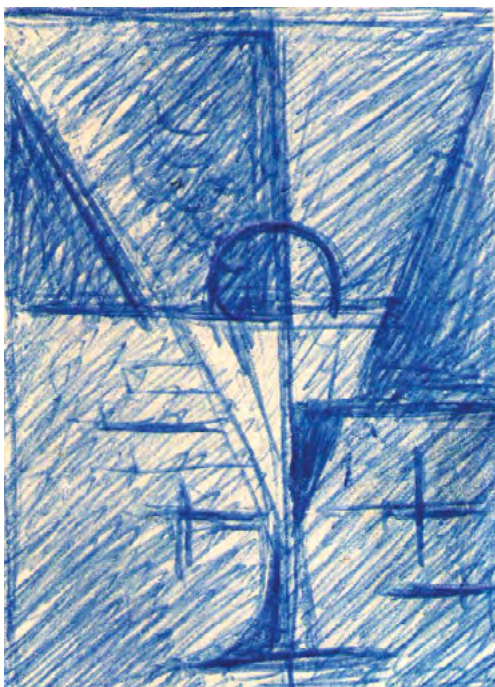


FIG. 12. Luis Ortega Bru. *Sin Título*, cerca de 1968. Dibujo con bolígrafo azul.

entre aquéllas nunca introdujo ninguna figura ni paisaje naturalista, predominantes aquí con el suelo cuarteado y yermo del primer plano y el peñón al fondo, lo que la retrasaría bastante. El titulado *Árboles delante del Peñón* presenta una composición acorde con el natural,¹⁵² y pudiera ser posterior.

Luis Ortega Bru realizó una obra cubista en *Sin Título*,¹⁵³ dibujo con tinta azul en el que diseccionó una copa que, proyectada en el plano con el principio de la visión simultánea, queda reducida a una relación de líneas y planos asociados, con la que renunció al volumen y el aspecto físico original. Es comparable al relieve *Cabeza de hombre*, modelado cerca de 1968; aunque, pese al facetado, éste mantiene las referencias del rostro y éste se aprecia con nitidez.

Otros dos dibujos, *Sin Título*¹⁵⁴ y *Sin Título*,¹⁵⁵ pueden relacionarse con los proyectos de esculturas concebidas mediante adiciones con carácter constructivista, con la clara diferencia de la renuncia al volumen, prioritario en éstas. La adición de pequeñas piezas independientes y, en consecuencia, las configuraciones abstractas de

152. AOL 42 A.

153. AOL 20.35.24.

154. AOL 19. 03. 20.

155. AOL 20. 41. 08.

ambas, adquieren una nueva relación en el plano, esto es, se manifiestan como dibujos y referentes pictóricos y no como volúmenes puros, tal exige la escultura. El primero está dibujado con carboncillo y el segundo con lápiz verde, éste con abundantes manchas de café.

Un *Retrato de niño*¹⁵⁶ muestra la sutileza del dibujo de Luis Ortega Bru cuando se lo proponía. La interpretación del perfil izquierdo de un niño lo vincula con las esculturas realistas del primer lustro de los años setenta, que cuentan con el antecedente de *Cabeza de mujer*,¹⁵⁷ de un año antes. Desde el punto de vista técnico destaca la seguridad y la soltura de los contornos, dibujados con tinta negra, incluido el inicio del pelo, revuelto, movido, muy veraz; y la viveza moderada y eficaz de los trazos secundarios con tinta azul en los perfiles de los ojos y la frente. La misma sutilidad tienen los garabatos internos con los que dio volumen y detalló la anatomía.

El realismo de *Sin título. Escena dramática*¹⁵⁸ es muy distinto, pues Luis Ortega Bru optó por una ingenuidad que recuerda a la de un *Vía Crucis* en relieve cuyos bocetos forman parte de estas identificaciones, que sabemos llegó a modelar o tallar por la inscripción con el término *hecho* en los márgenes. El dibujo es muy simple y, al mismo tiempo, muy seguro. Dos mujeres sostienen a otra que se lamenta con los brazos abiertos y los puños apretados, ante otra con las dos manos delante del torso, como quien no tiene nada que ver con el asunto después de haberle dado una mala noticia. El amplio espacio entre el grupo y la figura sola, y la fuerza del gesto de la afectada, incentivan las notas dramáticas en principio rebajadas por la simplificación ingenua de todas las figuras.

Los dos dibujos *Sin Título. Perspectiva*¹⁵⁹ y *Sin Título. Perspectiva abstracta*¹⁶⁰ forman parte de la serie de perspectivas ideales de Madrid y su entorno fechadas cerca de 1975, justo antes de volver a Sevilla.¹⁶¹ La primera coincide en el punto de vista muy bajo y la arquitectura reducida a una geometría elevada y flotante con la técnica mixta de talla y pintura con témpera y tinta negra *Composición abstracta. Perspectiva I*.¹⁶² La segunda está más en la línea de las esculturas constructivas; no obstante, las indicaciones marginales indican la previsión de color para una pintura, a la que debería servir de boceto.

Por último, *Crucificado atado a la espalda* es una de las representaciones en las que más acentuó a la vez el realismo y el carácter expresionista.¹⁶³ El violento escorzo que lo hace superar la cruz y voltearla con los brazos y la cabeza descubre el pecho,

156. AOL 18. 58. 54.

157. BRG 80; ALT 389.

158. AOL 18. 39. 10.

159. AOL 19. 00. 54.

160. AOL 18. 14. 00.

161. ALT 447-461.

162. APS 3.8; ALT 454.

163. AOL 22.19.30.

hinchado, deformado por la violenta posición. El dibujo con lápiz y tinta azul es muy lineal; sin embargo, las grandes masas anatómicas, muy bien simplificadas, y la contundencia de los movimientos lo hacen parecer suelto. La relación con el plano es propia de un dibujo y no de un proyecto escultórico, aún así podemos relacionarlo con *San Dimas* y *Gesta crucificados*,¹⁶⁴ fechados cerca de 1979, sobre todo con el segundo; aunque este dibujo es mucho más dramático.

BIBLIOGRAFÍA

- BERNALES BALLESTEROS, Jorge: «Retablos, esculturas y pinturas»; en VVAA: *Esperanza Macarena en el XXV Aniversario de su Coronación Canónica*, Sevilla, Guadalquivir, 1989.
- CABACO, Sergio; y ABADES, Jesús: «Centenario de Luis Ortega Bru. Crucificado», en www.lahornacina.com/articulos/bru.html.
- BONET SALAMANCA, Antonio: *Escultura procesional en Madrid (1940-1990)*, Madrid, Editorial Eneida, 2009.
- GONZÁLEZ TORRES, Javier, coord.: *Ortega Bru. Centenario (1916-2016)*. Málaga, Archicofradía Sacramental de Pasión y Ars Málaga-Palacio Episcopal, 2016.
- LUQUE TERUEL, Andrés: «Actualidad de un amplio catálogo»; en Luis Ortega Bru. *Un genio en Solitario*; Sevilla, Tartessos, 2011.
- : *Luis Ortega Bru. Vanguardia inédita*; Sevilla, Tartessos, 2011.
- : «Luis Ortega Bru. Esculturas inéditas de vanguardia», en *Laboratorio de Arte*, n.º 24, vol. I, Sevilla, 2012.
- : «La relación con las vanguardias como modo de expresión»; en GONZÁLEZ TORRES, Javier, coord.: *Ortega Bru. Centenario (1916-2016)*. Málaga, Archicofradía Sacramental de Pasión y Ars Málaga-Palacio Episcopal, 2016.
- : «Luis Ortega Bru. Un estilo propio de escultura y pintura»; en San Roque, Museo Municipal Ortega Bru de San Roque, 2016.
- : «Una libreta inédita con dibujos vanguardistas de Luis Ortega Bru». Inédito, 2020.
- : «Proyectos de esculturas inéditos de Luis Ortega Bru», en *Trocadero*, n.º 32, 2020.
- ORTEGA BRU, Marina; y PÉREZ GIRÓN, Antonio: *De la memoria de Marina Ortega Bru*, San Roque, 2002.
- PÉREZ GAMERO, David: «La escultura sevillana en tiempos del Nacional-Catolicismo», en GIMÉNEZ DE ARAGÓN SIERRA, Pedro, coord., *Escultores sevillanos del siglo XX*, Huelva, 2008.
- PÉREZ GIRÓN, Antonio: *La República y la Guerra Civil en San Roque*, Algeciras, 1998.
- PÉREZ GIRÓN, Antonio: *San Roque, Guerra Civil y represión*, San Roque, 2008.

164. ALT 561 Y 562.