



Universidad de Oviedo

**LAS CIUDADES DEL ARCO ATLÁNTICO, PATRIMONIO CULTURAL Y  
DESARROLLO URBANO**

**Joaquín Rubio Camín (1929-2007): trayectoria biográfica y  
artística**

**Ana Johari Mejía Robledo**

**Tesis doctoral dirigida por la Dra. María Soledad Álvarez Martínez,  
catedrática del Departamento de Historia del Arte y Musicología de la  
Universidad de Oviedo.**



## INDICE

<b>Agradecimientos</b> .....	<b>7</b>
<b>Introducción</b> .....	<b>10</b>
<b>Capítulo I. Origen, planteamiento y referencias preliminares para el estudio</b> .....	<b>13</b>
<b>I. 1. El tema de la investigación: la trayectoria biográfica y artística de Joaquín Rubio Camín (1929-2007)</b> .....	<b>13</b>
<b>I. 2. Estado de la cuestión</b> .....	<b>15</b>
<b>I. 3. Hipótesis</b> .....	<b>19</b>
<b>I. 4. Objetivos de la tesis</b> .....	<b>20</b>
<b>I. 5. Metodología</b> .....	<b>22</b>
I. 5.1. Primera etapa del proceso de investigación:.....	22
I. 5.2. La segunda etapa de la investigación.....	23
I. 5.3. La tercera etapa de investigación .....	24
<b>I. 6. Fuentes empleadas para el desarrollo de la investigación</b> .....	<b>25</b>
I. 6.1. Fuentes iconográficas directas:.....	25
I. 6.2. Fuentes escritas directas: .....	26
I. 6.3. Fuentes escritas indirectas: .....	27
I. 6.4. Fuentes materiales:.....	27
I. 6.5. Fuentes orales:.....	27
<b>I. 7. Estructura del trabajo</b> .....	<b>28</b>
<b>Capítulo II. Trayectoria personal de un creador: Joaquín Rubio Camín....</b>	<b>33</b>
<b>II. 1. Infancia y adolescencia</b> .....	<b>33</b>
<b>II. 2. Madrid y el cambio de residencia</b> .....	<b>40</b>
<b>II. 3. La incursión en la escultura y el hallazgo del angular de hierro</b> .....	<b>44</b>
<b>II. 4. Retorno a Asturias y establecimiento en Valdediós</b> .....	<b>52</b>
<b>II. 5. Retomando el oficio pictórico</b> .....	<b>69</b>
<b>II. 6. La escultura pública y el diseño</b> .....	<b>74</b>
<b>II. 7. Las exposiciones póstumas</b> .....	<b>89</b>
<b>Capítulo III. Introducción a los diferentes lenguajes</b> .....	<b>91</b>
<b>Capítulo IV. La pintura de Rubio Camín</b> .....	<b>96</b>
<b>IV. 1. Contextualización de la pintura de Rubio Camín</b> .....	<b>96</b>
<b>IV. 2. Fases pictóricas: estilo, técnicas y evolución</b> .....	<b>100</b>
IV. 2.1. Pintura temprana de adolescencia, 1944 a 1947 .....	100
IV. 2.2. Pintura de juventud, 1948 a 1950 .....	103
IV. 2.3. Pintura de madurez 1950-1963 .....	104
IV. 2.4. Últimas pinturas 1990-2007 .....	106
<b>IV. 3. La temática</b> .....	<b>107</b>
IV. 3.1. El paisaje naturalista.....	107

IV. 3.2. El gasómetro, el paisaje urbano y el puerto de Gijón.....	117
IV. 3.2.1. El gasómetro.....	118
IV. 3.2.2. El paisaje urbano.....	121
IV. 3.2.3. El puerto de Gijón.....	126
IV. 3.3. Los paisajes con figuras y las mujeres con toca.....	128
IV. 3.4. Otros personajes.....	134
IV. 3.5. El retrato.....	139
IV. 3.6. El bodegón.....	149
IV. 3.7. El tema religioso.....	159
<b>Capítulo V. La obra escultórica de Rubio Camín.....</b>	<b>168</b>
<b>V. 1. Contextualización de la escultura de Camín en el panorama de la plástica española de la segunda mitad del siglo XX.....</b>	<b>168</b>
<b>V. 2. Las primeras fases de experimentación tridimensional con el hierro y otros metales que preceden al angular.....</b>	<b>170</b>
V. 2.1. El angular de acero.....	179
V. 2.1.1. El origen del angular y las primeras piezas de acero (1962-1964).....	180
V. 2. 1. 2. El desarrollo del angular a partir de 1964 hasta 1968.....	183
V. 2.1.3. El desarrollo del angular a partir de 1968 hasta 1990.....	188
V. 2.2. El angular de acero aplicado al diseño.....	201
V. 2. 3. El desarrollo de la escultura en metal desde 1990 hasta 2007.....	205
<b>V. 3. La escultura en bronce de Camín.....</b>	<b>217</b>
V. 3.1. Las primeras obras en bronce de tendencia figurativa.....	217
V. 3.2. La segunda fase de creación figurativa en metal y el desarrollo de las series figurativas en metal.....	221
V. 3.2.1. Torsos y figuras femeninas.....	222
V. 3.2.2. Los retratos.....	227
V. 3.2.3. Las maternidades.....	230
V. 3.2.4. Las aves.....	232
V. 3.2.5. Las Puertas de La Caja de Ahorros de Segovia.....	233
V. 3.2.6. Las medallas.....	234
<b>V. 4. La escultura en madera. Los troncos de Camín.....</b>	<b>237</b>
V. 4.1. El retorno a Asturias en 1975 y la búsqueda de la naturaleza.....	237
V. 4.2. La madera como materia escultórica.....	239
V. 4.3. El encuentro con la madera en Valdediós.....	240
V. 4.4. Las cualidades de los troncos de Camín.....	242
V. 4.5. Los tipos de madera de su escultura.....	245
V. 4.6. La técnica del trabajo escultórico en madera.....	252
V. 4.7. Evolución de los troncos.....	256
V. 4.7.1. El pino de Oregón y los primeros ensayos.....	256
V. 4.7.2. El hallazgo de lo elemental en el tronco y su expansión.....	259
V. 4.7.2.1. La forma cilíndrica del tronco como punto de partida.....	260
V. 4.7.2.2. La deconstrucción del espacio aplicado a la madera.....	262
V. 4.7.2.3. Construcciones y variaciones.....	267
<b>V. 5. La escultura en piedra, hormigón, ladrillo y nuevas versiones del trabajo en metal... 274</b>	<b>274</b>
V. 5.1. La escultura en piedra y ladrillo de tendencia figurativa.....	275
V. 5.2. Escultura de carácter geométrico realizada en piedra y hormigón.....	278
V. 5.3. Las nuevas versiones del trabajo en metal.....	284
<b>V.6. La escultura de carácter religioso.....</b>	<b>288</b>

V. 6.1. Las primeras esculturas religiosas desde 1960 hasta 1965.....	289
V. 6.2. Los encargos destacados a partir de 1965.....	295
V. 6.2.1. El retablo de la catedral de Oviedo .....	295
V. 6.2.2. El retablo para la Basílica Hispanoamericana de Nuestra Señora de la Merced .....	295
V. 6.2.3. La iglesia parroquial de San Lorenzo de Gijón.....	298
V. 6.2.4. El Cristo para la iglesia del Convento de Nuestra Señora de los Milagros, en Orense. ....	300
V. 6.2.5. Cristo crucificado para la iglesia parroquial de Nuestra Señora de Begoña, P.P. Carmelitas, Gijón. ....	301
V. 6.2.6. Iglesia parroquial de San Nicolás de Bari, Gijón e iglesia parroquial de San Vicente de Paúl, Gijón.....	303
<b>Capítulo VI. El dibujo y la obra sobre papel.....</b>	<b>306</b>
<b>VI. 1. El dibujo y la obra sobre papel dentro de la producción artística de Rubio Camín ....</b>	<b>306</b>
<b>VI. 2. Técnicas, procedimientos, materiales y soportes .....</b>	<b>308</b>
<b>VI. 3. La temática. ....</b>	<b>311</b>
VI. 3.1. Retratos y desnudos .....	311
VI. 3.2. De las primeras obras sobre papel con temática paisajística a la colaboración con la revista Cubera .....	323
VI. 3.3. Los trabajos de ilustración para diferentes publicaciones. ....	336
VI. 3.4. Últimas series de dibujos.....	341
VI. 3.4.1. Serie de cristal.....	341
VI. 3.4.2. Serie de caballos .....	342
VI. 3.4.3. Serie de toros y toreros.....	343
VI. 3.4.4. Otras series .....	345
<b>VI. 4. Acuarelas, pasteles y otros dibujos.....</b>	<b>347</b>
<b>Capítulo VII. El collage .....</b>	<b>351</b>
<b>VII. 1. El proceso del papel .....</b>	<b>351</b>
<b>VII. 2. Evolución del collage.....</b>	<b>352</b>
VII. 2.1. Las primeras obras .....	352
VII. 2.2. Los collage de tendencia geométrica.....	355
VII. 2.3. El libro de Valdediós: el collage para ilustrar una publicación.....	358
VII. 2.4. Los últimos collages de tendencia figurativa.....	360
<b>Capítulo VIII. La obra gráfica.....</b>	<b>363</b>
<b>VIII. 1. Los monotipos .....</b>	<b>363</b>
<b>VIII. 2. El grabado .....</b>	<b>366</b>
<b>VIII. 3. La serigrafía .....</b>	<b>369</b>
<b>Bibliografía general.....</b>	<b>378</b>
<b>Catálogos.....</b>	<b>382</b>
<b>Fuentes hemerográficas: .....</b>	<b>389</b>
<b>Fuentes de internet .....</b>	<b>418</b>

## **Agradecimientos**

La presente tesis es uno de los logros más importantes alcanzados desde que acabé la licenciatura en marzo de 2008. En este esfuerzo personal han estado muchas personas implicadas y me gustaría dejar constancia de ello.

Quisiera agradecer a la Fundación M<sup>a</sup> Cristina Cristina Masaveu Peterson la concesión de una beca para elaborar entre diciembre de 2010 y diciembre de 2011 el catálogo razonado de Joaquín Rubio Camín, próximo a publicarse. El aprendizaje que realicé en esta institución y el apoyo económico concedido, han sido determinantes para materializar esta tesis.

En segundo lugar, me gustaría manifestar mi agradecimiento a la familia de Camín, especialmente a su hija Mónica Rubio y a su viuda Carmen Díaz Cotera. Ellas dos me abrieron las puertas de la casa de Valdediós, me facilitaron el acceso a la colección del artista y me brindaron toda la información necesaria, participando activamente en el desarrollo de este trabajo.

Agradezco también a todos los museos, fundaciones e instituciones públicas y privadas que prestaron su apoyo para la elaboración del catálogo y que permitieron el acceso a sus fondos. Lo mismo que a aquellos coleccionistas y amigos personales de Camín que me abrieron las puertas de sus casas y me proporcionaron información sobre el artista, ya sea oral o documental. A Amador Fernández, amigo personal y galerista de Cornión, por el gran apoyo prestado a lo largo de todo el proceso.

A mis amigas y amigos por estar siempre allí, por sus ánimos y palabras de cariño.

A mi familia, la que me vio nacer y que a pesar de la fronteras, siempre me apoyan y me dan palabras de aliento. A mis abuelos porque siempre han sido ejemplo de superación.

A mis suegros, por ser unos abuelos excepcionales y cuidar de mi hijo cuando el trabajo parecía

desbordarme.

A mis padres por su amor incondicional y por enseñarme a volar lejos de casa. Gracias papá por enseñarme el significado de las palabras lucha y valor. Gracias mamá por enseñarme la curiosidad por el conocimiento y por ser ejemplo de lo que significa ser madre y académica al mismo tiempo. Soy lo que soy gracias a ustedes.

A mi marido, a mi compañero, a la persona que ha sabido estar conmigo y me ha dado la fuerza necesaria para seguir. Siempre has confiado en que llegaría al final. Gracias por aceptar mis ausencias y hacerte cargo de la casa en los periodos críticos de trabajo. Gracias por acompañarme en este viaje y por tu amor constante. Sin ti, esto no hubiera sido posible.

A mi hijo Teo, que nació en el proceso de desarrollo de estas páginas y que es el motor de mi vida. Sin saberlo, me estás dando la fuerza necesaria para este último empujón. Gracias hijo por tu paciencia cuando mi atención estaba puesta en la pantalla. Espero que algún día puedas estar orgulloso de mamá.

Finalmente, y de forma muy especial, a la directora de esta tesis, la Dra. M<sup>a</sup> Soledad Álvarez Martínez. No me alcanzarían estas páginas para agradecerte todo lo que has hecho por mí. El estímulo que siempre me transmitiste y tu fe en las posibilidades de este proyecto me sirvieron mucho para concretar una temática tan amplia y que constantemente amenazaba con desbordar sus propios límites. Gracias por tus sugerencias y apoyo, por leer hasta el final los múltiples manuscritos a pesar de tus muchos compromisos. Por guiarme en este camino del conocimiento y por enseñarme a amar lo que hago. Gracias Soledad por lo mucho que me has dado.





## Introducción

La tesis doctoral que ahora se presenta surgió durante el ciclo académico 2008 - 2009, periodo en el que cursaba el programa de doctorado *Las ciudades del Arco Atlántico. Patrimonio Cultural y Desarrollo Urbano*<sup>1</sup> del Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo.

En el transcurso del doctorado conocí a la profesora y directora de esta tesis, la Dra. M<sup>a</sup> Soledad Álvarez Martínez, encargada a su vez de impartir la mitad de los contenidos del curso *Espacios Urbanos: planificación y diseño de la ciudad actual*, perteneciente a dicho programa. Por aquél entonces la Dra. M<sup>a</sup> Soledad acababa de organizar la obra artística de Joaquín Rubio Camín (1929-2007) para documentar el catálogo<sup>2</sup> de la exposición póstuma dedicada a la obra del artista y promovida por el Museo Barjola de Gijón. Durante el transcurso del trabajo, pudo constatar la ingente producción de Camín, en cuanto a volumen de obra de refiere, que estaba aún sin estudiar en la casa-taller del artista en Valdediós. Su acercamiento a la casa de Camín evidenció la necesidad de realizar un análisis exhaustivo de esta producción, generada durante más de 60 años, desde finales de 1944 hasta el año de su fallecimiento en 2007. Fue entonces cuando me sugirió este trabajo, que se correspondía además con mi interés por dedicarme a investigar sobre la escultura de vanguardia en España.

En el año 2009 se empezó a materializar esta investigación cuyo primer cometido fue el estudio de la producción escultórica de madera de Camín. A través de un desarrollo pormenorizado de la evolución conceptual y formal de su obra plástica en madera, así como de la catalogación de la misma, realicé mi primera aproximación a la obra de este artista que formó parte de la memoria académica presentada en la prueba de Suficiencia Investigadora para la obtención del Certificado de Estudios Avanzados- DEA, en junio de 2010.

Posteriormente, en el año 2010 la Fundación María Crística Masaveu Peterson incentivó y financió el *Catálogo razonado de Joaquín Rubio Camín (1929-2007)*. La dirección de este

---

1 Programa de Doctorado Interuniversitario y con Mención de Calidad en el curso académico 2008-2009.

2 ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M.S.: *Entorno Camín*, Catálogo, Museo Barjola, Gijón, 2009.

trabajo de investigación quedó a cargo de la Dra. Soledad Álvarez Martínez, y a mi, como becaria, me encomendaron los trabajos de catalogación. Este catálogo razonado, próximo a publicarse, permitió un mayor acercamiento a la obra del artista a partir de la realización de un profundo trabajo de campo y de la documentación de alrededor de 2000 obras artísticas, en las que se apoya una parte del corpus teórico de esta tesis doctoral.

Al hacer referencia a los orígenes de esta tesis, pretendo señalar algunos aspectos fundamentales para entender los propósitos y el desarrollo de los temas que en ella se abordan, permitiendo comprender, o al menos justificar, las limitaciones que se puedan observar en su presentación. En primer término es necesario señalar que el estudio que aquí se presenta se apoya en esa primera memoria del DEA y también en el catálogo razonado promovido por la Fundación M<sup>a</sup> Cristina Masaveu Peterson, un catálogo que aún no ha salido a la luz pero al que se alude constantemente debido a la importancia documental que tiene<sup>3</sup>. El catálogo ha sido un punto de partida importante, pero la tesis pretende ir más allá para avanzar en la interpretación de la personalidad artística de esta figura tan polifacética en cuanto a disciplinas y lenguajes, indagando sobre su vida y sobre la incidencia del medio vital en su obra, estableciendo las claves que rigen su diferente comportamiento ante la materia y la forma y que le impulsan en su actitud comprometida de búsqueda permanente.

Detrás de la idea de elaborar esta tesis doctoral está la convicción de una pequeña contribución académica para ampliar el conocimiento sobre el patrimonio artístico nacional, reforzando el valor de dichas creaciones como parte fundamental de los nuevos patrimonios surgidos en la segunda mitad del siglo XX. El estudio formaría parte de aquella tendencia historiográfica general de los últimos años, interesada en profundizar en la aportación realizada por las corrientes plásticas de la modernidad dentro del ámbito geográfico español.

Finalmente, esta tesis formaría parte de la línea abierta por su directora, la Dra. M<sup>a</sup> Soledad Álvarez Martínez, que ha dedicado buena parte de su actividad investigadora a la escultura de

---

3 En este aspecto la Fundación M<sup>a</sup> Cristina Masaveu Peterson se reserva todos los derechos de publicación, edición, reproducción y difusión de los contenidos de ese trabajo, lo que explica que en la presente tesis no se haya incluido ese apartado de catalogación complementario del estudio.

vanguardia en España y ha sido la principal investigadora de la obra de Camín hasta el momento actual.

# **Capítulo I. Origen, planteamiento y referencias preliminares para el estudio**

## **I. 1. El tema de la investigación: la trayectoria biográfica y artística de Joaquín Rubio Camín (1929-2007)**

Como se ha comentado anteriormente, el origen de esta investigación está relacionado con dos aspectos, por un lado mi propio interés por estudiar la escultura de vanguardia producida en el ámbito geográfico español. Por el otro, ante el fallecimiento del artista en diciembre de 2007 y después de comprobar la cantidad de obra desconocida existente en su casa-taller de Valdediós, la directora de esta tesis constató la necesidad de realizar un estudio pormenorizado del conjunto de su producción antes de una posible dispersión posterior de la obra. Estos dos hechos marcaron el inicio de este trabajo de investigación que centra su atención en la obra artística de Camín.

Inicialmente la investigación sobre el tema de la tesis se centró en estudiar la trayectoria biográfica de Camín desde su nacimiento en 1929, hasta su fallecimiento en diciembre de 2007. Esta reseña preliminar reforzaría el siguiente apartado dedicado a la producción tridimensional del artista, ya que la disciplina escultórica es la que mayor fama y reconocimiento dio a Camín y quedaba aún un periodo muy relevante de su trayectoria por analizar y documentar, ya que los estudios previos más importantes<sup>4</sup> llegaban hasta finales del año 1990. En la memoria presentada para el Certificado de Estudios Avanzados- DEA se expuso este objetivo y consecuentemente se presentó un trabajo de investigación sistemático y exhaustivo de la obra escultórica cuyo soporte matérico es la madera, poniendo atención en el elevado número de obras que permanecían inéditas en su estudio, además de las catalogadas a partir del rastreo y localización de otras en colecciones particulares, museos, galerías e instituciones públicas y privadas. Este trabajo forma parte de un capítulo de la tesis doctoral que hoy se presenta, que ha

---

4 La principal investigadora de la obra de Camín ha sido la Dra. M<sup>a</sup> Soledad Álvarez Martínez, que documentó e investigó la labor creativa de Camín en una serie de artículos y publicaciones a las que nos referiremos más adelante.

ampliado el campo de análisis al conjunto de la producción artística de este autor, como se verá a continuación.

En el año 2010, y tras la iniciativa por parte de la Fundación M<sup>a</sup> Cristina Masaveu Peterson de promover la elaboración de un catálogo razonado de la obra de Joaquín Rubio Camín, las delimitaciones temáticas de la tesis se ampliaron y el proceso de investigación se reorientó para abordar nuevos campos de análisis. Así pues, el catálogo razonado de Camín evidenció que, además de la necesidad de realizar un estudio de la obra escultórica de Camín generada después de 1990, había muchas otras disciplinas artísticas que se habían analizado o documentado parcialmente<sup>5</sup> o que resultaban prácticamente inéditas en cuanto a análisis.

La primera disciplina que carecía de un estudio pormenorizado es la pintura, una actividad importante que cultivó Camín hasta 1960 y que retomó posteriormente desde 1990 hasta su fallecimiento en el año 2007. El análisis de toda esta producción pictórica del artista tenía que quedar reflejada en esta tesis, atendiendo además al elevado número de obras catalogadas. Asimismo, durante la búsqueda de sus bocetos y de aquellos dibujos preparatorios para las pinturas, se puso de manifiesto la importancia cuantitativa y cualitativa de las otras muchas facetas creativas de Camín, parcialmente conocidas a través de algunas exposiciones, en especial la actividad desarrollada con el papel como soporte. Los dibujos, los collages y la producción gráfica son vertientes creativas apenas atendidas en los estudios dedicados al artista a pesar del interés que tienen en sí mismas y que se ha considerado imprescindible incorporar como parte de esta tesis. Las obras realizadas en cada una de estas disciplinas quedaron recogidas en el catálogo razonado realizado para la Fundación M<sup>a</sup> Cristina Masaveu Peterson y son el punto de partida del corpus teórico de este trabajo. Además se han incluido en esta tesis doctoral otras actividades desarrolladas por el artista dentro del campo del arte público y la obra de carácter religioso<sup>6</sup>, actividades fundamentalmente vinculadas a su quehacer escultórico.

Podemos decir que la temática de la tesis ha sido ampliada según los requerimientos de la

---

5 La mayoría de las veces a través de catálogos de exposiciones, pero sin un estudio global que analizara esos trabajos en profundidad.

6 Cabe puntualizar que en el catálogo razonado realizado bajo nuestra autoría, estas tres últimas disciplinas se excluyeron del proyecto inicial por entender que requerían un tratamiento independiente y un estudio específico que desbordaba los presupuestos y cronogramas iniciales.

investigación y que ha ido concretando tras haber finalizado el catálogo razonado. La temática inicial centrada exclusivamente en la escultura, por lo tanto, fue modificada para abarcar también las siguientes disciplinas: la pintura, la escultura (en soportes matéricos como el hierro, la madera, el bronce, la piedra, el ladrillo y el hormigón), el dibujo, el collage, la producción gráfica (los grabados, la serigrafías y los monotypes) y las obras de carácter religioso ejecutadas sobre diferentes soportes. Todas estas facetas de Camín reflejan que la tesis se ocupa de un creador plural y multidisciplinar, con un talento natural para expresarse a través de múltiples prácticas artísticas.

Por último, y debido a la necesidad de delimitar el tema de estudio, hemos tenido que excluir de esta investigación una serie de lenguajes que desarrolló puntualmente Camín a lo largo de su trayectoria; como su breve paso por el campo de la fotografía. Lo mismo cabe decir de su obra civil en colaboración con arquitectos o su incursión en el mundo de la jardinería y el diseño del paisaje. Se trata de aspectos que requieren análisis específicos, que quedan abiertos para un desarrollo en futuras investigaciones

## **I. 2. Estado de la cuestión**

En la actualidad existen una serie de trabajos que destacan la plástica escultórica de Rubio Camín como parte de la escultura española contemporánea y como un hito fundamental dentro de la escultura contemporánea de Asturias. La investigación desarrollada sobre el tema coincide en destacar que Camín pertenece a una serie de artistas nacidos en Asturias que se encuentran con la difícil tarea de emprender una labor casi en solitario, dada la inexistencia de una escuela en la región, motivo por el cual algunos de ellos se desplazan a Madrid para entrar en contacto con las nuevas vías de expresión artística. Es en la capital donde se impregnan de los nuevos lenguajes artísticos, tras el abandono de los géneros tradicionales de la pintura y la escultura, para centrarse en una indagación sobre las cuestiones estrictamente plásticas.

El traslado de residencia de Camín a Madrid en 1950 trajo consigo un replanteamiento por parte del artista de los cánones estilísticos y estéticos vinculados a las conservadoras corrientes

artísticas imperantes, le puso en contacto con la apertura cultural y artística que se comenzaba a vislumbrar en Madrid, favoreció las colaboraciones con arquitectos y, de la mano de estas, su incursión en el mundo de la escultura y el abandono de su anterior actividad pictórica<sup>7</sup>. A partir de 1960, gracias al ambiente de rechazo de las prácticas y tendencias tradicionales por parte de los artistas con los que convivió, la obra de Camín se vinculó a la escultura no figurativa y a la elección del hierro como soporte esencial de su obra tridimensional. La escultura de Camín, como la escultura de vanguardia, renunció a cumplir la función de monumento y prescindió del significado simbólico, característicos hasta entonces, dando origen a unas creaciones muy distintas de lo que el público entendía por escultura, puesto que se alteraba el orden existente en la obra escultórica tradicional, tanto en lo concerniente a la función, como en la elección de los materiales, en el tamaño y en la forma.

Su labor creativa además, no se circunscribe exclusivamente a la escultura civil y exenta. Camín participa, gracias a la colaboración con numerosos arquitectos antes mencionados, en la nueva concepción y decoración de los templos de nueva planta construidos en España a partir de las reformas del Concilio Vaticano II. Los estudios ponen de manifiesto que la labor tridimensional de Camín en el ámbito de la escultura religiosa es destacada y el artista se suma al grupo de escultores que incorporaron las soluciones de vanguardia a los templos de nueva creación.

El retorno de Joaquín Rubio Camín a su tierra natal, después de una dilatada estancia en Madrid, se produjo en 1975, momento en el cual decidió establecer su casa-taller en Valdediós (Villaciosa). Su retorno, junto con el de otros escultores contemporáneos, sentó las bases para que se enriqueciera el panorama escultórico regional pocos años después. Se habla entonces de un momento de renacimiento para la escultura en Asturias, con esa llegada de los lenguajes renovador del arte, en fecha tardía, por otra parte, si se compara con el ámbito nacional e internacional.

El primer trabajo sobre la escultura de vanguardia en Asturias ha sido publicado por la directora

---

<sup>7</sup> Por lo menos hasta 1990, momento en el que retoma de nuevo el oficio pictórico.



de esta tesis, M<sup>a</sup> Soledad Álvarez Martínez, en “El presente de la escultura asturiana”, *I Semana del Patrimonio Artístico Asturiano*. Universidad de Oviedo, Ed. Caja de Ahorros de Asturias, Oviedo, 1978, pp. 153-168. Allí establece la problemática a la que se enfrentan los escultores que inician nuevas vías de investigación plástica, problemática recogida posteriormente por Javier Barón en “La escultura de vanguardia en Asturias”, *V Bienal Nacional de Arte Ciudad de Oviedo*, catálogo, Oviedo, 1986. pp. 140-160.

Estos quizá sean los primeros estudios propiamente dichos que incluyen dentro del panorama de la plástica asturiana la actividad escultórica de Camín, destacando esta faceta creativa por encima de su producción bidimensional. Y se menciona esto a propósito del libro de realizado por Miguel Logroño bajo el título *Camín*, Madrid, 1974, que se ocupa más de su pintura que de su producción escultórica. Éste último trabajo quedó ampliado gracias a la siguiente publicación a propósito de la exposición titulada *Rubio Camín, Pintor 1947-1969*, realizada en el Museo Barjola de Gijón y con textos bajo autoría de M<sup>a</sup> Soledad Álvarez Martínez. En éste catálogo que acompañó la exposición retrospectiva de la obra pictórica de Camín se sentaron las bases para la periodización estilística y cronológica de su pintura, además de la aportación de un apéndice fotográfico de todas aquellas pinturas que pudieron ser localizadas que el artista había realizado desde el inicio de su actividad hasta 1963. Aunque breve, este estudio es fundamental para cualquier análisis posterior de la obra pictórica de Camín.

En el campo de la escultura de carácter religioso, el único estudio destacado se refiere al artículo publicado en el año 1987 en la revista *Liño: Revista anual de historia del arte*, nº 7 y bajo el título “Arte y diseño en la obra religiosa de Camín: escultura sacra y objetos litúrgicos”, pp.177-196, de la misma autora citada. En él se visibiliza esta faceta casi desconocida hasta entonces de Camín y se reseñan las obras más importantes realizadas por el artista.

A partir de los estudios de la profesora Soledad Álvarez se suceden escritos que, o bien forman parte del catálogo de las diferentes exposiciones que va realizando Camín o son obras que hablan y profundizan en el quehacer escultórico del artista. El punto de inflexión en la investigación sobre la actividad escultórica del artista asturiano lo marcó su libro *Camín escultor*, editado en Oviedo en 1991 por la Caja de Ahorros de Asturias. Es la obra más

completa y que de alguna manera sintetiza la larga trayectoria de este escultor desde sus inicios hasta la fecha de su publicación. Por ello resulta pragmática la utilización de este último trabajo como punto referencial para cualquier posterior investigación referente al trabajo escultórico Joaquín Rubio Camín.

El estudio de la obra escultórica que ahora presento se basa en la investigación realizada por la mencionada profesora y directora de esta tesis. El libro *Camín escultor* ofrece análisis de la producción escultórica de Camín desde sus inicios hasta la fecha de publicación en el año 1991 coincidiendo con una exposición retrospectiva de escultura del artista en la sala de la Caja de Ahorros de Asturias en Oviedo. El trabajo realizado por la autora es el precedente más importante que se ha de tener en cuenta para cualquier investigación posterior sobre Rubio Camín.

Posteriormente en el año de 2005 y bajo el título “Joaquín Rubio Camín (Gijón 1929)” la profesora Álvarez Martínez realiza un nuevo texto sobre la obra del artista en el que se analiza buena parte de la escultura reciente del artista y se subsana en lo esencial, sin pretender la exhaustividad, el vacío existente sobre las aportaciones plásticas realizadas desde el año 1991 hasta el año 2005. Importante es también el catálogo realizado para la exposición póstuma *Entorno Camín* del año 2009, en la que se expusieron alrededor de 200 obras del artista. Coincidiendo con la exposición, y a petición del Ayuntamiento de Gijón como una manera de rendir homenaje a la obra pública de Camín localizada en la ciudad, se publicó en el año 2010 el libro Héctor Blanco titulado *Caminando con Camín. Obras de Joaquín Rubio Camín en edificios y espacios públicos de Gijón*. El libro pretende crear una ruta turística por los lugares más emblemáticos en los que intervino Camín y solventar los huecos historiográficos del estudio de su obra en este campo de la escultura pública.

Por otro lado, la escultura pública realizada por Camín tiene a su vez una serie de publicaciones que referencian parte de esta labor emprendida por el artista desde 1979, fecha en la que se realiza la obra *Maternidad*, en Madrid. La primera de ellas es el texto de M<sup>a</sup> Teresa González Vicario titulada “El Poblado Mínimo de Vallecas: espacio público, forma y materia”, publicada en la revista *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, en el año 1992, pp. 425-448. El artículo

documenta la labor escultórica de Camín con la obra *Maternidad, 1986*. El último trabajo que se ocupa de la escultura pública de Camín en el contexto del arte público de la ciudad de Gijón es el capítulo “Un nuevo arte para Gijón: compromiso público y usurpación retórica”, pp. 73-74, redactado por M<sup>a</sup> Soledad Álvarez Martínez para el libro *El waterfront de Gijón (1985-2005) Nuevos patrimonios en el espacio público*, editado en Oviedo en el año 2010 y coordinado por la profesora M<sup>a</sup> Cruz Morales Saro.

Quedan además una serie de trabajos que complementan los anteriormente comentados, aunque en su mayoría se refieren a textos breves de las exposiciones realizadas por el artista y que reseñan alguna disciplina o serie artística realizada por Camín en el momento. Por todo ello, y tras la lectura de toda esta bibliografía, se apreció la necesidad de realizar un estudio exhaustivo y comparativo de toda la escultura de Camín, fundamentalmente de la escultura realizada a partir de 1990, así como de la obra figurativa realizada en metal y madera. También se hizo patente la carencia de estudios de las últimas manifestaciones pictóricas realizadas a partir de 1990, una vez que el artista retomó esa práctica artística. Del mismo modo se constató la necesidad de un estudio de sus dibujos, una actividad muy prolífica e inédita del artista, sobre todo a partir de su cambio de residencia a Valdediós en 1975. Esta carencia además es extensible a los collages con papel y la producción gráfica, dos actividades que después de la catalogación se han desvelado como dos facetas fundamentales que Camín cultivó casi de manera compulsiva hasta el final de su vida.

### **I. 3. Hipótesis**

El contacto directo con la obra de Camín en su casa-taller de Valdediós, que permitió entrar en contacto con un número de obras relevante de pintura y escultura no contemplado en estudios precedentes, la clasificación del ingente número de dibujos almacenados en carpetas o perdidos en los cajones, lo mismo que de la restante obra realizada sobre papel o con papel para proceder a la catalogación, nos hizo pensar que a pesar de que Camín no era precisamente un artista olvidado por los investigadores, su obra era tan ingente que requería un estudio de conjunto mucho más amplio y exhaustivo, capaz de dar la imagen de este artista asturiano como

creador integral.

La hipótesis de partida ha sido pues, la de que se trataba de un artista insuficientemente conocido, autor de una obra plural en cuanto a disciplinas y estilos, solo parcialmente analizados. Un autor que resultaba difícil clasificar y que convenía estudiar desde una perspectiva global aprovechando la extensa colección que se había conservado en su casa-taller de Valdediós, cuyo futuro como colección no parece fácil de mantener por problemas de sostenibilidad.

#### **I. 4. Objetivos de la tesis**

En relación con lo expuesto, como objetivo general el presente estudio se plantea el análisis exhaustivo de la figura artística de Joaquín Rubio Camín en todas sus vertientes creativas, así como demostrar la indisoluble unión que en su trayectoria existe entre vida y obra.

Como objetivos particulares la tesis se plantea:

1. Realizar un estudio biográfico lo más completo posible a partir de fuentes documentales escritas, de la información bibliográfica y hemerográfica y de las aportaciones orales realizadas por sus familiares y amigos. Se pretende realizar una aproximación a la vida, a la personalidad del artista y a los hechos más relevantes de su trayectoria creativa, siempre dentro del contexto artístico regional y nacional del momento.
2. Analizar de forma sistemática y exhaustiva todas las fases de su pintura, faceta sólo parcialmente abordada en estudios precedentes en lo referido a su primera etapa, y prácticamente inédita, salvo alguna crítica de exposiciones, en lo que concierne a la pintura realizada desde 1990. Se definirán las etapas pictóricas y los diferentes planteamientos formales y repertorios iconográficos.
3. Revisar y completar el análisis de su producción escultórica, con especial atención a la

surgida desde 1990, partiendo de una clasificación en función del soporte matérico, pero sin olvidar la evolución cronológica y las diferentes fases creativas<sup>8</sup>. Se pretende también analizar la experiencia plástica del artista relacionada con la arquitectura y con el espacio público, destacando la importancia que en su trayectoria han tenido los trabajos de carácter religioso.

4. Abordar el estudio de su extensísimo trabajo dentro del campo del dibujo, nunca analizado en su conjunto hasta el momento.
5. Revisar la condición de obra secundaria que se había venido dando a sus trabajos con papel y cartulina, que están en la base de infinitos ensayos escultóricos y de un elevadísimo número de collages, que ha sido preciso seleccionar para el estudio, lo mismo que en el caso de los dibujos.
6. Estudiar y clasificar las diferentes técnicas y lenguajes manejados en el campo de las artes gráficas

En resumen, se pretende reunir en un trabajo exhaustivo las manifestaciones artísticas de un creador que se dedicó toda su vida al arte y vivió comprometido con el arte, un creador constante y sistemático que trabajó de forma ininterrumpida a lo largo de más de sesenta años, que practicó múltiples disciplinas y experimentó con gran número de técnicas y de materiales.

Con este estudio se pretende contribuir a situar la figura de Camín en el lugar que le corresponde dentro del arte español de su momento, y, en la medida de lo posible, atraer la atención de las instituciones regionales hacia la preservación del legado que el artista ha dejado en Valdediós.

---

<sup>8</sup> Hay que tener en cuenta que en el caso de Camín una propuesta cronológica en sentido estricto no es válida, ya que su obra carece de un desarrollo lineal y resulta incluso difícil hablar de una verdadera evolución, como se podrá corroborar a lo largo del desarrollo de los capítulos.

## **I. 5. Metodología**

### **I. 5.1. Primera etapa del proceso de investigación:**

Para conseguir los objetivos mencionados, la metodología utilizada en este estudio ha seguido los pasos habituales de la investigación histórico-artística. Se realizó un plan de investigación que contempló la identificación de las fuentes en las bibliotecas, enciclopedias generales, obras de referencia, publicaciones, artículos y las fuentes disponibles en Internet, que ayudaron a la preparación del estudio y establecer un estado de la cuestión. Las fuentes orales, fundamentalmente la aportación de su hija Mónica Rubio, de su viuda Carmen Díaz Cotera, sus hermanos, sus amigos más íntimos o su galerista personal, Amador Fernández Carnero, fueron de enorme importancia para iniciar el trabajo de investigación.

En un primer momento, y atendiendo a la memoria de investigación para la obtención del Certificado de Estudios Avanzados-DEA, los esfuerzos se centraron exclusivamente en el rastreo, la realización de un archivo gráfico y digitalizado, así como el compendio de información de todo aquello referente a la escultura sobre madera. Este trabajo se realizó durante un año aproximadamente, entre el año 2009 -2010, y atendiendo a la necesidad imperiosa de comenzar cuanto antes con el trabajo *in situ* de inventariado de las obras que se albergan en su casa-taller de Valdediós.

Posteriormente se realizó un rastreo de las obras depositadas fuera de la casa del artista. Como primer grupo importante, se buscaron y localizaron las piezas de aquellos coleccionistas privados dentro y fuera Asturias. Después se procedió a la catalogación de las obras pertenecientes a los fondos de museos e instituciones provinciales y regionales: del Museo de Bellas Artes de Asturias, el Museo Casa Natal Jovellanos de Gijón, la Fundación Evaristo Valle de Gijón, la Casa Municipal de Cultura de Avilés, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, la Fundación Juan March y el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca. Se rastrearon también en esta fase las obras existentes en diversas galerías de Asturias y Madrid, fundamentalmente, y en fundaciones, asociaciones, bancos, cajas de ahorros, colegios y conventos de todo el territorio español.

El trabajo de campo para localizar e identificar las obras se desarrolló en esta primera fase del trabajo paralelamente a la consulta de las fuentes escritas. Se analizó la documentación inédita proveniente del archivo personal del artista, las fuentes hemerográficas recopiladas por el propio Camín y depositadas en el Museo Casa Natal Jovellanos de Gijón, así como los catálogos de las exposiciones que se hallaban en su casa. Todo esto constituyó un material de investigación sustancial para la elaboración de los capítulos y para cumplimentar el primer inventario de su obra sobre madera.

### **I. 5.2. La segunda etapa de la investigación.**

La segunda etapa coincide con inicio del proyecto de investigación para la realización del catálogo razonado financiado para la Fundación M<sup>a</sup> Cristina Masaveu Peterson. El trabajo de catalogación se realizó entre diciembre de 2010 y diciembre de 2011. Parte de la información recabada en la primera etapa, sirvió para este segundo momento de catalogación del resto de obra localizada en la casa-taller de Valdediós.

En este momento se inventariaron las esculturas emplazadas al aire libre en su finca, así como el resto de esculturas de metal que estaban resguardadas dentro de las paneras del artista. Se identificaron y fotografiaron todas aquellas obras de carácter bidimensional: pinturas, dibujos, collages, obra gráfica, así como todo el resto de creaciones plásticas que en un principio, plantearon problemas de identificación.

Las fichas de catalogación siguieron un riguroso orden de estructura, en la que además de los datos técnicos, se incluyeron referencias bibliográficas de aquellas publicaciones que citaran o reprodujeran la obra artística en particular. Para cumplimentar estos campos, se continuó con la labor de acopio documental, incorporando en este momento una serie de catálogos y fuentes hemerográficas, que en la primera etapa no habían sido incorporados.

La localización y catalogación se hizo más extensiva, permitiendo la localización de obras que forman parte de colecciones privadas de Madrid, La Coruña, León, Palencia e incluso México

en el caso de su hermano Félix Rubio, que fue entrevistado personalmente en el año 2010 en su residencia mexicana.

También se incorporaron en este momento las fichas catalográficas de obras provenientes de colecciones como las del Centro de Escultura Museo Antón de Candás (Asturias), la Cámara de Comercio de Gijón, el Real Club de Tenis de Oviedo, la Universidad de Oviedo, el Ayuntamiento de Gijón, la Diputación Provincial de Oviedo, la Caja de Ahorros de Asturias, el banco BBVA (oficina Gijón), la Caja de España (León), la Caja Duero (Salamanca), la antigua Caja de Ahorros de Segovia, las colecciones de la Caja de Ahorros de Zaragoza, la Fundación San Benito de Alcántara (Cáceres), El Colegio Mayor Covarrubias de (Madrid), la colección Masaveu, el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (Sevilla), el Museo de Escultura de Leganés (Madrid), el Museo de Arte Contemporáneo de Villafamés (Castellón), el Museo Castillo de Larrés (Sabiñánigo, Huesca), así como la colección de ADIF y de la Fundación Azcona.

En este momento, se accedió al resto de los fondos fotográficos que pertenecen al archivo personal del artista y que constan de negativos y positivos fotográficos y diapositivas.

### **I. 5.3. La tercera etapa de investigación**

La fase final de catalogación se dio por cerrada entre finales del año 2013 y principios del 2014. Se abandonó la búsqueda activa de las obras de arte de Camín, aunque no la inclusión de piezas que fueron facilitadas directamente por coleccionistas particulares.

Con todo el material recopilado se elaboró por un lado el catálogo digital, organizando y clasificando cronológicamente la documentación según el criterio disciplinar y matérico. El catálogo razonado se finalizó a principios del año 2014 y constituyó la base de análisis del corpus teórico de esta tesis.

Debido a la gran cantidad de material documentado que desbordaba los propios límites de la investigación, se estableció un criterio claro que permitiera seleccionar de la abundante información disponible, aquella que resultaba necesaria para nuestra labor. De cada disciplina



artística abordada por Camín, se seleccionaron aquellas obras que ejemplificaban de una manera más completa las características de su lenguaje personal, de los procesos técnicos y los planteamientos abordados en cada fase evolutiva. Se ha procurado evitar en el estudio la referencia a un número excesivamente elevado de obras en aras de la claridad de las ideas.

El paso final ha consistido en realizar una exposición narrativa lo más detallada y exhaustiva posible de la trayectoria biográfica y artística de Joaquín Rubio Camín. La finalidad es presentar con el máximo rigor o exactitud posible la información de acuerdo con los criterios historiográficos establecidos y tomando como referencia básica, aunque no exclusiva, la cronología de cada materia, es decir, la sucesión en el tiempo de las disciplinas artísticas relacionadas con la obra de Camín.

## **I. 6. Fuentes empleadas para el desarrollo de la investigación**

Tras aplicar la recomendación de Umberto Eco<sup>9</sup> para la elaboración de fichas y recuerdos de lectura, las fuentes consultadas para la realización de esta tesis han sido muy numerosas y de distinta naturaleza:

### **I. 6.1. Fuentes iconográficas directas:**

La propia obra plástica de Camín constituyó el testimonio más fiable para el análisis y la interpretación de las cuestiones formales, técnicas y estilísticas de su trabajo. Y es que, a pesar de la obviedad de la importancia del papel de la obra de arte como de fuente de estudio, además de objeto de estudio, conviene destacar su manejo directo en este caso porque no siempre es posible acceder a la obra original y trabajar directamente con ella. Se realizó un esfuerzo material, económico y humano, para localizar y referenciar las obras de arte *in situ*, para así poder obtener un conocimiento veraz y ayudar a una mejor interpretación.

---

9 ECO, U.: *Cómo se hace una tesis*, Gedisa, Barcelona, 2000, p. 44.

Otro acervo documental importante lo constituye el archivo fotográfico de las obras, integrado por fotografías realizadas en su mayor parte por el propio artista. Se tuvo la fortuna de encontrar una gran cantidad de imágenes que lograron documentar las obras de arte de Camín que se encuentran en localización desconocida.

### **I. 6.2. Fuentes escritas directas:**

A través de los artículos de prensa en los que se aportaba información sobre la obra de Camín o algún aspecto importante de su trayectoria artística o biográfica hemos podido acceder a testimonios de primera mano y contemporáneos a los hechos. Fue fundamental la consulta del archivo hemerográfico donado y depositado por el propio artista en el Museo Casa Natal Jovellanos de Gijón. Este archivo ha sido catalogado y organizado por el personal del museo según el criterios cronológicos y archivísticos y es la fuente hemerográfica más completa sobre Camín. Su consulta resulta obligada, aunque es preciso destacar ciertas particularidades de la documentación. Fue creado por el propio Rubio Camín y se compone de una serie de recortes de notas de prensa relacionadas con su figura. La cronología de todos los recortes abarca un periodo de tiempo 1944 hasta el año 2009<sup>10</sup>. En algunos casos, y debido a que el recorte lo realizó el propio artista sin atender a ciertos criterios bibliográficos, no queda siempre expresada la autoría del artículo, la fecha, la edición, el número de página o el encabezado de la noticia. Esto explica la existencia en esta tesis de citas bibliográficas de notas de prensa incompletas, que sin embargo son de gran valor documental por la información que en ellas se recogen.

Otras de las fuentes escritas directas fueron los textos literarios del momento, en especial los catálogos de sus exposiciones, siendo una de las fuentes de máximo nivel por la información que contienen. Todo este compendio de fuentes se pudo consultar en la casa-taller de Camín y en, en menor medida, la Biblioteca Central de la Universidad de Oviedo.

---

<sup>10</sup> La documentación de los últimos años, a partir de 2007, ha sido recopilada por el propio personal del Museo.

### **I. 6.3. Fuentes escritas indirectas:**

Se ha consultado una amplia bibliografía que comprende trabajos monográficos, comentados anteriormente, así como estudios generales de historia del arte asturiano y español de carácter científico y artículos de revistas especializadas. Las bibliotecas consultadas fueron:

- Biblioteca del Campus de Humanidades (Universidad de Oviedo).
- Biblioteca Central de Asturias (Universidad de Oviedo).
- Biblioteca del Real Instituto de Estudios Asturianos (Oviedo)
- Biblioteca del Museo Casa Natal Jovellanos (Gijón).
- Biblioteca del Museo de Bellas Artes de Asturias (Oviedo)
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid)
- Biblioteca de Asturias “Ramón Pérez de Ayala”/Biblioteca Pública Estatal de Oviedo
- Biblioteca Pública Jovellanos (Gijón)
- Colección bibliográfica personal del artista y depositada (Valdediós)
- Colecciones particulares del ámbito privado (Oviedo y Gijón)

### **I. 6.4. Fuentes materiales:**

En la casa-taller de Camín en Valdediós, se logró documentar una cantidad de objetos personales del artista, así como las herramientas de trabajo para muchas de sus actividades creativas. Esto nos proporcionó información necesaria para esclarecer algunas técnicas poco documentadas y que presentaban en un principio ciertas dudas de catalogación, como es el caso de algunos dibujos realizados con pluma de bambú.

### **I. 6.5. Fuentes orales:**

De gran ayuda fueron las entrevistas realizadas a familiares, especialmente a la viuda del

artista Carmen Díaz Coterá y a su hija Mónica Rubio. La familia del artista proporcionó información biográfica clave, especialmente su hermana Conchita Rubio y su hermano radicado en México Félix Rubio. A través de las entrevistas a la familia, nos acercamos de una manera más humana a la figura de Camín.

Otras fuentes orales imprescindibles fueron la del galerista y amigo personal del artista Amador Fernández, que ha facilitado una información oral fundamental y ha posibilitando el acercamiento a varias colecciones particulares y a su propia colección privada.

De suma importancia fueron las entrevistas personales al escultor Pablo Maojo, amigo y discípulo de Camín; al escultor Pedro Panadero en su estudio de Madrid, al que fuera director de la Casa Municipal de Cultura de Avilés, Antonio Ripoll y a la directora de esta tesis la profesora M<sup>a</sup> Soledad Álvarez Martínez, gran conocedora de la obra y amiga personal del artista. También se han realizado entrevistas a algunos coleccionistas particulares que tuvieron un acercamiento íntimo y personal con Camín y que aportaron información relevante para esta tesis.

Por último, se consultaron dos grabaciones de Camín, la primera de ellas realizada por Juan José Plans para el programa televisivo *En Persona* y que fue publicada en Internet el 25 de abril de 2008. La otra fuente oral grabada es el vídeo titulado *El bosque erudito*, un trabajo realizado por el área de imagen de la Casa Municipal de Cultura de Avilés en 1992 y es el único documento filmográfico que detalla la técnica de Camín empleada con la escultura en madera.

## **I. 7. Estructura del trabajo**

La tesis doctoral se ha dividido en 8 capítulos figurados. El primer capítulo y el último apartado responden a presupuestos académicos al explicar los contenidos, objetivos, metodología y fuentes de la investigación, el primero, y las conclusiones que se extraen del estudio, para concluir con la extensa bibliografía utilizada, tal como recoge el siguiente cuadro.

Capítulo	Descripción
I	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Introducción al planteamiento de la investigación</li> <li>• Justificación de la investigación</li> <li>• Estado de la cuestión</li> <li>• Hipótesis y objetivos</li> <li>• Metodología seguida</li> <li>• Fuentes empleadas</li> <li>• Estructura del trabajo</li> </ul>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Conclusiones finales de la investigación</li> <li>• Bibliografía</li> </ul>

El contenido de la investigación se ha dispuesto en el resto de capítulos organizados a modo que en el primero se hace un repaso de la vida personal del artista y los hechos más importantes de su actividad como artista multidisciplinar.

Una vez expuesta la biografía, se realiza una introducción a los diferentes lenguajes de Camín. El resto de capítulos se han dividido según las disciplinas artísticas con las que trabajó el artista y que a su vez, en el caso de la obra tridimensional, están abordados desde un punto de vista de los soportes matéricos, por ser éstos los que determinan los diferentes lenguajes explorados por Camín. En este sentido, hemos decidido que el capítulo V sea el más extenso en cuanto a contenido, atendiendo a que la escultura es la disciplina que más peso han tenido en la trayectoria de Camín como creador y por lo tanto, el contenido de este apartado exigía ser más amplio que el resto.

Para una mejor comprensión, reflejamos en el siguiente cuadro una presentación más detallada del trabajo y según los apartados a que nos venimos refiriendo.

<b>Capítulo</b>	<b>Título</b>	<b>Contenido</b>
<b>II</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Trayectoria personal de un creador: Joaquín Rubio Camín</b></li> </ul>	Reconstrucción cronológica de su vida personal y creativa, resaltando aquellos hechos más importantes que pueden acercarnos a una mejor comprensión de su obra plástica.
<b>III</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Introducción a los diferentes lenguajes</b></li> </ul>	Exposición de las diferentes manifestaciones creativas de Camín.
<b>IV</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>La pintura de Rubio Camín</b></li> </ul>	<p>Breve contextualización histórica de su pintura.</p> <p>Establecimiento de unas fases pictóricas y cronológicas de esta disciplina.</p> <p>Desarrollo de las temáticas más representativas de su obra pictórica y selección de las pinturas que se corresponden con esta línea de análisis</p>
<b>V</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>La obra escultórica de Rubio Camín</b></li> </ul>	<p>Breve contextualización histórica de su escultura.</p> <p>Origen y desarrollo del angular de acero de Camín.</p> <p>Análisis de los angulares más representativos de Camín.</p> <p>Análisis de las últimas esculturas con acero corten</p>

		desde 1990 hasta 2007.
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>La escultura en bronce de Camín</b></li> </ul>	<p>Fases y desarrollo de la escultura en bronce.</p> <p>Las constantes temáticas con este soporte.</p>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>La escultura en madera: los troncos de Camín</b></li> </ul>	<p>Origen del trabajo con los troncos y las cualidades de este soporte.</p> <p>Evolución, cronológica y las constantes de esta producción escultórica de Camín.</p>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>La escultura en piedra, hormigón, ladrillo y otras versiones del trabajo en metal</b></li> </ul>	<p>Tendencias estilísticas de la creaciones con estos soportes matéricos y su evolución desde una la perspectiva cronológica.</p>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>La escultura de carácter religioso</b></li> </ul>	<p>Contextualización de esta producción dentro de las nuevas normas conciliares.</p> <p>Análisis de las creaciones religiosas más destacadas de Camín</p>
<b>VI</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>El dibujo y la obra sobre papel</b></li> </ul>	<p>Contextualización de esta manifestación plástica de Camín.</p> <p>Técnicas, procedimientos, materiales y soportes de los dibujos de Camín.</p>

		Desarrollo evolutivo de la temática de estos dibujos.
<b>VII</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>El collage</b></li> </ul>	<p>Orígenes y evolución los collages de Camín.</p> <p>Las tendencias de los collages con papel.</p>
<b>VIII</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>La obra gráfica</b></li> </ul>	<p>Análisis de la producción gráfica de Camín según el tipo de creación: monotipos, grabados y serigrafías.</p>



## Capítulo II. Trayectoria personal de un creador: Joaquín Rubio Camín

### II. 1. Infancia y adolescencia

Joaquín Rubio Camín nació el 11 de septiembre de 1929 en la ciudad de Gijón, Asturias. Sus padres, Concepción Camín Álvarez (de origen gijonés) y Félix Rubio Cuenda (de origen extremeño) se habían casado en Gijón y vivieron durante algún tiempo en esa ciudad, residiendo en casa de la abuela materna<sup>11</sup>, en el número 123 de la calle Cabrales. Sus primeros juegos infantiles se desarrollaron en esa calle y en contacto con el mar. Joaquín fue el mayor de seis hermanos y le sucedieron por orden de nacimiento Conchita, María Josefa, Félix, María del Carmen y Francisco. En el hogar residía también su tía Amalia, a quien llamaban “Mana”, que había nacido en Cuba. Con la tía Mana mantuvo un fuerte vínculo afectivo durante toda su vida y es frecuente su aparición en dibujos y retratos de su adolescencia y juventud.



*Joaquín con su tía Mana y hermana Mary Carmen en Gijón.*

---

<sup>11</sup> En dicho edificio ocuparon las viviendas del segundo izquierda, tercero derecha y el bajo.

Según sus propias descripciones, fue un niño enfermizo y sufrió de pequeño un conato de hepatitis, así como la escasez generalizada de alimentos durante la guerra. A pesar de esta condición enfermiza y de que se excluía de los juegos más pesados debido a su condición física<sup>12</sup>, su infancia estuvo cargada de gratos momentos: se divertía como simple vigilante y era reconocido como el capitán de los juegos por ser el mayor de todos los niños. Era respetado en el colegio por ganarle a todos con la bicicleta, por ser el que más tiempo se sostenía sobre una rueda y por hacer equilibrios con ella. Dentro de los recuerdos de su niñez destacan los concursos hípicos que organizaba en casa de su abuela con palos de escoba que había que saltar, también comían las puntas de los rosales, las pieles de los plátanos, los cacahuetes con cáscara y las pasas con rabo porque decía su abuela que eran buenos para la memoria. Le gustaba además inventarse la letra de las canciones o construir carros con deshechos de madera que tenía al alcance. Esta primera infancia de Rubio Camín y sus hermanos fue dichosa, cargada de recuerdos y de mucha libertad.

Los estudios básicos los cursó en Gijón y asistió a la escuela del sacerdote don Alejandro, en la Avenida Hermanos Felgueroso y posteriormente a la Academia Hispano, ubicada en la calle Dindurra de Gijón. Con el estallido de la guerra civil, la familia se vio obligada a abandonar la casa de la calle Cabrales y a salir de la ciudad de Gijón rumbo a la casa de Granda. El domicilio de Cabrales se encontraba justo enfrente del Cuartel de Simancas, antes colegio de los jesuitas, por lo que la vivienda quedó localizada en zona de guerra y fue utilizada como trinchera. La familia incluso pudo presenciar desde la ventana de la casa de la abuela cómo silbaban las balas y cómo se quedaba el edificio en ruinas. De esta época el artista rememoró algunos sucesos que le marcaron, “(...) sabía que los hombre luchaban, veía fusiles, explosiones, muerte”<sup>13</sup>. La guerra marcó notablemente a la familia Rubio Camín y particularmente al pequeño Joaquín Rubio Camín que sufrió mucho aquella etapa inicial y posteriormente las carencias de la posguerra. Como se comentó anteriormente, a los pocos días de empezar la guerra la familia se trasladó a Granda, localidad de origen de los abuelos maternos<sup>14</sup> y en la que permanecieron durante toda la

---

12 PLANS, J. J.: «Pequeñas biografías de conocidos asturianos. Rubio Camín», *El Comercio*, Gijón, 10 de marzo de 1964.

13 *Ibid.*

14 El abuelo materno de Camín había llegado a España procedente de Cuba con 14 años de edad para establecerse en Granda. Según una entrevista con Félix Rubio Camín (en abril del 2011), su abuelo y el indiano, procedente de

contienda. Los niños desarrollaron en Granda una vida alejada de los ajetreos militares de la ciudad, sin escolarización, pero con la libertad que proporcionaba la vida en el campo. Como en muchos de los hogares españoles, fueron unos años de mucha carestía, su madre tuvo que cerrar la mercería que tenía en Gijón y la mercancía sobrante del negocio fue moneda de cambio para adquirir comida para alimentar a la familia; los botones se convirtieron en fabes y los hilos y las agujas en pan. A pesar de este esfuerzo no se pudo evitar pasar hambre, una situación que recordaría el artista posteriormente en su madurez y que volvió a revivir en su traslado a Madrid con tan solo 21 años. Para paliar la carestía económica, la familia hacía estraperlo, vendían galletas, aceite de oliva, fréjoles o quesos de nata. En alguna ocasión uno de los vecinos se inventó una máquina para hacer fideos y macarrones y por la noche las mujeres de la familia acudían a preparar la pasta que se colgaba en palos de escoba para su venta. Los más pequeños de la familia ayudaban a vender los productos, llevando las muestras de galletas, harina o garbanzos, en pequeñas latas que transportaban para que los hogares más pudientes de Gijón las compraran.



*La casa de la calle Cabrales 123, Gijón.*

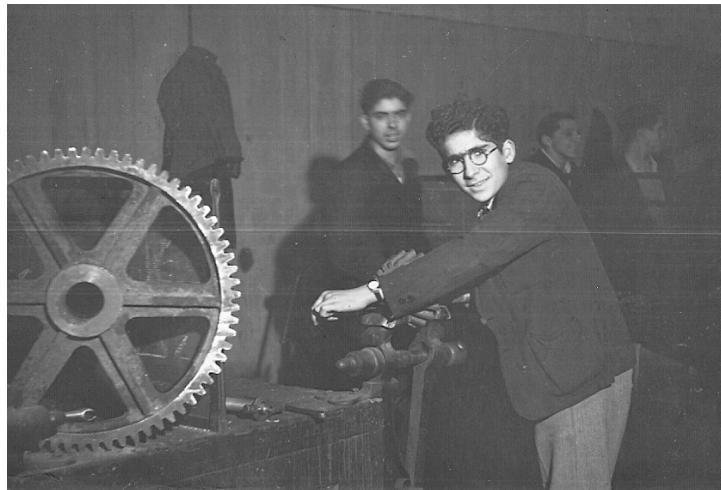
En 1940 el padre de Rubio Camín decidió cambiar de residencia debido a la necesidad de

---

Cuba, José Antonio García Sol diseñaron la iglesia de Granda, realizada en madera y destruida durante la guerra civil.

establecerse en La Coruña como parte de su labor de representante de ciertos artículos de ropa. La estancia en Galicia duró poco más de dos años y Rubio Camín fue matriculado en primero de bachiller en el Instituto La Guarda de La Coruña. La asistencia fue irregular y sus ausencias a se debieron a que prefería irse a jugar a la playa y sólo asistir a la única asignatura que le gustaba, la de dibujo. Como consecuencia de ello el resultado fue desastroso al finalizar el curso académico y sólo aprobó la asignatura de dibujo.

Cuando regresó a Gijón estaba tan avergonzado de sus notas académicas que se tuvo que inventar que no tenía libro de escolaridad. Sin embargo, sus padres procuraron que continuara con sus estudios y le matricularon en el colegio del Corazón de María de Gijón. En ese momento conoció a uno de sus grandes amigos, Mario Menéndez Nicieza, con quien compartió parte de esta etapa de adolescencia y posteriormente, el servicio militar. Tras dejar el colegio Corazón de María inició los estudios nocturnos de mecánica en la fundación Revillagigedo, institución en la que una vez más se manifestó su preferencia y aptitud para el dibujo industrial. Tenía la intención de hacerse perito mecánico, pero pronto abandonó los estudios<sup>15</sup> y entró a trabajar en el estudio del arquitecto Álvarez Hevia, en donde empezó como chico de los recados y terminó como delineante.



*Joaquín en el Fundación Revillagigedo, 1946.*

---

15 OLIVER, A.: «Con los premios Turner», *Periódico Arriba*, Madrid, 22 de junio de 1952.

En el estudio de Hevia conoció a Antonio Suárez, compañero y artista en formación como él, con quien compartió los mismos ideales y la vocación por el arte. Ambos jóvenes sentían una gran pasión por la pintura, se dedicaban a dibujar y a pintar frente al muelle de Gijón durante el día, aprovechando la claridad de la luz, y por las noches realizaban los encargos del estudio de arquitectura que les proporcionaba el sustento para comer. Como consecuencia de una evolución previsible, Suárez y Rubio Camín decidieron dedicarse de lleno a su gran vocación, la pintura, y en 1947 abandonaron el estudio de Álvarez Hevia y se propusieron apostar ciegamente por el mundo del arte, particularmente por la pintura. La decisión de Rubio Camín fue muy arriesgada ya que decidió empeñarse en una profesión que, en aquél entonces, era casi un suicidio.

A nivel familiar también se sucedieron cambios importantes, su hermano pequeño Félix con 11 años de edad decidió ingresar en el seminario de Villafranca del Bierzo. Joaquín al ser el hermano mayor, se hizo cargo de acompañarlo al seminario. En este viaje hacia el Bierzo, el pequeño artista había llevado su maletín de pintura y logró pintar un cuadro del fondo del valle del Bierzo, de las Médulas y del castillo. Como se comentó anteriormente, la religión estuvo muy presente en la familia de Rubio Camín y aunque Joaquín no había sentido la vocación sacerdotal como su hermano, solía jugar a disfrazarse de cura y organizar misas frente a sus hermanos, llegando incluso a bautizar a la muñeca de su hermana Conchita con el nombre de Covadonga. Su hermano Félix fue el único de los hermanos que decidió dedicarse a la vida sacerdotal y como consecuencia de ello se ordenó y trasladó años más tarde a México.

En otro orden de cosas y después de haberse decidido por la dedicación exclusiva al mundo del arte, Rubio Camín comenzó a frecuentar los círculos culturales gijoneses y a hacerse un hueco en este ambiente. Como consecuencia de ello entró en contacto con Eduardo Vigil, marchante de arte y punto de referencia del pintor Evaristo Valle. La amistad con Vigil se estrechó, al igual que la amistad con Evaristo Valle, forjando un vínculo entre ambos de profundo respeto y admiración. Valle apreció las habilidades del joven pintor, mostrándole incluso cuadros que no conocía nadie o compartiendo conocimientos sobre estética y composición plástica. El fallecimiento en 1951 de Evaristo Valle afectó mucho a Rubio Camín y el dibujo de Evaristo Valle recientemente fallecido dan cuenta de este hecho. Por estas fechas también conoció a la

sobrino de Valle, María Rodríguez del Valle, dueña de la finca de Somió en la que se ubica la actual Fundación Museo Evaristo Valle de Gijón, de la que fue promotora.



*Madrid, ca. 1953*

Otro gran apoyo para Rubio Camín fue el pintor asturiano Nicanor Piñole, pintor que supo apreciar las cualidades artísticas de Rubio Camín y Antonio Suárez cuando éstos se encontraban en los inicios de sus carreras artísticas. Piñole llegó incluso a recomendar a los jóvenes cuando en 1947 decidieron visitar el Salón de Otoño de Madrid, redactando una tarjeta de presentación para ser mostrada a los pintores e intelectuales de la capital. En aquél viaje, Suárez y Camín lograron ponerse en contacto con Vázquez Díaz y Eugenio D' Ors, así como visitar el Museo del Prado. Sin embargo el viaje no cumplió sus expectativas y al parecer ambos artistas regresaron a Gijón decepcionados al darse cuenta de que el Salón era de unos pocos <sup>16</sup>.

Ese mismo año y a su regreso del viaje a Madrid, Rubio Camín y Suárez decidieron exponer en

---

16 PLANS, J. J.: Op. cit., 1964.

la sala Cristamol de Gijón, siendo la primera de numerosas exposiciones conjuntas. Los resultados no fueron los esperados y no obtuvieron buenas críticas, según el público que asistió a la muestra. La exposición fue un rotundo fracaso, ya que su arte no tenía cabida en un público anclado en las representaciones más tradicionales de la pintura. Se escuchaban en la sala frases como: ¡Qué barbaridad! ¡Qué cosa!...Pero ¿Qué es esto? Y no vendieron nada<sup>17</sup>. Para entender este fracaso cabría mencionar que el trabajo pictórico de Camín “(...) surge en un contexto marcado por las limitaciones informativas, la censura cultural y el gusto conservador y reaccionario de la posguerra”<sup>18</sup>. Y aunque su pintura en realidad no escapaba de los géneros clásicos como bodegones, paisajes o retratos, lo realmente novedoso de su obra bidimensional era el toque personal que el propio artista imprimía a los cuadros, en la reinterpretación de los temas, el gusto por la ciudad, el ambiente fabril o la gama cromática de la paleta. Pero la perseverancia fue gran aliada de Rubio Camín y éste continuó pintando a pesar de las críticas.

En 1948, acompañado de su amigo Mario Menéndez Nicieza, Rubio Camín decidió por voluntad propia realizar el servicio militar en el Cuartel de Simancas de Gijón, en donde permaneció hasta el año 1951 que se licenció. Al haberse alistado en el ejército como voluntario, gozó de las ventajas de permanecer en su ciudad natal y el único inconveniente que tuvo fue el de ampliar un año más en el ejército, haciendo un total de tres años, en vez de dos como era lo habitual. En ese periodo Rubio Camín gozó de muchas prebendas que no tuvieron los demás soldados, como poder dormir en su propia casa por las noches y por el día dedicarse a las labores militares. Como sus superiores sabían que era buen dibujante lo destinaron junto con Mario Menéndez a la sala de cartografía, donde realizó mapas y diversos encargos relacionados con la plástica, como el diseño y el montaje del Belén de Navidad del Cuartel. La estancia en el ejército no significó una reclusión o aislamiento del mundo intelectual y artístico de Gijón, ya que además de las fugas por la ventana en su bicicleta al lado de su camarada, Rubio Camín obtuvo infinidad de permisos para asistir a conciertos o espectáculos artísticos. Y así, en el último año del servicio militar y nuevamente por recomendación de Nicanor Piñole y Evaristo Valle, Rubio Camín empezó a impartir clases de pintura y dibujo fuera del Cuartel a una serie de

---

17 *Los chismes de Madrid*, Madrid, 1956.

18 ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M. S.: “Joaquín Rubio Camín (Gijón 1929)” en AA.VV.: *Artistas asturianos. Escultores IX*, Hércules Astur de Ediciones, Oviedo, 2005, p. 96.

discípulos, entre los que se encontraba Trinidad Fernández, con quien se casaría años después<sup>19</sup>.

## II. 2. Madrid y el cambio de residencia

Habiendo finalizado el servicio militar, lleno de ilusiones y con la firme convicción de que su verdadera vocación era la pintura, Rubio Camín decidió trasladarse a Madrid en 1951 con motivo de la «I Bienal Hispanoamericana». El artista logró participar en aquella muestra, siendo el más joven de la exposición y pudiendo constatar el arte que se generaba fuera de sus fronteras próximas.

El viaje a Madrid supuso un enorme esfuerzo económico para Rubio Camín y se materializó gracias al préstamo de 600 pesetas otorgado por el médico gijonés Eladio de la Concha, especie de mecenas de Rubio Camín y para el que había realizado anteriormente tres retratos y otros encargos pictóricos. Su intención en un primer momento, no era quedarse en Madrid sino simplemente permanecer hospedado unos días en casa de su prima Ludi, con quien tenía una buena relación y a la que solía ver durante los veranos en Gijón. La decisión de quedarse permanentemente en Madrid surgió a partir de una charla en el Café Gijón con Juan Manuel Vega Pico, al conseguir a través del él, su primer encargo pictórico. El encargo fue realizar la obra *Retrato de Mavi*, dama de la sociedad madrileña casada con el ex-torero Alfredo Corrochano. Este fue el primer contacto con la familia Corrochano, volviendo con ellos al año siguiente pero esta vez en su finca de Bergonza, Toledo. Y así fue que, por azares del destino, esa estancia de 15 días se prolongó durante 25 años de su vida<sup>20</sup>.

Al principio la situación económica de Rubio Camín era precaria y esto se agudizó notablemente cuando su madre y sus hermanas decidieron trasladarse también a Madrid a vivir con él. Sus hermanas lograron conseguir un empleo en los grandes almacenes Galerías Preciados Madrid, propiedad del asturiano Pepín Fernández, un conocido de la familia en Asturias. Meses más tarde la familia Rubio Camín pudo obtener una vivienda fruto de un sorteo

---

19 PLANS, J.: Op. cit., 1964.

20 ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M. S.: *Camín escultor*, Caja de Ahorros de Asturias, Oviedo, 1991, p. 15.



del Ayuntamiento de Madrid. La vivienda se ubicaba en el barrio de Terol y Tercio, un barrio popular en el que residía también el pintor asturiano Juan Barjola, vecino a partir de ese momento de la familia<sup>21</sup>.

A pesar de que en estos primeros años en Madrid las penurias económicas y el hambre fueron una constante, el cambio de residencia permitió al artista empezar a ganarse fama como pintor y no sin dificultades, continuar con este oficio. Para subsistir solía hacer retratos por los que cobraba 700 pesetas, también vendía dibujos para la revista *Alcalá* del Sindicato Español Universitario, y para *Mundo Hispánico*, además de tarjetas navideñas que consiguió vender en Galerías Preciados. Obtenía además algunos ingresos extras a partir de encargos de algunos conocidos en Gijón, adonde solía regresar periódicamente, hospedándose en casa de su tía Mana.

Paralelamente asistía a concursos de pintura convocados en la capital, como el concurso realizado por la sala Turner de Madrid y titulado I Concurso Turner de Primavera, en 1952. Para el evento Rubio Camín presentó el óleo *Pequeño Muelle*, con el que obtuvo el segundo galardón<sup>22</sup> y le permitió exponer por primera vez en la misma galería de manera individual e incentivándole a seguir pintando de manera disciplinada convencido de que el camino escogido era el adecuado.

Como se comentó anteriormente, afincarse en Madrid benefició a Rubio Camín en muchos aspectos y uno de ellos se refiere al acercamiento a la cultura de la época. En Madrid recorrió museos y exposiciones, perfeccionó su formación como artista, como un hombre culto y con sensibilidad hacia las artes, la música, la poesía y la literatura. Las tertulias en Las Cuevas de Sésamo, en la calle Príncipe, así como en el Café Gijón de Madrid<sup>23</sup>, le permitieron establecer amistad con personajes vinculados al mundo artístico e intelectual de la época<sup>24</sup>.

---

21 *Ibid.*

22 OLIVER, A.: «Con los dos premios Turner», *Arriba*, Madrid, 22 de junio de 1952.

23 TAIBO, P.I.: «Visité “La playa Varela” y “El bosque del Gijón” y conocerá (sin música de Agustín Lara” a la crema de la intelectualida», *El Comercio*, Gijón, 3 de agosto de 1952.

24 TAIBO, P. I.: «Rubio Camín (que retorna a Madrid con un premio) recordaba mucho “todo esto”», *El Comercio*, Gijón, 5 de julio de 1952.



*Primera exposición en la sala Turner de Madrid, 1953*

Madrid también abrió las puertas para la estabilidad familiar y el 11 de septiembre de 1953 Joaquín Rubio Camín contrajo matrimonio en Gijón, con la pintora y antes alumna Trinidad Fernández. La fecha coincide con el cumpleaños de Rubio Camín y al poco tiempo la pareja recién casada se cambió de domicilio al barrio madrileño de la Concepción, en donde residieron los primeros años de su vida conyugal. Es en Madrid además donde nacen sus dos hijas Mónica, en 1954 y Verónica, en 1956.

Paralelamente Rubio Camín continuó pintando y presentando sus óleos a concursos y es así como un nuevo galardón reconoció su trabajo. En 1956 el Ministerio de Educación Nacional le concede el Premio Nacional de Pintura, dotado con 10.000 pesetas, por su cuadro *Paisaje*<sup>25</sup>. Tenía el artista 26 años y era un joven y prometedor pintor con dos galardones importantes en su haber, pero además de ser principalmente pintor, Rubio Camín empezó a interesarse por otras disciplinas artísticas y con las que comenzó a ensayar ejercicios tridimensionales que preludian sus posteriores trabajos de escultura.

Habría que matizar que cuando se afirma que su formación como artista se amplió en Madrid, se refiere a que en esta ciudad se dieron cita las múltiples tendencias de la plástica española del momento. En el Café Gijón Rubio Camín conoció a los pintores de la «Escuela de Madrid»,

---

25 «Concesión de los premios nacionales de pintura y de grabado», *ABC*, Madrid, 14 de enero de 1956.

como Benjamín Palencia, Carlos Pascual de Lara, Álvaro Delgado, Francisco Arias, Agustín Redondela, Pedro Bueno, Pedro Mozos, Daniel Conejo, Rafael Zabaleta y Pancho Cossío; pero también al escultor Cristino Mallo y los pintores Jesús Percebal y Francisco Capuleto del grupo almeriense «Los Indalianos». Otras figuras destacadas con las que Rubio Camín estableció entonces contacto fueron José María Labra, Eugenio D' Ors, Camilo José Cela, Antonio Bueno Vallejo, Fernando Fernán Gómez o el poeta asturiano Ángel González<sup>26</sup>.

A pesar de ello, pronto Rubio Camín se dará cuenta de la importancia de no circunscribirse únicamente al ámbito nacional y se plantea salir fuera de España para poder enriquecer su cultura visual. En 1956 obtuvo una bolsa de viaje proporcionada por el Ministerio de Cultura para realizar una corta, pero provechosa, estancia en París. En la ciudad francesa visitó el Louvre y se interesó por la pintura española, italiana, holandesa y por Picasso<sup>27</sup>. Antes de irse a París Camín recibe el encargo de realizar un mural para la Universidad Laboral de Tarragona, donde trabajó de manera continuada después de su regreso de Francia. En el desarrollo de dicho mural, trabajó con artistas de la talla de Oteiza, Basterrechea, Blanco, Moreno Galván, Chillida, Vento, Gil Pérez y Luis Valenti<sup>28</sup>.

Y a partir de finales de los años cincuenta se suceden un sinfín de eventos en los que participó Rubio Camín, desde exposiciones nacionales e internacionales, además de la incursión en el mundo de la fotografía en 1957 como miembro del grupo fotográfico madrileño *La Palangana*. Dicho grupo fue creado como un movimiento en descontento con los cánones fotográficos imperantes y entre sus miembros iniciales se encontraban los fotógrafos Gabriel Cualladó, Francisco Ontañón, Leonadro Cantero, Ramón Masats y Francisco Gómez. Rubio Camín participó en esta primera etapa de la *Escuela de Madrid* ( de fotografía) y gracias a su amistad con el también asturiano y fotógrafo, Gonzalo Juanes. La fotografía fue su gran pasión y una disciplina con la que experimentó desde muy joven y con la que obtuvo reconocimientos, como el galardón concedido en 1959 en el el 4º Salón Fotográfico de Almería, organizado por la

---

26 ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M. S.: Op. cit., 1991, p.16.

27 MENÉNDEZ M. C.: “Un hombre joven encontró su vocación”, *El Comercio*, Gijón, 16 de agosto de 1956.

28 ARINES, C. J.: “Pinturas y esculturas para Tarragona”, *Informaciones*, Tarragona, 14 de abril de 1956.

revista *Afal* de fotografía<sup>29</sup>.



*Camín en Madrid, ca. 1959*

### **II. 3. La incursión en la escultura y el hallazgo del angular de hierro**

A finales de la década de los cincuenta y principios de los sesenta, la actividad creativa de Camín se divide entre la pintura, la decoración cerámica, la fotografía, el diseño de muebles y objetos litúrgicos, así como a las primeras incursiones escultóricas. El año de 1960 fue trascendental dentro de su trayectoria artística de Rubio Camín, ese año realizó su primer viaje a Londres con el cometido de proyectar los dibujos preparatorios del mural de la iglesia de St. Vicent en Potters Bar, iglesia en la que materializó su primer trabajo escultórico<sup>30</sup>. Y aunque el mural no se llevó a cabo hasta el año siguiente, en ese viaje Camín se adentró en el mundo de la plástica tridimensional, disciplina que le absorbió hasta el punto de abandonar la pintura y decantarse los treinta años siguientes de actividad creativa, a la escultura. También el factor económico fue un aliciente en la decisión de continuar realizando esculturas en vez de pinturas, la escultura le aportaba mayores ingresos económicos que los cuadros. Es así, como comenzó

---

29 “Sigo con mi realismo, pero algo cambia en mi manera de pintar”, *El Comercio*, Gijón, 25 de noviembre de 1959.

30 ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M. S.: Op. cit., 1991, p.17.

a recibir numerosos encargos relacionados con obras integradas a conjuntos arquitectónicos. Uno de estos primeros trabajos fue la escultura titulada *Marineros*, realizada en acero en el año de 1960 para la fachada de la calle Marqués de San Esteban de Gijón. Tiempo después recibió el encargo del grupo escultórico del nuevo edificio de la Caja de Ahorros de Asturias, bajo el título *Ahorro* y realizado en latón, cobre y bronce<sup>31</sup>.



*Gijón, 1959*

En 1961 Camín regresó a Londres a materializar el encargo del año anterior y durante su estancia en esa ciudad recorrió la exposición de artistas españoles abstractos en la Tate Gallery, en la que exponían Antonio Suárez, Mampaso, Tápies, Ferreras, Canogar, Feito, Torner, Guinovar, Labra, Vela, Tarrats y otros. Camín percibió en Inglaterra que en el arte español de vanguardia dominaban las corrientes abstractas en pintura y en escultura, sintiéndose atraído por esas nuevas formas de expresión. A partir de ese momento la escultura de Camín se encauzó en un lenguaje diferente, volúmenes de metal en los que insertaba algunos elementos de piedra o madera, aunque sin llegar todavía al mundo de la abstracción<sup>32</sup>.

Como se comentaba anteriormente, en el viaje a Londres Camín fue eclipsado por la escultura y

---

31 *El Comercio*, Gijón, 17 de enero de 1961.

32 MUÑIZ, M.: «Los abstractos españoles impresionaron en Londres», *El Comercio*, Gijón, 30 de marzo de 1962.

abandonó completamente su oficio anterior de pintor en pos del trabajo tridimensional. Poco a poco comenzó a gestarse el gusto por la escultura abstracta, por los materiales de desecho, por el metal, la piedra y la madera. Más adelante se decantó por el uso del hierro como único o casi único material escultórico. Es también en esa época cuando se produce lo que podría calificarse como el “gran hallazgo” en su escultura, al descubrir el angular de hierro como elemento básico y modular de su escultura, dotado de infinitas posibilidades de desarrollo.



*En su estudio de Madrid, 1966*

A partir de 1962 podemos afirmar que el trabajo escultórico de Camín se desarrolló mayoritariamente en hierro y dentro del campo de la abstracción, reservando el figurativismo para los trabajos de bronce y piedra, así como los encargos religiosos. Por esas fechas amplió el aprendizaje de las técnicas escultóricas en el taller madrileño de Eduardo Carretero, colaborando incluso en un proyecto para decorar el ábside de la basílica de Aránzazu, en Guipúzcoa. Además, deseoso de ampliar su formación artística para conocer las técnicas de fundición del bronce, Camín decidió entrar en contacto con el taller de fundición artística Hermanos Codina de Madrid, lugar que le permitió a su vez contactar con el círculo de escultores de Madrid, como Pablo Serrano, José Luis Sánchez, Juan Haro o Jorge Oteiza, entre otros<sup>33</sup>. Casualmente coincidió con su cambio de domicilio a la calle Alberto Alcocer, más próxima a la fundición

---

33 ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M. S.: Op. cit., 1991, p. 17.

Codina. Por esa época también estrechó los lazos con el escultor Pedro Panadero, de quien aprendió la técnica de la talla de madera.

El trabajo escultórico de Camín<sup>34</sup> comenzó a cosechar reconocimientos y en 1962 le fue otorgado el accésit en el Concurso Nacional para la Decoración del ábside de Nuestra Señora de Aránzazu<sup>35</sup>. A éste reconocimiento se suma el obtenido en diciembre de ese mismo año cuando expuso en el «I Certamen Nacional de Artes Plásticas». Los periódicos de la época detallan la obra presentada por Camín “(...) unas superficies de metal donde se insertan rupturas geométricas en círculo o en brecha donde se juega incluso con el efecto tornasol producido por el fuego”<sup>36</sup>. Con *Hierro 56* gana el Gran Premio de Escultura, dotado con 30.000 pesetas, siendo además el trampolín de salida para un joven pintor recién convertido en escultor<sup>37</sup>. El premio le respaldó en su proyección como escultor, dedicándose exclusivamente a partir de ese momento a la expresión tridimensional exenta o integrada en la arquitectura, ya que las colaboraciones con arquitectos iniciadas como pintor a mediados de los cincuenta se mantuvieron a comienzos de los sesenta, ahora ya como escultor. Fueron importantes las colaboraciones con el arquitecto Luis Laorga para la Universidad Laboral de La Coruña y la Basílica Hispanoamericana de Madrid. En ésta última realizó un retablo de hierro de más de mil metros cuadrados reutilizando de manera ingeniosa la cadena y el ancla de un viejo barco desguazado. Proyectó también desde entonces y para distintas iglesias, objetos litúrgicos como sagrarios, candelabros, cruces y cálices; creaciones de arte sacro que se deben su encargo a la amistad con el padre Paniagua, antiguo profesor de su hermano Félix y antiguo mediador para los encargos de la iglesia de St. Vicent en Potters Bar en Londres, la iglesia de Andújar o la del Monte Medo<sup>38</sup>.

La primera exposición individual de Camín como escultor la realizó en 1963 en el Instituto de

---

34 A partir de principios de los años sesenta, Rubio Camín cambia su firma artística por Camín, simplificación que quedará expresada además en este texto.

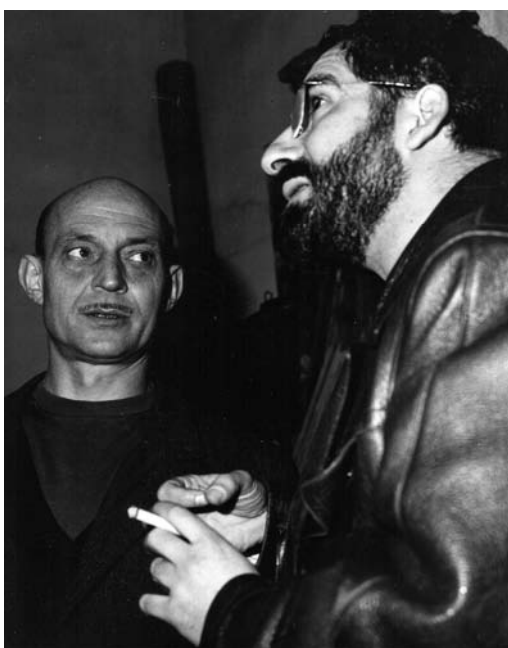
35 VILLAMAR, P. A.: «Asturianos en Madrid. Joaquín Rubio Camín se ha pasado a la escultura», *Región*, Madrid, 28 de noviembre de 1962.

36 FIGUEROLA-F.L.: «I Certamen Nacional de Artes Plásticas», *Arriba*, Madrid, 12 de diciembre de 1962.

37 «Premios del Certamen Nacional de Artes Plásticas», *Informaciones*, Madrid, 18 de diciembre de 1962.

38 ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M. S.: "Arte y diseño en la obra religiosa de Camín: escultura sacra y objetos litúrgicos", *Liño: Revista anual de historia del arte*, nº 7, Universidad de Oviedo, Oviedo, 1987, pp. 177-196.

Estudios Ilerdenses<sup>39</sup>. En la conferencia inaugural de la exposición, el artista leyó un discurso referente al arte escultórico de vanguardia y su relación con la arquitectura contemporánea que dejaba a la vista los materiales constructivos, como las vigas y los soportes de origen industrial<sup>40</sup>. Habló del impacto que le producían esos elementos constructivos, por su fuerza expresiva y su belleza, de las simples instalaciones industriales, del desnudar las obras con resultado positivo con el hormigón, de los grandes arquitectos como Frank Lloyd, Gropius, Le Corbusier, Neutra y Niemeyer. Camín en esta charla dejó entrever sus influencias artísticas en el plano arquitectónico y los intereses plásticos que subyacen en sus esculturas.



*Con el poeta José Hierro, 1964*

A lo largo de 1963 Camín acudió a varias exposiciones y certámenes nacionales e internacionales, como la «Bienal de Zaragoza», el «II Certamen Nacional de Artes Plásticas», la «III Bienal de Juventud en París» y la «Exposición de España en México». A principios de 1964 proyectó el *Monumento a la madre del emigrante*, una escultura pública para la ciudad de Gijón

---

39 «El público no entiende mis hierros (todavía)», *La Mañana*, Lérida, 16 de mayo de 1963.

40 «El director general de Información, señor Robles Piquer, inauguró ayer la exposición de escultura de Camín», *La Mañana*, Lérida, 14 de mayo de 1963.



que tenía como destino final una ubicación al aire libre y frente al mar<sup>41</sup>. El proyecto no se llevó a cabo, pero uno de los elementos integrantes del mismo se ubicó, décadas más tarde, en otro espacio público de la ciudad, siendo éste uno de los primeros proyectos de escultura exenta ubicada en un espacio público de Gijón y un punto referencial para su escultura pública posterior.

Otra exposición importante para Camín fue la realizada en 1965 en la Dirección General de Bellas Artes, en la que se exhibieron por primera vez las obras realizadas con materiales como el hierro, el cobre, la plata, el bronce, el hierro niquelado, la madera y la piedra<sup>42</sup>. De esta exposición fueron seleccionadas 13 esculturas para la «VIII Bienal de Sao Paulo». Dicha Bienal se llevó a cabo al año siguiente, en 1966, en el edificio del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, donde también se exhibieron piezas de hierro y madera de Camín. Ese año, Camín además participa con gran entusiasmo en la «XXXIII Bienal de Venecia»<sup>43</sup>.



*Ginebra, 1969*

Como puede deducirse, el trabajo escultórico supuso un gran impulso en la carrera del antes

---

41 «Un monumento a la madre del emigrante será levantado en Gijón e inaugurado próximo verano», *La gaceta del Norte*, Bilbao, 11 de enero de 1964.

42 VÁZQUEZ –PRADA, M.: «Sorprendente y arrebatadora la exposición de Rubio Camín», *La Nueva España*, Oviedo, 27 de febrero de 1965.

43 ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M.S.: Op. cit., 1991, p. 34.

pintor y ahora escultor gijonés. A partir de 1970 su actividad fue intensa, llena de exposiciones, certámenes y muestras dentro y fuera de España: en 1970 la «III Exposición Internacional Pequeño Bronce» y la de «Escultores Europeos en el Museo de Arte Contemporáneo» en Madrid; en 1971 la «Exposición Comunicaciones en el Espacio» en Ginebra; en 1973 la muestra individual en el Sala de la Dirección de Bellas Artes de Madrid y la «Exposición Internacional de Escultura en la calle» en Sta. Cruz de Tenerife; en 1974 la del Museo Real y las Salas de Arte Contemporáneo, en la Haus der Kunst de München, Alemania.

Las creaciones escultóricas que singularizan su estilo son los angulares, piezas de hierro que se caracterizan “(...) por constituir la forma mínima de la expresión”. Se trata de esculturas de gran elementalidad formal, formadas por un diedro que Camín aprecia como escultura esencial y que se explica de manera simplificada de la siguiente manera: “cuando un plano se dobla, ya produce una escultura: un volumen, un hueco”<sup>44</sup>. El angular fue a partir de ese momento, la forma fundamental de expresión escultórica, aunque su trabajo haya recurrido ocasionalmente a otros lenguajes plásticos en función de los materiales<sup>45</sup>. En este sentido, la elección del material fue fundamental en la trayectoria escultórica de Camín; el hierro da cuenta de su vinculación a la ciudad portuaria y de larga tradición siderúrgica de la ciudad que le vio nacer. A Gijón acudía a trabajar sus piezas metálicas incluso cuando su residencia permanente estaba en Madrid. Gijón fue un referente constante en su obra, de manera explícita en sus pinturas e implícita en la elección del material escultórico.

---

44 LOGROÑO, Miguel: *Camín*, Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1974, p. 25.

45 Los torsos sobre piedra y los retrato en bronce son un buen ejemplo de ello.



*De izquierda a derecha: Luciano Castañón, Marola, Orlando Pelayo, Antonio Suárez, Camín, Alejandro Mieres, Adolfo Bartolomé y Celso García. Gijón, 1970*

Tras la separación de su primera esposa en enero de 1973, Joaquín Rubio Camín conoce a Carmen Díaz Cotera, oriunda de Torrelavega y que llevaba varios años trabajando en Madrid, específicamente en la tienda especializada en música clásica llamada Peabody. Este hecho no es casual, ya que el encuentro entre Carmen y Camín se dio gracias a que éste era un gran melómano y se acercó al establecimiento a buscar un disco de Penderecki. Camín había aprendido a tocar el piano de manera autodidacta y su gusto musical abarcaba un amplio abanico de géneros: la música clásica, el jazz o incluso los Beatles, aunque tenía una clara predilección por Bach, al que consideraba el Velázquez de la música. Quien atendió en aquél momento a Camín fue Carmen, encargada del establecimiento y también gran amante de la música y el teatro, como él. Según las palabras de Carmen Díaz Cotera, la primera impresión de Joaquín fue un poco extraña, un hombre de pelo rizado, con una barba prominente, voz grave y con un bolso colgado al hombro, algo inusual para aquella época<sup>46</sup>. A partir de entonces, Joaquín comenzó a asistir a los conciertos del grupo de música antigua española que se organizaban en el sótano de la tienda, con el director Miguel Ángel Tallante y en un ambiente distendido y acogedor. El sábado 13 de enero de ese mismo año, Carmen y Joaquín acudieron juntos al teatro a ver Sócrates, dirigida por de Adolfo Marsillach, siendo este el comienzo de una bella relación que tuvo que enfrentarse a la oposición inicial de la familia de Carmen, ya que Camín era un hombre

---

46 Entrevista realizada a Carmen Díaz Cotera en marzo del 2012.

casado legalmente aunque separado de hecho, así como a las críticas de familiares y allegados del artista que reprobaban la voluntad de éste por rehacer su vida sentimental sin estar casado legalmente.



*Carmen y Camín en Rodiles, 1978*

## **II. 4. Retorno a Asturias y establecimiento en Valdediós**

En 1975, después de casi veinticinco años de residencia en Madrid, Joaquín Rubio Camín y Carmen Díaz Cotera decidieron regresar a Asturias para establecerse en el pequeño pueblo de Valdediós, en el concejo de Villaviciosa, en las proximidades de iglesia prerrománica y un monasterio cisterciense<sup>47</sup>. En ese momento Carmen tenía 40 y Camín 44 años. El traslado era predecible, ya que Camín nunca se había desvinculado de Asturias mientras vivió en Madrid, reproducía mentalmente su ciudad y el paisaje asturiano en muchos de sus lienzos y frecuentaba la región para realizar los angulares de acero en los talleres Varela Meana de Gijón, además de para pasar los periodos estivales en las playas del Cantábrico y visitar a su tía Mana que aún

---

<sup>47</sup> San Salvador de Valdediós y el monasterio de Santa María.

residía en la ciudad. La elección de radicar en Valdediós había nacido años atrás en torno al año 1970, Camín se había sentido abrumado por el gentío de la playa gijonesa de San Lorenzó y decidió visitar otras playas de la zona costera de Villaviciosa, pequeña población en la que después se compró un piso<sup>48</sup>. Esta anécdota relata cómo fue su primer contacto con la comarca en la que residió a partir de 1975 y hasta el resto de su vida.

Posteriormente otro hecho impulsó este cambio de residencia a Valdediós, el arquitecto y amigo José Ramón Miyar le regaló un a Camín un hórreo que había pertenecido al cura de San Juan de Amandi, población cercana a Valdediós, y dado que Camín no quería apartarlo de su emplazamiento original, se propuso encontrar un lugar adecuado para su instalación y al lado construir su propia casa. En una entrevista realizada al escultor, éste comentó que los pobladores del lugar querían venderle prados muy lisos, junto a la carretera, pero él quería un prado con cuesta, con piedras y movimiento, que fuera un paisaje<sup>49</sup>. Finalmente se decidió por el conocido como el *Prau Tempranu*, un terreno lleno de plasticidad donde fijó su residencia definitiva en 1975 al lado de Carmen Díaz Cotera.



*Tenerife, 1974*

---

48 ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M.S.: Op. cit., 1991, p.18.

49 ALONSO, C.: «El escultor en su rincón: Joaquín Rubio Camín: “Soy el número uno en Valdediós”», *El Comercio*, Gijón, 7 de mayo de 1987.

El asentamiento en Asturias y el comienzo de una nueva vida alejada de la ciudad no fue fácil, llegaron a Valdediós con 40,000 pesetas fruto de los ahorros de Carmen en Madrid. Y aunque tenían el hórreo y el terreno, aún no tenían casa. Comenzaron viviendo en la obra en construcción, con cuatro paredes, el techo y el suelo de cemento. Con la ayuda del arquitecto José Ramón Miyar Camín materializó su casa, cuyo diseño guarda un parecido evidente con el hórreo asturiano, que sirvió de referente para la proyección del espacio, según reconoció el propio artista. La construcción se hizo lentamente y fue costeada mayoritariamente a través del pago que hizo Miyar a Camín por el diseño del estudio del arquitecto en La Coruña<sup>50</sup>. La casa se construyó con una forma cuadrangular, una puerta única de acceso, sin ventanas en los muros perimetrales y con una iluminación proveniente de un lucernario cenital diseñado en la cúspide de la cubierta.

La pareja se adaptó pronto a la vida en Valdediós, Carmen disfrutaba en la nueva casa y Camín trabajaba en un entorno natural privilegiado. El artista aprendió mucho del medio en el que vivía, de los árboles, las plantas y los pájaros, todos los días estudiaba y leía disciplinadamente sobre estos temas. Tenía una paciencia enorme para aprenderse los nombres científicos de las plantas, para plantar los árboles que hoy en día forman parte del bosque colorido en el que se encuentra su casa. Su afición por la botánica y los pájaros le motivó para dedicar suficiente tiempo y estudio a la selección de las especies de su entorno de Valdediós. Una afición que compartió e inculcó a sus hijas, con las que divertía haciendo concursos para identificar el nombre científico y el común de las especies que conforman su pequeño microcosmos. Esta afición por la naturaleza coincidía además con la de su hija Mónica, formando juntos un tándem perfecto para compartir experiencias, lecturas y conocimientos.

Una afición común de Carmen y Camín, que lograría anclarles aún más a la nueva residencia, fue su pasión por la lectura. Ambos leían libros de arte, poesía, novela y sobre todo Camín, obras de teatro. No fue casualidad que la primera cita entre Carmen y Camín haya coincidido con una representación teatral. Habría que añadir, por otro lado, que la biblioteca del artista revela claramente sus gustos, sus fuentes de inspiración y su filiación estética. El amplio

---

50 ARENAS, E.: «La viuda de Camín abre las puertas de su “santuario”, en Valdediós», *El Comercio*, Gijón, 25 de mayo de 2008.

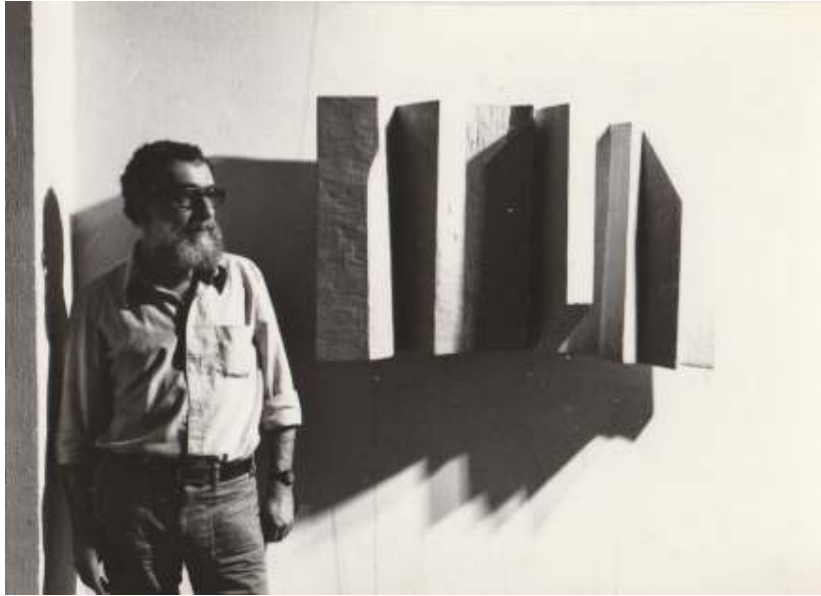
catálogo de libros albergados en su casa de Valdediós, a pesar de su aparente heterogeneidad, dan cuenta de su armazón creativo. Porque los intereses culturales y la curiosidad de Camín no parecía tener límites. Era capaz de deleitarse con lo más pequeño, de disfrutar del la mar, que siempre le ofrecía mil matices, de leer sobre astronomía o arquitectura y al mismo tiempo de cuidar de sus buenos amigos. Tenía un interés por todo, lo que explica su lamentación por no haber sido el inventor de cosas, como por ejemplo la pinza de tender<sup>51</sup>. Su pasión por el mundo impregnó su trabajo y llegó a quejarse incluso de que le hacían falta otros doscientos años de vida para todo lo que quería hacer. A eso se suma su férrea disciplina en el trabajo, que no respetaba las horas de sueño: se levantaba siempre de madrugada y se sentaba a trabajar ante el tablero durante varias horas antes de pasar al taller, en el que desarrollaba el resto de la actividad de la jornada matutina.

El traslado a Valdediós y el contacto directo con la naturaleza incitó a Camín a experimentar con la madera, un material escultórico que había empleado en sus primeras esculturas en 1960 acompañando al metal, pero que a partir de 1975 trabajó de manera exenta y con un planteamiento muy distinto. El oficio de la talla en madera lo había aprendido de manera autodidacta y lo perfeccionó a partir de las enseñanzas del escultor Pedro Panadero en Madrid. Por lo tanto, la elección de la madera como material escultórico es consecuencia de la vinculación del artista con el medio natural que le rodeó. A través del trabajo con este material pudo extraer el potencial plástico y expresivo de la madera, así como las capacidades estéticas intrínsecas de las diferentes especies de troncos que utilizó como soporte. Estas primeras obras realizadas en madera fueron expuestas por primera vez en marzo de 1975 en la Casa del Siglo XV de Segovia, en una exposición que dio cuenta de esa incursión en la naturaleza que estaba experimentando el artista<sup>52</sup>.

---

51 Entrevista a Carmen Díaz Cotera en abril del 2012.

52 R. B.: “Esculturas de Joaquín Rubio Camín en la Casa del Siglo XV”, *El Adelantado de Segovia*, Segovia, 26 de marzo de 1975.



*Mayo de 1975*

En cuando a la vida cultural de Asturias, podría pensarse que la nueva residencia supuso un aislamiento del escultor, sin embargo, esta deducción está alejada de la realidad. La presencia física de Camín apareció de manera arrolladora en el panorama artístico y cultural asturiano. Probablemente en un primer momento el número de muestras haya sido inferior al que venía realizando en la capital española, sin embargo con el tiempo fue participando en un sinfín de exposiciones para mostrar la producción más reciente proveniente de su taller en Valdediós. Es decir, a pesar del sosiego y la tranquilidad que le aportó la vida en el campo, Camín comenzó una intensa fase de creación artística.





*En Rodiles con uno de sus nietos*

En la sala de la librería Atalaya de Gijón, Camín y su entonces director Eduardo Vigil organizaron en mayo de 1975 una exposición colectiva que logró reunir y representar las últimas tendencias de la escultura española a través de sus principales figuras. La exposición contó con la representación de veinticinco escultores de la época<sup>53</sup> y Camín expuso junto a Pablo Serrano, Alexandre, José Luis Sánchez, Aleixandre, Carretero, Juan Haro y el entonces joven artista asturiano Fernando Alba, así como Amador y Navascués<sup>54</sup>. Camín expuso para la ocasión dos esculturas de madera, un bronce pulido y dos esculturas de acero.

La estancia en Asturias no le impidió estar al tanto de las exposiciones nacionales, ese mismo año, en 1975 volvió a exponer en «VII Exposición Nacional de Escultura en Metal en Valencia»; participó en Madrid en la exposición colectiva «El Bronce»; en la exposición «Homenaje a Codina» y por último en la exposición colectiva «75 años de escultura española 1900- 1975» celebrada en la galería Biosca de Madrid. En 1976 expuso en la galería Kreisle Dos de Madrid, esta fue la primera vez que Camín mostró sus esculturas de madera en la capital, ocupando un espacio importante dentro de la muestra y poniendo de manifiesto la influencia de su nuevo medio vital<sup>55</sup>.

---

53 MORO: «La exposición de veinticinco esculturas en Atalaya», *El Comercio*, Gijón, 6 de mayo de 1975.

54 «Mañana se inaugura una exposición colectiva de obras escultóricas», *El Comercio*, Gijón, 2 de mayo de 1975.

55 RUBIO CAMÍN, J.: «Joaquín Rubio Camín», *Revista Blanco y negro*, Madrid, 8 de mayo de 1976.

Posteriormente, en 1977, expuso en la sala Luzán de la Caja de Ahorros de Zaragoza una serie de troncos de eucaliptos, cerezos y olivos<sup>56</sup>. Esta exposición fue la primera en la ciudad aragonesa y volvería años más tarde a presentar su trabajo con piezas de metal y de madera. Ese mismo año formó parte de la exposición «12 escultores de hoy» en el Museo Alto Aragón de Huesca y en «Forma y Medida en el Arte Español Actual», de la Dirección General de Patrimonio Artístico, Archivos y Museos de Madrid. En esta última Camín expuso, conjuntamente con los troncos, tres angulares de acero muy significativos dentro de su carrera: *Yelmo*, *Homenaje a Kafka* y *Aquí*<sup>57</sup>.

La actividad creativa desarrollada en metal ocupa un lugar destacado dentro de su producción artística, siendo tan importante como el trabajo volumétrico en madera que ocupa desde mediados de los setenta, y coincidiendo con el cambio de residencia, un lugar destacado dentro de su producción. Camín trabajó con los troncos de diferentes especies de árboles que le proporcionó el entorno natural de Valdediós. La forma de trabajar cada uno de estos troncos es muy similar, iniciaba con cortes director realizados con motosierra, a la manera de un leñador, para terminar el proceso con toques de gubia y formón. Esta forma intuitiva de trabajar la madera, es totalmente contraria al trabajo desarrollado con los angulares de acero. Con los troncos Camín entabla un diálogo directo, se enfrenta a ellos como a verdaderos seres vivos cargados de fuerza y expresividad salvaje, primitiva y ancestral<sup>58</sup>.

---

56 «Luzán: Esculturas de Camín», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 16 de enero de 1977.

57 ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M. S.: Op. cit., 1991, pp. 23-52.

58 CABAL V. M.: «Rubio Camín, la naturaleza y su obra actual», *Región*, Oviedo, 24 de noviembre de 1977.



*En Valdediós, ca. 1979*

Camín se integró también rápidamente en la vida cultural de Villaviciosa y participó en el «X Festival de la Manzana de Villaviciosa» de 1977, con la escultura *Estela para un bosque asturiano*, realizada en ese momento para ser emplazada en una finca en Careñes<sup>59</sup>. Ese mismo año expuso su trabajo en la galería Benedet de Oviedo, donde mostró por primera vez en la capital asturiana sus creaciones de madera. También participó en muestras internacionales como la «I Trienal europea de Escultura» celebrada en 1978 en los Jardines del Palacio Real de París, así como en el *stand* de la galería Kreisler Dos de Madrid y en la «9 Feria Internacional de Arte» en Basilea, Suiza. En 1979 participó con una serie de troncos en el quinto aniversario de la galería Kreisler Dos de Madrid y con una pieza de acero en la exposición colectiva del fondo de la Asociación Canaria de Amigos del Arte Contemporáneo, realizada en el Colegio de Arquitectos de Tenerife. En esta última muestra, Camín expuso con otros artistas como Eduardo Chillida, Pablo Serrano, Joan Miró y Antoni Tàpies<sup>60</sup>.

A continuación y durante los siguientes dos años, entre 1979 y 1981, Camín se recluyó a trabajar intensamente en su taller de Valdediós y solo en 1981 rompió este silencio con una exposición realizada en la galería Juan Gris de Oviedo. La muestra albergó su reciente trabajo

---

59 MARCELINO: «Los expositores procuran dar cada año mayor realce al festival de la manzana de Villaviciosa», *El Comercio*, Gijón, 11 de septiembre de 1977.

60 WESTERDAHL, E.: «La primera exposición de la ACA (Asociación Canaria de Amigos del Arte Contemporáneo)», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 15 de noviembre de 1979.

con los angulares de hierro, sus esculturas de madera y los collages con papel<sup>61</sup>, estos últimos dentro de un lenguaje abstracto y figurativo. El empleo del papel como materia escultórica y no simplemente como soporte, fue una de las novedades a destacar de esta exposición. Camín escogió este material por ser liviano, económico, durable y versátil. Con el papel ensayó de manera rápida las posibles soluciones morfo espaciales de la escultura en y apoyó el desarrollo plástico de los angulares de acero de mayores dimensiones. Estas pequeñas maquetas las realizaba con trozos de cartulina que cortaba, doblaba y pegaba, consiguiendo soluciones similares a las obtenidas con el hierro. Sin embargo, llegó un momento en que la cartulina dejó de ser un recurso de apoyo en el proceso creativo de la escultura de metal, para convertirse en un material indispensable para el desarrollo de otras líneas de expresión, una de ellas fundamental y referida al collage. Con el papel Camín dio origen a collages que se mueven entre lo pictórico y lo escultórico y que cuantitativa y cualitativamente ocupan un lugar importante dentro del conjunto de su obra.

La exposición de 1982 realizada en la Casa Municipal de Cultura de Avilés y titulada «Esculturas, collages y otras variaciones», da cuenta de ese trabajo con el collage. Fue la primera vez que Camín expuso en esta institución avilesina y tras este encuentro inicial continuaron diversas colaboraciones e intervenciones del artista en la ciudad<sup>62</sup>.

A principios de 1982 Camín realizó dos esculturas de bronce fundido y tituladas *Bronce'81* y *Greta*, para los Premios al Cine Español<sup>63</sup>. Este formato de escultura-trofeo fue otra de las vertientes desarrolladas por Camín a partir a lo largo de su dilatada carrera. De hecho, meses más tarde y ese mismo año, realizó para el Festival de Cine Infantil y Juvenil de Gijón los premios denominados *Platero* y *Pelayo*, otorgados por el jurado compuesto por niños y jóvenes; así como los premios *Platero TV* y *Pelayo TV*<sup>64</sup>. El lenguaje para estos galardones estaba en consonancia con los angulares de acero de mayores dimensiones.

---

61 «La vuelta de Rubio Camín», *La Nueva España*, Oviedo, 19 de febrero de 1981.

62 «Exposición de Camín en Avilés», *La Nueva España*, Oviedo, 28 de febrero de 1982.

63 «Greta, el bronce para este año», *Guía del Ocio de Madrid*, 22 de marzo de 1982.

64 RUBIERA, P.:«El festival de cine infantil y juvenil de Gijón se inicia el miércoles con una clara idea de renovación», *Hoja del Lunes*, Oviedo, 12 de julio de 1982.

En septiembre de 1982 se inauguró la Fundación Museo Evaristo Valle de Gijón, institución creada gracias al patrocinio familiar del pintor y con el cometido de salvaguardar la obra del artista. Camín se vio involucrado desde el primer momento en el proyecto, en parte debido a la gran admiración que había sentido por el pintor, pero también por la profunda amistad que habían tenido ambos artistas y finalmente por el contacto que tenía con su sobrina María Rodríguez del Valle, a quien frecuentaba en cada uno de sus viajes a Asturias. Y es así como la primera colaboración de Camín con la recién inaugurada Fundación Museo Evaristo Valle fue a través de la exposición inaugural presentada en marzo de 1983. En esta ocasión Camín instaló en sus jardines una selección de catorce esculturas en hierro, además una escultura en homenaje a Evaristo Valle y colocada detrás del busto que había realizado Manuel Álvarez Laviada. Las esculturas de Camín se instalaron con antelación a la inauguración para que las superficies del hierro adquirieran una pátina natural mediante la exposición al aire libre<sup>65</sup>.

La colaboración de Camín con la reciente Fundación traspasó lo estrictamente escultórico, diseñó otros elementos para el complejo museístico basados en los angulares de hierro, como la verja perimetral de la entrada principal, algunas puertas y otras zonas de la sede en colaboración con los arquitectos Joaquín Vaquero Palacios y Joaquín Planell, éste último sobrino de Evaristo Valle<sup>66</sup>. Esta colaboración no fue puntual y en 1987 Camín estableció un nuevo vínculo con la Fundación al ser nombrado Vicepresidente de la Asociación de Amigos del Museo Evaristo Valle<sup>67</sup>.

---

65 BARÓN THAIDIGSMANN, J.: «Evaristo Valle cuenta ya con un museo», *Región*, Oviedo, 11 de marzo de 1983.

66 «El legado de Evaristo Valle», *La Nueva España*, Oviedo, 5 de septiembre de 1982.

67 ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M. S.: Op. cit., 1991, p. 41.



*Museo Evaristo Valle de Gijón, 1983*

En otro orden de cosas, durante los meses de mayo y junio de 1983 Camín expuso por primera y única vez en el Museo de Bellas Artes de Asturias bajo el título «Camín. Escultura». La exhibición individual recogió el trabajo de los dos últimos años realizado por Camín con materiales como el hierro, la madera y el collage<sup>68</sup>. La exposición ocupó tres salas de la institución y para la ocasión se presentó un vídeo sobre su quehacer escultórico y se celebró un concierto dedicado al artista por el grupo Quasar<sup>69</sup>. Al finalizar el evento el escultor donó a la institución anfitriona la escultura de acero *Camino vertical* y el Museo adquirió por su parte una pieza de madera de castaño titulada *Afuera*. Paralelamente y como colofón de ese año, el artista participó en la muestra conjunta «Arte Asturiano hoy» en el Museo Municipal de Madrid<sup>70</sup>.

Aunque Camín no fue un hombre religioso, había sido educado en el seno de una familia católica, especialmente su madre y su hermano menor, que como se comentó anteriormente, llegó a ordenarse sacerdote. Esto explica la familiaridad de Camín con la fe, el culto y la iconografía cristiana. Desde muy joven había realizado encargos religiosos a través de los contactos de su hermano Félix y las frecuentes colaboraciones con arquitectos en la decoración

---

68 «Exposición de esculturas de Camín en el Museo de Bellas Artes», *Región*, Oviedo, 6 de mayo de 1983.

69 ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M. S.: Op. cit., 1991, p. 41.

70 «Arte asturiano de hoy: entre la manipulación y la ignorancia», *El Comercio*, Gijón, 22 de noviembre de 1983.

de iglesias. No es de extrañar entonces que los encargos religiosos continuaran en Asturias y en 1984 realizó un *Cristo* en madera para la iglesia parroquial de Nuestra Señora de Begoña, en Gijón. En la talla de esta escultura colaboró el escultor madrileño Pedro Panadero, encargado de preparar y devastar la pieza<sup>71</sup>. La obra fue expuesta en la galería Cornión antes de ser entregada a la iglesia y para que pudiera ser apreciada de cerca por todos los feligreses que la habían costeado por suscripción popular. La pieza tuvo un gran impacto devocional y la exposición fue muy visitada por gijoneses que deseaban ver el *Cristo* antes de ser colocado en la iglesia<sup>72</sup>. Durante la muestra el compositor gijonés Avelino Alonso estrenó una pieza musical realizada expresamente para esta escultura e interpretada con flauta dulce por Begoña Enguita<sup>73</sup>.

A finales de 1984 y principios de 1985 se organizó una exposición colectiva en la Fundación Museo Evaristo Valle de Gijón bajo el título genérico «El Árbol» en la que participaron el fotógrafo Cuervo-Arango y los escultores Alba y Camín<sup>74</sup>. Para dicha exhibición Camín presentó dos grandes esculturas en madera de castaño, ejecutadas exclusivamente para la ocasión y en las que realizó una intervención mínima en el tronco<sup>75</sup>. Posteriormente participó en la muestra «Europalia85» celebrada en 1985 en la ciudad de Amberes, evento al que acudió el Principado de Asturias con una representación del arte asturiano contemporáneo y muestra de monumentos prerrománicos. Rubio Camín fue el artista seleccionado para representar a Asturias en Amberes y expuso algunos de sus últimos troncos, uno de ellos titulado *Basta*, pieza de grandes dimensiones trabajada en madera de castaño<sup>76</sup>.

El año de 1986 fue un periodo muy activo para Camín, en marzo acudió junto a Melquiades Álvarez y Pelayo Ortega a la feria «Arco/86» de la mano de la galería Cornión de Gijón<sup>77</sup>. La colaboración con la galería y librería Cornión de Gijón fue fundamental para Camín desde el

---

71 LILLO, J. de: «El Cristo vivo de Rubio Camín», *La Nueva España*, Oviedo, 27 de mayo de 1984.

72 Testimonio de Amador Fernández y recopilado en noviembre de 2009.

73 LILLO, J. de: «Rubio Camín concluyó la talla de su Cristo vivo», *La Nueva España*, Oviedo, 8 de junio de 1984.

74 «Exposición de Cuervo- Arango (fotografías) y de Alba y Camín (esculturas) en el Museo Valle», *Hoja del Lunes*, Gijón, 17 de diciembre de 1984.

75 «Exposición fotográfica y de esculturas “El árbol”», *El comercio*, Gijón, 15 de diciembre de 1984.

76 *Camín. Asturias en Europalia85 (España)*, Catálogo, Principado de Asturias, Amberes, 1985.

77 «Cornión (Melquiades Álvarez, Pelayo Ortega y Rubio Camín) representará a Asturias en Arco/86», *La Nueva España*, Oviedo, 9 de marzo de 1986.

punto de vista artístico y personal. Esta galería había sido fundada en 1981 por Amador Fernández en el mismo espacio de la antigua librería Atalaya, propiedad de Eduardo Vigil<sup>78</sup>. Cornión pronto se convirtió en la galería de Camín en Asturias y en este espacio realizó innumerables exposiciones desde 1981 hasta la última datada el mismo año del fallecimiento del artista, en 2007. Pero Cornión también fue el espacio en el que se gestó una estrecha amistad entre el artista y galerista, entre Camín y Amador Fernández, amistad perduró durante muchos años y que explica, en buena medida, las innumerables colaboraciones de Camín con Cornión.



*Valdediós, ca. 1985*

Y colaboración importante fue la realizada en abril de 1986 entre Camín y su hija Verónica Rubio. Ambos artistas compartieron espacio expositivo en la sala de la Plaza de España de la Caja de Ahorros del Círculo Católico de Burgos<sup>79</sup>, un exposición que se volvió a repetir posteriormente en la galería Maese Nicolás de León<sup>80</sup>. Fue la primera exposición donde se unieron padre e hija para mostrar su obra, pintura en el caso de Verónica y escultura en la de

---

78 Como se comentó anteriormente, Eduardo Vigil había sido la persona de contacto entre Evaristo Valle y Camín.

79 «Exposición de Verónica y Camín», *Diario de Burgos*, Burgos, 3 abril de 1986.

80 SANTERBÁS, S.: *Camín esculturas. Verónica Rubio pintura*, Catálogo, Galería Maese Nicolás, León, 1986.



Camín y para la exhibición diseñaron un entre ambos una serigrafía titulada *Geometría con Cerezas*.

Casi paralelamente, en mayo de ese mismo año, se inauguró en la galería Antonio Manchón de Madrid la muestra «Camín. Escultura-Collage», en la que presentó una serie de reciente creación realizadas en madera, hierro y collage<sup>81</sup>. En la muestra se incluyeron dieciséis collages, siete maderas -tres troncos y cuatro tablones encolados- y cinco hierros<sup>82</sup>. Uno de estos troncos cuyo título es *Relieve*, fue realizado con madera de fresno y adquirido posteriormente por la Fundación March para formar parte de la colección permanente del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca.

A finales de 1986 un árbol muerto ubicado en el Parque de Ferrera de Avilés, ocupó la labor escultórica de Camín. El proyecto fue encargado por el Ayuntamiento de Avilés para que el escultor realizara una intervención escultórica en el tronco y evitar talarlo<sup>83</sup>. Para la escultura el artista fotografió el árbol en su emplazamiento original y posteriormente trabajó en una serie de bocetos que del árbol a esculpir<sup>84</sup>. La escultura se materializó cuando el artista se enfrentó directamente al tronco ya las ramas secas para definir una obra que formalmente tituló *Tejo Herido*, la obra en madera de mayores dimensiones realizada por Camín. El proceso de intervención que se ha relatado guarda similitudes con el de los troncos de menores dimensiones, aunque en este caso debido a la altura del árbol, necesitó una estructura de andamios para trabajar en él. La obra fue concluida en febrero de 1987 y se remató con un baño de hormigón que le fue dado a las raíces, además de una especie de peana<sup>85</sup>. Conviene señalar que *Tejo herido* fue la primera escultura urbana de arte contemporáneo de la ciudad de Avilés.

Meses más tarde, en abril de 1987, Camín inauguró en la Fundación Museo Evaristo Valle de

---

81 «Modos de escultura», *El Comercio*, Gijón, 22 de mayo de 1986.

82 «Camín», *Ya*, Madrid. 21 de mayo de 1986.

83 J. M. V.: «Camín comienza a esculpir un árbol del parque de Ferrera», *La Nueva España*, Avilés, 9 de octubre de 1986.

84 «Rubio Camín esculpe sobre un árbol muerto en el Parque de Ferrera Avilés», *La Hoja de Avilés*, 13 de octubre de 1986.

85 ARECES R.: «Rubio Camín concluyó su escultura sobre el tejo muerto del parque de Ferrera», *La Nueva España*, Avilés, 3 de febrero de 1987.

Gijón una exposición en la que presentó su reciente producción escultórica en acero laminado, madera y collages. La muestra destacó por el empleo del acero laminado, un soporte matérico con el que Camín ensayaba soluciones morfo espaciales diferenciadas de las obtenidas con los angulares de hierro. La exposición se completó con un vídeo del artista y con esculturas en acero que pertenecen en la actualidad a los fondos del Museo Evaristo Valle y se exponen de forma permanente en sus jardines<sup>86</sup>. Con motivo de la clausura de dicha exposición, en el mes de mayo Camín presentó sus últimas creaciones de madera: cuatro obras concebidas con funciones murales y exentas y otros diez troncos<sup>87</sup>.

Tras colaboraciones anteriores con la Casa Municipal de Cultura de Avilés y la proximidad con el entonces director, Antonio Ripoll, Camín donó en julio de 1987 a esta institución una colección considerable de esculturas en madera. La idea inicial contemplaba que una parte de las esculturas estuviesen expuestas al aire libre en el Parque de Ferrera y el resto se emplazase en el edificio conocido como el “Palomar”, una pequeña construcción que se encuentra ubicada detrás de la Casa de Cultura y dentro del Parque de Ferrera de Avilés. Finalmente se decidió que las esculturas estuvieran albergadas de forma permanente el espacio interior del nuevo edificio de la Casa de Cultura de Avilés, espacio que en esos momentos se hallaba en pleno proceso constructivo. Las piezas donadas hicieron un total de veintidós esculturas, pero al no existir espacio suficiente para todas ellas, cinco fueron devueltas al artista y quedó reducido el número a diecisiete<sup>88</sup>. En la actualidad estas piezas de madera se encuentran ubicadas en la sala de lectura, la cafetería, la entrada del salón de actos y algunos descansillos de las escaleras. Esta colección de esculturas de madera depositada en la Casa de Cultura de Avilés es una de las más significativas del artista y se corresponde con un periodo muy prolífico de trabajo con este material. Muchas de estas piezas destacan por su gran tamaño, aunque también las hay de menores dimensiones y evidencian la variedad de registros creativos de Camín.

Un hecho trágico ocurrido en 1987 originó la escultura pública realizada por Camín y titulada

---

86 «Exposición de collages y esculturas de Joaquín Rubio Camín», *El comercio*, Gijón, 4 de abril de 1987.

87 ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M. S.: «Los troncos de Camín o la potencia de la materia», *La Nueva España*, Oviedo, 23 de mayo de 1987.

88 «Rubio Camín cede a Avilés la mayor parte de su obra escultórica», *La Voz de Avilés*, Avilés, 24 de julio de 1987.

*Estela o Munumento al Lago Enol.* Ese año se conmemoró el primer aniversario del accidente aéreo en el que habían perdido la vida siete miembros de la Ertzaintza y protección civil de Asturias durante una acción de salvamento en los Picos de Europa. Para el monumento conmemorativo Camín creó una estela tallada en la piedra en caliza de la zona, que se emplazó junto a la carretera, enfrente de donde se había producido el accidente<sup>89</sup>. La obra además de representar un hecho emotivo, logró fundirse “(...) con el paisaje a través (...) de las montañas circundantes”<sup>90</sup>. Aunque Camín había realizado ya varias esculturas integradas en edificios y viviendas y localizadas en espacios emblemáticos de muchas ciudad españolas, a finales de los años ochentas y coincidiendo además con esta escultura, comenzó un periodo muy productivo en lo que a escultura pública se refiere, que se compaginó con el resto de disciplinas que el artista realizaba.



*Rodiles, 1988*

En relación con esa versatilidad creativa de Camín, en 1987 el artista creó junto con el escritor madrileño Santiago Santerbás, un libro-obra de arte titulado *Valdediós*. La obra, de 96 páginas, contiene 30 relatos de Santerbás acompañados de 34 collages y 23 letras capitulares realizadas

---

89 CABAÑO P.:«Rubio Camín presenta el monumento a las víctimas del accidente de los Picos», *El correo de Asturias*, Oviedo, 6 de octubre de 1987.

90 ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M. S.: Op. Cit., 1991, pp. 23-52.

por Camín. Este libro-obra de arte manifiesta la estrecha vinculación del artista con el entorno de Villaviciosa y refleja, a través de los textos, la identidad geográfica e histórica del valle de Valdediós, sus leyendas, sus pobladores reales e imaginarios, sus bosques y sus manzanas. El libro de *Valdediós* evidencia además el nuevo estadio de los collages de Camín, ya que en esta nueva fase del collage el artista potenció las posibilidades pictóricas de la cartulina, entremezclando los perfiles de cortes limpios con las rasgaduras del papel. A pesar de que la producción de Camín con papel es extensa, el libro de *Valdediós* contiene la serie gráfica más amplia basada en collages, que acompaña además a una de las narraciones más bellas ilustradas por el artista<sup>91</sup>. Esta obra recibió en 1988 el premio del Ministerio de Cultura al mejor libro ilustrado en la modalidad de arte y bibliofilia y fue además la primera edición de la editorial Urrieles, dedicada a la publicación de libros de arte<sup>92</sup>. El reconocimiento del libro de *Valdediós* en España, fue seguido de otro internacional y que meses más tarde el libro obtuvo la medalla de bronce en la exposición «Los Libros más bellos del mundo»<sup>93</sup> organizado por la Fundación Arte del Libro por encargo del Gremio de Editores y Libreros Alemanes de las ciudades de Frankfurt y Leipzig<sup>94</sup>. Ambos reconocimientos al trabajo de Camín se relacionan con una faceta creativa diferenciada de la pintura y la escultura, y aunque le habían proporcionado otros premios anteriormente, potencian y galardonan su condición de artista multidisciplinar.

Dentro del ámbito de la escultura y un año después de recibir el galardón por el libro *Valdediós*, Camín expuso en 1989 en la galería Albatros de Madrid. La muestra incluía treinta y cuatro piezas de maderas de roble, ciprés, castaño, tejo, pino y peral de reciente creación<sup>95</sup>. Presentó también las últimas creaciones escultóricas en metal, realizadas con acero o con acero laminado, como en la escultura *LD* que fue creada expresamente para la empresa siderúrgica Ensidesa<sup>96</sup> y supuso un nuevo estadio en los angulares.

---

91 MEJÍA ROBLEDO A. J.: “El libro de Valdediós: historia inmaterial de una villa dedicada a la producción de sidra”, en AA.VV. *Patrimonio inmaterial e intangible de la industria. Artefactos, objetos, saberes y memoria de la industria*, Colección los Ojos de la Memoria n.º 12, INCUNA Asociación Arqueológica industrial, CICEES, Gijón, 2012. pp. 205-211.

92 IGLESIAS J. C.: «Joaquín Rubio Camín, Premio Nacional de Edición por su libro “Valdediós”», *La Nueva España*, Oviedo, 19 de junio de 1988.

93 «El libro de “Valdediós”, considerado como uno de los más bellos del mundo», *El correo de Asturias*, Oviedo, 8 de noviembre de 1988.

94 Sede de dos importantes y reconocidas ferias de libro de Europa.

95 «La escultura de Camín, Conde y Cabezas», *ABC de las Artes*, Madrid, 9 de marzo de 1989.

96 ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M. S.: *Camín*, Catálogo, Galería Albatros, Madrid, 1989.

También en 1989 Camín participó en la muestra colectiva «Arte geométrico en España 1957-1989», celebrada en el Centro Cultural de la Villa en Madrid. En la exhibición participaron setenta y tres artistas españoles de vanguardia cuyo vínculo en común era el lenguaje geométrico en su obra plástica. Camín aportó para la ocasión la escultura en metal titulada *Modulación en 90*<sup>97</sup>. Paralelamente en Asturias inauguró otra exposición en la Casa de Cultura de Avilés que reunía las esculturas en madera que había donado dos años atrás a la institución<sup>98</sup>. La exposición no se había podido realizar antes porque la nueva Casa de Cultura no estaba terminada y es en 1989 cuando se exhibieron por primera vez al público las piezas.

## II. 5. Retomando el oficio pictórico

Como se ha comentado anteriormente, el oficio pictórico había sido abandonado por Camín a partir de su incursión en el mundo tridimensional en 1960 y es a finales de los años ochentas, concretamente en el año 1989, cuando Camín retomó los pinceles y organizó una exposición antológica en el Museo Barjola de Gijón, con las pinturas de su primera etapa como pintor. La muestra reunió sesenta y cinco piezas pertenecientes a coleccionistas particulares e instituciones públicas<sup>99</sup> y, aunque se trataba de obras pertenecientes al pasado, según la consideración del propio artista, despertó de nuevo su interés por el oficio de pintor y le animó a retomar el color<sup>100</sup>. Esta nueva etapa de creación pictórica coincide además con el nuevo cargo que ocupó como parte del patronato de la Fundación Museo Evaristo Valle de Gijón, a la que tan unido había estado desde sus orígenes.

---

97 AA.VV.: *Arte geométrico en España 1957-1989*, Catálogo, Centro Cultural de la Villa, Madrid, 1989.

98 «Hoy se inaugura en la casa de Cultura una exposición del escultor gijonés Rubio Camín», *El Comercio*, Gijón, 16 de marzo de 1989.

99 «Exposición de Joaquín Rubio Camín», *La Voz de Asturias*, Oviedo, 3 de octubre de 1989.

100 ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M.S.: Op. cit., 2005, p. 94.



*Exposición en el Museo Barjola, 1989*

A principios de 1990 volvió a participar nuevamente en la «Feria de Arte Contemporáneo de Madrid» con la galería Cornión de Gijón<sup>101</sup>, además de inauguró paralelamente en el Centro de Esculturas de Candás Museo Antón la exposición «Joaquín Rubio Camín. El Camino hacia la escultura 1951-1962»<sup>102</sup>. La muestra pretendía reflejar el proceso existente en el tránsito desde su actividad pictórica a la escultórica y en ella se expusieron varios cuadros de los años cincuenta y algunas esculturas de hierro de comienzos de los años sesenta<sup>103</sup>. Después de esta exposición siguió la realizada en octubre de ese mismo año en la Biblioteca Pública Municipal de Castrillón y titulada «A vueltas con la madera», donde exhibió sus últimas creaciones con ese material<sup>104</sup>. Y ya para finalizar ese prolífico año, Camín inauguró en el hall de la estación de Renfe de Gijón la escultura *Espacio exterior*, un angular de cuatro metros de altura y con un peso aproximado de 500 kilos<sup>105</sup>, que actualmente fue trasladada a un nuevo emplazamiento debido al cambio de ubicación de la estación de ferrocarriles de Gijón.

101 *Arco 90*, Catálogo, galería Cornión, Madrid, 1990.

102 ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M. S.: y ZAPICO, Fco.: *Joaquín Rubio Camín. El camino hacia la escultura 1951-1962*, Catálogo, Centro de Escultura de Candás, Museo Antón, Candás, 1990.

103 ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M. S.: Op. cit., 2005, pp. 23-52.

104 RUBIO CAMÍN J.: *A vueltas con la madera*, Pliego Plástica, Fundación Municipal de Cultura de Castrillón, año V, No. 40.

105 «Escultura de Rubio Camín en la Estación Renfe», *El Comercio*, Gijón, 21 de diciembre de 1990.

La producción artística de Camín no cesa y esto queda reflejado en la proyección de su obra dentro y fuera de Asturias. En 1991 y nada más comenzar el año, se inauguró en la Sala del Principado de Asturias, situada en el número 2 de la calle Farmacia de Madrid, la exposición «Camín, esculturas», una muestra de su reciente trabajo de hierro<sup>106</sup>. En marzo de ese mismo año participó en una exposición colectiva de escultura española contemporánea en Dublín, patrocinada por el Ministerio de Asuntos Exteriores y la División de Relaciones Culturales de España. El motivo de la muestra fue celebrar el título de Dublín como capitalidad europea. En la exposición participaron treinta y un artistas con setenta y seis trabajos escultóricos que fueron expuestos en la galería Gallager, una de las más reconocidas del centro de la ciudad<sup>107</sup>.

Paralelamente y en el ámbito local Camín fue un hombre comprometido socialmente con la defensa del medio ambiente y el patrimonio artístico de Villaviciosa. Desde el año 1981 fue presidente de la Asociación Cubera de Amigos del Paisaje de Villaviciosa, asociación fundada en un primer momento con la unión de 63 socios, entre los que se encontraban Camín y el arquitecto José Ramón Miyar. El fin de la asociación se centró en aunar esfuerzos para luchar contra la degradación del paisaje de la comarca, preservando el entorno de la Ría, el paisaje urbano de la Villa y el rural de todo el concejo, así como su rico patrimonio cultural. El primer cometido fue despertar el interés de los lugareños por conservar el entorno, así como promover todo tipo de iniciativas para mejorar el mantenimiento del medio natural, de la ría, las playas y los bosques, de la arquitectura tradicional rural y urbana, y del rico patrimonio histórico artístico de la comarca<sup>108</sup>. Muchas fueron sus actuaciones a lo largo de los años y continúan hasta la actualidad. En 1991 la Asociación Cubera recibió el premio «Pueblo ejemplar de Asturias 1991» dentro de los Premios Príncipe de Asturias de ese año. Con este galardón se reconoció principalmente los proyectos de la recuperación del Monasterio de Valdediós y el saneamiento de la Ría de Villaviciosa, entre otros<sup>109</sup>. Durante la entrega del premio por el príncipe Felipe en septiembre de ese año y en el Monasterio de Santa María de Valdediós, Camín leyó un discurso en bable y recibió el premio en nombre de la asociación a la que representó.

---

106 *Camín esculturas*, Catálogo, Sala del Principado de Asturias, Madrid, 1991.

107 «Rubio Camín participa en una exposición de escultura española en Dublín», *El Comercio*, Gijón, 7 de marzo de 1991.

108 AA.VV.: *La Ría, primer objetivo*, Cubera, Cuaderno nº 1, Villaviciosa, 1984, p. 2.

109 «Cubera, pionera del medioambiente entregó sus premios anuales», *Hoja del Lunes*, Oviedo, 2 de septiembre de 1991.

Los premios le acompañaron a lo largo de 1991, pero no sólo como galardonado, sino también como creador de trofeos. El 8 de septiembre de 1991 se entregó el premio diseñado por Camín y encargado por la Consejería de Educación, Cultura y Deporte y Juventud del Principado de Asturias a la escritora Dolores Medio<sup>110</sup>. El premio se creó para conmemorar la labor de personas destacadas en el ámbito de la creación literaria, artística o científica<sup>111</sup>.

Dos meses antes de finalizar 1991 se inauguró una importante exposición antológica de la escultura de Camín en la sala de arte de la Caja de Ahorros de Asturias de Oviedo. La exposición fue acompañada por la publicación de un libro titulado *Camín escultor* y escrito por la profesora de Historia del Arte de la Universidad de Oviedo M<sup>a</sup> Soledad Álvarez Martínez, una de las primeras investigadora de la obra artística del artista y de gran amiga de Camín. La muestra estaba integrada por una veintena de piezas realizadas en acero que recorrían tres décadas de trabajo del artista<sup>112</sup> y varias obras de madera representativas de su trabajo<sup>113</sup>. La muestra itinerante recorrió diferentes ciudades asturianas, después de Oviedo se trasladó al Palacio de Revillagigedo en Gijón, a la Casa Municipal de Cultura de Avilés y a la galería de exposiciones de la OSyS de Mieres, en 1992. Finalmente, en julio 1992 se expuso en la sede de Caixavigo de Galicia<sup>114</sup>.

El año siguiente, en el mes de agosto de 1992, Camín trabajó en un retablo para la iglesia del barrio del Coto de Gijón. La obra fue un bajorrelieve esculpido en madera que representaba a San Nicolás de Bari, patrono del barrio que dio nombre al nuevo templo. En la ejecución del bajorrelieve contó nuevamente con la ayuda del escultor Pedro Panadero<sup>115</sup>. Ese mismo año Camín llevó a cabo otro encargo religioso, el *Cristo* para la iglesia de nueva construcción de San Vicente de Paúl, en el barrio del Llano de Gijón. La obra representa a un Cristo resucitado de

---

110 «Dolores Medio recibió el premio de su “tierrina”», *La Nueva España*, Oviedo, 8 de septiembre de 1991.

111 «Mañana se reúne el Jurado del Premio Asturias 1991», *El Comercio*, Gijón, 3 de septiembre de 1991.

112 «Es mi primera antológica y me da miedo por lo que significa», *La Nueva España*, Oviedo, 26 de octubre de 1991.

113 ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M.S.: Op. cit., 1991.

114 «Muestra antológica del pintor y escultor asturiano Joaquín Rubio Camín en el Centro Cultural Caixavigo», *La Voz de Galicia*, Vigo, 9 de julio de 1992.

115 «Rubio Camín ultima un bajorrelieve para la nueva iglesia de San Nicolás de Bari», *El Comercio*, Gijón, 27 de agosto de 1992.



más de dos metros de altura y cien kilogramos de peso esculpido en madera<sup>116</sup>. El *Cristo* se colocó pendiendo del techo con unos cables de metal en una posición que simula la ascensión, potenciando la monumentalidad de la escultura y el carácter divino de la figura.



*Valdediós, 1992*

En noviembre de 1992 años se inauguró la en Oviedo la «VI Bienal de Arte Ciudad de Oviedo»<sup>117</sup> y en la que Camín presentó las esculturas *Pirámide* y *Buenaventura*, dos obras realizadas con chapa de acero de formas triangulares y planteamiento muy diferente al emprendido con los angulares<sup>118</sup>. Como se comentó anteriormente, las esculturas con la chapa de acero le llevaron a nuevas soluciones morfo espaciales, aunque siempre dentro del campo del lenguaje geométrico.

Otro gran acontecimiento del año 1992 fue la exposición organizada por la galería Cornión y en la que se mostraron las nuevas creaciones pictóricas de Camín. La exposición fue recibida con gran interés del público y con ella se inicia una nueva etapa en la trayectoria pictórica del artista que se mantuvo constante hasta su fallecimiento<sup>119</sup>. La producción pictórica que en ella se da a conocer conectó formal e icónicamente con la pintura de los años cincuenta sin acusar apenas

---

116 «El “Cristo” de Camín ya preside la iglesia de San Vicente de Paúl», *El Comercio*, Gijón, 9 de octubre de 1992.

117 «El espectáculo del arte asturiano», *La Nueva España*, Oviedo, 13 de noviembre de 1992.

118 BARÓN THAIDIGSMANN, J.: *VI Bienal de Arte Ciudad de Oviedo*, Catálogo, Ayuntamiento de Oviedo, Oviedo, 1992.

119 «Rubio Camín, el placer de la estética», *El Comercio*, Gijón, 19 de diciembre de 1992.

ese lapso de treinta años que media entre ambas etapas. El cambio fundamental de estos nuevos cuadros se debe al empleo de nuevos materiales, como el acrílico.

Como remate de un año tan fructífero, Camín culminó en 1992 dos proyectos importantes. El primero de ellos se relaciona con las dos esculturas urbanas emplazadas en el recientemente modelado Jardín y Paseo de Begoña y cuyo título de las obras es *Génesis y Obelisco*<sup>120</sup>. El segundo se relaciona con la inauguración de una exposición en la sala Luzán de Zaragoza en diciembre de ese año y en la que se exhibieron las obras de madera de reciente producción. Según la crónica de la exposición, Camín trasladó a la sala aragonesa el espíritu de la Asturias rural a través de la madera vieja de vigas de roble y de los troncos de ciprés, de tilo o de peral<sup>121</sup>. Además de estos proyectos se presentó en la Casa Municipal de Cultura de Avilés el vídeo *El bosque erudito*, dedicado al trabajo en madera de Camín y realizado por el área de imagen de dicha entidad cultural<sup>122</sup>. El audiovisual muestra, a manera de recorrido visual, las obras donadas a la Casa de Cultura de Avilés y su colocación definitiva en las salas de la institución. Cabe destacar que es el único documento filmico que detalla la técnica escultórica empleada por Camín con la madera como materia escultórica, de ahí la relevancia de este documento filmico.

## II. 6. La escultura pública y el diseño

En 1993 Camín comenzó a trabajar con la Confederación Hidrográfica del Norte, gracias a la mediación del entonces presidente, el ingeniero Ramón Maqueda. El cometido de Camín en un primer momento fue el embellecimiento artístico de los espacios públicos realizados por la empresa asturiana. La colaboración de Camín con la Confederación dio origen a una serie de obras de gran envergadura en el campo del diseño y de la escultura pública, que a su vez forman parte de una serie de proyectos realizados conjuntamente con los ingenieros de la compañía. Uno de ellos fue el diseño de un depósito de agua y el paseo con mirador en el barrio de la Luz

---

120 «La escultura de Rubio Camín que formará parte del modelado paseo de Begoña empezará a tomar cuerpo dentro de 15 días», *El Comercio*, Gijón, 7 de noviembre de 1991.

121 «Camín, en la Luzán», *Diario 16*, Crítica de Arte, Zaragoza, 27 de diciembre de 1991.

122 «Joaquín Rubio Camín protagonista», *El Comercio*, Gijón, 17 de diciembre de 1991.

en Avilés<sup>123</sup>, una obra financiada por el Ayuntamiento de esa ciudad<sup>124</sup>. Posteriormente, y como parte de los trabajos de la Confederación Hidrográfica del Norte, dentro del Plan de Saneamiento Integral de Gijón, realizó la decoración de la Estación de bombeo de El Natahoyo. La intervención consistió en un mosaico de formas ondulantes simulando el agua y perfectamente integrado en uno de los muros perimetrales de la construcción. Otro de los proyectos destacables para la Confederación Hidrográfica del Norte fue el diseño de las tapas del registro del colector de El Arenal (C/ Ezcordia, Av. De Castilla y lateral Parque Isabel la Católica) y el diseño del aliviadero del emisario marítimo de Peñarrubia, construido a finales de 1999<sup>125</sup>. En esta última obra Camín diseña una hermosa cascada de acero que recorre una de las fachadas del edificio y que a su vez permite eliminar el agua almacenada en el techo de la construcción. El trabajo de Camín con la Confederación Hidrográfica del Norte evidencia, una vez más, la sensibilidad y interés del artista por el campo del diseño, un campo ampliamente explorado por Camín y del que se conservan numerosos ejemplos documentados.

A finales de ese mismo año, en noviembre de 1993 y celebrando los 10 años de existencia de la Fundación Museo Evaristo Valle, se organizó una exposición colectiva titulada «10 + 10. 10 años del Museo más 10 artistas asturianos». En la muestra participó el Camín junto con otros nueve artistas contemporáneos<sup>126</sup>. Al finalizar el evento fue donada a la Fundación Museo Evaristo Valle la escultura de madera de castaño realizada por Camín y titulada *La mañana*, con el fin de ampliar los fondos de la institución<sup>127</sup>.

Paralelamente el Grupo Filatélico y Humanístico de Gijón homenajeó a Evaristo Valle con una exposición en el Museo Barjola en la que se presentó una medalla de bronce que había sido diseñada por Camín años atrás, en 1982, cuando se inauguró la Fundación Museo Evaristo Valle. Camín trabajó a lo largo de su trayectoria artística con el formato medalla en varias ocasiones.

---

123 «El proyecto de La Luz incluye un mirador y un paseo, que diseña el escultor Rubio Camín», *La Voz de Asturias*, Oviedo, 12 de mayo de 1993.

124 «El diseño del depósito de agua La Luz, obra de Camín», *La Nueva España*, Avilés, 11 de mayo de 1993.

125 BLANCO, H.: *Caminando con Camín. Obras de Joaquín Rubio Camín en edificios y espacios públicos*, Museo Casa Natal de Jovellanos, Gijón, 2008.

126 «El Museo Evaristo Valle cierra con una exposición colectiva los actos de su décimo aniversario», *El Comercio*, Gijón, 15 de noviembre de 1993.

127 *10 + 10. 10 años del Museo más 10 artistas asturianos*, Catálogo, Museo Evaristo Valle, Gijón, 1993.

El procedimiento técnico en este tipo de obras, pasaba siempre por la elaboración de un molde provisional de cera, posteriormente forrado con escayola, para finalmente verter el bronce fundido. El formato suele ser circular y presenta ambas caras trabajadas en bajo relieve con un motivo alusivo al acto que conmemora la medalla. En el caso de la medalla de Evaristo Valle, una de las caras reproduce el cuadro *Corriendo el Carnaval (Cipriano el hojalatero)* propiedad de la Fundación Museo Evaristo Valle y por la otra cara de la medalla un retrato del pintor<sup>128</sup>.

La actividad escultórica de Camín a mediados de los años noventa, tiene una proyección importante en el espacio público asturiano. Entre febrero y marzo de 1994 se instaló en la nueva plaza de La Concordia del centro cívico de Los Canapés en Avilés, la obra escultórica *Ara*. La pieza fue un encargo de la empresa constructora del centro cívico y realizada expresamente para el lugar que ocupa. La escultura *Ara*, está formada por ocho pilares de acero y granito fabricados por la empresa Ensidesa y que a su vez delimitan un bloque de hormigón, tratando de evocar un altar votivo o un templo a la cultura y el deporte<sup>129</sup>. En el discurso que pronunció Camín para la inauguración de la escultura, el artista expresó su cariño y su vinculación con la ciudad de Avilés: «Gijonés de nacimiento, asturiano por derecho natural, avilesino por sincera amistad con la Casa de Cultura y sus gentes. Siempre acogido con calor...»<sup>130</sup>.



*Rodiles, ca. 1995*

---

128 «Homenaje a Evaristo Valle», *El Comercio*, Gijón, 19 de septiembre de 1993.

129 «El Centro Cívico de Los Canapés y las instalaciones deportivas comenzarán a funcionar antes del verano», *La Voz de Avilés*, 27 de febrero de 1994.

130 «Rubio Camín, en plural», *La Voz de Avilés*, 4 de febrero de 2012.

Ese mismo año y con motivo del quinto aniversario del Centro de Esculturas de Candás Museo Antón, se celebró la exposición «Camín en papel, tintas y collages». En la muestra se presentó un amplio repertorio de obras realizados con papel<sup>131</sup>, siendo una de las exposiciones más importantes en cuanto a este material se refiere. Paralelamente se inauguró una exposición escultórica de Camín en dos espacios de la ciudad, por un lado el Museo Barjola de Gijón acogió una serie de piezas de acero calibrado y acero laminado de reciente creación; por el otro la galería Cornión acogió la otra parte de la exposición en la que se expuso la escultura en madera<sup>132</sup>. El trabajo del acero calibrado supuso una novedad dentro de su producción plásticas y con este material define un tipo de escultura de cuerpos geométricos en los se establece un juego entre silueta y vacío de los cuerpos. Se trata de una nueva experiencia plástica de breve duración, ya que posteriormente el acero calibrado lo combinó con el acero laminado y obtuvo creaciones de planos más contundentes.

La Feria de Arte Contemporáneo de Madrid «Arco95» fue el evento al que acudió nuevamente Camín en el año de 1995 y con la galería Cornión<sup>133</sup>. Antes del viaje a Madrid y dentro del ámbito cultural asturiano, el escultor fue nombrado miembro de la comisión de expertos de la Fundación María Cristina Masaveu Peterson con el cometido de buscar modelos expositivos para las obras<sup>134</sup>, así como vicepresidente de la comisión asesora del Museo Barjola de Gijón, junto al pintor Pelayo Ortega y al expresidente del Principado de Asturias y escritor Pedro Silva<sup>135</sup>.

En abril de 1995 se inauguró en La Rula de Gijón la exposición «Asturias, escultores de cinco décadas» promovida por el Principado de Asturias<sup>136</sup> y en la que se ofreció un panorama de la escultura contemporánea en Asturias a través de artistas que habían nacido entre 1920 y 1960.

---

131 «El centro de escultura de Candás Museo Antón cumple su quinto aniversario», *El Comercio*, Gijón, 3 de enero de 1995.

132 «La ilusión del espacio como materia», *La Nueva España*, Gijón, 5 de octubre de 1994.

133 «Cornión y Vértice vuelven a representar el panorama asturiano del arte en Arco 95», *El Comercio*, Gijón, 4 de enero de 1994.

134 «Rubio Camín cree que lo heterogéneo de la colección Masaveu obliga a pensar en la separación de contenidos», *El Comercio*, Gijón, 19 de enero de 1994.

135 «Pelayo Ortega, Rubio Camín y Pedro Silva, integrantes de la nueva Comisión Asesora del Museo Barjola», *El Comercio*, Gijón, 8 de abril de 1995.

136 «La Rula de Gijón reúne los últimos 50 años de la escultura asturiana», *La Nueva España*, Gijón, 4 mayo de 1995.

En la muestra participaron diez escultores asturianos dentro de los cuales se encontraba Camín<sup>137</sup>.

Continuando con los trabajos para la Confederación Hidrográfica del Norte, Camín emplazó entre octubre y noviembre de 1995 dos esculturas de acero. La primera de ellas titulada *Cuélebre* fue ubicada en el Corredor del Nalón y posteriormente trasladada al Paseo fluvial de Sama de Langreo. Se trata de una pieza monumental realizada en chapa de acero corten, de carácter figurativo y cuya iconografía se basa en un tema de la mitología asturiana. La pieza de grandes dimensiones fue perfectamente integrada en el Paseo en un juego visual que sorprende por su escala y por la singularidad de la que emerge del suelo. La segunda escultura de acero titulada *Caudal* se ubicó en el Paseo fluvial del Caudal en Mieres y en la actualidad se encuentra en el paseo de la zona del El Batán. El título evoca el río del mismo nombre, pero también alude a la industria minera de Mieres<sup>138</sup>. Posteriormente, y también en el mismo paseo fluvial pero esta vez entre Ujo y Figaredo, Camín emplazó la escultura realizada en bronce fundido titulada *Aguadora*. La obra fue creada como un homenaje al oficio de aquellas mujeres que se encargaban de llevar agua a los mineros. Finalmente, Camín diseñó también la barandilla que protege el Paseo fluvial del Caudal dentro de un lenguaje geométrico y en la misma línea que sus trabajos de acero.

---

137 RODRÍGUEZ, R.: *Asturias, escultores de cinco décadas*, Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias, Asturias, 1995.

138 «De acero y agua», *El Comercio*, Gijón, 26 de octubre de 1995.



*La escultura Cuélebre en el taller, 1995*

El año siguiente y fuera del territorio español, en el parque Ciudad de Gijón del distrito de Matanzas en La Habana en Cuba, se inauguró la escultura en bronce titulada *Busto de Jovellanos*. La obra fue encargada por el Ayuntamiento de Gijón a Rubio Camín y donada a esta ciudad cubana. El cometido de la efigie fue el de conmemorar a todos los migrantes asturianos y sus descendientes que viven o han vivido en la isla<sup>139</sup>. Cabe recordar que algunos miembros de la familia de Camín habían nacido en Cuba, su tía Mana había llegado a Asturias procedente de la Habana. Paralelamente, pero esta vez dentro del territorio español, se entregó un trofeo creado por Camín para el «V concurso de fachadas Plomada de Plata» organizado la Asociación de Promotores y Constructores de Edificios Urbanos de Gijón. Para la ocasión Camín diseñó un trofeo con estructura de baldaquino, en acero laminado y cortada con láser, con un techo a cuatro aguas del que pende un hilo de plata con un péndulo realizado también en plata.

Uno de las últimas exposiciones realizadas en el año 1996 fue la celebrada en la nueva sede de la Sala de Exposiciones de la Caja de Ahorros de Asturias, ubicada ahora en la calle San Francisco de Oviedo. La muestra se realizó con los fondos artísticos propios de la Caja e incluyó la escultura de Camín titulada *La montaña*, obra realizada en 1975 y que se expuso por primera

---

139 «El Parque Ilustrado», *El Comercio*, Gijón, 7 de abril de abril de 1996.

vez en dicha muestra<sup>140</sup>. La obra se configura a partir de tres bloques independientes, tallados en madera de pino de Oregón y superpuestos verticalmente para potenciar la monumentalidad de la masa.

En 1997 Camín realizó una exposición y volvió de nuevo a trabajar silenciosamente en su taller. Se trató de la muestra individual de pintura en la galería Cornión de Gijón con el título «Los celajes de la luz». Fue su segunda exposición de pintura después de haber recuperado los pinceles y consiguió captar la atención del público y de los medios de comunicación<sup>141</sup>.

La reclusión de Camín en su taller durante el año 1997 trajo consigo un acto muy emotivo celebrado el año siguiente, en agosto de 1998. Y consistió en la donación a la Fundación Museo Evaristo Valle de Gijón, de un cáliz, la patena y una cucharilla de plata y oro realizados por Camín en los años setentas. Los objetos fueron un regalo que hizo el artista a su hermano menor Félix, cuando ofició su primera misa como sacerdote. La plata procedía de seis cucharillas fruto de la herencia de su abuela y el oro de las alianzas de los padres de ambos hermanos<sup>142</sup>. Actualmente estos objetos para officiar el culto, forman parte de la colección permanente del Museo Evaristo Valle. El diseño<sup>143</sup> de estos tres objetos destacan por la limpieza y la depuración de los elementos que lo configuran, en consonancia con el resto de objetos litúrgicos realizados por Camín.

Coincidiendo con las fechas de la donación, se celebró en el centro Frans Masereel de la ciudad Kasterlee en Bélgica, una exposición auspiciada por la Caja de Ahorros de Asturias que acercó a Europa un grupo de veintiséis artistas asturianos, entre los cuales se encontraba Camín<sup>144</sup>. Esta exposición fue una de las dos exposiciones colectivas en las que participó el artista en 1998, junto con la celebrada en el Museo Barjola de Gijón con motivo del décimo aniversario de la

---

140 «Caja de Asturias recupera un noble espacio para presentar su colección», *La Nueva España*, Oviedo, 6 de noviembre de 1996.

141 «Una exposición deseada», *El Comercio*, Gijón, 20 de noviembre de 1997.

142 «Los hermanos Rubio Camín hacen una donación al Evaristo Valle», *La Nueva España*, Gijón, 26 de agosto de 1998.

143 Según la entrevista con Félix Rubio Camín, el cáliz fue un diseño conjunto entre Félix y Joaquín, fruto de una correspondencia epistolar y cuando Félix estaba en el seminario de Salamanca.

144 «Una exposición acerca a Europa la obra de 26 artistas asturianos», *La Nueva España*, Gijón, 28 de agosto de 1998.



institución. En esta última se agrupó el trabajo de 17 artistas asturianos y Camín presentó una obra en madera de roble realizada ese mismo año y titulada *Xil*: un cubo de madera de roble trabajado en verde, que a lo largo de los años se ha ido secando y produciendo unas grietas que le dan belleza, fuerza y organicidad a la obra<sup>145</sup>.

En 1999 se llevó a cabo la muestra titulada «Camín “Hacia el infinito”», una exposición de la nueva vía de experimentación plástica que estaba llevando a cabo el artista. Se trata de relieves realizados con planchas de metal y que juegan con la superposición de los cortes para romper la bidimensionalidad, sugiriendo la forma y el espacio en un formato que recuerda más al de un cuadro, que el de una escultura propiamente dicha. Estas piezas realizadas en acero corten, evocan los espacios del Gijón industrial<sup>146</sup> e inauguran una de las últimas investigaciones espaciales llevadas a cabo por Camín en el campo escultórico.

El empleo de las planchas de acero corten en la escultura de finales de los años noventa fue una constante y recurrió a esta técnica las siguientes esculturas públicas, como la escultura que evoca la silueta de Francisco Carantoña, realizada con lámina de acero y titulada *Evocación*<sup>147</sup>. La obra rinde homenaje a este personaje que fuera director del periódico *El Comercio* de Gijón y amigo cercano de Camín. Las soluciones morfo espaciales generadas por el uso de la plancha de acero, se diferencian notablemente de los angulares, pero mantienen el vínculo constante con la tradición siderúrgica asturiana que fundamenta el origen de la producción escultórica de Camín.

A lo largo del año 2000 y coincidiendo además con el comienzo del nuevo siglo, se inauguraron dos exposiciones importantes para la plástica asturiana. La primera de ellas se tituló «La Escultura en Norte»<sup>148</sup>, primera edición de una bienal de escultura al aire libre ubicada en el casco histórico de la localidad asturiana de Salas del Camino. La muestra fue comisariada por Soledad Álvarez y reunió a diez escultores nacidos en el Norte de España y que a través de su obra manifestaban algún tipo de vinculación geocultural con su lugar de procedencia. Los artistas invitados fueron Amador Rodríguez, Fernando Alba, Rubio Camín, Francisco Fresno,

---

145 «Diez años de esculturas», *El Comercio*, Gijón, 24 de diciembre de 1998.

146 SUARDIAZ, A. C.: «Camino de la eternidad», *La Nueva España*, Gijón, 28 de octubre de 1999.

147 «Homenaje a Carantoña en Begoña», *La Voz de Asturias*, Avilés, 24 de noviembre de 1999.

148 ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M. S.: *La Escultura en Norte*, Catálogo, Salas en el Camino, Asturias, 2000.

José Manuel Legazpi y Pablo Maojo; así como Manolo Paz e Ignacio Basallo, Jorge Oteiza y Ricardo Ugarte. La muestra se trasladó posteriormente a los jardines del Museo Evaristo Valle de Gijón<sup>149</sup>. Para la ocasión Camín seleccionó un obra representativa de su producción escultórica con el angular, titulada *Hito II* y realizada en 1983



*En Toranda (Asturias), 1998*

La segunda exposición destacada del año 2000 en la que participó Camín se llamó «Un bosque en obras. Vanguardias en la escultura contemporánea en madera». El evento estaba patrocinado por la Fundación Caja Madrid en colaboración con el Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente de Segovia y se inauguró en Madrid para después ser trasladado a Segovia<sup>150</sup>. En ella se exhibieron sesenta y cinco obras de madera realizadas por treinta y un artistas nacidos entre 1874 y 1957. Camín estuvo representado por dos piezas de gran fuerza expresiva y representativas de su trabajo con la madera: *Géminis* y *Homenaje a Gutenberg*, esculturas pertenecientes a la colección de la Casa Municipal de Cultura de Avilés<sup>151</sup>, siendo la primera vez que participaban en una exposición fuera de Asturias.

---

149 VENTURA, A.: «Formas de Septentrión», *El Comercio*, Gijón, 17 de julio del 2000.

150 RAMOS, L.: «Madera de vanguardia», *La Voz de Avilés* y *El Comercio*, Avilés, 29 de marzo del 2000.

151 AA.VV.: *Un bosque en obras. Vanguardia en la escultura contemporánea en madera*, Catálogo, Museo Esteban Vicente de Segovia, 2000.

Conmemorando el Día Internacional de los Museos en el año 2001, los escultores Camín y Javier del Río decidieron donar una serie de esculturas para enriquecer la colección permanente de los jardines del Museo Evaristo Valle de Gijón<sup>152</sup>. Las piezas donadas por Camín fueron *Arco*, realizada en acero cortén, *Homenaje a Evaristo Valle* y *Recuerdo*, de acero y acero laminado<sup>153</sup>. A mediados de ese mismo año, con motivo de celebrar los 20 años del Colegio Oficial de Arquitectos de Asturias, se organizó la exposición «Arte y Arquitectura», en la que Camín figuró como uno de los veintidós artistas españoles representados. La muestra, de carácter itinerante, recorrió posteriormente los espacios de la galería Dasto de Oviedo, en el Museo Barjola de Gijón y en la Casa de Cultura de Mieres<sup>154</sup>.

En el año 2001 el Principado de Asturias reconoció el trabajo de Rubio Camín y le concedió la Medalla de Plata como un reconocimiento hacia una vida dedicada al mundo del arte y “*En atención a su rica trayectoria nacional e internacional y a su vitalidad como creador, manteniendo como constantes de su quehacer artístico la depuración, la contención y la medida que guían la búsqueda del equilibrio armónico de proporciones y composición*”. El reconocimiento, según el propio artista, fue significativo y le llegó al corazón por ser el primero que recibe en su tierra natal<sup>155</sup>.

El siguiente acontecimiento importante ocurrió a principios del año 2002, cuando se instaló en la zona ajardinada exterior del Museo Antón de Candás la escultura de acero corten realizada por Camín y titulada *Construcción*. La obra había sido realizada casi diez años atrás con motivo de la feria «Arco90» y al finalizar el evento fue donada a la ciudad de Oviedo, que a su vez depositó la escultura en el Museo Antón<sup>156</sup>. Otra donación importante fue la realizada en agosto de ese mismo año al Museo de Gijón-Casa Natal Jovellanos. En esta ocasión fue el propio artista el que donó todo el material preparatorio de sus obras, que incluía maquetas de cartón y

---

152 «Camín y Del Río aportan nuevas piezas al parque del Museo Valle», *La Nueva España*, Gijón, 17 de mayo de 2001, p. 50.

153 <<http://www.esculturaurbana.com/paginas/mus331.htm>>

154 FERNÁNDEZ-PELLO, E.: «Una veintena de artistas muestra la conexión entre el arte y la arquitectura», *La Nueva España*, Oviedo, 13 de junio del 2001, p. 17.

155 MERAYO, P.: «Este es un galardón para la colección de sentimientos», *El Comercio*, Gijón, 31 de agosto del 2001, p.28.

156 «El Museo Antón instala en su jardín una nueva escultura de Rubio Camín», *La Nueva España Bajo Nalón y Valles de Trubia*, julio del 2002, p. 18.

madera, escayolas y fotografías, carteles, dibujos preparatorios y recortes de periódico con información sobre toda la trayectoria artística de Camín<sup>157</sup>. Este material ha sido ordenado y catalogado por el Museo y en la actualidad es la fuente documental más importante de Joaquín Rubio Camín. Con parte de este material se organizó una exposición en junio del 2003 en la que predominaron las pequeñas maquetas de papel realizadas por el artista<sup>158</sup>.

En el plano de la escultura pública se instaló , en noviembre de ese 2002 en el tramo Caravia-Colunga de la autovía del Cantábrico, la obra de grandes dimensiones realizada en acero corten y titulada *Estela Norte*. La obra fue promovida por el Ministerio de Fomento<sup>159</sup> y encargada al artista asturiano. Finalmente, a finales de ese año, se llevó a cabo la exposición «Confluencias 2002. La escultura asturiana hoy», comisariada por Soledad Álvarez y celebrada en el Edificio Histórico de la Universidad de Oviedo<sup>160</sup>. En la muestra se reflejó la situación de la escultura en Asturias a través de sus diferentes lenguajes<sup>161</sup>.

Otra faceta del trabajo de Camín se refiere al diseño elementos para reformar locales de hostelería y de ocio, como el llevado a cabo años atrás en el año 1992 para la sidrería El Cartero de Gijón. La obra había sido promovida por la empresa Sigarci y Camín participó activamente en la renovación del local, situado además a pocos metros de la casa donde había nacido el artista<sup>162</sup>. En 2002 volvió a retomar este tipo de encargos de renovación de espacios de ocio y proyectó el diseño y la decoración de la cafetería Arión de Gijón, situada en los bajos de un edificio de nueva construcción frente a la playa de Poniente<sup>163</sup>. La propia fachada del edificio también fue decorada por Camín con una escultura de grandes dimensiones realizada en acero

---

157 MERAYO, P.: «Rubio Camín cede en donación a la ciudad de Gijón toda la génesis de su obra creadora», *El Comercio*, Gijón, 22 de agosto del 2002.

158 FEÁS COSTILLA, L.: «La génesis en el oficio del escultor Rubio Camín», *La Voz de Asturias*, Gijón, 29 de junio del 2003, p. 41.

159 «El tramo Caravia-Colunga de la autovía tendrá una escultura de Rubio Camín», *El Comercio*, Gijón, 9 de noviembre del 2002, p. 71.

160 SUÁREZ, P.: «Confluencias 2002 muestra la riqueza artística de 20 escultores del Principado», *El Comercio*, Gijón, 20 de diciembre de 2002, p. 71.

161 ALVAREZ MARTINEZ, M. S.: *Confluencias 2002. La escultura asturiana hoy*, Catálogo, Universidad de Oviedo, Oviedo, 2002.

162 «El arte “espalma”», *La Nueva España*, Gijón, 31 de marzo de 1999.

163 «Rubio Camín decora una cafetería de Poniente», *El Comercio*, Gijón, 21 de enero del 2003, p. 11.

corten y titulada *Arión*<sup>164</sup>. El conjunto arquitectónico recibió el trofeo *Plomada de Plata*<sup>165</sup> otorgado por La Confederación Asturiana de la Construcción (CAC-Asprocon) como la Mejor Fachada de Nueva Construcción del año.

La nueva edición de la bienal «La Escultura en Norte II» se llevó a cabo a mediados de abril de 2003 y de manera simultánea en dos localidades asturianas, Salas y Malleza<sup>166</sup>. La muestra invitó a conocer la plástica de vanguardia de diversos artistas procedentes de Asturias, Galicia y País Vasco. La exposición hizo hincapié en la renovación escultórica de los años sesenta gracias a la contribución de tres artistas pertenecientes a la misma generación: Camín, Elena Colmeiro y Néstor Basterretxea. La exposición agrupó un total de veinticuatro piezas escultóricas y la comisaria de la exhibición fue la profesora Soledad Álvarez, también directora «III Congreso de rehabilitación sostenible y patrimonio rural», que se celebró coincidiendo con la muestra y organizado por el Ayuntamiento de Salas<sup>167</sup>.

Simultáneamente, la escultura pública *Obelisco* fue colocada en otro espacio de la ciudad. El cambio de emplazamiento corrió a cargo del Ayuntamiento de Gijón para sustituir al anterior *Obelisco*, destruido a causa de la construcción de un parking subterráneo en el Paseo de Begoña de Gijón. La nueva escultura se ubicó en un espacio más amplio y abierto de la Avenida Constitución, condicionando el cambio de sus dimensiones en la estructura de los bloques para favorecer el diálogo con el entorno<sup>168</sup>.

Otra escultura pública creada por Camín en 2003 fue *Recuerdo*, realizada con los restos recuperados de un naufragio del barco Castillo de Salas, siniestrado frente a la costa gijonesa años atrás (de 30 toneladas de peso y una longitud de 30 metros). Su colocación tuvo lugar en noviembre de ese año<sup>169</sup> y se presenta como un aviso de lo que no debe volver a ocurrir<sup>170</sup>. El

---

164 COCINA C.: «El rey Arión vigila Poniente», *La Nueva España*, Gijón, 10 de septiembre del 2003, p. 13.

165 Trofeo diseñado por Camín y comentado anteriormente.

166 ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M. S.: *La Escultura en Norte III*, Catálogo, Salas en el Camino, Salas, 2003.

167 «Salas y Malleza se transforman en espacios para la escultura», *La Nueva España*, Oviedo, 20 de abril del 2003, p. 48.

168 J. C. G.: «El obelisco que soñó Camín», *La Nueva España*, Gijón, 25 de abril de 2003, p. 92.

169 MERAYO, P.: «Camín corona Peñarubia con su escultura-homenaje al “Castillo de Salas”», *El Comercio*, Gijón, 11 de noviembre de 2003, p. 79.

emplazamiento escogido por Camín para esta escultura fue un espacio verde abierto frente al mar, adyacente a la senda del Cervigón y limítrofe con la playa de Peñarrubia, en un acantilado de vistas privilegiadas. Este mismo espacio fue el que escogió la familia de Rubio Camín en el año 2009, tras llegar a un acuerdo con el Ayuntamiento de Gijón, para rendir un homenaje a la trayectoria del artista y nombrar al espacio como Área Recreativa Joaquín Rubio Camín<sup>171</sup>.

Muy cerca de este espacio cercano a la playa de Peñarrubia y en el mes de mayo de 2004, Camín realizó una intervención artística en las obras de ampliación del encauzamiento del río Piles desde la playa gijonesa San Lorenzo hasta el barrio de La Guía. El proyecto consistió en la incorporación de incrustaciones de baldosas cerámicas en el muro perimetral del río, generando un juego de composiciones geométricas que buscan interactuar con su propio reflejo en el agua<sup>172</sup>.

Paralelamente, en la galería Cornión se inauguró una exposición individual en la que presentaba una muestra de sus trabajos recientes de madera<sup>173</sup>. Esta muestra coincidió con la colectiva realizada en el Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente de Segovia con el título «El siglo XX en la galería del siglo XV. Una galería de arte en Segovia 1963-2000», en la que participaron algunos creadores asturianos entre los que se encontraban Camín, Miguel Galano o Javier Riera<sup>174</sup>. La exposición presentaba el trabajo de treinta y un artistas españoles que trabajaron con la madera o con materiales pertenecientes al mundo vegetal.

Meses más tarde, en agosto de 2004, se presentó la exposición individual «Camín esculturas y pinturas» en la sala de arte Robeyera, situada en Miengo, un pequeño pueblo de Cantabria. Camín exhibió para la ocasión diecisiete esculturas de acero y cuatro pinturas de reciente creación<sup>175</sup>. El último acontecimiento importante de 2004 fue la apertura de la galería Fruela en Madrid, con una exposición inaugural que pretendió acercar al público madrileño, el arte

---

170 TUYA, CH.: «Camín de la posteridad», *El Comercio*, Gijón, 2 de julio de 2003.

171 VILLAR, I.: «Rubio Camín ya tiene su parque», *El Comercio*, Gijón, 17 de junio de 2009, p. 4.

172 CAYO: «Paseo del Piles», *La voz de Asturias*, Gijón, 3 de mayo de 2004.

173 MERAYO, P.: «Camín o la mirada practicada», *El Comercio*, Gijón, 30 de abril del 2004, p. 74.

174 M. S. M.: «Camín, Galano y Riera exponen junto a los grandes, en Segovia», *La Nueva España*, Oviedo, 3 de mayo de 2004, p. 76.

175 MERAYO, P.: «El mejor Camín», *El Comercio*, Gijón, 22 de agosto de 2004.

generado en Asturias. El comisario de la exposición fue el galerista Amador Fernández y dentro de los artistas seleccionados se encontraba Camín, que presentó un relieve de acero corten de reciente creación<sup>176</sup>.



*Exposición del año 2004. Miengo, Cantabria.*

Durante el 2005 Camín presentó, en colaboración con el poeta Miguel Mingotes, el libro titulado *La Soledad*, insólita publicación de trescientos ejemplares que fue creada a cuatro manos con la intención de hablar sobre el sentimiento que da título a la obra: la soledad<sup>177</sup>. Un mes más tarde, el 11 de octubre de 2005, se inauguró un monolito realizado por Camín en una fosa común ubicada Valdediós y en recuerdo de los diecisiete trabajadores del antiguo Hospital Psiquiátrico de Valdediós fusilados por el régimen franquista la noche del 27 al 28 de octubre de 1937<sup>178</sup>.

La siguiente exposición colectiva en la que participó Camín tuvo lugar en la localidad inglesa de Oswestry y se tituló «Extramuros 2006». La muestra se enmarcó dentro del “Proyecto escultura y paisaje en el Arco Atlántico” de la Comunidad Europea, inaugurándose en la galería pública

---

176 MERAYO, P.: «Madrid recibe 54 obras de los mejores creadores asturianos para abrir la galería Masaveu», *El Comercio*, Gijón, 25 de septiembre del 2004, p. 72.

177 CUERVAS J.: «Rubio Camín y Mingotes muestran sus dos visiones de la soledad», *La voz de Asturias*, Gijón, 28 de septiembre de 2005.

178 ARTIME, D.: «Una ventana a la memoria», *El Comercio*, Gijón, 11 de octubre de 2005, p. 26.

de Qube en enero de 2007<sup>179</sup>. A finales de ese año, en el mes de diciembre, se exhibió en la galería Cornión la última muestra en la que participó en vida Camín, titulada «Galería de principales», una exposición colectiva de veinte creadores asturianos<sup>180</sup>.

Esta exposición coincidió con el agravamiento del estado de salud de Rubio Camín, que desde años padecía una serie de complicaciones médicas a las que había hecho frente gracias a su férrea disciplina y un fuerte apego a la vida. El día 28 de diciembre de 2007 Joaquín Rubio Camín falleció en el Hospital de Cabueñes de Gijón a la edad de 78 años. Sus cenizas fueron enterradas en su finca de Valdediós en la más estricta intimidad<sup>181</sup> y no se organizaron honras fúnebres por deseo expreso del artista. Tres meses más tarde, el día 18 de marzo de 2008, se celebró un emotivo acto en la Fundación Museo Evaristo Valle de Gijón bajo el lema “Recordando a Camín”. En el acto participaron amigos y familiares que evocaron su persona y su obra a través de la lectura de poemas y composiciones musicales.



*Valdediós, 1993*

---

179 «Escultores asturianos en Oswestry», *La Nueva España*, Oviedo, 26 de enero de 2007, p. 80.

180 MERAYO P.: «Galería de principales», *El Comercio*, Gijón, 19 de diciembre de 2007, p. 61.

181 «Muere Joaquín Rubio Camín a los 78 años», *La Voz de Asturias*, Gijón, 28 de diciembre del 2007.



## II. 7. Las exposiciones póstumas

En septiembre de 2009, coincidiendo con el octogésimo aniversario del nacimiento de Joaquín Rubio Camín y a punto de cumplirse dos años de su fallecimiento, una serie de instituciones se reunieron para homenajear al artista dentro del programa «Camín 80». La iniciativa partió del Museo Barjola y a ella se sumaron el Ayuntamiento de Gijón, la Fundación Museo Evaristo Valle, la galería Cornión y la Fundación Municipal de Cultura de Avilés. El principal evento del programa fue la exposición «Entorno Camín», organizada por el Museo Barjola y comisariada por Soledad Álvarez. La exposición logró reunir alrededor de doscientas obras representativas de todas las vertientes creativas de Camín. La muestra tenía como objetivo acercar al público al Camín más íntimo, al Camín que pervive en su casa-taller de Valdediós, a través del entorno que diseñó y de las obras que quiso conservar para sí mismo. La exposición se trasladó posteriormente a tres espacios expositivos de León: la Sala Provincia, el Instituto Leonés de Arte y la Fundación Cerezales Antonino y Cinia, donde permaneció desde su inauguración el 12 de febrero hasta el mes de abril de 2010. Y posteriormente, tras una selección de contenidos para adaptarse al nuevo espacio, se mostró desde el 29 de junio de 2010 en el Museo Pablo Gargallo de Zaragoza bajo el título «Camín. En síntesis».

También la galería Cornión participó en aquél homenaje con la exposición «Camín en su papel»<sup>182</sup>. A su vez el Museo Evaristo Valle organizó la muestra «Recordando a Camín, afinidades», en la que se establecía el paralelismo entre diversos aspectos creativos del artista gijonés con los de otros creadores con los que había mantenido algún tipo de relación, como Evaristo Valle, Jorge Oteiza, Eduardo Chillida, Néstor Basterretxea y Amador Rodríguez.

Por su parte, el Ayuntamiento de Gijón y el Museo Casa Natal Jovellanos publicaron el libro *Caminando con Camín*. Los textos de la publicación corrieron a cargo del historiador de arte Héctor Blanco<sup>183</sup>, que organizó un itinerario visual por las esculturas urbanas y la obra pública realizada por Camín en su ciudad natal, Gijón.

---

182 FERNÁNDEZ, Amador y RODRÍGUEZ, Ángel A.: *Camín en su papel*, Catálogo, Galería Cornión, Gijón, 2009.

183 BLANCO, Héctor: Op. cit. ,2010.

Por su parte, el Ayuntamiento de Avilés aportó su homenaje a través de dos exposiciones, una celebrada en el palacio de Valdecarzana con el título «Camín esencial» y dedicada a presentar una selección de su obra de acero y de papel. Y la otra titulada «Camín cercano», realizada en la sala de la Fundación Municipal Casa de Cultura de Avilés y organizada por amigos artistas cercanos a Camín.

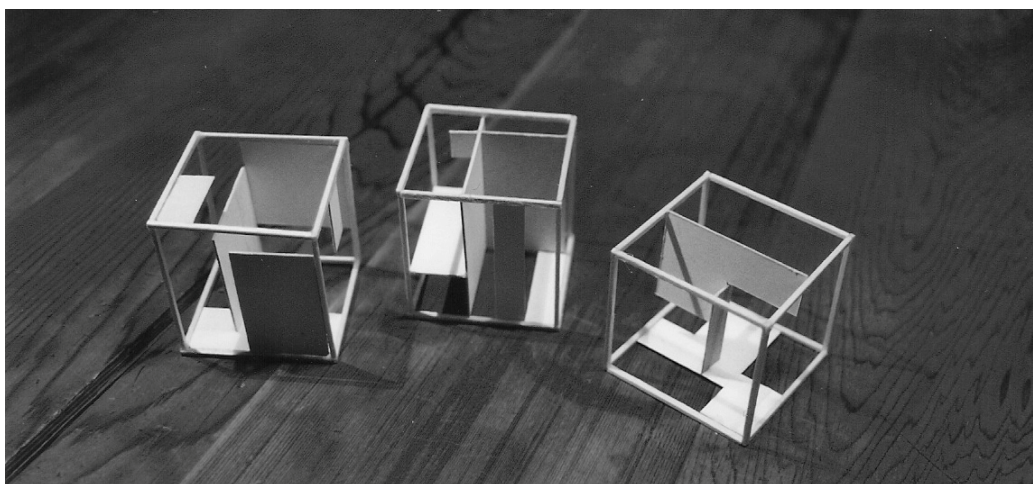
Con estas muestras y los actos culturales que las acompañaron se cerró este homenaje póstumo al creador gijonés que trabajó incansablemente a lo largo de su vida y al que la muerte repentina<sup>184</sup>, le impidió desarrollar los numerosos proyectos que aún deseaba abordar.

---

184 «Rubio Camín: un creador genial, global, mineral y natural», *La Nueva España*, Oviedo, 30 de diciembre de 2007, pp.51-52.

### Capítulo III. Introducción a los diferentes lenguajes

Resumir sintéticamente una labor creativa, dilatada e intensa como la de Joaquín Rubio Camín parece una tarea imposible. Entre las primeras obras de Rubio Camín realizadas en 1944-1945, cuando apenas era un adolescente de 15 años, y los últimos cuadros que pintó en el año 2007 poco antes de morir, median casi 65 años de creación artística prácticamente ininterrumpida. Fue notable su torrente de vitalidad y apasionamiento, dotando de vigor sus proyectos artísticos y manteniendo su ritmo creativo, con un interés constante por lo que hacía, hasta el final de sus días. Camín mantuvo, como muchos otros célebres artistas, la misma pujanza inventiva durante buena parte de su vida hasta sus últimas obras y esto se traduce en una capacidad de crear de principio a fin. Este torrente de vitalidad y apasionamiento de Camín, sumado a la vocación artística y autodidacta desde una edad temprana, le llevó a incursionar en las diferentes disciplinas, técnicas y lenguajes artísticos, dedicando buena parte de su producción a estas actividades de espíritu propio y no carentes de interés para esta investigación. Algunas de estas disciplinas se solapan en el tiempo y presentan estilos contrapuestos, otras sin embargo son una extensión y apoyo al trabajo desarrollado en un campo en particular, sirva de ejemplo la producción de pequeñas maquetas de papel que además de tener una entidad propia, permiten extender el ejercicio creativo de la escultura en metal a un elemento más económico y versátil como el papel.



*Maquetas de papel para esculturas de metal. Fotografía del archivo del artista. Valdediós, 2003.*

En este breve capítulo se pretende dar una idea general de todas las disciplinas artísticas desarrolladas por Rubio Camín a lo largo de su carrera artística, mencionando fundamentalmente las actividades menos estudiadas, aunque sin entrar en profundidad, ni haciendo un análisis pormenorizado, ya que esto se elaborará en su respectivo capítulo.

Así pues, una parte fundamental de su producción artística se refiere a la pintura y a la escultura, la primera de ellas fue con la que inició su carrera creativa. La segunda le dio a conocer dentro del panorama artístico nacional y le dio esa fama a su firma que continúa hasta nuestros días. Estas dos vertientes del artista han sido las más conocidas y estudiadas, a las que dedicó quizá mayor esfuerzo, pero sin embargo no implicó retraimiento alguno respecto a otras manifestaciones de muy diverso signo que desarrolló paralelamente. Algunas de estas manifestaciones, que le alejaron de la pintura y la escultura, fueron simples incursiones, muchas veces fugaces aunque casi siempre exitosas. El dibujo fue una de ellas, ya que fue una disciplina que desarrolló, con la misma intensidad y ahínco, con la que trabajó la pintura o la escultura. El dibujo fue la base para el desarrollo del trabajo pictórico, pero también para poder desarrollar posteriormente los proyectos escultóricos o los proyectos de decoración arquitectónica o civil. No hay que olvidar que Camín trabajó como delineante en su adolescencia y llegó a controlar el espacio sobre el plano bidimensional mucho antes de que se decantara por dedicarse al mundo del arte. En este sentido, cuando Rubio Camín dominó perfectamente el plano bidimensional, dio paso a lo tridimensional de una manera natural y casi obvia. Los dibujos de Camín son entonces un apartado fundamental dentro de su trabajo artístico.



*Plumas de bambú para dibujar. Fotografía del archivo del artista. Valdediós, ca. 2005*

Otra de las disciplinas que desarrolló y de la que se conservan también numerosas piezas se refiere a la obra con papel. El uso de papel como soporte fue importante para Camín por ser un elemento versátil, de muy poco coste y por su resistencia al paso del tiempo. Con este material trabajó en un principio collages tridimensionales dentro de un espacio enmarcado y más adelante, el trabajo con papel se desarrolló dentro del plano bidimensional del collage. El proceso era muy simple y se basaba en la superposición de papeles de diferentes colores y texturas, formando figuras geométricas de gran tamaño. En los últimos años el trabajo con el papel devino en pequeñas maquetas de papel que, o bien son un ejercicio creativo de la obra escultórica o son pequeñas esculturas en papel con entidad y fin en sí mismas. A esto se suma además los collages de pequeño formato realizados también con cartulina de colores y realizados en un lenguaje que combina la figuración con la abstracción.

La producción gráfica de Camín es escasa pero digna de mención como parte de las incursiones plásticas que realizó a lo largo de su carrera artística. Por un lado abordó dos técnicas de estampación: el monotipo, con el que trabajó a principios de los años cincuenta y realizado con óleo sobre papel en esta primera fase. Por el otro la serigrafía cuyo origen está vinculado al collage figurativo con papel. Pero también incursionó en otras técnicas gráficas como el grabado, el pirograbado, la xilografía, el aguatinta, el aguafuerte y la punta seca. De todas estas técnicas gráficas se han catalogado un número importante de obras que apoyan el estudio y el análisis de la obra producción gráfica de Camín.

En cuanto al trabajo escultórico, es quizá la vertiente más conocida y la que más éxitos le proporcionó a Camín. Es también el trabajo con los angulares de hierro estudiado, fundamentalmente por la profesora M<sup>a</sup> Soledad Álvarez Martínez y por escasos trabajos monográficos que amplían su comprensión. Pero Camín a su vez, trabajó con un tipo de obra tridimensional que se diferencia entre sí por el tipo de espacio para el que fue proyectada. La obra religiosa es una de esas facetas que se abordarán en su correspondiente capítulo y se refiere a aquellas piezas desarrolladas para el culto católico, la escultura votiva, el diseño de elementos estructurales y decorativos de las iglesias, así como algunos ejemplos de obras bidimensionales para la decoración de estos espacios litúrgicos. Muchas de estas obras entremezclan técnicas, la mayoría de las veces dentro de un estilo característico de Camín.

La otra vertiente que se aborda en este estudio se refiere a la producción de escultórica destinada a los espacios públicos. En este ámbito se incluyen, además de las mencionadas esculturas destinadas a revitalizar los espacios urbanos, la producción escultórica destinada a potenciar el paisaje de los entornos naturales asturianos. Una mención específica requieren toda aquella producción escultórica que se ha incorporado a fachadas de edificios públicos o edificaciones civiles de particulares, así como las obras de ingeniería que decoró en un afán de embellecer el espacio y en algunos casos resolviendo cuestiones prácticas de las edificaciones. Alguna de estas obras surgen como parte del patrocinio de la empresa Hidroeléctrica del Cantábrico, con la que Camín colaboró intensamente desde principios de los años noventa.

El diseño de mobiliario civil y urbano ocupa un lugar destacado dentro de su extensa producción artística. Sorprende la cantidad de diseños elaborados por Camín, pero también los múltiples proyectos que no llegaron a realizarse, bien por el elevado coste que suponían o por que se engloban dentro de los simples ejercicios plásticos de creación. La dificultad de muchas de estas piezas radica en la abundancia y dispersión de las mismas, ya que muchas de ellas fueron proyectos aislados que elaboró el escultor bajo un encargo de un particular.

Quedan otra serie breves incursiones plásticas que realizó el artista y que no se abordarán en esta investigación, como se ha manifestado anteriormente, pero que reflejan esa creatividad desbordante que le caracterizó y que le han valido por méritos propios colocarlo como una figura destacada dentro del panorama artístico español. La más destacada quizás, se refiere a la incursión fotográfica como miembro fundacional de la *Escuela de Madrid* de fotografía con el grupo *La Palangana*<sup>185</sup>. Aunque de manera breve en el tiempo, la fotografía bajo autoría de Camín logró captar la atención de críticos y espectadores. Debido a su intención por dedicarse de lleno en la escultura, Camín abandonó pronto el grupo, pero continuó cultivando el interés por esta disciplina, aunque no de manera rigurosa como en los primeros tiempos y sin aquél control del proceso hasta llegar a la impresión del negativo sobre papel fotográfico. Quedan por lo tanto buenos ejemplos de su paso por la fotografía y todos ellos destacables para futuras

---

185 Para una ampliación de esta incursión de Camín en la fotografía, pueden consultarse AA.VV.: *Fotógrafos de la Escuela de Madrid. Obra 1950/1975*, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Madrid, 1988; así como MONDÉJAR LÓPEZ, P.: *Historia de la fotografía en España*, Lunwerg editores, Barcelona, 1999, pp. 235-236.

líneas de investigación.

## Capítulo IV. La pintura de Rubio Camín

En este capítulo se abordará la contextualización de la actividad pictórica de Rubio Camín dentro del panorama artístico español y, posteriormente, dentro del contexto regional asturiano. Dicha contextualización resulta fundamental para entender las aportaciones de la pintura de principios del siglo XX a la obra de Rubio Camín. Posteriormente se establecerán una serie de fases cronológicas dentro de su actividad como pintor, que explican los cambios que va experimentando su estilo así como el abandono de esa práctica en 1963 y su posterior reanudación en 1990. La cronología de esta disciplina es dilatada, pues las primeras obras catalogadas datan de 1944 y las últimas las realiza el mismo año de su fallecimiento en 2007. Pero la práctica de la pintura, según se verá, ha tenido un periodo de inactividad de casi tres décadas. Del total de obra catalogada para la elaboración del catálogo razonado de Camín promovido por la Fundación M<sup>a</sup> Cristina Masaveu Peterson, se han seleccionado aquellas pinturas destacadas que ejemplificarían de una manera clara las características formales e iconográficas de cada fase de su pintura. Para el análisis de esta disciplina se ha seguido un criterio temático, por entender que es ésta la mejor manera de acercarse a una pintura figurativa en la que se impone una iconografía recurrente y subjetivada del entorno vital del artista.

### IV. 1. Contextualización de la pintura de Rubio Camín

El contexto en el que Joaquín Rubio Camín inicia su trayectoria coincide con el periodo artístico de postguerra, que comprende desde el final de la Guerra Civil española en 1939 hasta el año 1957<sup>186</sup>, fecha en la que el desarrollo industrial y del sector servicios comienza a propiciar una creciente emigración a la ciudad y alienta a una incipiente burguesía a interesarse por el arte.

En todo ese periodo de tiempo la cultura y el arte estuvieron marcados por el totalitarismo y el intervencionismo del régimen franquista, que son especialmente acusados en esos años cuarenta

---

186 Un periodo ampliamente estudiado y acotado por BOZAL, Valeriano: *Arte del siglo XX en España: pintura y escultura*, 1939-1990, T. II, Espasa Calpe, Madrid, 1995, p. 26.



y cincuenta<sup>187</sup>. El nuevo régimen político que se instaura en España tras la guerra tiene muy claro qué papel debe jugar el artista en la sociedad: enaltecer el régimen o como mucho decorar los espacios. Y esa situación se prolonga en el tiempo, de tal modo que incluso 25 años después de haber acabado la Guerra Civil el espíritu nacional seguía frenando las manifestaciones artísticas y defendía una cultura propia del Régimen.

En este sentido, en los primeros ocho o nueve años de la postguerra se promovió la creación de un arte propio del Movimiento que impidió el desarrollo de corrientes expresivas independientes y acordes con la evolución que se estaba produciendo en el ámbito internacional. El cambio no tendría lugar hasta finales de los años cincuenta, concretamente hasta 1957, con la irrupción de los grupos *El Paso* y *Equipo 57* y de la aportación de artistas como Tàpies, Millares, Saura, entre otros.

La cultura oficial de postguerra se encontraba replegada sobre sí misma sin admitir más arte que el imitativo y reivindicaba un academicismo ya caduco como encarnación suprema de los valores eternos del Régimen que pretendían exaltar. Los movimientos de vanguardia anteriores a la guerra y posteriores a esta, por el solo hecho de serlo, eran objeto de recelo y hasta de sospecha ideológica. Los grandes nombres del arte español contemporáneo de principios de los años veinte habían militado en el bando republicano o estaban distanciados del orden vigente. Unos se hallaban en el exilio y los que permanecían en el país, vivían una especie de exilio interior que para muchos resultó mucho más riguroso. Y es que a pesar de que casi todos los artistas entre 1925 y 1936 se relacionaron con el cubismo y el surrealismo, con el inicio de la guerra y posteriormente en la postguerra, estas dos tendencias fueron desplazadas. Durante muchos años sólo hubo una opción posible para los artistas que militaban en esa vanguardia: emigrar y buscar fuera de nuestras fronteras ambientes más propicios para el libre ejercicio de su actividad creadora, hasta el punto que la emigración llegó a convertirse en una constante del arte español contemporáneo. Tanto, que el gran arte español de la primera mitad de este siglo puede decirse que se realizó fuera de España y al margen de la cultura oficialmente establecida en

---

187 *Ibid.*

nuestro país, antes y después de la Guerra Civil<sup>188</sup>.

Por otra parte la aridez estética y cultural de la postguerra no puede atribuirse únicamente al desenlace de la Guerra Civil, pues en general faltaron siempre en la sociedad española de la primera mitad del siglo XX condiciones objetivas para que pudiera desarrollarse un arte verdaderamente de vanguardia. La hegemonía de las formas se materializó a través de un género que por antonomasia dominó la historia contemporánea de la pintura española, el paisaje. Según Francisco Calvo Serraller, durante la postguerra y el periodo autárquico y como consecuencia del aislamiento exterior de España, la práctica de la pintura de paisaje y de otros géneros similares fue la única salida para alejar al artista de la retórica oficial<sup>189</sup>. El paisaje y el bodegón, dos géneros tradicionalmente despreciados en la historia contemporánea de España, fueron las dos temáticas que tratan de definir la identidad y el destino nacional de España. Es además el género paisajístico el que recibe el mayor impulso tras la Guerra Civil desde el seno de la Escuela de Vallecas, con Benjamín Palencia a la cabeza y después del exilio del escultor Alberto Sánchez. La actitud de estos dos artistas fue levantar de nuevo el arte nacional español para hacer frente a la revolución artística parisina, a través de una actitud emocional ante el paisaje.

Como se comentó anteriormente, en líneas generales la pintura española de postguerra estuvo marcada por el gusto tradicional y académico que fomentó la pintura decorativa, los retratos, los bodegones y los paisajes. En Asturias<sup>190</sup> la cosa no iba a ser diferente, la persistencia de los géneros artísticos tradicionales y la predominancia del género figurativo naturalista, marcan la génesis de la pintura de juventud de Rubio Camín y determinan su posterior adhesión a este tipo temática en la que abunda lo anecdótico y regionalista. Su producción artística, como la del resto de sus contemporáneos, estuvo rodeada de grandes dificultades<sup>191</sup>, pero es en este contexto de escasez de materiales y de falta de referencias artísticas y visuales, donde se inicia la

---

188 BOZAL, Valeriano y LLORENS, Tomás: *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*, Gustavo Gili, Barcelona, 1976.

189 CALVO SERRALLER, Fco.: *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*, Alianza Forma, Madrid, 1990, p. 63.

190 GÓMEZ-SANTOS, M.: «La juventud pasa. Rubio-Camín», *Madrid*, 1948.

191 El golpe militar de julio de 1936 provocó grandes problemas de racionamiento de alimentos y por consiguiente de materiales artísticos.

trayectoria pictórica de Joaquín Rubio Camín. En palabras de Natalia Tielve, “las circunstancias que regían los mecanismos de exposición, comercialización y financiación de las creaciones pictóricas constituyeron factores determinantes, directa o indirectamente, de los lenguajes plásticos desarrollados por los artistas asturianos”<sup>192</sup>.

En 1945 cuando Camín decide dedicarse a la pintura, no había oportunidad en Asturias de familiarizarse con las novedades pictóricas. Las salas de arte habían cerrado y las referencias estéticas provenían de las láminas que podía observar en los libros de pintura o en las exposiciones casuales como las que él mismo comentó haber visitado, del pintor Bay Sala o Valdemí, que en ese momento presentaban su obra pictórica en el Instituto Jovellanos de Gijón. Según las propias palabras de Rubio Camín, fue el hallazgo de un libro de pintura impresionista francés, lo que le impulsó a pintar paisajes asturianos al óleo, actividad que compartió con su compañero de andanzas, Antonio Suárez.

El espíritu de la pintura impresionista francesa a *plein air* influyó de manera evidente en sus primeras obras, en las que podemos observar los verdes de la región, las montañas y los campos de las afueras de Gijón, así como el entorno rural de la casa de su abuela en Granda. Posteriormente incluyó dentro de su repertorio la ciudad de Gijón y la vida cotidiana de sus habitantes, el muelle, la rula, las calles y los gasómetros que formaban parte de aquél paisaje industrial de la ciudad. La estética que desarrolló concuerda con la estética predominante de la postguerra, tan similar a la desarrollada en la etapa anterior y orientada a un figurativismo naturalista, un pseudoimpresionismo o pseudocézannismo. Este trabajo pictórico de intensa producción se vio recompensado con la exposición realizada en 1947 en el Ateneo Jovellanos de Gijón<sup>193</sup>, en la que Antonio Suárez y Rubio Camín sorprendieron al público con una magnífica obra se alejaba tímidamente de la tendencia “oficial” de la época y en lo que el crítico de arte Jesús Villa Pastur denominó «*Escuela pictórica gijonesa*»<sup>194</sup>.

---

192 TIELVE GARCÍA, Natalia: *Pintura contemporánea en Asturias*. Su trama entre 1898 y 1936, Trea, Gijón, 2005, p. 117.

193 MIRAZ, Federico: «El arte en las exposiciones. Martínez Suárez y Rubio Camín en la Sala Cristamol», *Voluntad*, noviembre de 1947.

194 RODRÍGUEZ, Ángel A.: “Armando Suárez (1928-2002)”, en AA. VV., *Artistas Asturianos*, Hércules Astur de Ediciones, V. IV, Oviedo, 2003, p. 196.

Pero a pesar de que Rubio Camín participó de la tendencia paisajística que dominaba el ámbito español de postguerra, la proximidad al pintor Evaristo Valle le animó a desarrollar una técnica y un estilo propio. Similar apoyo y protección le brindó otro de los grandes pintores asturianos, Nicanor Piñole, animándole a pintar y recomendándolo personalmente cuando Rubio Camín decidió viajar a Madrid para estar presente en la Primera Bienal Hispanoamericana de Arte Contemporáneo de 1951, viaje que al poco tiempo le animó a establecer su residencia en la capital española.

Bajo estas premisas, la pintura de Camín destaca como una aportación importante al arte pictórico asturiano y su estudio panorámico pormenorizado es necesario como parte de la historiografía de la región. En este apartado, se han seleccionado algunas obras que destacan como claros ejemplos de las fases evolutivas que desarrolla a lo largo de su carrera.

## **IV. 2. Fases pictóricas: estilo, técnicas y evolución**

### **IV. 2.1. Pintura temprana de adolescencia, 1944 a 1947**

Como se ha comentado anteriormente, las primeras obras de Rubio Camín se fechan en una edad muy temprana, cuando era todavía un adolescente de 15 años que incursionaba tímida pero decididamente en el mundo del arte. Este primer periodo corresponde a aquellas obras juveniles tempranas que acotan un periodo corto pero fundamental dentro del estudio conjunto de su obra. Cronológicamente hablamos de los años transcurridos entre 1944 hasta 1947, momento en el que el artista comenzó a introducir nuevas temáticas, así como la depuración formal de su estética y de su técnica pictórica. De este breve periodo de adolescencia se conservan escasamente alrededor de 6 obras pictóricas, aunque el volumen de piezas podría ser mayor, ya que se ha constatado que un elevado número de ellas se encuentran en paradero desconocido.

Este primer periodo de pintura juvenil temprana de Rubio Camín se caracteriza por el contexto social en el que fueron concebidas las pinturas: en plena postguerra española, con una escasez

de materiales artísticos, una falta de referencias pictóricas, así como por una preferencia temática desarrollada en estos primeros años de dedicación artística.



Fig. 1: *Paisaje*, ca. 1944-1945. Óleo sobre tabla, 4 x 6.5 cm, Colección Félix Rubio Camín, México. Fotografía de la autora.

La escasez de materiales artísticos agudizó el ingenio de Rubio Camín para hacer frente a dicha carestía, algunos ejemplos de esta reutilización de materiales los podemos constatar en la pintura realizada sobre una tapa pequeña de madera proveniente de una caja de puros y titulada *Paisaje, 1944-1945* (Fig. 1). En otros casos y a falta de papel de grandes dimensiones, pegó los extremos de varias hojas de papel y creó una superficie de mayores dimensiones o reutilizó un azulejo como soporte para pintar un pequeño paisaje con la técnica al óleo (Fig. 2). También la pintura propiamente dicha fue elaborada por el joven artista a partir de pigmentos industriales básicos que conseguía comprar, moler en casa y después mezclaba con algún aglutinante. Para estos procesos técnicos fueron de mucha utilidad la experiencia y los consejos que le brindó el pintor Evaristo Valle en las visitas que solía realizarle Rubio Camín a su estudio en Gijón<sup>195</sup>. Aunque a nivel técnico, la elaboración de las recetas se basaba en las investigaciones que el propio artista hallaba en los libros sobre pintura. La formación autodidacta del artista es constante en toda su carrera artística.

---

195 VEGA PICO, J: «Pintura nueva en la Bienal Hispanoamericana. Rubio Camín el concursante más joven», *España*, Tánger, 1944.



Fig. 2: *Sin título*, 1944. Óleo sobre azulejo, 11 x 13 cm, Colección Conchita Rubio Camín, Gijón. Fotografía de la autora.

Estas pinturas de adolescencia se caracterizan por la utilización de una paleta de colores claros y luminosos que posteriormente, dentro de la serie de paisajes juveniles tardíos, se oscurecerá y los colores perderán esa luminosidad inicial para dar paso a tonos más parduscos y menos claros. En su gran mayoría podemos hablar de pinturas realizadas al óleo con pincel, con colores diluidos y líneas tímidas e inseguras que delimitan las formas y que conforman los paisajes inspirados en los entornos naturales de Asturias. La influencia de los paisajes impresionistas y de todo aquello que el joven Rubio Camín observaba a través de los libros de pintura, inspiraron las pinturas de esta etapa inicial que estamos comentando. Cabe señalar que a diferencia de la pintura impresionista, muchos de estos paisajes naturales fueron pintados dentro de su estudio y no a *plein air*, como formuló originalmente el grupo impresionista francés.



Fig. 3: *Sin título*, 1944. Óleo sobre lienzo, 14 x 19 cm,

Además de estas pinturas de género paisajístico, Rubio Camín realizó en esta etapa inicial de juventud el primer bodegón de su carrera pictórica (Fig. 3) y una serie de pinturas en las que se retratan las vistas del palacio amarillo (*Palacio amarillo*, 1945), la casa propiedad de su tía Amalia ubicada en la zona de Granda en Asturias, lugar visitado por la familia Rubio Camín y en donde vivió el artista y su familia cuando estalló la Guerra civil.

#### **IV. 2.2. Pintura de juventud, 1948 a 1950**

En este breve periodo la temática de Rubio Camín es la que desarrollará en años posteriores, sentando las bases para su pintura de madurez. Por un lado inició una serie de paisajes al óleo sobre tabla inspirados en los paisajes asturianos: *Prados La Coría*, 1948 o *La Carbonera*, 1948. Pero también amplió su repertorio temático con los primeros retratos, como el de su hermano *Francisco* (1948), así como el paisaje del Muelle de Gijón en *Dos barcos negros*, 1948 (Fig. 4). Paralelamente inició la temática de paisaje industrial que se inauguró con el primer gasómetro pintado en estos años (*Gasómetro*, 1949). La depuración de la técnica pictórica es otra de las características de esta etapa y una de las diferencias más notables con la etapa anterior. En la pintura desarrollada a partir de estos años Rubio Camín cambió el uso del pincel en las obras realizadas al óleo por el manejo de la espátula, pintando de manera casi generalizada en toda su obra posterior a partir de empastes con espátula que configuran las formas de la escena. Al respecto también habría que señalar que la obra pictórica de Camín hasta por lo menos 1960 es totalmente figurativa, algo que contrasta con la escultura de lenguaje geométrico desarrollada a partir de ese mismo año.



Fig. 4: *Dos barcos negros*, 1948. Óleo sobre tabla, 33 x 46 cm, Colección particular (localización desconocida). Fotografía del archivo personal del artista.

#### **IV. 2.3. Pintura de madurez 1950-1963**

Bajo este epígrafe se hace referencia a un periodo de tiempo muy productivo dentro de la creación artística de Rubio Camín, después de haber asimilado las experiencias pictóricas anteriores y coincidiendo además con el cambio de residencia a Madrid. Habría que matizar en este subapartado, que la pintura de madurez no se refiere a aquella pintura desarrollada cuando el artista se encontraba en la madurez vital, sino por el contrario a un periodo de tiempo que acota 13 años de su vida y en el que Rubio Camín llegó a ciertos logros creativos y temáticos que le diferencian de las dos etapas anteriores.





Fig. 5: *Apisonadora*, 1950. Óleo sobre lienzo, 60 x 73 cm,  
Colección particular, Gijón. Fotografía del archivo del artista.

Y es que éste es un periodo de intensa creación artística con un volumen de pintura extenso, ya que la dedicación artística de Rubio Camín era única y exclusivamente a la pintura. De tal manera se pueden establecer, de manera global, ciertas características comunes y una de ellas se refiere a la técnica. La técnica empleada por Camín denota mayor confianza, sigue empleando el óleo aplicado con espátula y creando empastes para dar forma a las figuras, pero ocasionalmente emplea también el pincel para cubrir grandes superficies del lienzo. La temática además es una de las señas identitarias de esta etapa, ya que a partir de estas fechas Rubio Camín desarrolló las temáticas emblemáticas de su pintura: las mujeres con toca, los gasómetros, los paisajes naturales de Asturias y los paisajes fabriles de Gijón (Fig. 5), así como los múltiples retratos y bodegones, además de la ampliación de las pinturas de carácter religioso. Cabe señalar, que sobre estos temas pintó también en años posteriores e incluso después de que abandonara los pinceles en 1963 y volviera a retomarlos a partir de los años noventa. Como ocurre con muchos otros artistas, no hay una evolución lineal y unidireccional en la pintura de Rubio Camín, sino que, por el contrario, suele trabajar y retomar de manera cíclica ciertos temas, algo que se repetirá constantemente a lo largo de toda su evolución pictórica.

#### IV. 2.4. Últimas pinturas 1990-2007



Fig. 6: *Febrero 8-2002*, 2002. Acrílico sobre lienzo, 72 x 72 cm, Colección casa-taller de Camín, Valdediós. Fotografía de la autora.

Como se ha comentado en su biografía, el parón pictórico de Rubio Camín fue dilatado en el tiempo y entre el año 1963 y el año 1990, la pintura fue sustituida por otras muchas disciplinas, entre las que destaca fundamentalmente la escultura. A partir de finales de los años ochenta Rubio Camín volvió a retomar tímidamente los pinceles y con la exposición de 1992 en la galería Cornión de Gijón<sup>196</sup>, en la que se expusieron una serie de dibujos recientes sobre papel, podemos afirmar categóricamente que Camín retomó plenamente la pintura y comenzó esta nueva etapa pictórica que continuó hasta el final de sus días. Esta pintura comparte ciertas características con el periodo de madurez, es decir, con la pintura anterior desarrollada hasta 1963. A nivel técnico, el único cambio sustancial en esta etapa fue el empleo de la pintura acrílica, sin embargo en muchos de estos cuadros el acrílico fue trabajado como si se tratara de óleo: a través de empastes realizados con espátula y combinados con pincel. Otra de estas características es que la temática de esta pintura sigue vinculada con la etapa anterior,

---

196 «Rubio Camín, el placer de la estética», *El Comercio*, Gijón, 19 de diciembre de 1992.

exceptuando quizá las mujeres con toca y algunos temas figurativos (Fig. 6) o abstractos que desarrolló de manera puntual a partir de este momento. Por lo demás, las pinturas generadas en la última etapa de producción pictórica entre 1990 y el año 2007 deben mucho a la de madurez, y conectan, incluso evolutivamente, con los últimos lienzos pintados entre los años 1950 a 1963.

### **IV. 3. La temática**

A pesar de que se han establecido unos periodos cronológicos para un mejor acercamiento al estudio de la obra pictórica de Rubio Camín, es en la temática de su pintura donde mejor se reflejan la evolución estilística y los logros técnicos alcanzados por el pintor a lo largo de su dilatada trayectoria. Por ello se hace indispensable un análisis pormenorizado de toda la temática que desarrolló a lo largo de estos periodos antes comentados, clasificándola en grandes apartados que se analizarán a continuación para establecer novedades, paralelismos, puntos en común, avances estilísticos y temáticos y todo aquello que pueda ser objeto de análisis según el criterio temático. El volumen de pinturas de Rubio Camín es extenso y por ello se ha realizado una selección de aquellas obras que, por su nivel artístico, su complejidad estilística, por su singularidad o por su relevancia dentro del contexto histórico en el que fueron creadas, ejemplifican aspectos a destacar dentro del conjunto de su obra pictórica.

#### **IV. 3.1. El paisaje naturalista**

El paisaje fue el primer tema que desarrolló Rubio Camín en la primera etapa de *Pintura temprana de adolescencia*, entre 1944 y 1948, influenciado por las lecturas sobre la pintura impresionista y por el acercamiento a la pintura de Evaristo Valle y Nicanor Piñole. La belleza del paisaje asturiano era un tema casi obligatorio a pintar por Rubio Camín ya que la región cuenta con un entorno natural fascinante y de fácil acceso. Pero además de esta presencia de la naturaleza en la cotidianidad del artista, el tema paisajístico encajaba idóneamente con el gusto español de postguerra y de manera general, con el gusto español de la primera mitad del siglo XX. Por estas razones y de manera muy natural, el joven artista se decantó por la temática

paisajística como primera incursión temática en el mundo de la plástica bidimensional.



Fig. 7: *Viñao*, 1948. Óleo sobre tabla, 26 x 36 cm,  
Colección particular, (localización desconocida). Fotografía del archivo del artista.

Los primeros paisajes realizados por Rubio Camín retratan espacios naturales indefinidos de Asturias, es decir, no encontramos referencia alguna a lugares concretos de la región, aunque sabemos que se refieren a Asturias por el tipo de vegetación que plasmó, por los verdes exuberantes de los bosques, así como por los datos biográficos que se conocen del artista. Ejemplos tempranos de estas pinturas son *Eucalipto*, 1944 o *Sin título*, 1945; ambos cuadros captan el entorno gijonés de finales de los años cuarenta y se centran principalmente en los detalles de la naturaleza. Las pinturas iniciales con temática paisajística pueden interpretarse como ejercicios plásticos de cómo captar las formas de la naturaleza en el plano bidimensional, ya que contrastan con la soltura y la destreza de las obras posteriores en las cuales se evidencia un mayor control del color, la línea e incluso un estudio previo de la escena paisajística. Destacan también en esta primera etapa los paisajes de Granda y en los que aparece representada la casa de su tía Amalia, conocida por la familia como “el palacio amarillo”, por el color de la fachada (*El palacio amarillo*, 1945).

A partir de 1948, además de incrementarse el volumen de cuadros con temática paisajística, hay una preocupación por situar geográficamente el paisaje plasmado a través del título. Cuadros

realizados en 1948 como *La Carbonera* o *Viñao* (Fig. 7) , *El Molinón*, *La Coría*, *Prados la Coría* o *La Guía*, aluden a la toponimia asturiana y a un entorno que aunque en imágenes no es definitorio, a través del título nos sitúa en algún lugar concreto de Asturias.



Fig. 8: *Paisaje* (o *La Coría*), 1948-1949. Óleo sobre madera, 33 x 45 cm, Colección particular, Gijón. Fotografía del archivo del artista.

Esta actitud, que contrasta con la anterior de una indefinición geográfica, fue una constante en todos los paisajes pintados posteriormente por Rubio Camín<sup>197</sup>. *Paisaje* (o *La Coría*) de 1948-1949 (Fig. 8) , es una obra que capta las masas vegetales del prado y los árboles, otorgando un valor general a lo representado, a la atmósfera natural del paisaje asturiano y poco interés en el detalle anecdótico de la pintura. Y es que la experiencia plástica a partir de una temática tradicional parece ser una constante en estos paisajes juveniles (*Espadañas*, 1948), pintados con pincel antes del empleo generalizado del óleo con espátula.

---

197 Incluyendo aquellos paisajes toledanos realizados en el breve periodo de tiempo de 1952 a 1953.



Fig. 9: *Palacio de Niévares*, 1950. Óleo sobre lienzo, 52 x 52 cm, Colección particular, Gijón. Fotografía del archivo del artista.

Los cuadros con escenas paisajísticas pintados por Rubio Camín suelen aludir fundamentalmente a las montañas y los campos de Asturias, sus cielos y sus tonalidades, pero conforme su pintura fue evolucionando introdujo elementos arquitectónicos que tímidamente ocupan un espacio dentro de las composiciones, ejemplo de ello se puede observar en el cuadro *Palacio de Niévares*, 1950 (Fig. 9), donde aparece una casa en segundo plano y en medio de la composición. Posteriormente estas edificaciones ocuparon un lugar destacado dentro del paisaje urbano, como en el cuadro titulado *La Casona, El Llano*, 1950; cuyo centro de la composición es el edificio que da título a la pintura, pero en el que el paisaje de los alrededores y el cielo ocupan un lugar destacado. Estas edificaciones ponen de relieve el incipiente interés por los volúmenes y las masas de las construcciones, así como por la distribución de estos volúmenes dentro del espacio pictórico. Estos cuadros, por lo tanto, mezclan la temática paisajística con el creciente interés por el juego de volúmenes que desarrolló posteriormente en los paisajes urbanos, y denotan a su vez un cambio importante: el distanciamiento visual de la escena y el interés por plasmar la serie de montañas de la región (*Ceaes, Granda*, 1951 y *Granda*, 1951).



Fig. 10: *Peña Ubiña*, 1951. Óleo sobre lienzo, 61 x 50 cm, Colección particular, Gijón. Fotografía del archivo del artista.

Una serie de pinturas destacadas por su interés se titulan Corias y se dedican a una localidad asturiana del concejo de Pravia (*Corias de Pravia*, 1951). En este sentido, y aludiendo también a la toponimia de Asturias, destacan los cuadros que captan los picos emblemáticos de algunas cumbres asturianas como *Pico San Martín*, 1951 o *Peña Ubiña*, 1951 (Fig. 10). Con estos títulos se puede evidenciar, nuevamente, ese reconocimiento del entorno asturiano que manifestó desde una edad temprana y en particular la predilección y gusto por las montañas que rodearon al artista. La elección del paisaje por lo tanto no es casual y la curiosidad innata que manifestó en su juventud explican el amor por la naturaleza y estudio casi científico de todo aquello que le rodeaba. Y es que incluso en obras paisajísticas de fechas posteriores, cuando el artista ya no residía en Asturias sino en Madrid, el paisaje asturiano seguía ocupando el imaginario de Rubio Camín, que siguió pintando la naturaleza de la región. La obra *Cofiño*, de 1952, representa un paisaje de la zona de la Sierra del Sueve y fue realizada por Rubio Camín durante una breve visita a Asturias cuando ya residía en Madrid.

Merecen una mención especial dentro de este apartado los paisajes de las playas asturianas, ya que la presencia del mar dentro del paisaje asturiano de Rubio Camín es escaso. En este sentido

solo encontramos dos ejemplos con este tipo de representaciones, uno realizado antes de 1963 y titulado *Playa*, 1952 (Fig. 11 ) y los otros dos pintados de manera aislada en la última fase (*Toranda*, 1997 y *Perro en la playa*, 2004).



Fig. 11 : *Playa*, 1952. Óleo sobre lienzo, 30 x 45 cm,  
Colección particular (localización desconocida). Fotografía del archivo del artista.

En otro orden de cosas y dentro de estos paisajes naturalistas, podemos encontrar ejemplos aislados de otros motivos que interesan al artista, y uno de ellos se refiere a las vacas y los toros. El primer cuadro en el que aparecen estos animales se titula *Vaca azul*, del año 1948 (Fig.12) . Pero la serie de pinturas donde amplió este repertorio temático y en el que la ganadería cobró protagonismo fue en la serie de pinturas que nos trasladan geográficamente a Castilla La Mancha (*Bergonza*, 1952). Y es que las pinturas de paisaje realizadas en la finca del ex-torero Alfredo Corrochano Miranda entre los años 1951 y 1952 constituyen un paréntesis destacable dentro de la producción pictórica de Rubio Camín que ha sido denominado «*paréntesis fauvista*»<sup>198</sup>. Según palabras del propio artista, este breve periodo de escasamente un año, fue el único momento en el que pintó del natural y su pintura dejó de ser tan cerebral.<sup>199</sup> El cambio de paleta es quizás

---

198 ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M. S. en AA.VV.: *Rubio Camín, Pintor 1947-1969*, Catálogo, Urrieles, Gijón, 1989, p.15.

199 CORDÓN, Faustino : “Rubio Camín por Camín”, en AA.VV.: *Rubio Camín, Pintor 1947-1969*, Urrieles, Gijón, 1989, p. 27.





Fig. 12: *Vaca azul*, 1948. Óleo sobre lienzo, sin medidas,  
Colección particular (localización desconocida). Fotografía del archivo del artista.

uno de los cambios más visibles, los tonos sombríos y parduscos de los paisajes asturianos se sustituyeron por colores brillantes y luminosos, con un intenso cromatismo que se distancia de la realidad, las montañas se tiñeron de azul y rojo, el cielo se volvió verde. La iconografía taurina, en *Toros rojos* (1952), *Toros del cigarral* (1953) y *Toros y piedras* (1953), es otra de las características de estos cuadros que evocan estilísticamente los de la Escuela de Vallecas y la pintura de Benjamín Palencia. En *Toros rojos* (Fig. 13) se ha pintado a dos animales rojos que ocupan el primer plano de la escena y una especie de lluvia fugaz amarilla cae sobre el campo bañando el paisaje y difuminándose con las montañas también amarillas que se observan al fondo de la escena. La composición, aunque totalmente figurativa en su concepción, cobra un sentido irreal con el empleo de estos colores primarios empleados en la totalidad del cuadro.



Fig.13: *Toros rojos*, 1952. Óleo sobre lienzo, 71 x 95 cm, Colección particular, Pola de Siero (Asturias). Fotografía del archivo del artista.

A nivel técnico, los paisajes de Rubio Camín hasta principios de los años sesenta fueron pintados con óleo, ya sea sobre lienzo o sobre tabla, fundamentalmente en los primeros cuadros datados a finales de los años cuarenta. El propio artista compraba los pigmentos que después molía y mezclaba con algún aglutinante. Este trabajo preparatorio lo realizaba igualmente con los soportes pictóricos. La pincelada es gruesa y se centra en zonas puntuales del cuadro, el resto lo enfatizaba a través de empastes con espátula, como el follaje de los árboles y los prados. La gama cromática de los primeros paisajes es oscura, quizá debido a la inexperiencia del manejo del color o como una simple elección del artista, pero conforme el paisaje evoluciona la paleta se aclara y los verdes se irán iluminando (*Corias de Pravia*, 1951). Este conocimiento técnico lo aprendió de manera autodidacta, de las lecturas del libro de los impresionistas editado en 1942<sup>200</sup>, de las exposiciones que visitó en Gijón del pintor nicaragüense Alejandro Rochi, del vasco Bay Sala y el italiano Valdemi, éste último pintaba con empastes muy gruesos que Camín

---

200 El libro de LÁZÁR, Béla: *Los pintores impresionistas*, Editorial Labora, S. A. Barcelona, 1942. Y otro sobre técnica de la pintura de DOERNER, Max: *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*, Editorial Reverté, S.A. Barcelona, 1942.

utilizó también en su pintura<sup>201</sup>. Pero fundamentales muchas de estas técnicas y estilos iniciales de la pintura de paisaje fueron aprendidos a través de las visitas realizadas al estudio del pintor asturiano Evaristo Valle, con quien entablaba largas conversaciones. En este sentido, habría que destacar que a pesar de que la relación de amistad con Evaristo Valle fue cercana, la influencia que ejerció el maestro hacia el aprendiz es casi imperceptible en las pinturas de Rubio Camín. Quizá el hecho más destacable de esta relación entre artistas, más allá del aprendizaje técnico, es que Evaristo Valle animó a Rubio Camín a emprender una búsqueda de un lenguaje propio, a pintar el mundo que le rodeaba, saber apreciar lo elemental del entorno, aquél gusto por la naturaleza que se traduce en toda su pintura de paisaje y en la decisión arriesgada de apostar por la pintura como oficio vital, a pesar del enorme riesgo que suponía.

A partir de finales de los años ochenta, en la última etapa de producción pictórica que hemos titulado *Últimas pinturas 1990-2007*, la pintura con temática paisajística de Camín<sup>202</sup> continúa con la misma intensidad que antes de que abandonara los pinceles en 1960. Muchos de estos cuadros pintados a partir de los años noventa se caracterizan por una continuación temática que los conecta con la anterior etapa (*Torrecedo*, 1997; *Montañas*, 2004 o *Árbol*, 2004). Los cambios sustanciales de estas obras se deben a las técnicas elegidas para pintar, ya que sustituyó el óleo por el acrílico y utiliza más el pincel que la espátula. La pincelada también se diluyó, abandonando los empastes realizados con espátula que le caracterizaron en su primera etapa pictórica.

---

201 CORDÓN, Faustino : Op. cit., 1989, p. 24.

202 En esta segunda etapa de producción pictórica el artista sustituyó la firma Rubio Camín por la de Camín, firma que también había comenzado a utilizar a partir de 1960 en sus esculturas.



Fig. 14: *Torrecerredo*, 1997. Acrílico sobre lienzo, 100 x 100 cm, Colección casa-taller de Camín, Valdediós. Fotografía de la autora.

Destacan por su interés dos series pintadas en este momento de reanudación del oficio pictórico, por un lado, la serie de paisajes numerados y realizados entre 1997 y principios del año 2000. Dentro de la serie de paisajes destacan *Torrecerredo*, 1997 (Fig. 14) y *Paisaje 9*, 2002, dos ejemplos de esta serie de trece cuadros en los cuales el artista se centró en la captación del paisaje montañoso de la región asturiana. Predominan los tonos grisáceos y azules que contrastan con colores más cálidos como el rosa o el amarillo, colores que a su vez dotan a las obras de un aire irreal. La otra serie importante se refiere a la serie de celajes, realizada entre mediados de los años noventa y mediados del año 2000<sup>203</sup>. Pinturas destacables de esta serie son: *Celajes*, 2000, *Celaje 2*, 2004 (Fig. 15) o *Casa y celaje*, 2004. Como su nombre lo indica, son una serie de cuadros en los cuales el énfasis de la composición se centra en el cielo, al que aplicó veladuras para otorgar al cuadro matices cromáticos y juegos lumínicos que buscan la captación casi real de los fenómenos atmosféricos. Estos celajes, al igual que el resto de los paisajes de Camín, fueron realizados dentro del estudio del artista a partir de una observación casi fotográfica de la naturaleza. Como se ha comentado anteriormente, su pintura paisajística es una pintura cerebral, basada en la reconstrucción de imágenes, y se aleja diametralmente de la visión del artista pintando del natural.

---

203 «Una exposición deseada», *El Comercio*, Gijón, 20 de noviembre de 1997.



Fig. 15: *Celaje azules*, 2004. Acrílico sobre lienzo, 40 x 40 cm, Colección casa-taller de Camín, Valdediós. Fotografía de la autora.

#### **IV. 3.2. El gasómetro, el paisaje urbano y el puerto de Gijón**

Otra de las temáticas emblemáticas de la pintura de Rubio Camín es la de los gasómetros, las vistas de la ciudad de Gijón y el puerto, que fueron representados en un número significativo de cuadros y que evidencian los intereses del artista a partir de 1949, año en el que pinta su primer gasómetro (Fig. 16). La temática de la ciudad industrial de Gijón contrasta con la de los paisajes naturalistas, es decir, contraponen a la belleza del paisaje naturalista las vistas decadentes y anodinas de la ciudad industrial de Gijón en plena postguerra española.

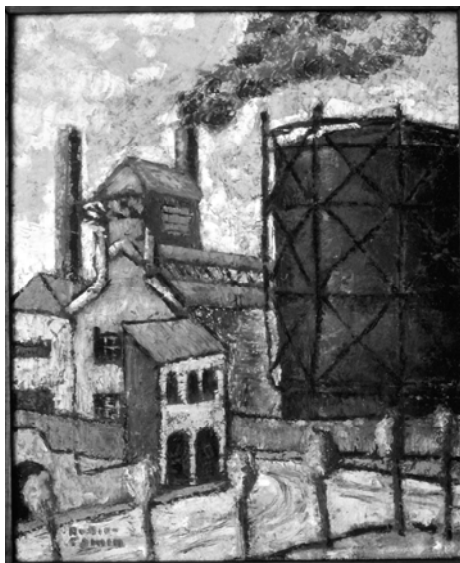


Fig. 16: *Gasómetro*, 1949. Óleo sobre lienzo, 61 x 50 cm, Colección particular, Gijón. Fotografía del archivo del artista.

Sin embargo, lo aparentemente anodino de la ciudad de Gijón fue elevado por Rubio Camín a trascendente, como sucede con el gasómetro, una estructura que recuerda el proceso de industrialización que vivió la ciudad a mediados del siglo XIX y que se convierte en un ícono simbólico de la ciudad dentro de su pintura, al que aludió constantemente a lo largo de toda su carrera, incluyendo su última etapa pictórica, cuando ya no había gasómetros en la ciudad y Rubio Camín seguía pintado este motivo de manera recurrente<sup>204</sup>. Podríamos calificar la iconografía del gasómetro como la mayor aportación realizada por el artista a la temática urbana, aunque también encontramos en ella otros símbolos de la industria gijonesa de los años cincuenta.

#### IV. 3.2.1. El gasómetro

Como se ha comentado anteriormente, el gasómetro es un elemento industrial que llamó la atención al joven Rubio Camín por sobresalir de las construcciones del entorno y por la fuerte carga simbólica del motivo. La imagen del gasómetro dentro de la ciudad nos da pistas sobre el

---

204 TAIBO, P. I.: «Rubio Camín (que retorna a Madrid con un premio) recordaba mucho “todo esto”», *El Comercio*, 5 de julio de 1952.

tipo de industria que allí se desarrolla y la importancia que tiene para la ciudad. Se debe destacar la elección de este motivo y su constante repetición a lo largo de su dilatada trayectoria pictórica, como una manera de visibilizar la industria gijonesa y los rincones anodinos y, en apariencia, carentes de belleza. La pintura de temática urbana de Rubio Camín pone en relieve y brinda significado a lo que a primera vista, a ojos del espectador, resultaría carente de interés o incluso desagradable. La mayoría de las veces, esta iconografía del gasómetro se encuentra acompañada de otros elementos también industriales como las chimeneas (*Chimenea*, 1953) y las naves industriales, así como los grandes muros fabriles (*Paisaje urbano*, 1956) delimitados por líneas oscuras que aportan rotundidad y geometría a las masas y que al mismo tiempo enmarcan los puntos de fuga del cuadro, como en el cuadro *Gasómetro*, 1951 (Fig. 17), o *Fábrica de Gas*, 1951, o *Gasómetro*, 1957.



Fig. 17: *Gasómetro*, 1951. Óleo sobre lienzo, 61 x 78 cm, Colección particular, Gijón. Fotografía del archivo del artista.

Posteriormente, y como parte de la evolución de esta iconografía, incluyó los cuadros de gasómetros una serie de personajes femeninos impersonales, vestidos con largos trajes y cubiertos con toca (Fig. 18). Dichas figuras femeninas, que en un principio aparecían en segundo plano de la composición, evolucionaron hacia el primer plano y en torno a ellas se

plasmó el paisaje urbano. Cobran especial interés los últimos gasómetros pintados por Camín antes de que abandonara la pintura a principios de los años sesenta, en todos ellos, como en el resto de la pintura de finales de los años cincuenta, se evidencia la descomposición de las formas que realiza en la última etapa pictórica y que precede el inicio de la escultura de formas geométricas.



Fig.18: *Paisaje urbano*, 1957. Óleo sobre lienzo, 65 x 80 cm, Depósito del Ayuntamiento en el Museo de Bellas Artes de Asturias. Fotografía del archivo del artista.

La imagen del gasómetro, como sucede con algunos elementos emblemáticos de la pintura de Rubén Camín, fue rescatada en la nueva etapa pictórica a partir de 1990 y logró recuperar la misma fuerza y similares planteamientos que los alcanzados anteriormente en su pintura, ejemplos de este resurgimiento temático son *Gasómetro*, 1999, y *Paisaje urbano con gasómetro I*, 2003 (Fig. 19).





Fig. 19: *Paisaje urbano con gasómetro I*, 2003. Acrílico sobre lienzo, 40 x 40 cm, Colección particular (localización desconocida). Fotografía del archivo de la galería Cornión, Gijón.

#### IV. 3.2.2. El paisaje urbano

Como se comentó anteriormente, la ciudad y sus rincones anodinos fueron una constante en las primeras pinturas de temática urbana a partir de finales de los años cuarenta (*Carros*, 1949, o *Paisaje urbano*, 1950, son ejemplos de estas primeras obras con dicha temática). Y es que existen pocas pinturas de Rubio Camín en donde aparezcan los monumentos y las plazas más emblemáticas de las ciudad. El cuadro titulado *San Lorenzo*, 1949 (Fig. 20) es un ejemplo de los lugares nobles y reconocibles de Gijón.

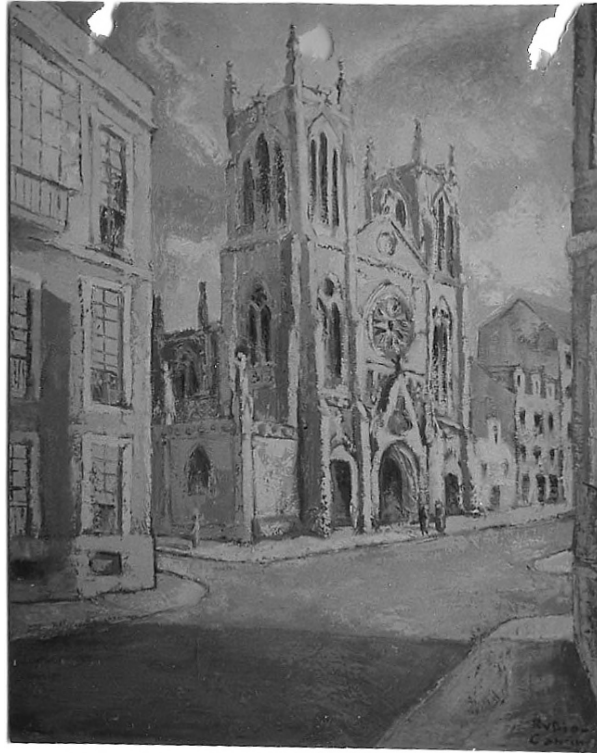


Fig. 20: *San Lorenzo*, 1949. Óleo sobre lienzo, 73 x 92 cm,  
Colección particular (localización desconocida). Fotografía del archivo del artista.

Pero hay otro aspecto captado por Rubio Camín en sus cuadros: las zonas periurbanas de casas humildes, fachadas descoloridas y espacios semihabitados, como en el cuadro *Puente Seco Veriña*, 1951 (Fig. 21), en el que plasma el puente de una zona industrial de la periferia y destaca las dos pequeñas montañas de carbón en el primer plano.



Figura 21: *Puente Seco, Veriña*, 1951. Óleo sobre lienzo, 71,5 x 90 cm, Colección casa-taller de Camín, Valdediós. Fotografía del archivo del artista.

Cuando aparece la figura humana en estos paisajes urbanos, ésta se representa de manera impersonal, como si constituyera solo una pequeña mancha que no pretende restar protagonismo al resto de la composición (*Casa la Postinera*, 1953). Por el contrario, la rotundidad y peso de las formas arquitectónicas suele configurar la escena (*Paisaje urbano*, 1950), y a partir de las líneas oscuras horizontales y verticales que delimitan las formas de los edificios, así como del cableado eléctrico, se otorga profundidad a la imagen, como en el lienzo *Paisaje industrial*, 1951 (Fig. 22), en una especie de calculada sucesión de volúmenes netos dentro del plano.



Figura 22: *Paisaje industrial*, 1951. Óleo sobre tabla, 34 x 45 cm, Colección galería Cornión, Gijón. Fotografía del archivo de la galería Cornión, Gijón.

El tiro de las chimeneas y el humo que de ellas emerge es otra imagen constante en los fondos de los paisajes urbanos, además de otros elementos emblemáticos, como la carreta en *Bar El Verano*, 1951 (Fig. 23), *La carreta*, 1953, o *Xarré con lluvia*, 1953. Todos estos cuadros poseen elementos iconográficos que evocan los recuerdos de la niñez del propio artista y que al mismo tiempo, impregnan de ese aspecto todavía rural a una ciudad que destaca por la fuerte industrialización. Y en este sentido, cabe destacar que son escasas las pinturas en las que aparecen vehículos o máquinas de motor, como el cuadro *Apisonadora* de 1950; o ya en la última etapa de su pintura *Tremañes*, 2000; que nos conectan nuevamente con aquella faceta industrial de la ciudad.



Fig. 23: *Bar el verano* (o *El Verano «Calle Asturias»*), 1951. Óleo sobre lienzo, 72 x 92 cm, Colección particular, Oviedo. Fotografía del archivo del artista.

De manera generalizada, la paleta cromática de los paisajes urbanos es reducida y apagada, con una tendencia hacia los tonos grisáceos propios de la ciudad industrial, aunque encontramos también cuadros con colores más vivos que iluminan zonas concretas de la composición. Esto contrasta con las obras posteriores desarrolladas a partir de 1990, en las que existe un mayor empleo de colores luminosos y brillantes, por contraposición con esas primeras pinturas de tonos parduscos. Ejemplos de pinturas posteriores con esta temática son *Paisaje industrial*, 2007 y *Paisaje urbano 2*, 2007 (Fig. 24). Cabe destacar que las pinturas pertenecientes a la última etapa, como las referidas anteriormente, se caracterizan por una desestructuración formal de las figuras. Sólo a partir de algunos elementos como la chimenea que se pintó en *Industrial* (o *Miengo 2*), 2004, o a través de las arquitecturas de forma prismática, hay una alusión compositiva a la temática de la ciudad. *Paisaje* (o *Miengo 4*), 2004, *Paisaje cercano* (o *Miengo 3*), 2004, *Charca* (o *Arquitecturas*), 2004, y *Paisaje urbano 2*, 2000, pertenecen a esa serie de obras desarrolladas en la fase tardía de la pintura de Camín, en las que se evidencia un claro interés por la abstracción y un alejamiento del lenguaje figurativo<sup>205</sup>. La deconstrucción de las

---

205 MERAYO, P.: «El mejor Camín», *El Comercio*, Gijón, 22 de agosto de 2004, p. 75.

formas y la ordenación de los elementos recuerdan las soluciones planteadas por la vanguardia modernistas y evocan, a su vez, la escultura en metal realizada a partir de 1960 por Rubio Camín.



Figura 24: *Paisaje urbano 2*, 2007. Acrílico sobre lienzo, 27 x 35 cm, Colección particular (localización desconocida). Fotografía del archivo de la galería Cornión, Gijón.

#### IV. 3.2.3. El puerto de Gijón

La imagen del muelle de Gijón aparece por primera vez en 1948 con la obra ya citada *Dos barcos negros*. A partir de este primer cuadro, la aparición del puerto de Gijón en futuras pinturas fue una constante hasta por lo menos finales de los años cincuenta. La característica principal de estas primeras marinas es el colorido lumínico que contrasta con los colores más apagados del paisaje urbano, ejemplo de ello son las pinturas *Muelle y rula*, 1950 o *Sin título*, 1951 (Fig. 25). A pesar de la viveza de los colores empleados en este tipo de obras, destaca también la presencia del negro, ya sea para marcar sombras, las siluetas o las líneas de los costados de los barcos. Se podría afirmar incluso, que la presencia del color negro es característica en este tipo de composiciones, un signo distintivo de la pintura cuya temática incluye al puerto de Gijón.



Fig. 25: *Sin título*, 1951. Óleo sobre lienzo, 32 x 50 cm,  
Colección particular, Gijón. Fotografía del archivo del artista.

La composición de estos cuadros se organiza de manera muy similar en todos ellos: el punto de vista se localiza desde el mar y mirando hacia la ciudad, en primer plano aparece el agua con los barcos atracados en el muelle, sirva de ejemplo el cuadro *Muelle de Fomento*, ca. 1951 (Fig. 26). En esta obra se organizan los elementos de tal manera que detrás los edificios de la ciudad y por encima de las edificaciones, se sitúa el cielo y la línea de las montañas en el horizonte. Como sucede con los paisajes urbanos, las figuras no son frecuentes y cuando aparecen lo hacen de manera impersonal, con el rostro difuminado o de espaldas al espectador, como si de una mancha humana se tratara (*La Colegiata*, 1951). Rubio Camín otorgó importancia con estas representaciones a lo general de la composición y no al detalle o anecdótico de la escena, actitud recurrente y de la que se ha hecho hincapié en la temática urbana y las naturalezas. Los volúmenes rotundos de las edificaciones, los barcos y el mar son el foco de este tipo de paisajes que destacan por su simplicidad y economía de elementos figurativos. La temática de marinas, muy característica de las pinturas de los años cincuenta, fue desarrollada por Rubio Camín hasta finales de esa década y no fue retomada, como sucedió con otro tipo de composiciones, en la última etapa pictórica del artista a partir de 1990.



Fig. 26: *Muelle de Fomento*, ca. 1951. Óleo sobre lienzo, 50 x 61 cm, Colección particular, Gijón. Fotografía del archivo de la galería Cornión, Gijón.

#### IV. 3.3. Los paisajes con figuras y las mujeres con toca

Las mujeres con toca, al igual que los gasómetros, son una iconografía emblemática de la pintura de Rubio Camín desarrollada a principios de los años cincuenta. Y es que si hay un elemento que destaque dentro de su obra pictórica sobre la de sus colegas contemporáneos, quizá sea esta serie de personajes con los que exploró el juego de volúmenes dentro del plano bidimensional. La impersonalidad de los personajes que retrató en los primeros paisajes urbanos y la muchedumbre femenina que de manera anónima aparece en algunos cuadros, fueron el germen temático de este tipo de representaciones femeninas que se desarrollaron a continuación. Y es que Rubio Camín establece el punto de partida a partir de una temática con la que ya había trabajado, de manera que de forma casi orgánica y natural, estas figuras poco a poco cobraran protagonismo dentro del cuadro. Un ejemplo temprano en el que tímidamente aparece una mujer con toca es el cuadro *Casa La Postinera*, 1953 (Fig. 27); en el que una mujer camina con la cabeza aparentemente cubierta y dando la espalda al espectador. A partir de esta iconografía, la evolución del personaje devendrá en la imagen representativa y habitual de la mujer con la cabeza cubierta.





Fig. 27: *Casa La Postinera*, 1953. Óleo sobre lienzo, 73 x 92 cm, Colección particular, Gijón. Fotografía del archivo de la galería Cornión, Gijón.

Se trata de mujeres vestidas con túnicas largas que pocas veces dan la cara al espectador y cuando lo hacen sus rostros son retratados de manera esquemática. Sus siluetas se esconden detrás de los vestidos largos y cubren sus cabezas con un pañuelo. Son mujeres sobrias y estáticas, sus ropajes y la disposición de los elementos dentro del cuadro recuerda más un juego de sólidos geométricos que la intención de retratar un cuerpo humano femenino. En el cuadro *Composición con muelle* de 1953, tres mujeres van caminando de perfil, una detrás de otra, en lo que parece ser un muelle, con una serie de barcos encallados en la arena y en ausencia de agua. Al fondo se aprecia una grúa como elemento habitual en un puerto de carga y descarga de mercancía. Las mujeres caminan con paso ligero, casi flotando sobre la arena y como es habitual en estos cuadros, no se les percibe el rostro al detalle. Hay en la representación de sus rostros, en la disposición y en el dramatismo de los personajes cierta reminiscencia de el cuadro de *El aquelarre* de Francisco de Goya.



Fig. 28: *Sin título*, 1954. Óleo sobre lienzo, 50 x 60 cm,

Colección del Ateneo de Gijón y el depósito en la Cámara de Comercio de Gijón. Fotografía de la autora.

En otro de estos cuadros (Fig. 28), al fondo de la composición se aprecia una fábrica con una chimenea y en primer plano tres mujeres caminando. La disposición de los cuerpos dentro del espacio pictórico y la colocación de la mirada de las figuras femeninas fueron estudiadas por el pintor para crear un punto de fuga y el efecto de tridimensionalidad pictórica dentro del cuadro. El cielo aparece revuelto a pesar de haber pintado un día nublado. Las sombras de las mujeres dirigidas hacia la izquierda del cuadro nos indican la posición exacta del sol en el cielo. La gama de colores continua siendo fría y marcada por las tonalidades grisáceas. Los elementos de esta pintura se asemejan mucho a los cuadros *Composición*, 1954 y *Suburbio*, 1954 (Fig. 29); mujeres caminando de espaldas al espectador en medio de un paisaje desolado, en lo que parecen ser las afueras de la ciudad de Gijón. Al fondo se observan elementos como la chimenea o el gasómetro que nos indica la presencia de una fábrica.



Fig. 29: *Suburbio*, 1954. Óleo sobre lienzo, 85 x 100 cm,  
Colección particular (localización desconocida). Fotografía del archivo del artista.

A finales de los años cincuenta y como parte de la evolución del resto de su pintura, Rubio Camín introduce algunos cambios en la temática de las mujeres con toca. Anteriormente siempre se encontraban en espacios abiertos y deshabitados como los paisajes fabriles de las afueras de Gijón o incluso en el campo, pero es en esta época cuando el artista localiza a los personajes femeninos en espacios interiores o dentro del hogar. Y aunque no fueron muy usuales los escenarios interiores dentro de su pintura, sí que encontramos ejemplos aislados con estas características en la primera etapa de pintura juvenil (*La pecera*, 1948 e *Interior con figura*, 1949). En la obra *Interior* de 1958 (Fig. 30), dos mujeres en primer plano entablan una conversación de manera cercana, se les ha desprovisto del paño habitual que cubre la cabeza y a pesar del reduccionismo formal en los gestos de la cara de los dos personajes, la actitud corporal denota cercanía y afecto entre ambas. En segundo plano se observa a una mujer llevando un recipiente y por detrás otra figura concentrada en ciertas labores. En esta obra se puede corroborar claramente otro de los cambios sustanciales que realizó Rubio Camín por ese entonces, el reduccionismo de las formas y el toque fracturado de la pintura.

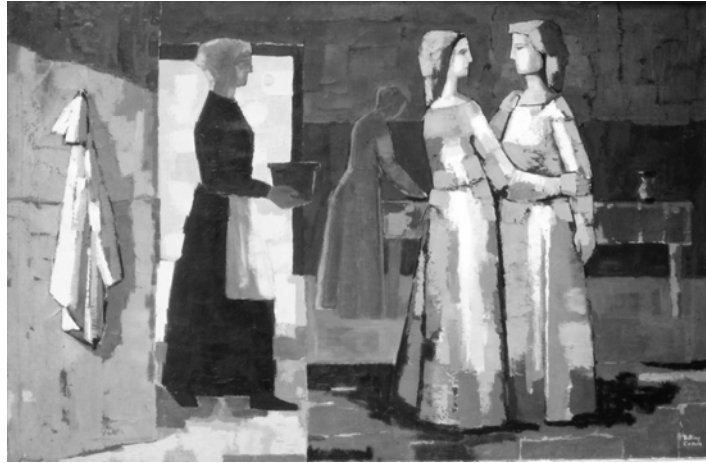


Fig. 30: *Interior*, 1958. Óleo sobre lienzo, 60 x 92 cm,  
Colección casa-taller de Camín, Valdediós. Fotografía del archivo del artista.

El cuadro *Mujeres*, 1956 (Fig. 31), ejemplifica este reduccionismo, ya que aquellos vestidos de las damas se vuelven más angulosos y geométricos, adquiriendo un carácter incluso constructivo que se hizo patente también en otro tipo de representaciones.

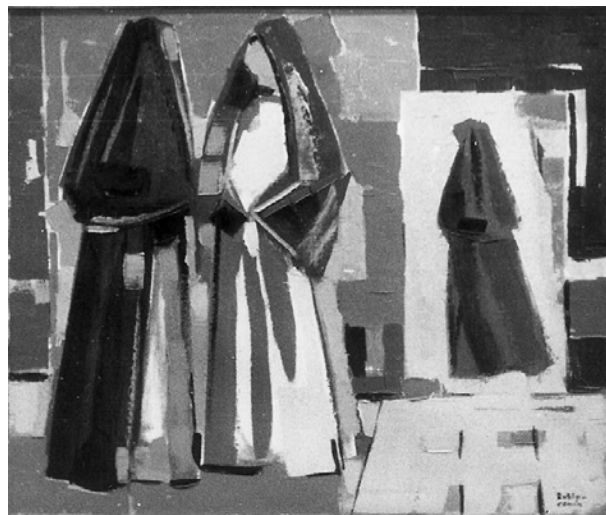


Fig. 31: *Mujeres*, 1956. Óleo sobre lienzo, 33 x 41 cm,  
Colección particular (localización desconocida). Fotografía del archivo del artista.

La incorporación de elementos que aportan tensión y dinamismo a la composición, como los lazos para colgar la ropa con las sábanas de tela, tiene lugar posteriormente en obras como *Afuera de Gijón*, 1954 (Fig. 32); *Tendiendo la ropa*, 1956 o en los mandiles de *Mujeres con escobas* de 1956.



Fig. 32: *Afuera de Gijón*, 1954. Óleo sobre lienzo, 73 x 92, Colección particular, Gijón. Fotografía del archivo de la galería Corni3n, Gij3n.

De la misma manera la iconograf3a del caballo acompa1a3 a una mujer con toca en el cuadro galardonado<sup>206</sup> con el Premio Nacional de Pintura<sup>207</sup> y titulado *Paisaje*, 1954<sup>208</sup> (Fig. 33). El caballo igualmente aparece en *Mujer y caballo*, 1957 y *Jinete*, 1957. La incorporaci3n de la iconograf3a del caballo fue importante y ocup3 un lugar destacado dentro de sus composiciones, primero acompa1ando a otro tipo de figuras como las mujeres con toca y posteriormente como 3nico elemento de la composici3n. *Mujer y caballo*, 1957, es una obra que destaca por la simpleza de la composici3n ya que el pintor ha reducido la escena a tan solo un pu1ado de elementos b3sicos: un caballo caminando detr3s de una mujer con toca en medio de un

---

206 “Concesi3n de los Premios Nacionales de Pintura y Grabado”, *ABC*, Madrid, 14 de enero de 1956.

207 Premio otorgado en 1955 en el Concurso Nacional de la Direcci3n General de Bellas Artes.

208 PICO, Vega: «Rubio Cam3n, Premio Nacional de pintura. No tuvo m3s maestros ni profesores que los cuadros que vio», *España*, 20 de enero de 1956.

acantilado. El caballo camina cabizbajo detrás de la mujer, tocando con el hocico parte de su vestido. El rostro del animal y su condición física reflejan tristeza y hambre. Rubio Camín hace uso de un depurado uso de la espátula y de una sensibilidad para captar la luz con los medios más simples, logrando plasmar una visión lírica y nostálgica de este tema.



Fig. 33: *Paisaje*, 1954. Óleo sobre lienzo, 85 x 100 cm,  
Colección Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Fotografía del archivo del Museo Reina Sofía.

#### IV. 3.4. Otros personajes

Como bien se ha comentado, el caballo fue de manera solitaria el foco de atención de obras como *Caballo de Atalaya* (o *Caballo en la Atalaya*), 1956 (Fig. 34), en donde se representa la figura de un caballo pastando en un acantilado y frente al mar. Se trata de un caballo huesudo y desnutrido y que, como los desolados barrios industriales de otros cuadros, traduce iconográficamente las penurias padecidas en la postguerra española. En el cuadro *Caballo y tiovivo*, 1958, Rubio Camín combina un paisaje fabril idealizado en el que destacan un tiovivo de feria y la imagen de un caballo gris. La intención del cuadro es gustar, mostrando la hermosura y el porte del animal con cualidades casi escultóricas, evidenciando la pasión del

pintor por representar la perfección de las formas animales.



Fig. 34: *Caballo en la Atalaya* o (*Caballo en la Atalaya*), 1956. Óleo sobre lienzo, 100 x 145 cm, Colección particular, Gijón. Fotografía del archivo del artista.

Dentro de este género de figuras de interiores destaca la pintura *Hombre bebiendo*, 1958 (Fig. 35). Un joven sentado bebiendo junto a una mesa, sosteniendo un vaso con la mano izquierda, aparece en medio de una habitación. A pesar de que se ha captado el rostro del personaje, la psicología queda negada por cuanto a la inexpresividad que presenta en el rostro. Rubio Camín experimentó con la distorsión de las proporciones pies y manos, como una manera de realzar la naturaleza del personaje. El hombre está sentado en una silla frente a un fondo en el que se abre una ventana que muestra un paisaje fabril característico de su pintura. Encima de la mesa se observan unas copas dispuestas como si de un bodegón se tratara, la perspectiva está ligeramente abatida, la mesa se inclina para mostrar lo que en ella se ha colocado. La lúgubre atmósfera puede apreciarse en muchos de sus interiores y paisajes urbanos, como este en *Hombre bebiendo*. El artista conjuga en esta pintura tres géneros característicos de su pintura, el bodegón, el retrato figurativo y el paisaje fabril. En este meditado estudio se refleja la obra de Rubio Camín en la última etapa de producción pictórica y antes de que se iniciara en el mundo escultórico.

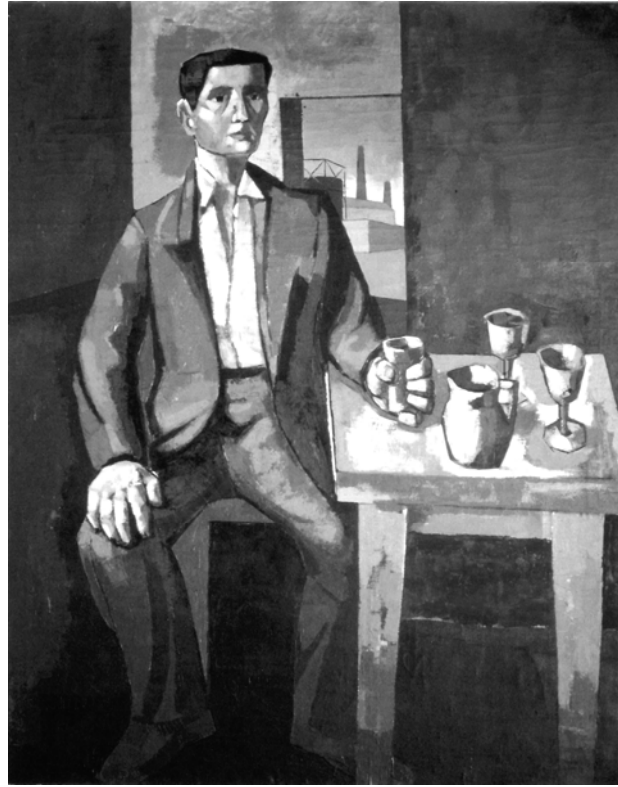


Fig. 35: *Hombre bebiendo*, 1958. Óleo sobre lienzo, 146 x 114 cm, Colección casa-taller de Camín, Valdediós. Fotografía del archivo del artista.

Mención especial merecen los cuadros dedicados a gentes de otras razas y en cuyos títulos hay una declaración explícita de la temática: *África*, 1956 (Fig. 36) o *Negros*, 1956. El primero de ellos presenta a una mujer descalza portando a un niño pequeño en lo que parece ser una tela. Representada de perfil, mira a un niño montado en un burro que se aproxima al marco de la puerta con intención de salir. El hecho de mostrar al animal en un interior doméstico sorprende en esta composición. Las manchas de color, realizadas a partir de empastes con espátula, hablan del nuevo estadio de la pintura de Rubén Camín.





Fig. 36: *África*, 1956. Óleo sobre lienzo, 73 x 92 cm.

Colección particular (localización desconocida). Fotografía del archivo del artista.

En consonancia con el estilo pictórico de la última fase del artista, en la que la técnica y el lenguaje han experimentado un cambio evidente, encontramos una serie de cuadros que avanzan de manera unificada hacia la descomposición de la forma, casi como un preludio del geometrismo escultórico que desarrolló a continuación, a partir del año 1960. *Mujer en la playa*, 1959 (Fig. 37), se adentra de lleno en la experimentación y la renuncia a la rigidez de las formas clásicas. La luz cálida baña la piel de la mujer que se encuentra tumbada en la playa. La modelo retratada es su primera esposa, la también pintora Trinidad Fernández. El cambio fundamental se percibe en la aplicación del color a través de pincelada suelta, casi inacabada. La paleta restringida en colores amarillos, marrones y grises, así como las formas sencillas y el uso de las líneas, consigue que la imagen resulte muy concentrada.



Fig. 37: *Mujer en la playa*, 1959. Óleo sobre lienzo, 50 x 100 cm,  
Colección casa-taller de Camín, Valdediós. Fotografía del archivo del artista.

En el cuadro *Mujer* del año 1960 (Fig. 38), sucede algo parecido, ya que los experimentos con la técnica fueron evolucionando hacia un lenguaje cada vez más abstracto en el que las siluetas se diluyen, las formas se superponen y a través de la aplicación del color, se consigue un efecto de simultaneidad. Esta aplicación del color a partir de manchas anchas y gruesas refuerza la capacidad de transmitir la energía y el movimiento de la mano de la mujer que se lava la cara. Este cuadro se enmarca dentro del último periodo dedicado por Rubio Camín a la pintura, antes de que comenzara su andadura plástica con la escultura.



Fig. 38: *Mujer*, 1960. Óleo sobre lienzo, 100 x 120 cm,  
Colección particular, Gijón. Fotografía del archivo del artista.

#### IV. 3.5. El retrato

El retrato es otro de los géneros que Rubio Camín cultivó desde el inicio de su carrera pictórica. En los primeros cuadros suele representar a personajes de su entorno familiar inmediato, como a *Francisco* en 1948 (Fig. 39), el hermano menor del artista y uno de los primeros retratos personales que inauguran una larga lista. En esta pintura Camín centra su foco de atención en la fisionomía del retratado y en tratar de plasmar la personalidad del pequeño. Este retrato, como la gran mayoría de los realizados por Rubio Camín, es una imagen sencilla de gran fuerza expresiva en un estilo figurativo clásico y en el cual el artista intentó captar los rasgos esenciales del personaje, acentuando en algunos casos ciertos elementos distintivos del retratado. A partir de 1950 aumentó el número de retratos realizados exclusivamente por encargo entre una clientela de solventes recursos económicos, pero no abandonó por ello los temas predilectos de este momento, como los paisajes industriales o las mujeres con toca.



Fig. 39: *Francisco*, 1948. Óleo sobre tabla, 36 x 27 cm, Colección casa-taller de Camín, Valdediós. Fotografía del archivo del artista.

Dentro de esta serie de primeros retratos pronto incorporó a personajes de su círculo de amistades, como en el retrato de *Antonio Suárez y Angelita*, ca. 1950-1952, pintado justo en el tránsito de su cambio de residencia a Madrid y en el cual pone de manifiesto la amistad con el artista con quien compartió las primeras exposiciones y con quien pintó cuadros de doble autoría firmados conjuntamente<sup>209</sup>. Otro retrato singular de ese círculo de amistades fue el pintado al óleo en 1949 de *Aurelio Suárez* (Fig. 40), con el pelo ensortijado y con el torso cubierto con una leve túnica. Es un retrato de sumo interés documental porque hay muy raras imágenes conocidas de este artista, siempre renuente a hacer pública su imagen.<sup>210</sup>



Fig. 40: *Aurelio Suárez*, 1949. Óleo sobre lienzo, 33 x 41 cm, Colección particular (localización desconocida). Fotografía del archivo del artista.

El retrato de *Evaristo Valle* pintado en 1950 (Fig. 41), es una obra inacabada que capta muy bien la personalidad del artista retratado en su taller de Gijón, un lugar muy importante para Valle ya que fue su reducto de paz e inspiración y en donde pasó mucho tiempo, especialmente

---

209 FEÁS COSTILLA, Luis: “Catálogo de Ausencias” en AA. VV.: *Artistas asturianos. Pintores IV*, Hércules Astur de Ediciones, Oviedo, 2005, p. 29.

210 SANTULLANO, Carlos: “Aurelio Suárez (Gijón, 1910-2003)” en AA.VV.: *Artistas Asturianos. Pintores III*, Hércules Astur de Ediciones, 2005, p. 218.

en los últimos años de su vida a causa de la agorafobia que sufría.



Fig. 41: *Retrato inacabado de Evaristo Valle*, 1950. Óleo sobre lienzo, 68 x 74 cm, Colección Fundación Museo Evaristo Valle. Fotografía de la autora.

En otro tipo de retratos captó a la clientela gijonesa que le encargaba obras de arte, como el ginecólogo gijonés *Eladio de la Concha*, 1949, mecenas que apoyó e incentivó el trabajo de Rubio Camín cuando éste era todavía un desconocido y subsistía precariamente con la pintura. Así como el retrato de *Carlos de la Concha*, 1950, una obra cuya composición se aleja de los retratos de esa época al mostrar al representado en su ámbito habitual de trabajo, un despacho con una serie de libros en la parte trasera. El personaje que da título al cuadro *Señora e hijos de Faustino González Aller*, 1952 (Fig. 42), es también otro ejemplo de la clientela para la que trabajó Rubio Camín.



Fig. 42: *Sra. e hijos de Faustino González Aller*, 1952. Óleo sobre lienzo, 97 x 130 cm, Colección particular (localización desconocida). Fotografía del archivo del artista.

Pero no todos los retratos de Rubio Camín ponen de manifiesto la capacidad creativa del artista, según sus propias palabras: “Hice retratos malos y aceptados para paliar el hambre y sin embargo hice otros espontáneamente que me apetecía, estos son los mejores. En los retratos por encargo siempre había una cierta incompreensión entre el retratado y yo, condicionado por no defraudar, en un trabajo un tanto mercenario, las expectativas de aquél”<sup>211</sup>. A partir de ese momento, numerosas damas de la sociedad gijonesa o madrileña vestidas a la moda del momento se adueñan de sus lienzos en una especie de radiografía de la clase emergente: *Ivette*, 1951; *M<sup>a</sup> Teresa Povera Ordóñez*, 1951; *Sra. de Suárez Caso*, 1952 (Fig. 43). En ellos se representa a mujeres de medio cuerpo, ocupando una gran parte del lienzo en el que apenas se destacan otros objetos<sup>212</sup>. La virtud de muchos de estos cuadros fue saber plasmar la personalidad de las retratadas y las cualidades más atractivas de sus clientas, incluso de las menos agraciadas, sin sacrificar su personalidad ni dar de ellas una imagen irreconocible.

---

211 CORDÓN, Faustino: Op. cit., 1989, p. 28.

212 ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M. S.: Op. cit., 1989, p. 14.



Fig. 43: *Sra. de Suárez Caso*, 1952. Óleo sobre lienzo, 70 x 100 cm, Colección particular (localización desconocida). Fotografía del archivo del artista.

Merece la pena comentar los retratos familiares de *Amalia*, 1953 (Fig. 44), la tía materna tan querida por el artista, que fue retratada con una mirada dulce y serena. El lienzo se centra en el rostro y en la mirada del personaje, eliminando cualquier representación anecdótica que pudiera distraer al espectador. Se trata de un retrato de medio cuerpo ligeramente ladeado y desde un punto de vista alto. La frecuente gama de colores parduscos y el tipo de pincelada confiere a la pintura una cualidad extrañamente etérea.



Fig. 44: *Amalia*, 1953. Óleo sobre lienzo, 70 x 35 cm,  
Colección particular, Gijón. Fotografía del archivo del artista.

*La madre del pintor* (o *Retrato de mi madre*), 1953, es un doble retrato del pintor con su madre en el que Rubio Camín aparece reflejado en un espejo en el fondo de la composición. El artista, retratado de pie y con expresión de firmeza, agarra un pincel como símbolo de su profesión y se sitúa frente al espectador. Se percibe el orgullo que provoca la concentración del pintor aplicado a su tarea, pero también la mirada de una madre con cierta desaprobación o ensimismamiento.

Uno de los retratos que realizó Camín durante su estancia en la finca del ex torero Alfredo Corrochano se corresponde con el cuadro *Niña con capón*, 1952 (Fig. 45), pintura que se enmarca dentro de la breve fase de producción colorista del artista. El tema del cuadro es una niña campesina que juega con las aves de corral y abraza un capón mientras mira con timidez al espectador. La escena se enmarca en un paisaje multicolor y la ejecución del cuadro parte del



uso de la espátula para aplicar los colores primarios. El tipo de paisaje que aparece en el fondo de la composición es el del campo toledano, interpretado en otros cuadros como tema esencial, pero en este caso la figura de la pequeña acapara el protagonismo de la composición y se coloca en primer plano. La representación del gallo no es extraña dentro del repertorio pictórico de Rubio Camín, su recurrencia se entiende como un elemento que conecta con el mundo rural que tanto apreciaba.



Fig. 45: *Niña con Capón*, 1952. Óleo sobre lienzo, 71 x 90 cm, Colección particular, Gijón. Fotografía del archivo del artista.

El abuelo materno, *Manuel Camín*, fue retratado en 1957, captando su psicología en un cuadro oscuro, que concentra la atención en las facciones y la expresión firme del retratado. La aplicación del color, de considerable empaste, refleja su aplicación con la espátula. El foco de luz baña de manera lateral el rostro del retratado, acentuando aún más la seriedad y dureza del gesto. La pintura se basa en la fotografía de su abuelo, ya que en la época en la que fue pintado el cuadro éste ya había fallecido. Este retrato se contrapone a la luminosidad de los dos retratos de su hija mayor Mónica, pintados en 1956 cuando esta tenía escasamente dos años de edad. En uno de ellos aparece el busto de la pequeña interpretado con gran soltura y fluidez en los trazos. En el otro, titulado *Mónica*, 1956 (Fig. 46), se muestra a la pequeña de cuerpo entero cogiendo una muñeca y sonriendo al espectador. El tipo de pincelada que ha utilizado Rubio Camín para

esta última obra anticipa el reduccionismo y los experimentos con la forma que llevaría a cabo en sus siguientes cuadros.



Figura 46: *Mónica*, 1956. Óleo sobre lienzo, sin medidas, Colección particular (localización desconocida). Fotografía del archivo del artista.

De manera general, los retratos entre 1956 y 1958 consiguen un mayor abocetamiento en la aplicación del color que no resta compacidad volumétrica, y alcanzan importantes resultados dentro esta iconografía<sup>213</sup>. Constituye un buen ejemplo *Ángel*, 1956, que se caracteriza por el toque fracturado de la pintura distribuido sobre la mayor parte de la tela, principalmente en la camisa y el los toques de luz de la piel del personaje. La paleta, aunque limitada en armonía, crea una concepción moderna de la forma humana que recuerda las obras de Cézanne, Monet o Sisley. En el cuadro *Manuel Morilla*, 1958 (Fig. 47), se plasma la cabeza de un amigo del artista absorto en sus pensamientos y con la mirada perdida.

---

213 ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M. S.: Op. cit., 1989, p. 19.



Fig. 47: *Manuel Morilla*, 1958. Óleo sobre lienzo, 41 x 33 cm, Colección particular, Gijón. Fotografía del archivo del artista.

Uno de los últimos retratos está fechado en 1963, momento en el que Rubio Camín ya había iniciado el trabajo escultórico y abandonado momentáneamente la pintura. Se trata del *Retrato de seis hermanos* (Fig. 48) y en el que los personajes miran al espectador, salvo uno de ellos que orienta la mirada lateralmente sentado en una silla. La obra capta un momento fugaz para la permanencia en el recuerdo de la historia familiar. Cada uno de sus miembros permanece aislado en su propio espacio, exceptuando a los hermanos vestidos con la mismas prendas y que se abrazan sin ocultar la complicidad. A pesar del uso del color blanco, la paleta resulta adusta y limitada. Según la concepción artística de Rubio Camín, el cuadro fue estudiado y ejecutado hasta el mínimo detalle. Esta obra tiene unas características similares a las del retrato familiar que pintó casi cuarenta años después, en el año 2004, titulado *Roxana, Cecilia y Quique*. Se trata de un retrato que le llevó tres años de ejecución y en el que la familia retratada posó de manera continuada todos los domingos en el taller de Valdediós. La obra aspiraba a ser un fiel retrato de familia y a lo largo del proceso fueron modificados algunos aspectos del retrato inicial, como la mano de la niña que se agarra al padre, o la vestimenta de los personajes, en especial el vestido de la madre. El paisaje que se ha plasmado detrás de los personajes hace alusión al gusto por la naturaleza que sentían los representados en el cuadro. Es preciso añadir que la obra denota un fuerte interés por captar psicológicamente la personalidad de la familia. El retrato de *Roxana*,

*Cecilia y Quique*, enlaza estilísticamente con la pintura de 1960, que tuvo una continuidad en esta nueva fase de trabajo a partir del año 1990.



Fig. 48: *Retrato de seis hermanos*, 1963. Óleo sobre lienzo, 140 x 180 cm, Colección particular (localización desconocida). Fotografía del archivo del artista.

Finalmente, en esta última etapa de trabajo pictórico destaca el *Autorretrato* de ca. 1998 (Fig. 49), que muestra al pintor de espaldas frente a un espejo y con un bodegón de peras en el primer plano. En gran parte de su producción tardía se advierte un uso atrevido del color que contrasta con las tonalidades sombrías y parduscas de su primera etapa, pero en este lienzo Camín utiliza una tonalidad grisácea y apagada. La obra destila introspección. El artista se muestra como un hombre mayor y exhibiendo signos distintivos de su creación como pintor: el bodegón con peras y el paisaje con celaje en segundo término. El género del autorretrato, muy frecuente en sus obras de juventud, es fiel a la tradición de la personificación del artista visto ante el espejo y observando al espectador. La obra es un poco adulatora y presenta al artista como un hombre inteligente, centrado en su quehacer y de espaldas a lo banal de la vida.



Fig. 49: *Autorretrato*, 1998. Acrílico sobre lienzo, 73 x 73 cm, Colección casa-taller de Camín, Valdediós. Fotografía de la autora.

#### IV .3.6. El bodegón

El género del bodegón ocupa un lugar importante dentro del conjunto pictórico realizado por Rubio Camín. Y es que a pesar de que los paisajes representan el corpus principal de su obra, las naturalezas muertas pintadas por Rubio Camín dan prueba del dominio de la composición y la atmósfera, a la par que reflejan su matizada observación de los objetos que le rodeaban. Los principales bodegones fueron creados a principios de los años cincuenta, con una combinación de influencias locales y, en menor medida, de las corrientes de la vanguardia europea que estudió de manera autodidacta en los libros.

Los primeros bodegones pintados por el artista inciden en los repertorios clásicos de las frutas, flores y objetos cotidianos que acompañan a una mesa (Fig. 50). Posteriormente, estos motivos son captados con la intención de transmitir el poder expresivo de las cosas, aludiendo además a las superficies y el color.



Fig. 50: *Bodegón de Avelino*, 1953. Óleo sobre lienzo, 74 x 94 cm, Colección particular, Gijón. Fotografía del archivo del artista.

La pintura *Bombillas y pecera*, 1950 (Fig. 51), destaca por estas cualidades, en primer plano descansan la pecera y las bombillas sobre un paño de lino. El artista explora la cualidad de la luz para sugerir el volumen y trabaja la obra desprovisto de artificios, alejándose de las interpretaciones tradicionales y académicas del tema.



Fig. 51: *Bombillas y pecera*, 1950. Óleo sobre lienzo, 63 x 50 cm, Colección particular (localización desconocida). Fotografía del archivo del artista.

Dentro de esos primeros bodegones encontramos el cuadro titulado *Calavera*, 1950 (Fig. 52), en el que se alude a la muerte de manera simbólica. La muerte fue un tema recurrente en la obra de Camín visible en los retratos de personas fallecidas como en *Mi abuela*, 1948, *Evaristo Valle yacente*, 1951 o *Mi madre*, 1990. El cuadro en sí es una *vanitas*, con referencia a la muerte y a la vacuidad de la vida. El cráneo y el libro abierto se interpretarían como un mensaje moralizando de lo efímero de los placeres de los sentidos. Como género, los bodegones pueden considerarse un punto de partida para un análisis amplio de la relación entre la alegoría y el naturalismo.



Fig. 52: *Calavera*, 1950. Óleo sobre lienzo, 60 x 73 cm, Colección particular (localización desconocida). Fotografía del archivo del artista.

Los bodegones de Rubi Camín dan importancia a los objetos como motivos formales antes que como elementos representativos. *Bodegón con gallo*, ca. 1952, se centra en una investigación sobre el color a partir de la superposición de los diferentes elementos, del gallo blanco dispuesto sobre la mesa y del paño azul de cocina, contrastando la intensidad del blanco con los tonos fríos del resto de la composición. Muy diferente es el cromatismo, de ecos fauvistas, del *Bodegón Bergonza*, 1952 (Fig. 53) y pintado en ese mismo año. Éste último se inscribe dentro de la etapa colorista de pinturas realizadas en la finca de Toledo entre 1952 y 1953.



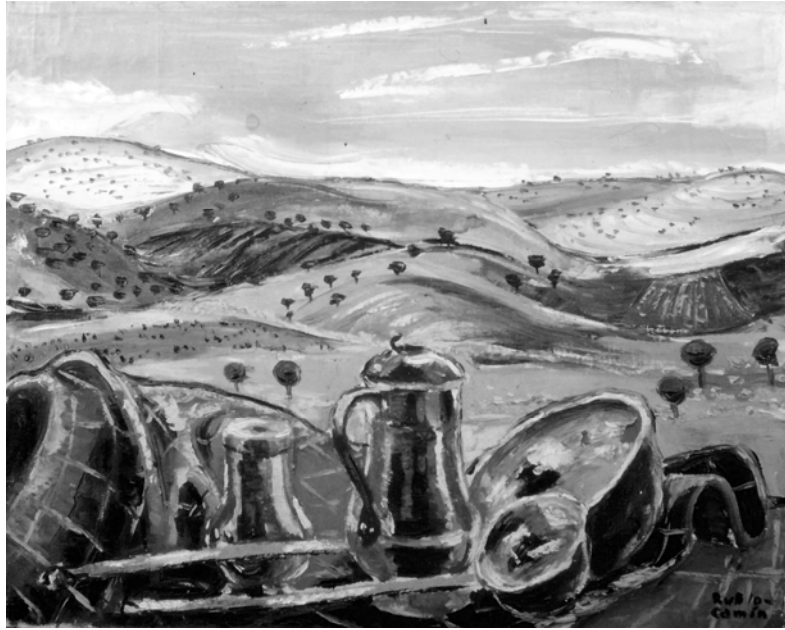


Fig. 53: *Bodegón Bergonza*, 1952. Óleo sobre lienzo, 72 x 92 cm, Colección particular, Valdediós. Fotografía del archivo del artista.

Podemos afirmar que los bodegones de Rubio Camín son selectivos y parcos a la hora de disponer una pequeña cantidad de objetos. Este hecho se acusa más a partir de 1954, momento en el que desarrolla los bodegones con peras, copas, jarras y botellas (Fig. 54). El contenido alegórico en estas representaciones está completamente ausente al centrar todo el interés en la forma y el color. En algunos casos, se potencia la perspectiva y se indaga sobre la composición geométrica de la forma y el espacio. La evolución de este tipo de soluciones conducirá en años posteriores a la fragmentación y disolución de la forma, con el consiguiente distanciamiento de la figuración hasta entonces habitual en su pintura.



Fig. 54: *Tres copas y botella (o Bodegón)*, 1957. Óleo sobre lienzo, 33 x 41 cm.  
Colección casa-taller de Camín, Valdediós. Fotografía de la autora.

*Bodegón con copas azules*, 1954, inaugura la primera de esta serie de bodegones en los que aparecen botellas, jarra, peras, platos y copas, todos ellos con un marcado perfil geométrico constructivista. Se ha compartimentado el espacio a partir de manchas superpuestas de color que dividen el fondo y la mesa, que se representa con una perspectiva invertida. En *Copa, melón e higos*, 1956 (Fig. 55), el tablero de la mesa se representa fragmentado, escalonado y desde un punto de vista apicado. La aplicación de una amplia mancha blanca para el soporte de los objetos contribuye a destacar su morfología, en este caso bien definida mediante contornos marcados con precisión.



Fig. 55: *Copa, melón e higos*, 1956. Óleo sobre lienzo adherido a tabla, 36 x 100 cm,  
Colección particular, Gijón. Fotografía de la autora.

En 1960, y a medida que la pintura de bodegón de Rubio Camín evoluciona, los planos y las formas se fragmentan cada vez más y se alejan del geometrismo constructivista anterior. El año 1960 es muy productivo para este género pictórico ya que el número de bodegones es importante y las innovaciones plásticas son mayores con respecto a obras anteriores. En estas pinturas los objetos de la composición se desdibujan, se funden con el fondo y pierden la referencia al objeto real que representan (*Frutas y botella azul*, 1960 y *Frutero*, 1960), distanciándose por completo de las soluciones del bodegón tradicional. En estos lienzos la presencia del espacio ocupa un lugar destacado dentro del lienzo y con el empleo de veladuras y la superposición de manchas fragmentadas, crea una especie de niebla que circunscribe a los objetos y difumina los contornos de los mismos. *Frutero*, 1960 (Fig. 56), ejemplifica esa evolución en la que unas piezas de fruta descansan sobre una mesa que se presenta abatida. La paleta de colores tiende a los marrones y a tonalidades cálidas, en contraposición con los bodegones de tendencia más azulada. El reduccionismo de las formas es notorio en este tipo de pinturas de finales de la década de los cincuenta y en un momento en el que Rubio Camín iniciaba su cambio de dirección hacia la escultura de carácter geométrico.



Fig. 56: *Frutero*, 1960. Óleo sobre lienzo, 74 x 92 cm,  
Colección casa-taller de Camín, Valdediós. Fotografía de la autora.

En otros bodegones de fines de los años cincuenta, Rubio opta por la combinación de diferentes

géneros pictóricos en el mismo cuadro. *Gran copa con flores*, 1958 (Fig. 57), es un ejemplo, en el que el bodegón tradicional se superpone al paisaje urbano que asoma por el marco de la ventana en la que se encuadra la naturaleza muerta. El centro focal del cuadro en este caso está dividido entre el bodegón, que destaca en primer término, y el paisaje fabril, al que conduce la carretera, que adquiere gran protagonismo compositivo al marcar la profundidad del cuadro. Los colores recuerdan los paisajes industriales de Gijón y el único toque cálido lo aportan las rosas que descansan sobre la copa de cristal.



Fig. 57: *Gran copa con flores*, 1958. Óleo sobre lienzo, 72 x 90 cm, Colección particular, Villaviciosa. Fotografía del archivo del artista.

La combinación del bodegón con otro tipo de repertorios fue también una constante en la pintura desarrollada a partir de 1990. En las últimas décadas de su actividad creativa, el bodegón se expandió más allá de los límites de la representación tradicional e incorporó otros géneros, como en *Avión*, 1997. El título de la pintura no deja de resultar extraño pues el único vestigio patente del avión lo observamos en la estela que su paso ha surcado en el cielo de un paisaje marino, y, en primer plano, se representa una composición de peras, un vaso con agua y tres figuras de sólidos geométricos. El foco de luz procede del ángulo superior izquierdo y como consecuencia de ello se plasma la sombra que generan las figuras. Sorprende en la composición la esfera que

flota en el espacio y que contribuye a potenciar el extrañamiento que produce este paisaje de raíces metafísicas. La línea del mar contrasta a su vez con el gran espacio de cielo, al que ha aplicado veladuras y en el que destacan las escasas nubes blancas revueltas por aquél avión no presente en la imagen.

Esta pintura es el contrapunto de otra obra realizada ese mismo año y titulada *Espejo*, 1998 (Fig. 58). El baño de luz que ilumina la escena es quizás, lo más llamativo de esta composición. El sol aparece en segundo plano pero baña con claridad a las peras y al vaso de agua que figuran en el primer plano sobre la mesa. El paisaje detrás del espejo evoca el fuego, de allí la intensidad de los colores. Se ha utilizado además el recurso de la imagen reflejada en un espejo como una forma de ejercicio plástico pictórico. La mesa, como en otras ocasiones, fue pintada con una perspectiva abatida y muestra desde un punto de vista distinto todos los elementos que se hallan sobre ella.

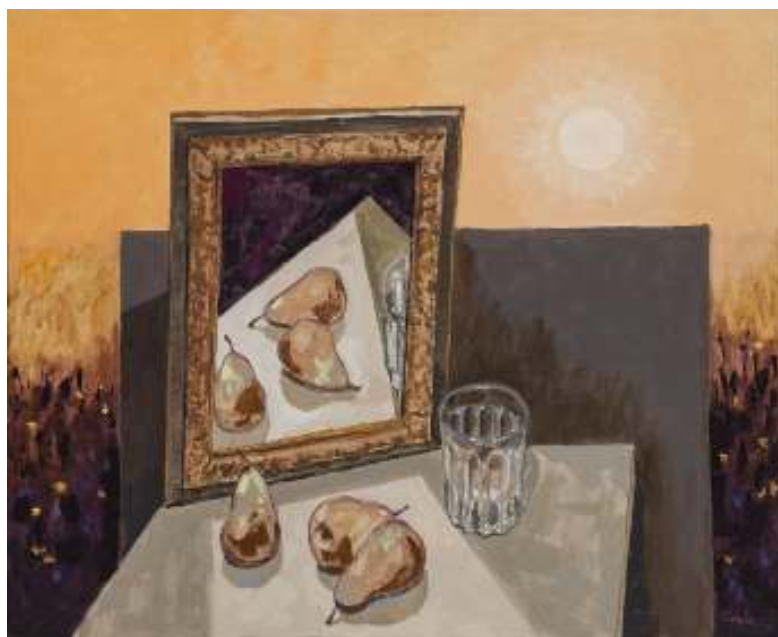


Fig. 58: *Espejo*, 1998. Acrílico sobre lienzo, 60 x 73 cm,  
Colección casa-taller de Camín, Valdediós. Fotografía de la autora.

A principios de los años noventa Rubio Camín retomó la iconografía de las peras desarrollada

en los bodegones pintados décadas atrás. *Peras*, 2000, es un estudio de peras pintadas en color azul que destacan por su sencillez y delicadeza. Los toques de pintura se aplican mediante manchas de color, prescindiendo del dibujo, y lo mismo ocurre en la serie de bodegones con peras que realizó en el año 2003, ejemplificadas quizás por los cuadros *Bodegón con peras 3*, 2003 (Fig. 59) o *Peras*, 2003, en el que a partir de manchas sueltas se configuran los elementos. El espacio en estas pinturas es tan importante como los objetos que lo invaden; las peras no se posan sobre una mesa, sino sobre una simple mancha sin definir. De este modo, el cuadro queda planteado sobre la base de la relación directa entre el objeto y el espacio. Estas peras parten en cuanto a forma del natural, pero por su colorido irreal y la indefinición del marco espacio que las rodea, marcan un notorio alejamiento de la pintura mimética tradicional.

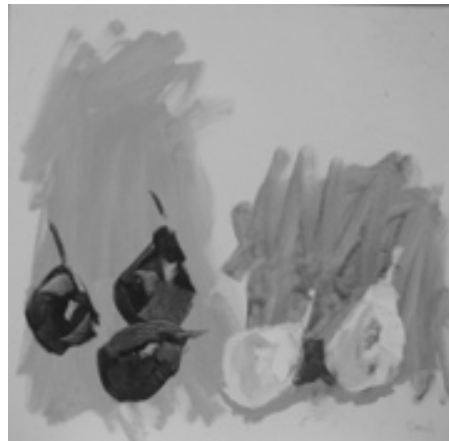


Fig. 59: *Bodegón con peras 3*, 2003. Acrílico sobre lienzo, 40 x 40 cm, Colección casa-taller de Camín, Valdediós. Fotografía de la autora.

La pintura de bodegón fue un ejercicio plástico fundamental para Camín en el que pudo abordar de manera acertada una serie de problemas específicamente pictóricos. Por un lado trabajó con la sensación (el color), por el otro con la construcción (la forma plástica, el volumen y el espacio) potenciando así la constructividad intrínseca de la materia. Estas dos tendencias interesaron al pintor y estuvieron ligadas a la evolución de su trabajo, pero fundamentalmente a la experiencia vivida con el trabajo escultórico a principios de la década de los sesenta.

#### IV. 3.7. El tema religioso

La religión ejercía gran protagonismo en el contexto socio-cultural de la España católica de postguerra en el que inició su trayectoria Rubio Camín, pero además tenía una presencia fuerte en el plano familiar<sup>214</sup>. No es de extrañar entonces que su pintura representara desde muy temprana edad esta temática, como tampoco fue casual que el inicio del trabajo escultórico estuviera vinculado al trabajo en la iglesia de Potters Bar en Londres<sup>215</sup>, un encargo que le vino dado por el círculo de clérigos al que pertenecía su hermano menor Félix Rubio Camín. Con la temática religiosa no sólo trabajó en pintura y escultura, sino fundamentalmente en el diseño de mobiliario religioso y de piezas destinadas al culto. En su adolescencia Rubio Camín realizó dibujos de temática religiosa y, posteriormente, en su juventud y madurez, creó cuadros, esculturas y retablos de esa temática, además diseñar espacios, muebles y objetos de culto.

Rubio Camín conocía bien la iconografía y el significado simbólico de cada elemento relacionado con la fe y el culto católico. Los encargos de su juventud y la advocación religiosa de su hermano, le obligaron a formarse en la materia. En los años venideros, se convirtió en un innovador del arte sacro y diseño litúrgico, aportación que se estudiará detenidamente en su correspondiente capítulo.

Su contribución a la pintura de temática religiosa fue importante en cuanto a calidad y cantidad, como también lo ha sido su actividad escultórica. Y aunque la pintura fue menor en cuanto a número, resulta determinante su estudio como eslabón último y final de este gran apartado dedicado a la labor pictórica.

Una de las primeras representaciones de esta temática es *San Sebastián*, 1951 (Fig. 60). En esta obra la figura principal es el santo, en el que el pintor demuestra conocimiento de la anatomía y capacidad para expresar el movimiento contenido. La actitud del santo, con la cabeza y los ojos elevados al cielo, intensifica la expresividad, lo mismo que la posición de los brazos atados a la espalda. Las flechas y los troncos del segundo plano dibujan una vertical con el cuerpo, que se

---

214 E incluso con la vocación de su hermano menor Félix Rubio por el sacerdocio, desde muy temprana edad bajo la advocación de los Misioneros Paúles.

215 Antigua iglesia de advocación Paúl que fue derribada y en cuyo solar se construyó una iglesia de nueva planta.

repetirá luego en la pintura de *San Juan Bautista*, 1951. El martirio de San Sebastián fue un tema que permitió a Camín estudiar con atención la belleza del cuerpo juvenil masculino, tanto en lienzos como en infinidad de dibujos.

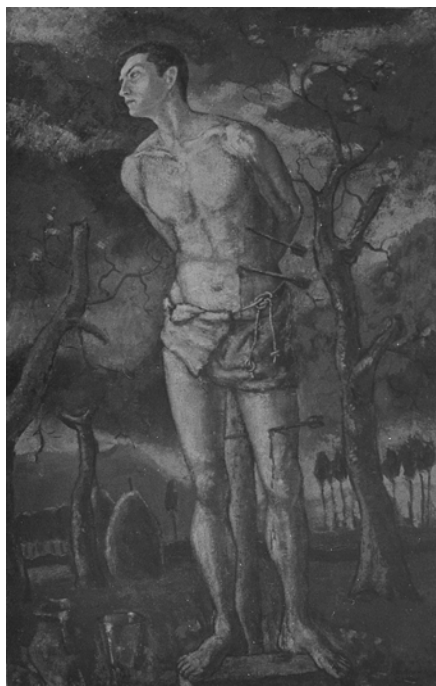


Fig. 60: *San Sebastián*, 1951. Óleo sobre lienzo, sin medidas, Colección particular, (localización desconocida). Fotografía del archivo del artista.

La pintura *La lapidación de San Esteban*, 1954 (Fig. 61), destaca por la novedosa composición de la escena. San Esteban yacente en el suelo con las piedras de la lapidación fruto de su condena. Lleva una aureola que lo distingue como santo y levanta la cabeza al cielo con gesto sereno, como si de un sueño se tratara, a pesar del calvario en el que se encuentra. Las piedras de la lapidación flotan en el aire como pequeños asteroides. El geometrismo de la ropa, característico de la etapa en que fue pintado el cuadro, ha sido aplicado a esta escena religiosa.





Fig. 61: *La Lapidación de San Esteban*, 1954. Óleo sobre lienzo, sin medidas, Colección particular (localización desconocida). Fotografía del archivo del artista.

Otro lienzo de tema hagiográfico es el de *San Pablo*, 1957 (Fig. 62). En él se plasma al santo cabalgando sobre su caballo en el momento de su conversión cuando es cegado por el resplandor divino. El cuadro destaca en el plano formal por la potente masa del caballo y en el expresivo por la fuerza que transmite la posición y el gesto de la figura del santo. El caballo se yergue agitado y ocupa gran parte de la superficie del lienzo, mientras que el santo dirige la mirada y levanta un brazo suplicante hacia la luz cegadora.



Fig. 62: *San Pablo*, 1957. Óleo sobre lienzo, sin medidas, Colección particular (localización desconocida). Fotografía del archivo del artista.

El cuadro que sorprende por su esquematismo es el *Cristo atado a la columna*, 1956 (Fig. 63). El cuadro representa a Cristo flagelado antes de ser condenado a morir cruz. La composición es simple, Cristo se representa erguido, con el torso desnudo y atado a la columna ocupando gran parte del lienzo. Al fondo, dos siluetas apenas esbozadas se corresponden con los sayones, que en una versión posterior del mismo tema, de 1959, desaparecen de la escena. La columna baja sigue el modelo adoptado tras el concilio de Trento, una columna en forma de balaustrada conservada en una basílica de Roma. La paleta es oscura y los únicos toques de luminosidad provienen del cuerpo de Cristo, situado junto a la columna que marca el eje compositivo.



Fig. 63: *Cristo atado a la columna*, 1956. Óleo sobre lienzo, 41 x 33 cm, Colección particular, Villaviciosa. Fotografía del archivo del artista.

El esquematismo de la anterior pintura coincide con el de la obra *La Última Cena*, 1956 (Fig. 64 y 65), el único cuadro de grandes dimensiones que anuncia los trabajos murales de temática religiosa posteriores, fundamentalmente el de Potters Bar de 1960. La iconografía tradicional relata el pasaje bíblico de la última comida que Jesús compartió con sus doce discípulos y en el que instituye la Eucaristía, momento en el que Cristo bendice la hostia consagrada y San Juan Evangelista mira con las manos unidas. Los doce discípulos están agrupados alrededor de la mesa, Judas permanece aislado dando la espalda al espectador, como si se le señalara para vergüenza pública. La composición tiene diversos puntos de vista, mostrando algunos objetos, como el taburete o incluso la mesa desde un ángulo elevado, mientras las figuras se representan desde un punto de vista frontal (Fig. 64). El tipo de pincelada, a partir de amplias manchas de color que definen las formas, es representativa de la última fase de su pintura en la que predominan las formas netas y muy construidas.



Fig. 64: *Última cena*, 1956. Óleo sobre lienzo, 173 x 480 cm, Colección particular, Gijón. Fotografía del archivo del artista.



Fig. 65: *Última cena*, 1956 (Detalle).

Dentro de las pinturas murales destaca el *Fresco de San Claudio*, 1958 (Fig. 66), realizado en la iglesia del mismo nombre en Oviedo<sup>216</sup>. En él se presenta la Asunción de la Virgen en el centro de la composición. Se divide en tres partes, en la del medio la Virgen María se eleva entre ángeles hacia el cielo donde la espera Dios. En el extremo inferior derecho se muestra a un obispo con su mitra, el distintivo jerárquico religioso que le caracteriza. En la parte izquierda se retrata al santo Claudio que eleva las manos hacia el cielo. El preciso realismo en la representación de los diversos espacios se integra en un conjunto simétrico y sereno. El cuadro

216 AVELLO: «Rubio Camín pinta en la nueva iglesia de San Claudio», *Región*, Oviedo, 28 de enero de 1958.

está pensado para verse desde lejos, atrayendo al espectador hacia el altar desde el otro extremo de la iglesia. Existe también un tríptico realizado al óleo sobre tabla y que fue el boceto preparatorio de este fresco.



Fig. 66: *Fresco de San Claudio*, 1958. Pintura al fresco, sin medidas, Iglesia de San Claudio, Oviedo.  
Fotografía del archivo del artista.

El tema religioso en su pintura evolucionada alcanza la máxima expresión en *Apunte de Apóstol* (o *Estudio de cabeza*), 1957 (Fig. 67) y *Cristo yacente*, 1956. Ambas obras responden a esta última etapa en la que se impone la esencialidad formal. En la segunda, Cristo yace tendido, con el cuerpo lánguido, casi cadavérico, marcando las costillas y los huesos. Destacan las manchas aplicadas con la espátula y la tonalidad pardusca de la composición.

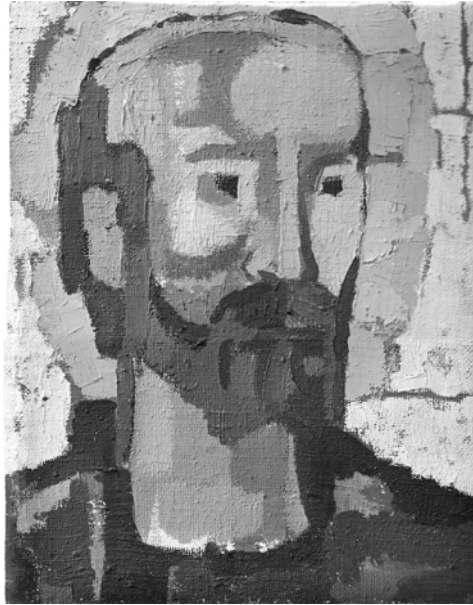


Fig. 67: *Apunte de apóstol (o Estudio de Cabeza)*, 1957. Óleo sobre lienzo, 41 x 33 cm, Colección particular (localización desconocida). Fotografía del archivo del artista.

Finalmente, y ya cuando Camín se encontraba inmerso en el quehacer escultórico, realizó una de sus últimas pinturas con esta temática, el *Mural para la iglesia de St. Vicent* en Potters Bar, en Londres, que ha desaparecido y del que se conservan escasas fotografías (Fig. 68). La escena desarrollada giraba en torno a la Crucifixión de Cristo en la imagen central. De esta obra se conservan los bocetos preparatorios, que dan idea de las dimensiones de la pintura definitiva, que fue destruida cuando se demolió el antiguo edificio que la contenía. Y con esta obra y tras más de diez años de dedicación a la pintura, Rubio Camín abandona dicha actividad para ocuparse del trabajo escultórico, tema central del siguiente capítulo.



Fig. 68: *Mural de la Iglesia de St. Vincent*, en Potters Bar, Londres, 1960. Fresco, 9,00 x 4,87 metros.  
Fotografía del archivo del artista.

## Capítulo V. La obra escultórica de Rubio Camín

En este capítulo pretendemos analizar la escultura de Joaquín Rubio Camín desde una perspectiva matérica y evolutiva, mostrando los aspectos más relevantes que han estado presentes en su obra tridimensional. Se ha incluido también un breve análisis histórico de las principales corrientes escultóricas en la España de la segunda mitad del Siglo XX, así como sus aportaciones y relaciones con la producción escultórica de Camín. El periodo de tiempo a analizar es muy amplio y abarca más de cuarenta años de producción escultórica ininterrumpida, desde la experiencia plástica inicial en 1960 con los murales de la iglesia de San Vicente de Potters Bar, en Londres, hasta las propuestas más recientes y antes de su fallecimiento en el año 2007. El hilo conductor del capítulo es el matérico porque hemos constatado que los diferentes logros y cambios de la escultura de Camín están intrínsecamente vinculados al uso de los materiales y una periodización cronológica de su escultura no se entiende si no es teniendo en cuenta la materia. Es importante la documentación gráfica que se ha recopilado y que forma parte del catálogo razonado, al que se ha hecho referencia en numerosas ocasiones y próximo a publicarse por la Fundación María Cristina Masaveu Peterson, y en el que se apoya el corpus teórico de este estudio. Del volumen total de obra catalogada se ha realizado una selección puntual de las esculturas que mejor reflejan la aportación de Camín dentro de este campo y que resultan fundamentales para el entendimiento del conjunto de la obra del artista.

### V. 1. Contextualización de la escultura de Camín en el panorama de la plástica española de la segunda mitad del siglo XX

Para realizar un acercamiento certero a la obra escultórica de Camín es importante entender el contexto temporal e histórico en el que se desarrollan sus creaciones. Su obra tridimensional se enmarca dentro del ambiente español de las vanguardias de mediados del siglo XX en España, una generación de creadores interesados en la apertura internacional<sup>217</sup> y el

---

217 SARRIUGARTE GÓMEZ, Íñigo: “El arte español ante el final de la dictadura de Franco: la necesidad de una apertura internacional”, en NAVAJAS ZUBELDÍA C. e ITURRIAGA BARCO, D. (eds): *Crisis, dictaduras, democracia. Actas del I Congreso Internacional de Historia de Nuestro Tiempo*, Universidad de la Rioja, Logroño, 2008, pp. 257-266.



manejo de nuevos conceptos plásticos, de pensamiento y de discurso.

La escultura de Camín es hija de su tiempo, de ese movimiento progresista que supo interiorizar y sintetizar los planteamientos del arte de vanguardia internacional en la España de la postguerra<sup>218</sup>. Y es que el cambio de residencia de Camín en 1950 y su establecimiento en Madrid, favoreció el contacto directo con los nuevos planteamientos plásticos, caracterizados por una ruptura radical de la concepción, que hasta ese entonces se tenía, del arte.

Las primeras creaciones escultóricas de Camín desarrolladas entre finales de 1950 y principios de 1960, incorporan los logros y las investigaciones de los grandes maestros de la escultura española de principios de Siglo XX (Julio González, Pablo Gargallo, Ángel Ferrant o Alberto Sánchez), una generación que había trabajado con nuevos soportes matéricos, fundamentalmente el hierro, dando origen a un nuevo lenguaje escultórico basado en la vacío, la línea y las formas abiertas. No es casual entonces que la materia elegida y más utilizada por el Camín fuese el hierro, por lo menos hasta 1990 en la que lo sustituye por el acero corten.

Además, la cercanía del domicilio de Camín, en la calle Alberto Alcocer, con el taller de fundición de los Hermanos Codina en Madrid, permitió el contacto directo con los círculos de escultores de Madrid. Artistas contemporáneos a Camín fueron Pablo Serrano, José Luis Sánchez, Juan Haro o Jorge Oteiza; éste último influyó notablemente a Camín en lo relativo a la actitud frente a la materia y el interés por la indagación espacial.

En efecto, la figura del escultor vasco Jorge Oteiza marcó, como a toda una generación de artistas, la actitud creativa de Camín. El contacto de Camín con el taller de Oteiza en Nuevos Ministerios (Madrid), coincide con el abandono de las técnicas pictóricas del artista asturiano y el origen de su interés por los lenguajes experimentales de la escultura. La influencia de los planteamientos oteizianos y aquella producción escultórica que preparaba para su participación en la IV Bienal de Sao Paulo de 1957<sup>219</sup>, y en la que obtuvo el Premio

---

218 UREÑA, Gabriel: *Las vanguardias artísticas en la postguerra española. 1940-1959*, Istmo, Madrid, 1982, pp. 40-63.

219 ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M.S.: *Jorge Oteiza. Pasión y Razón*, Nerea, San Sebastián, 2003, p. 71 y 130.

Internacional de Escultura, fueron decisivos para un joven artista como Camín interesado en romper con las reglas academicistas que impedían la apertura y el verdadero cambio del arte español .

Analizados todos estos precedentes, podemos concluir que los inicios de la escultura de Joaquín Rubio Camín<sup>220</sup> se encuentran relacionados con la experimentación matérica y plástica de mediados de los años cincuenta y de toda una generación interesada en reorientar y situar a España dentro de las tendencias vanguardistas internacionales. La actividad creativa de Camín se enmarca en un contexto artístico que presenta un amplio repertorio de tendencias<sup>221</sup>, aunque todas coincidían con esta necesidad de vivir una libertad artística separada de los postulados oficiales<sup>222</sup>.

La incursión de Camín en el campo del lenguaje tridimensional, surge en un momento crucial para el artista, en el que experimentaba una fuerte necesidad expresiva relacionada con la manipulación de la materia. Y como se expondrá a continuación, los primeros encargos para realizar intervenciones en espacios arquitectónicos, fueron el punto de partida para un trabajo escultórico posterior.

## **V. 2. Las primeras fases de experimentación tridimensional con el hierro y otros metales que preceden al angular**

Efectivamente, la necesidad de Camín por manipular la materia coincide en el tiempo con el desarrollo de encargos artísticos en los que integró las artes plásticas en los espacios arquitectónicos. La colaboración con el arquitecto Luis Laorga para la realización del mural del Colegio Mayor Antonio Rivera, en la ciudad Universitaria de Madrid, así como los murales para

---

220 ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M. S.: Op. cit., 1991 y “Joaquín Rubio Camín (Gijón, 1929)” en AA.VV.: *Artistas Asturianos. Escultores IX*, Hércules Astur de Ediciones, 2005, pp. 92-125; LOGROÑO, Miguel: *Camín*, Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1974; entre otros.

221 MARTÍN MEDINA, J.: *La escultura española contemporánea (1800-1978): Historia y evaluación crítica*, Edarcón, Madrid, 1978

222 CALVO SERRALLER, Fco.: Op. cit., 1990, p.16.

la Universidad Laboral de Tarragona y el Seminario de los Padres Paúles en Hortaleza<sup>223</sup>; constituyen ejemplos tempranos de obras plásticas realizadas por Camín e integradas en la arquitectura. Es una etapa de búsqueda y ensayos en la que se suceden proyectos realizados por encargo, como el desarrollado en la Cafetería Rívoli de Oviedo, 1959 (Fig. 69), en donde coloca su primer relieve en chapa metálica<sup>224</sup>.



Fig. 69: *Relieve*, 1959. Acero y mosaico, sin medidas, Cafetería Rívoli, Oviedo. Fotografía de la autora.

El punto de inflexión que supuso el cambio verdadero en la orientación de su actividad fue el proyecto desarrollado en 1960 en la Iglesia de St. Vicent de Potters Bar, en Londres. Por aquella época, la iglesia de la capital londinense agrupaba a un número importante de sacerdotes españoles de advocación paúl<sup>225</sup> y, gracias a los trabajos anteriores realizados para esta congregación, Rubio Camín recibió el encargo para realizar una pintura monumental en el altar

---

223 MENÉNDEZ MANJÓN, C.: «Un hombre joven encontró su vocación», *El Comercio*, Gijón, 16 de agosto de 1956.

224 CABEZAS, Carlos: «Afirmación categórica: «no hay arte si no es honrado». Bach ha sido el artista más grande de todos los tiempos», *La Nueva España*, Oviedo, 16 de marzo de 1959.

225 GRANDE, G.: “Los padres paúles españoles en Potters Bar”, *Anales Madrid*, 1973, pp. 461- 463.

mayor<sup>226</sup>. Posteriormente realizó para la misma iglesia un *Via Crucis* con figuras de chapa de bronce, cobre y plata<sup>227</sup>. La ejecución de este trabajo le obligó a permanecer en Londres un año<sup>228</sup> y durante la estancia inició una fase de experimentación tridimensional con materiales como la chapa de hierro, el bronce, aluminio, cobre, latón, plata, madera, clavos, metales de desecho y hormigón<sup>229</sup>. Los materiales eran trabajados en su estado más elemental, tal y como fueron encontrados, además de ser concebidos como ejercicios plásticos de una obra experimental que dió una sólida base a la escultura que realizaría posteriormente en España.

A partir de la experiencia de Potters Bar, las siguientes intervenciones en la arquitectura realizadas por Camín serán de carácter tridimensional, Como la escultura *Redes* o *Marineros*, 1960, ubicada en el edificio de viviendas Garmoré de la calle Marqués de San Esteban de Gijón, en su fachada a la calle Zamora. Las viviendas fueron diseñadas por los arquitectos Manuel del Busto y Miguel Díaz de Negrete. El mural ocupa treinta metros cuadrados y es la primera intervención exterior en un inmueble. Está realizado con planchas de acero, recortes de rejilla en la parte superior y una capa de pintura negra para evitar la corrosión del metal. La obra comprende dos escenas, por un lado unos pescadores faenando en la zona inferior y en la superior unas redes secándose al sol<sup>230</sup>. La composición guarda similitudes con la última fase pictórica del artista y con esa síntesis constructiva que le impulsó a iniciarse en la escultura<sup>231</sup>. La escultura alegórica *Ahorro* de 1961 (Fig. 70) y realizada en bronce, se ubica en la fachada de la calle Álvarez de Garaya de la sede central de Cajastur y fue proyectada también por los mismos arquitectos<sup>232</sup>. La intervención de Camín consistió en un conjunto escultórico de tres piezas de bulto redondo. En la parte inferior una madre con su hija extendiendo los brazos y recibiendo una alcancía que sostiene un ángel en la parte superior y que representa la función

---

226 Aunque el mural ha desaparecido, se ha realizado ya un breve análisis de la composición en el capítulo correspondiente a la pintura.

227 ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M. S. y ZAPICO, Fco.:Op. cit., 1990, pp. 7-27

228 Hecho que no le impidió continuar con los encargos de decoración de fachadas arquitectónicas en su ciudad natal.

229 ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M. S.: Op. cit., 2005, p.102

230 BLANCO, Héctor: Op. Cit.,2010, pp. 36-37.

231 VILLAMAR, P. A. de: «Asturianos en Madrid. Joaquín Rubio Camín se ha pasado a la escultura», *Región*, Madrid, 28 de noviembre de 1962.

232 «Ayer se descubrió la fachada del edificio de la Caja de Ahorros», *El Comercio-Columna de Gijón*, abril de 1960.

protectora del banco<sup>233</sup>.



Fig. 70: *Ahorro*, 1961. Fundición en bronce (cabezas, manos y piernas) y chapa de cobre plegada (ropajes). Fachada de la calle de Álvarez de Garaya de la sede central de Caja Astur, Gijón. Fotografía del archivo del artista.

Basándonos en los anteriores ejemplos plásticos, se puede constatar cómo el contacto con los grandes espacios fue el detonante para que Camín se iniciara en el trabajo volumétrico y cómo estas primeras creaciones tridimensionales dependen todavía del soporte mural. En efecto, los conjuntos escultóricos vinculados a proyectos arquitectónicos son el precedente inmediato del inicio de una etapa prolífica de esculturas que poco a poco van ganando autonomía, abandonando la monumentalidad, aunque en las primeras fases escultóricas dependientes todavía del soporte mural. Las referencias pictóricas son el apoyo para la configuración de estas primeras esculturas: en el sentido de la composición, la articulación de las partes y el efecto global de unidad. El abandono del soporte mural y de estas grandes superficies arquitectónicas,

---

233 BLANCO, Héctor: Op. cit., 2010, p. 38.

así como el inicio de la escultura exenta, se entiende por motivos de economía, un proceso desencadenado por la necesidad de desvincularse del taller industrial y de iniciar una experimentación individual en su propio taller, con medios accesibles y manipulados por el propio artista<sup>234</sup>. Es así como surgen las primeras piezas de hierro y bronce realizadas en su estudio, trabajadas con instrumentos elementales como el soplete y el martillo. Pero las técnicas de los procesos de ejecución son múltiples, en un principio recurrió al estañado para unir las piezas pero, a partir de un curso de soldadura oxiacetilénica que realizó en 1961 en la Sociedad Española de Oxígeno, Camín moldea la chapa de metal por separado y une las partes con soldadura<sup>235</sup>.

A partir de 1961 la actividad de Camín está centrada por completo en la escultura<sup>236</sup>, en una constante búsqueda de soluciones matéricas, técnicas, cromáticas, texturales y formales<sup>237</sup>. Los procesos técnicos definen muchas de estas obras y esculturas como *Mujer*, 1962 (Fig. 71), se valen de un proceso técnico tan simple como es la soldadura y el ensamblaje de pequeños trozos de metal que articulan la figura. Este proceso de ensamblaje, así como la preferencia por los metales y de una manera destacada por el hierro, llega a Camín por influencia de Julio González<sup>238</sup>. En la escultura *Mujer* hay una preocupación por el tratamiento de la figura humana, aunque pronto Camín abandonaría este lenguaje figurativo y se dedicaría a una escultura no objetiva, construida fundamentalmente en acero. El cuerpo humano como tema quedaría asociado a la escultura religiosa y en menor medida, a distintas técnicas como el bronce o la piedra. Es por ello, que la escultura figurativa se ha englobado dentro de un conjunto de obras con características propias que merece un análisis individual en su correspondiente apartado.

---

234 ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M. S. y ZAPICO, Fco.: Op. cit., 1990, p.17.

235 MUÑIZ, Mauro: «Los abstractos españoles impresionaron en Londres. “He enviado a la próxima Exposición Nacional una escultura en hierro”. Sigo con el figurativismo, aún no he llegado al abstracto», *El Comercio*, Gijón, 30 de marzo de 1962.

236 DE VILLAMAR, P. A.: «Asturianos en Madrid. Joaquín Rubio Camín se ha pasado a la escultura», *Región*, Madrid, 28 de noviembre de 1962.

237 ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M. S.: Op. cit., 1991, p.56.

238 ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M. S.: Op. cit. 1986, p.196.



Fig. 71: *Mujer*, 1962. Acero laminado, 93 x 27 x 23,5 cm,  
Colección particular, Valdediós. Fotografía de la autora.

Así pues, la escultura no objetiva es la que ocupa gran parte del trabajo creativo inicial de Camín. Las primeras obras son relieves que se encuentran a caballo entre la evocación de las superficies bidimensionales de su pintura<sup>239</sup> y la escultura con mayor indagación morfoespacial (Fig. 72), alejada del plano mural y que adquirirá una verdadera dimensión en obras posteriores.

---

239 FARALDO, Ramón: «Escultura, dibujo grabado en el I Certamen Nacional de Artes Plásticas», *Ya*, Madrid, 12 de diciembre de 1962.

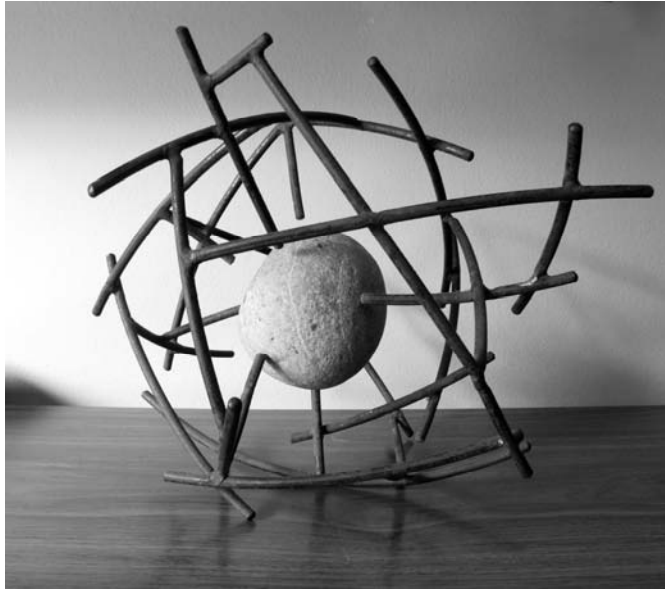


Fig. 72: *Sin título*, ca. 1961. Varilla de acero y canto rodado, 31 x 27 cm, Colección M<sup>a</sup> Teresa Fernández. Fotografía de la propietaria.

Destaca entonces la producción escultórica de relieves realizados con plancha de acero y que se caracterizan por la incorporación de objetos reales como piedras y trozos de madera. *Estandarte*, 1961; *Relieve*, 1961; *Casa de muñecas*, 1961 o *Hierro II*, 1962 (Fig. 73), son obras murales pertenecientes a esta primera etapa de experimentación y en las que se han incorporado pequeños trozos de madera, que superponen su forma redondeada y blanquecina, sobre la superficie pulida de la chapa de acero. En todas estas esculturas, la riqueza cromática cobra interés y se juega incluso con el efecto tornasol producido por el fuego<sup>240</sup>.

---

240 FIGUEROLA-FERRETI, L.: «I Certamen Nacional de Artes Plásticas», *Arriba*, Madrid, 12 de diciembre de 1962.





Fig. 73: *Hierro 11*, 1962. Acero y madera, Sin medidas,  
Colección particular (localización desconocida). Fotografía del archivo del artista.

Los relieves además le proporcionaron reconocimientos nacionales. En 1962 la escultura titulada *Hierro 56*, 1962, obtuvo el Gran Premio de escultura en el I Certamen Nacional de Artes Plásticas celebrado en Madrid<sup>241</sup>. La pieza supuso un cambio respecto a las esculturas anteriores, ya que Camín se centró en ese momento en el análisis de las formas puras, definiendo el espacio y el volumen con la chapa metálica y eliminando de las esculturas materiales como la madera y los cantos rodados, además de alejarse totalmente del figurativismo. La escultura es una superficie de metal donde se insertan ruoturas geométricas en círculo o en vrecha, jugando con el efecto tornasol producido por el fuego al soldarla<sup>242</sup>. El premio, dotado con 30,000 pesetas<sup>243</sup>, fue un incentivo a su trabajo como escultor y Camín continuó investigando en obras posteriores con la materia y los procesos de ejecución en las

---

241 «El gijonés, Rubi Camín ha logrado el Gran Premio de Escultura en el I Certamen Nacional de Artes Plásticas, celebrado en Madrid», *El Comercio*, Gijón, 15 de diciembre de 1962.

242 FIGUEROLA-FERRETI, L.: «Ier Certamen Nacional de Artes Plásticas», *Arriba*, Madrid, 12 de diciembre de 1962.

243 «Premios del Certamen Nacional de Artes Plásticas», *Informaciones*, Madrid, 18 de diciembre de 1962.

mismas<sup>244</sup>.

Ese mismo año Camín realiza una incorporación importante a su escultura, la incorporación del pedestal, un elemento que supuso un diálogo diferente con el espacio. A partir de dicha integración la escultura exenta cobra protagonismo y se produce un giro diferenciador en los planteamientos formales de su escultura. Paulatinamente los relieves van desapareciendo y se van introduciendo también elementos cercanos al mundo industrial o fabril: alcayatas, tornillos, clavos, chapas y pletinas. Éste último elemento además es significativo para el proceso posterior del angular. *El proceso*, 1962; *Cilindro*, 1962; *Radar* (o *Pantalla*), 1962-1963 y *Cuenca*, 1962 (Fig. 74), son esculturas que evidencian la incorporación del pedestal y el consiguiente distanciamiento del plano mural, el uso de los módulos, así como la preocupación por la escala y las proporciones. En este momento también, y a partir de la incorporación de los elementos anteriormente comentados, el lenguaje de la escultura de Camín se inscribe dentro de la corriente no figurativa, no objetual o funcional, en consonancia con las vanguardias que predominaban en la plástica española a comienzos de los años sesenta<sup>245</sup>.

---

244 FARALDO, R.: «Escultura, dibujo y grabado en el I Certamen Nacional de Artes Plásticas», *Ya*, Madrid, 12 de diciembre de 1962.

245 ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M. S.: Op. cit., 1991, p.57.

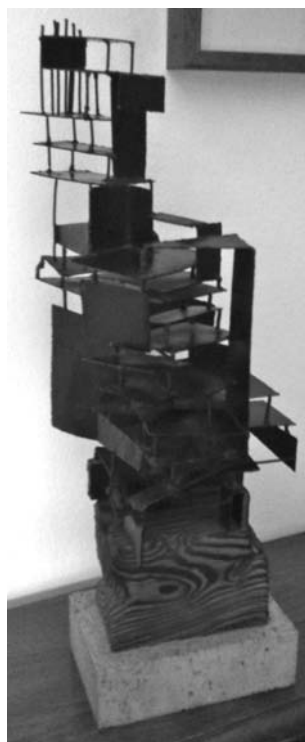


Fig. 74: *Cuenca* 1962-1963. Acero y madera, 48 x 20 x 17 cm,  
Colección particular, Oviedo. Fotografía de la autora.

La elección de los materiales se va perfilando conforme su obra escultórica evoluciona y tras el hallazgo de la pletina de acero y por consiguiente del angular, el acero se convierte en el material escultórico predilecto de Camín. En 1962 su indagación escultórica se realiza con nuevos planteamientos y comienza una depuración sustancial en los elementos materiales con los que trabaja, eliminando las alcayatas, los tornillos, clavos y chapas, para centrarse únicamente en el angular de acero, con el que llegará a crear en adelante estructuras complejas.

### **V. 2.1. El angular de acero**

El hallazgo del angular de acero y su desarrollo como soporte único de la escultura se fecha en torno a 1962, momento en el que Camín desarrolla una serie de esculturas con el angular como único elemento formal. A diferencia de las anteriores estructuras, el trabajo con el angular supuso un paso hacia una indagación espacialista singular y el abandono de los valores cromáticos y texturales de los relieves. La elección de este elemento como núcleo fundamental

de su obra en hierro no se explica, si no es por el contexto artístico madrileño en el que se desarrolla, lleno de tendencias desbordantes y de una apertura hacia la innovación y los nuevos lenguajes de las vanguardias del momento. La búsqueda individual de un lenguaje propio y singular que emprende Camín, a partir de su contacto con la escultura y estas nuevas tendencias, se materializó en el angular de acero, catapultando además su fama como artista y abandonando durante un largo periodo la práctica pictórica. El resultado morfoespacial del angular ha sido ampliamente estudiado y existe una extensa bibliografía sobre el tema<sup>246</sup>, sin embargo merece la pena sintetizar el origen del angular y los diferentes estadios de la escultura a lo largo de más de cuatro décadas de trabajo ininterrumpido.

#### V. 2.1.1. El origen del angular y las primeras piezas de acero (1962-1964)

El origen del angular se encuentra vinculado a la elección del artista de un soporte matérico de origen industrial y dotado de con una forma esencial y mínima. El angular surge, según palabras del propio Camín, *“cuando un plano se dobla y produce una escultura: un volumen, un hueco”*<sup>247</sup>. La preferencia por un material como el hierro da cuenta también del contexto industrial en el que creció el artista, la ciudad portuaria de Gijón y su importante tradición siderúrgica: *“Elegí el hierro en mi escultura porque es el que más me satisface para expresar mi mundo de las formas...Por otra parte...el acero es un material muy de nuestra época, y, aunque no fuese más que por esta razón, no es extraño que me hubiese interesado desde un principio. Creo que hay que ser indefectiblemente testigos del mundo que nos toca vivir”*<sup>248</sup>. Estos dos hechos son trascendentales para entender el origen del angular y las posibilidades morfoespaciales de este componente a lo largo de su dilatada trayectoria plástica. Durante casi cuarenta años, Camín indagó sobre los diferentes resultados escultóricos del angular, en función del número, la composición y el tratamiento de los elementos. Todas estas variaciones han sido ya clasificadas y se han establecido una serie de fases creativas que

---

246 A los trabajos citados de la profesora Álvarez Martínez, habría que añadir los de HIERRO, José: *Camín*, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1965 y LOGROÑO, Miguel: *Camín*, Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1974; entre otros.

247 LOGROÑO, Miguel: Op. cit., 1974, p. 25.

248 OLIVAR, J.A.: «Rubio Camín: el escultor que se forjó a sí mismo», *La Nueva España*, Oviedo, 1 de junio de 1969.

facilitan su estudio y comprensión<sup>249</sup>.

La primera de estas fases se refiere a un periodo de tiempo muy corto entre los años 1962 y 1964 al que se ha denominado *fase barroca*, aludiendo a la génesis del angular y el desarrollo de las primeras esculturas con este elemento. Esta fase coincide con una intensa producción escultórica, en la que se solapan aún varias tendencias y diversidad de planteamientos escultóricos. Y es que cualquier estudio lineal y unidireccional de la obra del artista es una aproximación poco acertada a sus creaciones. La producción escultórica de Camín, como la de muchos otros artistas, se singulariza por la variedad de lenguajes, que abandona y retoma, solapándose en el tiempo según las necesidades plásticas sin una aparente coherencia cronológica y evolutiva.

En esta *fase barroca* las piezas escultóricas se caracterizan por contener varios angulares en una única composición, variando simplemente en la posición de los elementos. Las dimensiones de cada módulo son comedidas, conforme su escultura evoluciona aumenta el tamaño del módulo y se reduce el número de elementos por pieza. Otra característica es la tendencia hacia el eje horizontal, hecho que difiere de las fases posteriores en las que predomina la verticalidad. Los angulares generados en esta primera fase poseen una complejidad formal de composición que se irá simplificando a lo largo del tiempo. Es decir, hay una preocupación por ocupar el espacio y generar piezas complejas con un número elevado de elementos formales, trazando ejes divergentes cargados de tensión, expresividad y movimiento. *Peine*, 1962; *Horizontal*, 1962; *Caudal*, 1962; *Pantalla bicóncava*, 1963; *Arco*, 1963 y *Camino*, 1964; son parte de estas primeras esculturas en las que emplea el angular de acero y que por cronología y composición encajan en esta primera fase de desarrollo. *Camino*, 1964 (Fig. 75), por ejemplo, es una obra realizada con múltiples elementos angulares de acero. La ordenación de los elementos verticales en ambos extremos genera tensiones en la pieza, sugiere un movimiento ascensional que contrarresta el desarrollo horizontal de los restantes elementos compositivos y aporta la estabilidad al introducir el contacto con la piedra. El lenguaje del angular se va perfilando en esta pieza y el estilo escultórico de Camín queda ya definido en esta primera fase de trabajo.

---

249 Las fases de desarrollo del angular han sido propuestas por la profesora M<sup>a</sup> Soledad Álvarez Martínez en una serie de trabajos ya citados.



Fig. 75: *Camino*, 1964. Angular de acero y piedra, 20 x 37 x 13 cm, Colección particular (localización desconocida). Fotografía del archivo del artista.

A nivel técnico, en esta primera fase de génesis del angular, Camín continúa haciendo uso del corte y la soldadura para unir los módulos, sin que destaque un tratamiento singular del angular, como se verá en piezas posteriores. La soldadura es una técnica recurrente del artista en esta pieza y en otro tipo de esculturas en las que no emplea el angular de acero, pero que se relacionan con el trabajo posterior de simplificación formal. *Homenaje a Elia Kazan*, 1963, es una composición que utiliza chapas, los perfiles y los tornillos, recordando aquellos primeros relieves escultóricos en los que empleaba estos elementos. En esta obra hay una intención de establecer un lenguaje propio, con un fin plástico intencionado y no simplemente un conjunto de elementos dispares. La reducción de la escala constituye una de las aportaciones novedosas a su escultura en metal y esculturas posteriores participan del logro que se revela en esta pieza. La obra puede ser contemplada de diferentes ángulos, potenciando así su espacialidad y distanciándose de esa mirada casi única de sus primeros relieves.

A partir de 1964 y de una serie de piezas con planteamientos similares (*Homenaje a Bach*, 1963;

*Camarero*, 1963; *Doble T*, 1963 o *Sigla*, 1964), Camín da comienzo a una etapa prolífica de dedicación casi exclusiva al angular de acero hasta 1975, momento en que se fechan las primeras piezas de madera. Las obras de esta etapa acusan ya la evolución que se definirá el siguiente estadio de su escultura y en la que se emplea el angular de acero como único elemento formal de su trabajo tridimensional. La escultura *Verso y contraverso*, 1963-1964 (Fig. 76); se encuentra a caballo entre estos dos momentos y se relaciona con el trabajo de simplificación formal posterior.

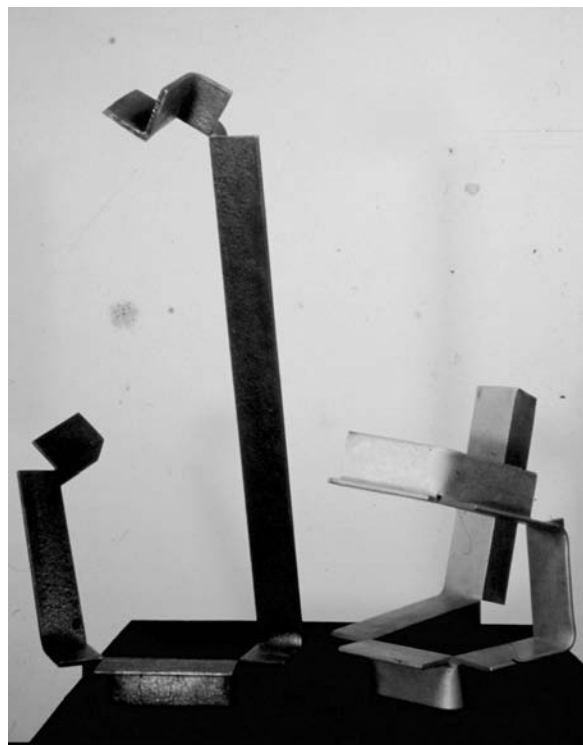


Fig. 76: *Verso y contraverso*, 1963-1964. Hierro, 52 x 35 x 30 y 31 x 34 x 25 cm, Colección particular (localización desconocida). Fotografía del archivo del artista.

#### V. 2. 1. 2. El desarrollo del angular a partir de 1964 hasta 1968

La simplificación formal del angular de acero se anuncia en una serie de piezas desarrolladas entre 1964 y 1968. Son esculturas que han procedido a una depuración sustancial de los elementos materiales; es decir, a diferencia de la etapa anterior, en estas piezas se han reducido el número angulares y la articulación de los elementos formales se ha desarrollado con diferentes planteamientos. Esta etapa ha sido calificada como un estadio intermedio y anterior a

la fase clásica, desarrollada a finales del año 1968<sup>250</sup>.

Los cambios se evidencian en obras clave como *Homenaje a Unamuno*, 1964; *Laoconte*, 1964 o *Música*, 1965 (Fig. 77). En esta última escultura se emplea un único angular de acero y el tratamiento formal difiere notablemente del que ofrecían las anteriores piezas. Estas variantes residen en los cortes, los plegamientos y los giros practicados a la superficie del ángulo, ampliando las tensiones y delimitando el espacio por elementos curvos y rectos. La experiencia del empleo de la peana es fundamental también para esta evolución marcada por la simplificación de los elementos, al ser ésta una base de pequeñas dimensiones que delimita y obliga a trabajar con un número reducido de angulares. Resulta evidente la elementalidad del tratamiento formal, la soldadura se ha abandonado y cuando se emplea no queda expuesta a ojos del espectador, como sucedía con otras esculturas. A pesar de la simplicidad formal, existe en estas piezas una mayor preocupación por la expresividad, que se potencia además con sugerentes títulos, y por el desarrollo de las formas en el espacio.



Fig. 77: *Música*, 1965. Angular de acero, 17 x 27 x 17 cm, Colección particular, Oviedo. Fotografía de la autora.

---

250 ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M. S.: Op. cit., 1991, pp. 73-74.



Otra de las variantes de este nuevo tratamiento formal del angular desarrollado a partir de 1964 se encuentra en una serie de piezas desarrolladas a partir de la ordenación vertical del ángulo y con una alteración mínima del módulo inicial. El grado de simplificación se evidencia en piezas como *Vespertilio*, 1965; *Homenaje a Le Corbusier*, 1965; *Homenaje a Anton Webern*, 1966 o *Hábitat*, 1967. La escultura *Amigo*, 1966 (Fig. 78), cuya ordenación es similar a las anteriores, presenta una serie de cortes perpendiculares sobre ambas caras del diedro. El leve giro o abertura de tres de sus elementos, así como los cortes en las caras del ángulo, evidencian la simplicidad a la que se ha aludido. Esta escultura destaca por el uso de la peana, que sujeta y une a través de una barra de hierro de escaso grosor, y que permite el desarrollo vertical del angular.

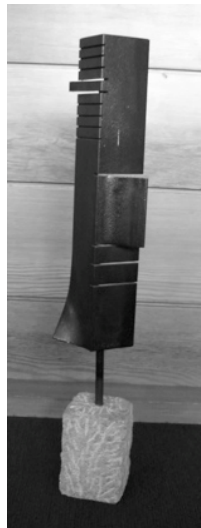


Fig. 78: *Amigo*, 1966. Angular de acero y piedra, 55,5 x 9 x 9 cm,  
Colección particular, Coruña. Fotografía de la autora.

Un grupo peculiar lo constituyen las esculturas *Prometeo*, 1964; *A Kafka II*, 1965 (Fig. 79) o *Penta*, 1967, centradas en la desestructuración del angular por medio de cortes y giros para otorgarle una composición circular. El espacio queda delimitado por las formas cerradas y redondas, en oposición al carácter abierto de otras esculturas. La búsqueda del espacio se fundamenta en el interior de las piezas y, en algunos casos (*Prometeo*), con una continuidad en el exterior.

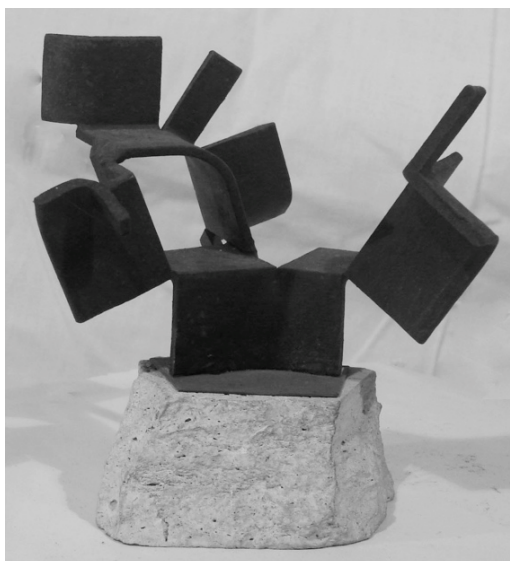


Fig. 79: *A Kafka II*, 1965. Angular de acero y piedra, 15,5 x 16,5 x 13,5 cm, Colección casa-taller de Camín, Valdediós. Fotografía de la autora.

Como se comentó anteriormente, no existe una evolución lineal y unidireccional de la obra escultórica de Rubén Camín, aunque es cierto que muchas de estas esculturas presentan similitudes en cuanto a tratamiento formal del módulo, motivo por el que se han agrupado en grandes bloques para facilitar su comprensión. Quedan sin embargo, muchas esculturas que no responde a los planteamientos habituales y cuyo único motivo generador es la experimentación geométrica especialista. Esculturas como *Cantil*, 1968 o *Ensayo de libertad*, 1968-1969 (Fig. 80), son piezas diferenciadas entre sí pero que comparten similares intenciones, la de transformar el elemento industrial en una composición de naturaleza estrictamente plástica. El tratamiento formal de estos dos ejemplos escultóricos se basa en los cortes, dobleces y distorsiones, dando cuenta de la riqueza expresiva de angular de acero y de la multiplicidad de variantes plásticas que permite obtener.

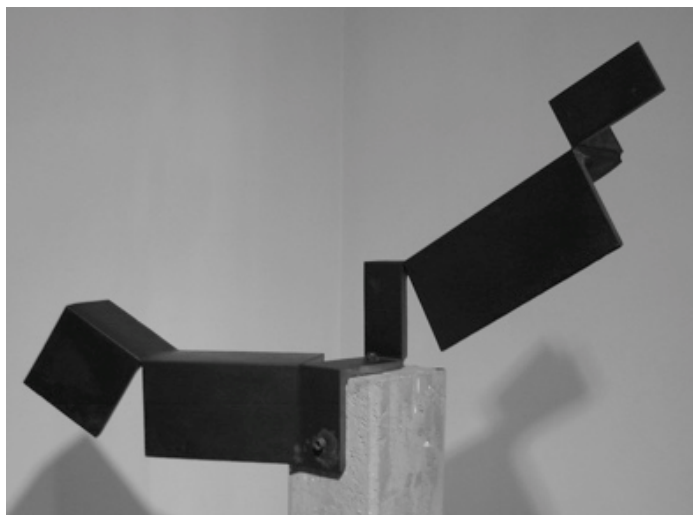


Fig. 80: *Ensayo de libertad*, 1968-1969. Angular de acero, 59 x 106 x 30 cm, Colección particular, Villaviciosa. Fotografía de la autora.

Además en 1968 Camín realizó los tres últimos relieves en chapa de acero: *Relieve (Un trapecio)*; *Relieve (Un rectángulo)* y *Relieve (Dos círculos)*. Estos relieves marcan el final de un ciclo y el anuncio de una fase importante centrada exclusivamente en el angular de acero hasta por lo menos 1990, momento en que diversifica el trabajo escultórico a partir del empleo de nuevos procedimientos técnicos. *Relieve (Un rectángulo)*, 1968 (Fig. 81), es una obra aún dependiente del plano mural pero con elementos basados en la geometría. La obra fue realizada para el estudio del arquitecto José Ramón Miyar, en La Coruña, para el que realizó en 1974 un número de elementos cuya función es la delimitación de espacios y sobre soportes de malla metálica y los módulos de madera. El trabajo se completó con el mural ubicado en la paredes interiores que dan acceso al edificio, realizado con hormigón y planchas de acero en 1974<sup>251</sup>.

Desde 1968 y tras una breve transición, comienza un periodo de trabajo con el angular de acero calificado *clásico*<sup>252</sup>, momento en que la escultura consigue los mayores logros con este elementos modular y en el que se fechan las obras más representativas de su carrera artística.

---

251 «La exposición de veinticinco esculturas en Atalaya», *El Comercio*, Gijón, 6 de mayo de 1975.  
252 *Ibid.*



Fig. 81: *Relieve (Un rectángulo)*, 1968. Chapa de acero soldada, 150 x 134 x 14 cm, Colección particular, Coruña. Fotografía de la autora.

### V. 2.1.3. El desarrollo del angular a partir de 1968 hasta 1990

La llamada *fase clásica* se refiere a un periodo de tiempo en el que se han asentado ya las bases de la escultura del angular y Camín desarrolla todo su potencial creativo con este módulo industrial. Como ocurre con las fases anteriores, los planteamientos morfológicos y espaciales son múltiples y aunque se han establecido pequeños grupos de esculturas que guardan relación, muchas de estas obras no encajan dentro de una serie determinada y constituyen ejemplos aislados de la experimentación plástica y la necesidad creativa del artista. En este periodo de tiempo, se introducen también novedades en cuanto al formato de las esculturas, introduciendo el formato múltiple y el formato trofeo, un punto de partida para la seriación escultórica del angular de acero en pequeñas dimensiones que ya había sido utilizada por el artista en la producción escultórica de bronce. Otra de las novedades de la *fase clásica* se refiere a la

creación de angulares de grandes dimensiones. Como se comentó anteriormente, el inicio de la escultura en metal se relaciona con la decoración de grandes superficies arquitectónicas y siempre dentro del lenguaje figurativo. A partir de 1970 Camín retoma la escultura de grandes dimensiones, pero esta vez realizada con el angular de acero y posteriormente con planchas de acero. Este último soporte matérico se generalizará en la escultura desarrollada a partir de 1990.

Uno de los primeros grupos escultóricos desarrollados a finales de los años sesenta está integrado por un conjunto de piezas que se caracterizan por contener angulares enfrentados entre sí y cuyos títulos aluden a su composición formal: *Lucha de elementos simétricos*, 1969, y *Elementos en lucha*, 1969 (Fig. 82). Esta serie de esculturas se caracteriza por una disposición de sus elementos, dos angulares entrelazados o enfrentados, generando tensiones y movimiento. Podemos afirmar que Camín ha asimilado el tratamiento formal del angular de acero, basado en el corte, el plegamiento y el giro, sin ningún tipo de variación hasta por lo menos principios de los años noventa, momento en que introdujo otro tipo de técnicas en su escultura.



Fig. 82: *Elementos en lucha*, 1970. Angular de acero, 45 x 76 x 22 cm, Colección casa-taller de Camín, Valdediós. Fotografía de la autora.

Continuando con las esculturas representativas de esta *fase clásica* y centrados en el desarrollo plástico del angular vertical, a principios de los años 70 Camín ejecutó una serie de piezas que, por el tratamiento formal y la tendencia novedosa que comienza a tener en su producción, merecen ser destacadas. *A Kafka III*, 1971-1972; *Yelmo*, 1971; *Hito*, 1972 y *Homenaje a Picasso*, 1972-1973, son esculturas con una inclinación hacia el constructivismo y la definición

del espacio interno. En ellas se puede apreciar un equilibrio y armonía en la medida, la forma y la composición. Las esculturas se componen de dos angulares soldados, generando un poliedro y un espacio escultórico interior. La primera escultura mencionada (Fig. 83), genera el espacio interior a partir de los cortes en dos caras del angular que, a modo de brazos, envuelven y comprimen el ángulo interior. La escultura fue dedicada al escritor checo Franz Kafka y le preceden dos versiones anteriores, *A Kafka I* y *A Kafka II*, creadas en 1964. Aunque la obra es susceptible a diferentes lecturas, se relaciona con la ideal del relato de *La metamorfosis*, pero fundamentalmente con la idea de opresión muy habitual en el pensamiento kafkiano. Esta escultura es una de las más representativas del trabajo de Camín, en una fase de plenitud creativa con el angular de acero.



Fig. 83: *A Kafka III*, 1971-1972. Angular de acero, 37 x 22 x 16 cm,  
Colección particular, Galicia. Fotografía de la autora.

*Yelmo*, 1971 (Fig. 84 ), por el contrario, presenta una intervención mínima y se limita a un corte y torsión en uno de los diedros que componen la escultura. A diferencia de la escultura *A Kafka III*, esta obra refleja la culminación alcanzada con el empleo del angular, ya que se hace más

notorio el equilibrio y la armonía en medida, la forma y la composición. La intervención del artista en la manipulación de la materia se reduce al mínimo, practicando un corte en el vértice de uno de los angulares de la escultura. Esta composición morfoespacial, que favorece la creación de un espacio interno, se repite nuevamente en la escultura *Un amigo*, de 1974.



Fig. 84: *Yelmo*, 1971. Angular de acero, 33 x 21 x 22,5 cm, Colección particular, Coruña. Fotografía de la autora.

La simplicidad en el tratamiento formal sigue siendo la característica a destacar en las piezas anteriormente comentadas, pero Camín también desarrolló formulaciones más complejas de poliedros en este periodo. *Recuerdo*, 1974; *Homenaje a Machado*, 1974 (Fig. 85) y *Construcción móvil*, 1972, son piezas que generan un espacio desde una formulación poliédrica de mayor complejidad. *Homenaje a Machado* se configura a partir de tres angulares de acero de sección cuadrada que definen una figura cúbica y en la que el desplazamiento de los ángulos impide la soldadura de la arista. *Construcción móvil* presenta una formulación novedosa al introducir un juego de múltiples posiciones espaciales gracias al tipo de intervención formal basada en cortes y giros para posibilitar el movimiento. Al igual que *Yelmo*, de esta escultura se

realizaron versiones de diferentes dimensiones.



Fig. 85: *Homenaje a Machado*, 1974. Angular de acero, 19 x 19 x 17 cm, Colección casa-taller de Camín, Valdediós. Fotografía de la autora.

Los diedros de desarrollo vertical u horizontal constituyen también un conjunto destacable de esculturas, generalmente de mayores dimensiones que las anteriores, en las que impera el verticalismo y en algunos casos, de manera contraria, un acusado desarrollo diagonal. *Temprano*, 1972 (Fig. 86), se desarrolla diagonalmente y en sentido ascendente. La escultura se ha intervenido en tres puntos y con tres cortes que posteriormente se han plegado para potenciar el dinamismo. *Homenaje a la amistad*, 1974, se configura a partir de un conjunto de ángulos verticales que se han desestructurado en la base de la escultura. *Emigración*, 1982, está constituida por varios angulares que, a modo de brazos, se alzan sobre una base de madera, quedando suspendidos y en movimiento. *Rodiles*, 1975, se caracteriza por la sobriedad formal, el movimiento de la pieza sobre el suelo y cierta evocación figurativa. Camín ha tomado en consideración el emplazamiento de todas estas esculturas para que establezcan un diálogo con el paisaje o el sitio predeterminado en el que se hallan colocadas y así acentuar su plasticidad .





Fig. 86: *Temprano*, 1975. Angular de acero y pie de hormigón, 37 x 275 x 22 cm, Colección casa-taller de Camín, Valdediós. Fotografía de la autora.

En el año de 1974 Camín realizó una escultura concebidas con la intención de ser reproducida en un número determinado de ejemplares. Aunque esta manera de reproducción ya había sido empleada en anteriores esculturas, la gestación del múltiple guarda relación con el módulo industrial del que proviene el angular de acero, pero también se relaciona con un contexto artístico nacional e internacional en el que se valoraron estos nuevos modos de hacer escultura<sup>253</sup>. Camín se suma entonces por estos años a este tipo de seriación escultórica y como producto de ese proceso es, por ejemplo, la pequeña escultura titulada *Un amigo*, 1974 (Fig. 87), realizada en acero inoxidable con una tirada de 50 ejemplares y dentro de la línea geométrica del angular. La obra se concibe dentro del esencialismo característico de la escultura de acero de los años setenta. Los elementos formales se alinean y sueldan verticalmente a lo largo de las artistas e intervenidos únicamente por la parte superior. Esta incisión practicada perpendicularmente al vértice genera una estabilidad compositiva y un remate dinámico que

---

253 MARIN-MEDINA, J.: *España, escultura multiplicada*, Catálogo, Ministerio de Asuntos Exteriores/Ministerio de Cultura, Madrid, 1985.

potencia los valores espaciales de la escultura.

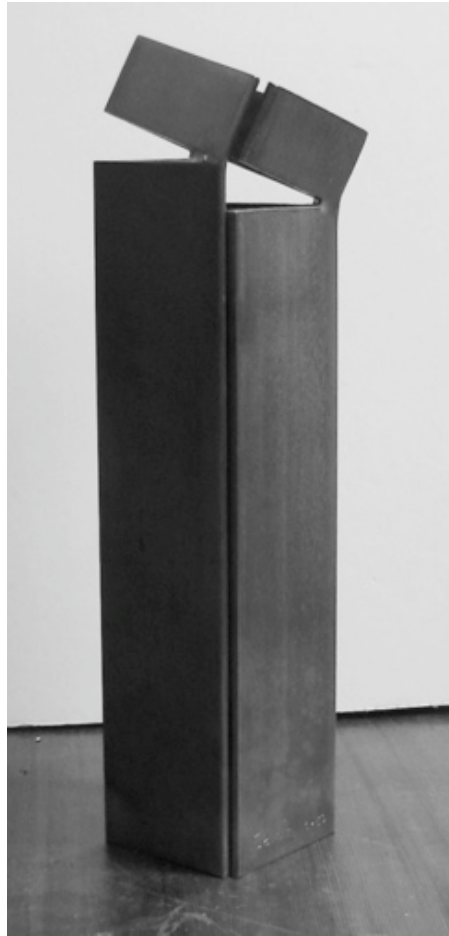


Fig. 87: *Un amigo*, 1974. Angular de acero inoxidable, 25 x 7 x 7 cm, Colección casa-taller de Camín, Valdediós. Fotografía de la autora.

Otro conjunto destacable de esculturas en formato múltiple fue realizado en el año 1990 a petición de una tienda de decoración de Gijón. *Homenaje a Gaudí*, *Silvo*, *Totem*, *Monumento*, *Cubo* o *Cantil II*, son piezas de pequeñas dimensiones realizadas de acuerdo con el lenguaje de los angulares de acero. La dimensiones de las esculturas permitieron al artista trabajar de manera particular la línea constructivista del angular y en algunos ejemplos jugar con ciertos títulos evocadores (*Homenaje a Gaudí*). Finalmente, y dentro del concepto de seriación escultórica, a partir de 1985 Camín incorporó a su producción el formato trofeo a propósito de los encargos para condecorar a los ganadores del Festival de Cine de Gijón y también realizó los trofeos para la Consejería de Cultura del Principado de Asturias, entre otros. Piezas como *Trofeo*, 1984;

*Alfonso Sánchez*, 1986 o *Premio Asturias*, 1990 (Fig. 88), son esculturas que continúan con la investigación racionalista adaptada a un formato de pequeñas dimensiones.

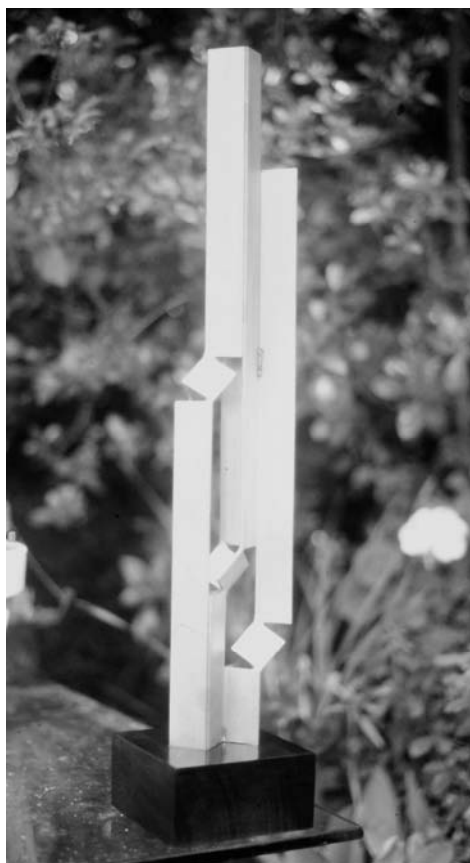


Fig. 88: *Premio Asturias*, 1990. Angular de acero inoxidable, 61 x 12 x 10,5 cm, Colección casa-taller de Camín, Valdediós. Fotografía del archivo del artista.

Dentro de la producción escultórica desarrollada a principios de los años ochenta, un grupo homogéneo lo conforman una serie de esculturas realizadas en torno al año 1983 para la exposición del Museo de Bellas Artes de Asturias titulada *Camín. Escultura*. Para la ocasión el artista presentó la serie *Variación modular* (Fig. 89), constituida por 21 piezas con las que ensaya diferentes composiciones con los elementos angulares, todas ellas de proporciones similares y con una intervención basada en el corte y la torsión. Las variantes son múltiples, estableciendo relaciones entre volumen, espacio y equilibrio.

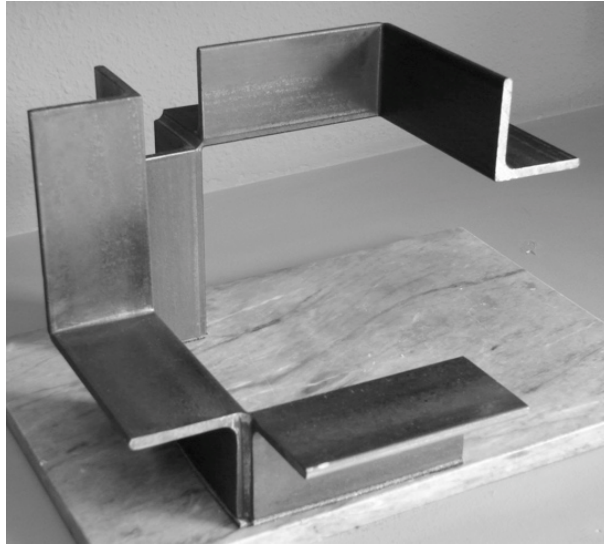


Fig. 89: *Variación modular*, 1989. Angular de acero, 21 x 36 x 35 cm, Colección particular, Pola de Siero (Asturias). Fotografía de la autora.

En otro orden de cosas, la incorporación del acero inoxidable a la creación escultórica del angular permitió la ampliación de los matices cromáticos en la escultura. Su uso fue puntual y no se hizo extensivo a toda la producción de carácter geométrico, pero las obras realizadas con este material evidencian la necesidad que tuvo Camín de experimentar con otros acabados y presagian el cambio de la escultura en metal de principios de los años noventa. *Abrir en 90°* (o *2 ángulos rectos*), 1983 (Fig. 90) y *Espacial horizontal* (u *Horizonte total*), 1983, son dos esculturas realizadas en acero inoxidable y con una complejidad similar en cuanto a número y composición de los angulares. Ambas piezas dan la sensación de unidad, estabilidad y contención en el diseño compositivo.



Fig. 90: *Abrir en 90° (o 2 ángulos rectos)*, 1983. Angular de acero inoxidable, 50 x 48 x 22 cm, Colección casa-taller de Camín, Valdediós. Fotografía del archivo del artista.

La creación de angulares de grandes dimensiones cuyo cometido fue el emplazamiento en espacios públicos data de principios de los años setenta. Piezas como *Horizontal/Nivel*, 1972, realizada para el antiguo Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid y cedida a la ciudad de Santa Cruz de Tenerife para la Exposición Internacional de Escultura en la Calle, ejemplifican claramente esta línea de primeras esculturas emplazadas en espacios urbanos. El planteamiento de estas obras es muy similar al de los angulares de menores dimensiones y la modificación sustancial se refiere la mayoría de las veces a la escala. *Espacio exterior*, 1990 (Fig. 91), es una pieza ideada para la estación de RENFE de Gijón<sup>254</sup>. La escultura se compone de tres angulares ordenados verticalmente con un tratamiento formal basado en el corte y la torsión de dos de sus elementos. Contradiendo a su título, la escultura fue concebida para ser emplazada en un espacio cubierto, aunque debido al cambio de sede de la estación de ferrocarriles de esta ciudad, se encuentra emplazada en la zona exterior de la estación.

---

254 «Escultura de Rubio Camín en la Estación Renfe», *El Comercio*, Gijón, 21 de diciembre de 1990 .



Fig. 91: *Espacio exterior*, 1990. Angular de acero laminado, 4 m de altura y ,  
Colección RENFE, Gijón. Fotografía del archivo del artista.

Finalmente, y dentro de la línea de esculturas emplazadas en espacios urbanos y naturales, habría que destacar las dos esculturas realizadas con chapa de acero, un soporte que Camín había utilizado anteriormente y que recupera en este momento de creación. Su empleo se remonta a finales de los años setenta, cuando llevó a cabo una intervención escultórica en el interior del vestíbulo de forma circular de la Facultad de Geología de la Universidad de Oviedo. El edificio fue realizado por el arquitecto Ignacio Álvarez Castelao en 1967 y en la decoración del suelo participó también el artista Antonio Suárez. La obra de Camín, diseñada en 1967 y ejecutada en 1978, presenta una distribución modulada del espacio y en la que introduce moluscos fosilizados. En ella Camín logró integrar elementos relacionados con el mundo de la geología, como fósiles y rocas, en una estructura geométrica de chapa de acero que enmarca y

reticula los elementos pétreos (Fig. 92).

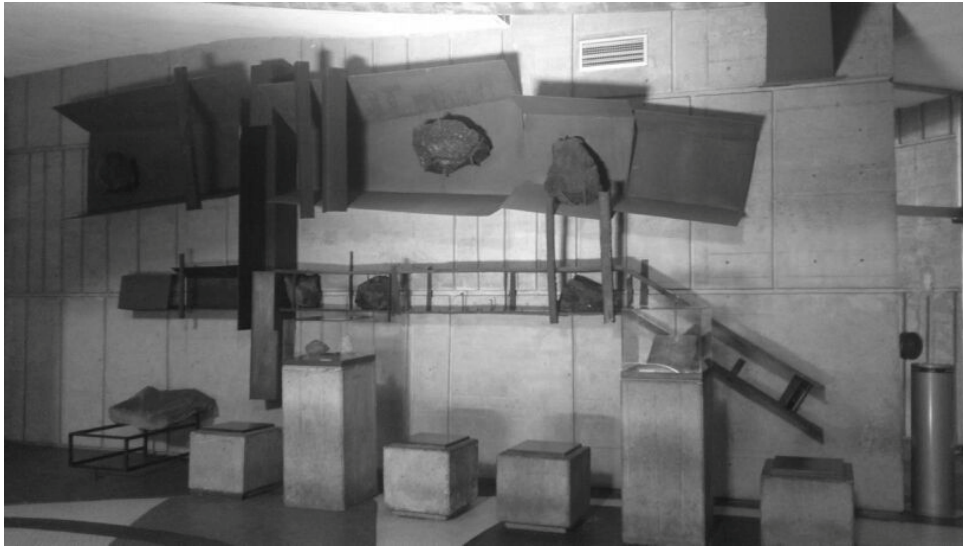


Fig. 92: *Intervención escultórica en la Facultad de Geología de la Universidad de Oviedo, 1978.*  
Chapa de acero y piedras, Sin medidas, Colección Universidad de Oviedo. Fotografía de la autora.

Teniendo en cuenta estos antecedentes, la recuperación del acero laminado para la creación escultórica es uno de los hechos trascendentales de esta *fase clásica* y quizá el motivo que propició el paso hacia la nueva escultura desarrollada a partir de 1990. Los nuevos emplazamientos a los que se tuvo que enfrentar el artista le condujeron a esta recuperación técnica y a una investigación racionalista marcada por el acusado rigor geométrico y el triunfo del espacialismo. *Encuentro en tres* (o *Encuentro a tres* o *Tres*), 1985 (Fig. 93), es una escultura de grandes dimensiones que se gestó con el fin de ser emplazada en una urbanización de Oviedo, siendo propiedad de Ayuntamiento de la misma ciudad, y que finalmente fue depositada en el año de 1990 en el Parque Escultórico del Centro de Escultura de Candás, Museo Antón. La composición plástica se origina a partir del cruce de dos planchas de acero de forma rectangular y de una tercera superpuesta que rompe el cruce de las anteriores y tensiona el conjunto.



Fig. 93: *Encuentro en tres* (o *Encuentro a tres* o *Tres*), 1985. Acero laminado, 90 x 250 x 250 cm, Colección Ayuntamiento de Oviedo y depositada en el Centro de Escultura de Candás, Museo Antón. Fotografía de la autora.

La otra escultura de medidas monumentales y emplazada en un entorno natural se titula *Arriondas*, 1986 (Fig. 94). La escultura se encuentra emplazada en el parque de la Concordia, de la localidad asturiana de Arriondas. En esta ocasión Camín utilizó planchas de acero corten para la composición, dos piezas de forma trapezoidal emplazadas sobre bloques irregulares de piedra caliza sin apenas trabajar. La obra se integra sobre el espacio natural que la rodea, al fondo la sierra del Suevo enmarca la composición que sugiere a su vez perfiles montañosos. Destaca además la elección del acero corten para esta escultura, material recurrente en años posteriores, un tipo de acero con características particulares y cuyo proceso de oxidación protege el metal de la corrosión atmosférica. La elección de este material formará parte de la producción escultórica de Camín a partir de 1990, desplazando incluso al angular de acero y experimentando sobre nuevas líneas compositivas.





Fig. 94: *Arriondas*, 1986. Chapas de acero corten y base de piedras, sin medidas, Colección de Ayuntamiento de Arriondas, Asturias. Fotografía de la autora.

### V. 2.2. El angular de acero aplicado al diseño

La morfología del angular de acero fue también el punto de partida para una serie de trabajos relacionados con el diseño y las artes aplicadas. Estos trabajos surgen por la combinación del afán indagador del artista y la versatilidad del medio expresivo con el que trabajó, en este caso el módulo industrial de hierro. La cronología de estas creaciones es tan amplia como la de la escultura del angular de acero, iniciándose a principios de 1960, paralelamente al hallazgo del módulo industrial, hasta la década de 1990, momento de transición materica e inicio de los trabajos con la chapa de acero corten.

Las obras de diseño realizadas por Camín son numerosas y en su mayoría son fruto del encargo de particulares. Los proyectos de mayor envergadura están vinculados a la colaboración con arquitectos, sirva de ejemplo el diseño de la estructura metálica del *Balcón de la Delegación de Hacienda* en la calle de Santa Clara, de Oviedo (Fig. 95). La intervención de Camín se centró en los angulares de acero que configuran la barandilla del balcón, decorado por el pintor Antonio Suárez, y que forma parte del proyecto de intervención arquitectónica realizada en el antiguo

convento de Santa Clara de Oviedo por el arquitecto Ignacio Álvarez Castelao en 1960<sup>255</sup>.



Fig. 95: *Delegación de Hacienda*, 1965. Angular de hierro, sin medidas, Oviedo.

Fotografía de la autora.

El diseño anterior nos sitúa en la línea de una serie de trabajos de intervención arquitectónica en los que emplea el angular de acero como elemento funcional y estético. En esta línea se encuentra la reja del muro perimetral y la puerta de acceso creadas en 1973 para el edificio de nueva planta de la Fundación Museo Evaristo Valle de Gijón (Fig. 96). El proyecto inicial de una de las zonas de acceso al museo fue llevado a cabo por los arquitectos Joaquín Vaquero Palacios y Joaquín Planell<sup>256</sup>. La intervención de Camín se centró en la creación del recinto perimetral de la zona nueva, que enlaza con el muro anterior, y que alberga además en su interior el edificio de entrada al conjunto museístico. El diseño de Camín se organiza a partir de una sucesión de angulares verticales unidos entre sí en una alternancia de concavidades y convexidades que valoran las capacidades espaciales del angular y establecen un diálogo con los huecos vacíos que abren el museo a la calle y establecen la relación interior exterior. A diferencia de otros trabajos en los que se abandona la policromía o el uso de cualquier pátina y se potencia el color original del material, en esta ocasión Camín pintó la estructura de angulares con color gris, en sintonía con el resto del muro pétreo en la que se encaja la estructura. Es una

---

255 VÁZQUEZ SAAVEDRA, M.C.: «El antiguo convento de Santa Clara de Oviedo y las intervenciones de Ignacio Álvarez Castelao», en *Liño: Revista anual de Historia del Arte*, nº18, 2012, pp. 91-109.

256 «El legado de Evaristo Valle», *La Nueva España*, Oviedo, 5 de septiembre de 1982.

de las obras de mayores dimensiones del artista en el campo de las artes aplicadas y está en sintonía con otros cerramientos realizados para fincas particulares.



Fig. 96: *Detalle del Museo Evaristo Valle, 1973. Angular de acero, sin medidas, Fundación Museo Evaristo Valle, Gijón. Fotografía de la autora.*

La versatilidad compositiva y funcional del angular ha posibilitado el diseño de otro tipo de creaciones de menor tamaño. Destacan algunas mesas creadas para particulares, de diseño muy sencillo, caracterizado por la simplificación formal siguiendo la tendencia de las esculturas evolucionadas realizadas con este soporte matérico. Las variantes residen en el formato rectangular, cuadrangular o hexagonal que define la estructura de acero, en la que se apoya el elemento acristalado horizontal de la mesa. El ejemplo que aquí se comenta (Fig. 97) consta de tres elementos angulares verticales a los que se unen una composición hexagonal realizada con el mismo soporte en la parte superior y otra triangular en la inferior, que sirven de apoyo a dos sencillos cristales forma circular a través de los que se aprecia la estructura de la obra en su conjunto.



Fig. 97: *Mesa*, ca. 1990. Angular de hierro y cristal, sin medidas, Colección particular, Gijón. Fotografía de la autora.

La obra de diseño de Camín abarca un número muy amplio de creaciones. Además de las mesas, rejas y puertas, en parte ya mencionadas, realizó también el diseño de sillas, chimeneas, barandillas, percheros, lámparas, cabeceros, joyas, etc. recurriendo casi siempre al perfil del angular de acero como soporte. Debido al elevado número de obras, a la dispersión de ellas y al tratarse en su mayoría encargos de particulares ha resultado difícil una localización que permita establecer una evolución clara de esta vertiente de su actividad. El trabajo de diseño de Camín es singular porque supo aprovechar el soporte básico de su escultura, el angular, para la creación de piezas utilitarias. La mayoría de estos diseños se basan en la sobriedad, la limpieza lineal y la depuración de las formas, como el pequeño bronche de plata (Fig. 98), realizado a mediados de los años noventa y que da cuenta de los resultados estéticos de la aplicación del diedro a un nuevo tipo de creaciones.



Fig. 98: *Broche*, ca. 1995. Plata, 3,5 x 7 x 1,5 cm, Colección particular, Villaviciosa. Fotografía de la autora.

### V. 2. 3. El desarrollo de la escultura en metal desde 1990 hasta 2007

La última fase escultórica de Rubio Camín comprende un periodo de 17 años de creación ininterrumpida en el que el artista trabajó con planchas de acero corten y con acero calibrado<sup>257</sup> en una serie de piezas desarrolladas a partir del año 1991. La línea compositiva de estas esculturas difiere sustancialmente del trabajo con el angular de acero y podemos afirmar que a partir de principios de los años noventa, el módulo del angular que tanta fama le brindó en años anteriores, quedó desplazado por este nuevo lenguaje y soporte matérico<sup>258</sup>. Las primeras esculturas de chapa de acero se originaron a mediados de los años ochenta, emplazadas en espacios públicos y en una escala de grandes dimensiones. A partir de los años noventa el uso del acero corten se hizo extensivo a toda su escultura, surgiendo entonces esculturas de grandes dimensiones para ser emplazadas en espacios públicos, junto a obras de menor tamaño. El punto de partida de este estudio es por lo tanto, la producción escultórica realizada a partir de la década de 1990 hasta su fallecimiento en el año 2007.

El primer grupo escultórico realizado con planchas de acero fue dedicado al pintor barroco

---

257 El acero calibrado fue utilizado en el año 1994, su empleo fue puntual y breve en el tiempo, abandonando rápidamente su uso en la escultura posterior.

258 A pesar de que la gran mayoría de esculturas realizadas en acero corten se generaron con lenguaje distinto al empleado por el angular de acero, Camín sí que realizó esculturas de angulares utilizando el acero corte. Un ejemplo, es la escultura *Estela Norte*, 2002; emplazada en el nudo carretero que da acceso a la Autovía del Cantábrico desde el concejo de Caravia, en Asturias. La escala de la escultura es monumental, tiene 12 toneladas de peso, 12 metros de altura y una base de hormigón de 5 metros. La obra fue encargada por el Ministerio de Fomento como una iniciativa para colocar esculturas en autovías.

Francisco de Zurbarán en 1991<sup>259</sup>. Los evocadores títulos de las esculturas informan del punto de partida de estas creaciones que se inspiran incluso en las composiciones pictóricas de algunos de los cuadros del artista: *Plano Zurbarán*, *Vertical Buenaventura*, *Zurbarán I*, *Zurbarán II* o *San Pedro Vertical*, *Zurbarán III* o *San Lorenzo* (Fig. 99) y *Pirámide* (o *Pirámide I*). En todas ellas la plancha plana de acero fue trabajada con cortes lineales para definir las estructuras geométricas que forman figuras rectangulares o triangulares, manteniéndose netas en su formulación y con un carácter constructivo novedoso en su producción. Algunas de ellas además, fueron pintadas en colores azul terroso, imitando el óxido<sup>260</sup>, algo innovador en este tipo de composiciones.



Fig. 99: *Zurbarán III* (o *San Lorenzo*), 1991. Acero patinado de color azul, 27,5 x 36 x 6 cm, Colección casa-taller de Camín, Valdediós. Fotografía de la autora.

Otro grupo destacado, y también con un referente en los grandes pintores barrocos, está integrado por las esculturas realizadas en 1994 con acero calibrado como soporte. Las esculturas tituladas *A Velázquez* (Fig. 100) y *A Zurbarán*, son piezas llevadas a gran escala a partir de otras de menores dimensiones. Fueron realizadas con acero calibrado de 30 mm en una composición que enmarca el contorno y da pistas de la forma geométrica que representa. El vacío es la principal característica de estas obras, un espacio desocupado en el que ha desaparecido la masa. En este sentido, el tema del vacío había estado presente en la obra escultórica anterior de Camín,

---

259 Camín. *Esculturas*, Catálogo, Sala CAI-Luzán, Zaragoza 1991-1992 y Camín, Catálogo, Museo Barjola, Gijón, 1994, p.15.

260 «Camín en Luzán», *Diario 16*, Crítica de Arte, Zaragoza, 27 de diciembre de 1991.

pero es quizá a partir de la manipulación de este tipo soporte matérico cuando se manifiesta de manera clara este concepto. La obra goza de una liviandad e incorporeidad inigualable, es una delimitación puramente abstracta de un espacio, la fuerza del vacío se materializa en estas composiciones. Posteriormente Camín completó esta serie con cinco esculturas de menor tamaño y realizadas con acero calibrado de 6 mm de grosor: *Puente*, *Pirámide dos*, *Cubo interior*, *Cubo exterior* y *San Pedro Nolasco*. Algunas de estas últimas esculturas retoman anteriores proyectos de chapa de acero, como la obra *Pirámide dos*.



Fig. 100: *A Velázquez*, 1994. Acero calibrado 30 mm,

Colección herederos de J. R. Camín y en depósito en el Museo Evaristo Valle, Gijón. Fotografía de la autora.

Basándose en las soluciones plásticas obtenidas con la plancha de acero de la serie *A Zurbarán* de 1991, en 1998 surgió un nutrido grupo de piezas que incorporan como novedad el carácter mural. Debemos recordar que Camín había trabajado en numerosas piezas murales al inicio de su carrera escultórica, pero en este momento las aborda desde un planteamiento formal distinto. Y es que los relieves de acero corten deben su origen a los ejercicios plásticos con cartulina, con los que Camín experimentó previamente las posibilidades morfológicas de la escultura en chapa

metálica<sup>261</sup>. El uso del cartón para la elaboración de estas maquetas es, por lo tanto, el germen de este tipo de composiciones, condicionando incluso el formato de los relieves, la elección del soporte y las proporciones. Existe además en estos relieves un distanciamiento de la experiencia morfoespacial de los angulares de acero, así como de las anteriores series realizadas con chapa de acero o acero calibrado. El geometrismo es la característica esencial de estas obras y se configuran mediante sencillos cortes, plegados y superposiciones (Fig. 101).

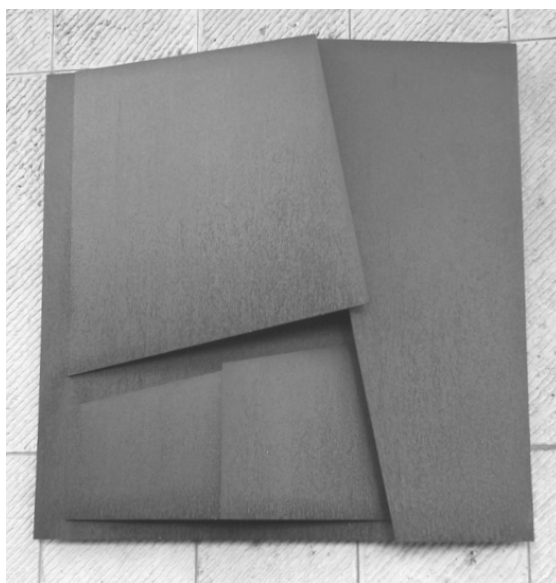


Fig. 101: *Arco*, ca. 2000. Acero corten de 16 mm, 150 x 150 cm,

Colección herederos de J. R. Camín y en depósito en el Museo Evaristo Valle de Gijón. Fotografía de la autora.

Los títulos de algunas de estas esculturas *Relieve S/t 3*, 1998; *Relieve N° 12 (o Relieve S/t 2)*, 1998 y *Relieve S/t 8*, 1998, nos dan pistas de la seriación y del volumen de obras generado. Y es que efectivamente, el volumen de maquetas de cartón es amplio, lo mismo que el volumen de relieves en metal, esto se debe a las infinitas posibilidades plásticas de estas composiciones<sup>262</sup>. *Sin título*, ca. 1998 (Fig. 102), forma parte de los primeros relieves geométricos realizados con acero corten y tiene su origen en las maquetas de cartón de pequeñas

---

261 Para este trabajo ha sido fundamental el estudio de la colección de maquetas de cartón depositadas por el propio artista en el Museo Casa natal Jovellanos de Gijón y en su casa-taller en Valdediós.

262 Gracias a la colección de maquetas de cartón despositadas por el propio artista en el Museo Casa Natal Jovellanos de Gijón, se ha podido estudiar y documentar este capítulo.



dimensiones<sup>263</sup>. La intervención es mínima, únicamente el corte y quebramiento de la chapa, abandonando además el volumen y potenciando la superficies planas, equilibradas y cerradas.

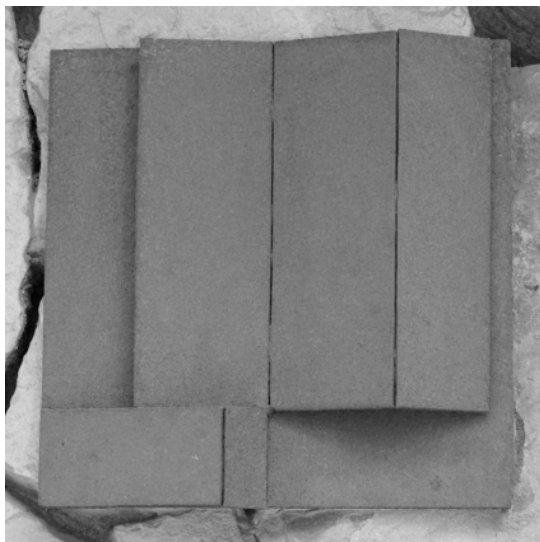


Fig. 102: *Sin título*, 1998. Acero corten, 25 x 25 x 3,5 cm, Colección Sidrería El Cartero, Gijón. Fotografía de la autora.

Dentro de estos relieves de acero corten merece especial atención dos creaciones singulares. La primera de ellas se refiere a la escultura *Homenaje a la Torre de Collserola*, 1991, realizada en acero corten como encargo de la Fundación Iberdrola con motivo de la conmemoración de la Tercera Edición del Premio Internacional San Benito de Alcántara (1991-1992). El relieve escultórico de Camín se inspira en la torre de comunicaciones Collserolla, diseñada por el arquitecto británico Norman Foster y construida en ocasión de los Juegos Olímpicos de Barcelona 1992. El otro relieve singular titulado *Para el jardín*, 2002 (Fig. 103), es la escultura de mayores dimensiones con formato relieve realizada por Camín en acero corten. Se ubica en una finca privada de la ciudad de Gijón y se configura a partir de un plano mural levemente plegado al que se le efectúan cortes y se le añaden angulares.

---

263 Las dimensiones originales de los relieves de cartón suele ser de 5,5 x 5,5 centímetros.

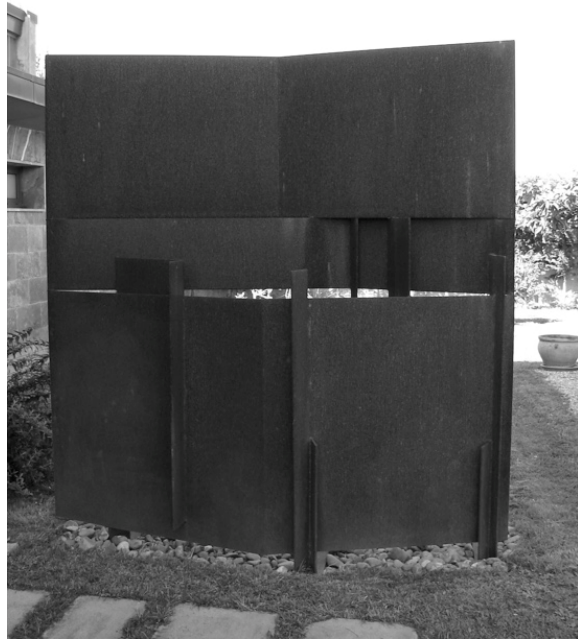


Fig. 103: *Para el jardín*, 2002. Acero corten, 222 x 2210 x 64 cm,  
Colección particular, Gijón. Fotografía de la autora.

El empleo del acero corten posibilitó además el trabajo de una serie de piezas que resultan excepcionales dentro de su carrera escultórica. Son creaciones que abandonan las formas rectilíneas de anteriores esculturas y que se adentran en una solución formal en la que prima lo curvilíneo. *Escultura en Toranda*, 1996 y *La Robla*, 1998 (Fig. 104), son dos esculturas que fueron realizadas por encargo para ubicarse al aire libre en una finca privada. El emplazamiento condicionó la elección del soporte, eligiendo el acero corten por la gran resistencia contra las agresiones atmosféricas, incidiendo también en las proporciones, para establecer un diálogo con la naturaleza.



Fig. 104: *La Robla*, 1998. Acero corten, sin medidas,  
Colección particular (localización desconocida). Fotografía del archivo del artista.

Otra escultura que combina las formas curvilíneas con los perfiles rectos es *Oda al viento*, ca. 1995 (Fig. 105), emplazada en el Río Caudal de Mieres y que forma parte de aquellas intervenciones realizadas para la empresa Confederación Hidrográfica del Norte. La pieza es una estructura que pende del puente y las columnas, dando la sensación de ligereza y movimiento por la colocación de los elementos. La escultura además establece un diálogo con la serie de mosaicos rojos y blancos, que decoran los márgenes del río y que fueron también un diseño del artista. El material empleado para la escultura es nuevamente el acero corten.



Fig. 105: *Oda al viento*, ca. 1995. Acero corten, sin medidas, Colección Confederación Hidrográfica de Norte. Fotografía de la autora.

Hacia el año 2000 Camín centró su atención en una serie escultórica titulada *Arquitecturas*, realizada en acero laminado, acero corten y barras de acero. El planteamiento plástico está centrado en la creación de espacios interiores habitables partiendo de esquemas geométricos básicos. *Arquitectura cúbica* (o *Espacio cúbico*), 2003; *Espacio cúbico 2*, 2003 y *Arquitectura transparente*, 2003, se basan en la transformación del vacío interior en huecos escultóricos habitables, cambiantes de morfología y composición. La combinación de chapas y barras de acero para formar un cubo regular es frecuente en este tipo de composiciones. *A Tintoretto*, 2002 (Fig. 106), tiene una configuración espacial similar a la anterior obra, aunque se ha modificado la escala de la pieza, ampliando sus dimensiones, y reinterpretando la obra pictórica *El Lavatorio*, del maestro veneciano que da título a la escultura.

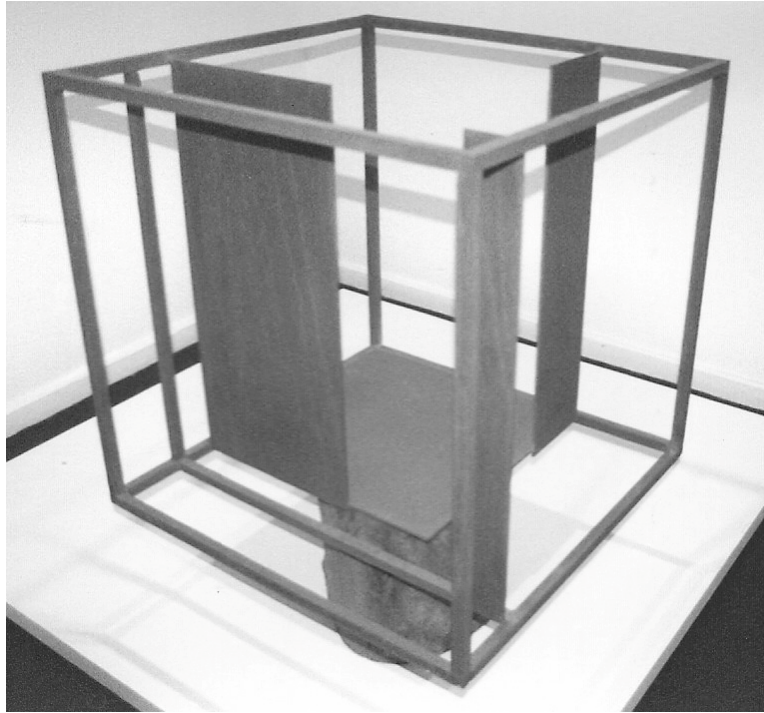


Fig. 106: *A Tintoretto*, 2002. Acero corten y barras de acero, 96 x 96 x 96 cm, Colección casa-taller de Camín, Valdediós. Fotografía del archivo del artista.

Pero la creación de espacios escultóricos habitables tuvo otra dimensión, en la cual la ordenación de la chapa de acero y el diálogo de las partes difieren de las anteriores esculturas. *Hábitat*, 2002 (Fig. 107) y *Arquitectura*, 2006, son esculturas cuyas unidades espaciales y divisiones internas parten del empleo exclusivo de la chapa de acero corten, cortada linealmente y con una composición orientada a obtener un espacio interior capaz de interactuar con el exterior. *Hábitat* además revaloriza la importancia del espacio a través del suelo, tomándolo como referencia a partir de las planchas de metal ordenadas en sucesiones cuadrangulares, según una sencilla y dinámica composición geométrica. La relación de la obra con el ambiente y el paisaje que la envuelve cobra un sentido trascendental en esta fase escultórica y evidencia la expansión escultórica que realizó el artista hacia una escultura emplazada en espacios públicos.

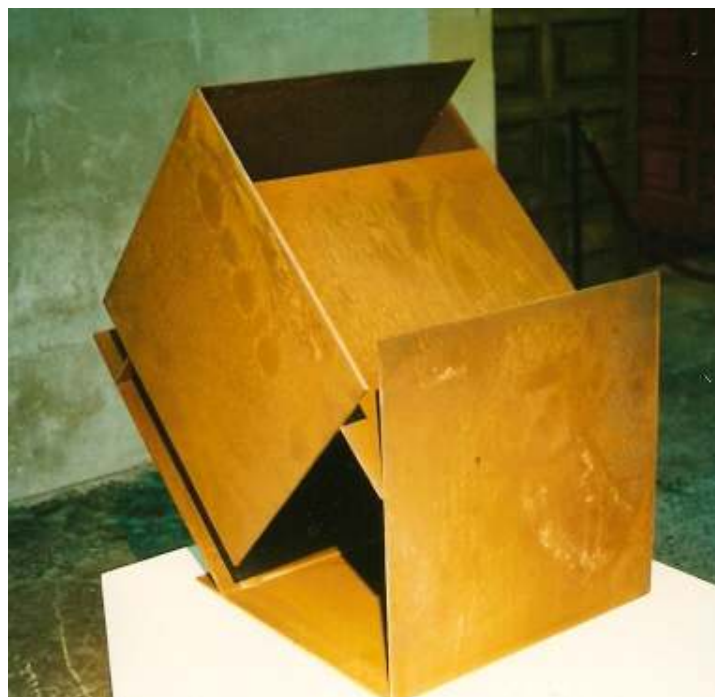


Fig. 107: *Hábitat*, 2002. Acero corten, 80 x 80 x 50 cm,  
Colección casa-taller de Camín, Valdediós. Fotografía del archivo del artista.

En el año 2002 y retomando anteriores planteamientos con el angular de acero, Camín realizó el angular de grandes dimensiones denominado *Estela Norte*. La obra se desarrolla dentro de los planteamientos geométricos más conocidos del artista y formó parte de una iniciativa del Ministerio de Fomento para colocar esculturas de grandes dimensiones en las autopistas de Asturias, en este caso en el tramo Caravia-Colunga. Es la obra de mayores dimensiones realizada por Camín con el angular como módulo industrial, pesa 26 toneladas y mide 12 metros de altura y está anclada en una base de hormigón de 5 metros<sup>264</sup>.

Finalmente, una de las últimas esculturas geométricas de este apartado es la titulada *Recuerdo* (Fig. 108), que realiza en el año 2003 con los restos recuperados del barco Castillo de Salas siniestrado frente a la costa gijonesa el 11 de enero de 1986<sup>265</sup>. Como se comentó en su biografía, es una escultura de grandes dimensiones en la que se recuperaron los restos de un

---

264 «El tramo Caravia-Colunga de la autovía tendrá una escultura de Rubén Camín», *El Comercio*, Gijón, 9 de noviembre de 2002, p.71.

265 El embarrancamiento de este granelero constituyó el mayor desastre ecológico ocurrido en la bahía de Gijón. Su retirada del fondo marino no ocurrió hasta el año 2003, cuando el Ministerio de Fomento le ofreció a Camín un trozo del barco para la escultura.

colosal navío de 30 metros de longitud. Su colocación tuvo lugar en noviembre de ese año<sup>266</sup> y se presenta como un aviso de lo que no debe volver a ocurrir<sup>267</sup>. La escultura reutiliza un trozo del doble fondo del casco del buque, haciéndolo accesible para sentarse. Camín respetó la corrosión marina y los restos de carbón del metal original y a su lado instaló una pieza escultórica realizada con recortes soldados del barco.<sup>268</sup> El emplazamiento escogido por Camín es significativo, un espacio verde frente al mar, adyacente a la senda del Cervigón y limítrofe con la playa de Peñarrubia, en un acantilado de vistas privilegiadas<sup>269</sup>. Este espacio fue el escogido por la familia para en 2009 nombrar al lugar como Área Recreativa Joaquín Rubio Camín<sup>270</sup>.



Fig. 108: *Recuerdo*, 2003. Acero y hormigón, sin medidas, Colección Ayuntamiento de Gijón y ubicada en la Senda lotoral del Rinconin, al cabo de San Lorenzo, en el Área Recreativa Joaquín Rubio Camín. Fotografía del archivo del artista.

---

266 MERAYO, P.: «Camín corona Peñarrubia con su escultura-homenaje al “Castillo de Salas”», *El Comercio*, Gijón, 11 de noviembre de 2003, p. 79.

267 TUYA, CH.: «Camín de la posteridad», *El Comercio*, Gijón, 2 de julio de 2003.

268 BLANCO, Héctor: Op. cit., 2010, p. 58.

269 ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M. S.: “Un nuevo arte para Gijón: compromiso público y usurpación retórica”, en Curz Morales, M<sup>a</sup>. (coord.): *El waterfront de Gijón, (1985-2005). Nuevos patrimonios en el espacio público*, Eikasía, Oviedo, 2010, pp. 76, 87 7 98.

270 VILLAR, I.: «Rubio Camín ya tiene su parque», *El Comercio*, Gijón, 17 de junio de 2009, p. 4.

De lo expuesto hasta el momento se puede intuir la importancia que la materia adquiere en la definición del estilo escultórico de Camín. Las cualidades intrínsecas de cada materia, en este caso el hierro y el acero, determinaron las posibilidades formales de su escultura. Y es que la actitud de Camín ante la materia fue de profundo respeto y esto explica las múltiples tendencias que imperan en toda su carrera artística. Su interés por el metal se combina con la utilización de otros materiales como el bronce, la piedra, el hormigón, el ladrillo o la madera; ésta última trabajada de manera sorprendente a partir de 1975, momento en que se trasladó de residencia y entró en contacto con la naturaleza de Valdediós. La producción escultórica de Camín surge entonces de las materias ya enunciadas, aunque especialmente, del acero y la madera. Por ello, y según el orden de prioridades materícas que hemos establecido en este trabajo, queda por abordar la siguiente materia escultórica: el bronce.



### **V. 3. La escultura en bronce de Camín**

Además de los nuevos soportes matéricos que se vinculan a las formas de expresión de la escultura contemporánea (el hierro, la chapa de acero o el acero corten), Camín trabajó paralelamente con soportes más tradicionales como el bronce, la piedra y la madera, de la que se hablará en el siguiente capítulo. Este subapartado perteneciente al capítulo V, se ocupará de las creaciones escultóricas realizadas con bronce y que se ha clasificado según la temática y no por bloques matéricos, como se ha venido realizando en los anteriores capítulos. Se ha realizado de esta manera porque la escultura de bronce de Camín se desarrolló dentro del lenguaje figurativo y un análisis temático resultaba más conveniente. La cronología de las esculturas catalogadas en este grupo abarca un periodo de tiempo que se inicia en 1965<sup>271</sup>, en la primera fase de experimentación plástica de Camín, hasta las últimas esculturas realizadas en la década de 1990. Las líneas estilísticas de esta producción mantienen una unidad clara, aunque existen ejemplos que se escapan a estos grupos propuestos e imposibilitan una lectura lineal y unidireccional de esta obra, especialmente en la primera fase de producción y antes de 1970. Como en apartados anteriores, se ha realizado una selección de aquellas obras que destacan como claros ejemplos de las fases evolutivas de la escultura de tendencia figurativa realizada en metal.

#### **V. 3.1. Las primeras obras en bronce de tendencia figurativa**

El figurativismo en la obra de Camín está vinculado a determinados soportes matéricos y el bronce ocupa un lugar especial en esta producción. Con este material se adentró en el mundo de las formas orgánicas y desarrolló un lenguaje plástico propio que se opone a las estructuras geométricas del acero. Y es que parece como si a cada soporte matérico le fuera asignado un lenguaje plástico diferenciador. El hierro la mayoría de las veces fue trabajado con una voluntad constructivista, el bronce por el lado contrario, se vincula a las formas suaves y ondulantes de carácter figurativo. Quizá el propio manejo de la técnica determinó esta separación. Los conocimientos de las tecnologías industriales o semi-industriales fueron asociados al hierro. El bronce, con el modelado y su fundición, su presencia física como masa y volumen corpóreo que

---

271 «Exposición de hierro y bronce de Rubio Camín», *El Comercio*, Gijón, 25 de agosto de 1964.

ocupa un lugar en el espacio, se vincularon al figurativismo.

Las primeras piezas realizadas en bronce por Camín surgen a principios de los años sesenta en un momento de experimentación y primera incursión en el mundo volumétrico. Estas primeras creaciones de bronce surgen de forma paralela a otras de diferentes metales y similares inquietudes experimentales, y en un principio es habitual encontrar diferentes materiales en una misma escultura. La referencia a la anterior fase pictórica está presente de manera evidente por la relación con el soporte mural en las esculturas *Flores*, 1965; *Hombre bailando sobre la primavera*, 1965 o *Sin título*, 1965. *Hombre primavera*, 1965 (Fig. 109), se formula a partir del empleo de placas de bronce de forma rectangular unidas por hilos de metal que sujetan el relieve dentro del marco de madera, dejando huecos que potencian el espacio como elemento protagonista de la obra.



Fig. 109: *Hombre primavera*, 1965. Bronce y marco de madera, marco de 43 x 31 cm y placa de 30 x 18,5 cm, Colección casa-taller de Camín, Valdediós. Fotografía de la autora.

La evolución de estas piezas realizadas en bronce se evidencia en la autonomía que alcanzan las piezas posteriores, ya que abandonan el plano mural y se constituyen como esculturas exentas de bulto redondo. La serie de *Pantallas* y *Torres* desarrollada a mediados de los años sesenta es un

claro ejemplo de este avance evolutivo de la escultura en bronce. En estas esculturas está presente el recuerdo de su fase pictórica anterior en la temática figurativa de la escultura. La escultura *Pantalla* (o *Pequeño radar*<sup>272</sup>), 1964-1965 (Fig. 110), fue realizada en bronce fundido y descansa sobre tres patas que se insertan en una base de piedra caliza. Las pantallas además fueron materializadas con otros materiales como el cobre, el acero inoxidable e incluso con clavos. A nivel temático, la imagen de la pantalla es un icono habitual en las creaciones en bronce de mediados de los años sesenta y enlaza con un tema recurrente de su pintura anterior, el paisaje industrial. En esta pieza la indagación se centra en los valores plásticos, el acabado revela las huellas del modelado en cera como una manera de potenciar los valores texturales de la superficie. Este interés por la expresividad textural de las piezas cobrará mayor protagonismo en la serie de esculturas desarrolladas posteriormente y cuya temática se centra fundamentalmente en la figura femenina.



Fig. 110: *Pantalla* (o *Pequeño radar*), 1964-1965. Bronce y piedra, 23 x 13 x 16 cm, Colección particular, Gijón. Fotografía de la autora.

Otra solución empleada en esta serie de *Pantallas* y *Torres* se basa en la unión de placas irregulares de formas rectangulares dejando un hueco entre ellas. La colocación y superposición de los elementos potencia el espacio como elemento clave de la obra. La composición suele realizarse en vertical cuando se alude a las torres y en horizontal o con tendencia hacia el cerramiento cuando se trata de una pantalla de forma semiesférica (Fig. 111). El tratamiento de

---

272 HIERRO, José: Op. Cit., 1965.

las superficies de estas esculturas tiene similitudes con las piezas más compactas, evidenciando las irregularidades del modelado en cera y potenciando la expresividad del proceso escultórico. Hay una preocupación del artista por reflejar los procesos y los acabados, las placas de cera se modelaban directamente a mano, se unían y se fundían. En las piezas se aprecia la impresión de las huellas dactilares de Camín. El color es otro elemento importante de esta serie escultórica, las tonalidades varían según el grado de oxidación de las piezas.

Esta primera serie realizada en bronce coincide con una fase importante de actividad febril, que coincide con la gestación de los angulares al iniciar los primeros ensayos con el módulo diédrico de acero. El origen de estos angulares y de las pantallas es común, los temas están en relación con el mundo fabril de Gijón y la pintura de gasómetros realizada años atrás.<sup>273</sup> Pese a que ambos trabajos escultóricos tienen referencias comunes, las esculturas realizadas en bronce son una especie de respuesta opuesta al rigor formal y a las búsquedas espacialistas del angular de acero. La maleabilidad del bronce y la valoración que le da el artista como una materia más sensitiva y expresiva, son elementos importantes para entender la gestación de estas *Pantallas y Torres*.

---

273 ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M. S.: Op. cit., 1991, p. 94.



Fig. 111: *Pantalla*, 1964-1965. Bronce sobre piedra, 31 x 11 x 10 cm,  
Colección particula, Gijón. Fotografía de la autora.

### **V. 3.2. La segunda fase de creación figurativa en metal y el desarrollo de las series figurativas en metal**

Las series que a continuación se analizan surgen después de los ensayos experimentales de aquellos primeros años de contacto con el mundo de la volumetría y particularmente, con el bronce como materia escultórica. A finales de los años sesenta, Camín define un estilo personal en su escultura figurativa en metal en el que se aprecian algunas de las características formales que rigen la escultura en bronce posterior.

Con estas esculturas se instauran nuevos géneros y emprende una búsqueda opuesta a la espacialista de las piezas anteriores para centrarse en la exploración de la masa, en el volumen, la solidez de la materia y una nueva valoración de las superficies. Debido a su preocupación por la pureza de la materia, Camín creó unas esculturas de gran nitidez, de superficies rotundas y pulidas y regidas por la potencia de la masa. Podemos asegurar que hay un gusto por el acabado esmerado, por las superficies muy trabajadas y pulimentadas que acusan el reflejo de la luz y

ponen de relieve el brillo y el color.

Las primeras obras desarrolladas en esta segunda fase son de temática bastante amplia, pero destacan fundamentalmente tres géneros: los torsos, las figuras femeninas y los retratos tipo busto. En los dos primeros, la figuración se aborda con un carácter sintético y da origen a piezas de formas muy simplificadas que se reducen a lo estrictamente esencial. Por su parte, los retratos en bronce se muestran más realistas y menos sintéticos al buscar la captación fisionómica del personaje, imitando los rasgos individuales y buscando la expresión psicológica a través de un gesto o una expresión característica del representado.

#### V. 3.2.1. Torsos y figuras femeninas

Camín se preocupó por la captación de la expresividad y belleza del cuerpo humano, en especial del femenino, que dominó gran parte de su obra en bronce y que consideró siempre de especial importancia como parte de los conocimientos necesarios de un escultor. Con el bronce como material dúctil y maleable captó la volumetría y morfología del cuerpo femenino. Las superficies curvas obtenidas con el bronce que se revelan a través de la fundición son como la piel esculpida de las figuras femeninas, una envoltura expresiva de las formas redondeadas y netas de estas esculturas masivas.

Los primeros torsos aparecen a finales de 1968 y permanecen durante muchos años con escasas alteraciones morfológicas. Se trata de figuras femeninas representadas a través de su tronco erguido y con todas las extremidades fragmentadas. Se caracterizan por la esencialidad de la forma, se ha eliminado el rostro y por tanto cualquier gestualidad. *Torso 2* (o *Beatriz*), 1969 (Fig. 112), es como una instantánea del movimiento del cuerpo a través de un volumen compacto y cerrado. La pieza descansa sobre un pedestal de mármol que contrasta con el color oscuro de la figura de bronce, cuya superficie se ha conseguido a partir de una pátina y su posterior oxidación<sup>274</sup>. El tratamiento de la pieza refleja una concepción antropomórfica e

---

274 AA.VV.: *III Exposición Internacional del pequeño bronce escultores europeos*, Catálogo, Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, 1970, p. 32.

imitativa de los cánones estéticos grecorromanos e incluso de la estética de la fragmentación de la estatuaria clásica. Todas estas preocupaciones dan como resultado una escultura unitaria, de gran solidez en el volumen y en la forma.



Fig. 112: *Torso 2 (o Beatriz)*, 1969. Bronce y mármol, 28 x 12,5 x 10 cm, Colección particular, Madrid. Fotografía de la autora.

A finales de los años setenta surge otro grupo de torsos que por su composición y resolución volumétrico-formal representan una evolución respecto a las anteriores esculturas. *Torso*, 1978 (Fig. 113), ha sintetizado aún más las formas del cuerpo y ha eliminado ese atisbo de movimiento de las piernas. El torso es una reducción de la forma a su esencia. La superficie se ha pulido y abrigantado, la luz se refleja a través de ella potenciando aún más el sentido de piel esculpida.



Fig. 113: *Torso*, 1978. Bronce, 11,5 x 3,5 x 3 cm,  
Colección casa-taller de Camín, Valdediós. Fotografía de la autora.

Otros torsos de esta época presentan novedades singulares al detallar algunos otros elementos de la figura, como *Torso* (o *Toscana*), 1978, en el que se han incorporado los brazos, o como *Torso con volante*, 1978 (Fig. 114), único ejemplar de un torso vestido y en el que Camín ha utilizado una pátina para oxidar la superficie y producir unos tonos verdosos<sup>275</sup>. *Griega* (o *Confusión íntima*), 1978, se singulariza por la posición del cuerpo sentado y vestido con la técnica de paños mojados<sup>276</sup>. En *Gordita*, 1980, Camín ha eliminado la estilización de la figura femenina y ha potenciado las formas voluptuosas del cuerpo. Esta última obra guarda relación con *Torso*, ca. 1989, uno de los últimos torsos realizados por el artista en plata, material frecuentemente utilizado en la última etapa de producción.

---

275 VALERO CABAL, M.: «Rubio Camín, la naturaleza y su obra actual», *Región*, Oviedo, 24 de noviembre de 1977.

276 MARÍN MEDINA, J: Op. cit., 1985, p. 55.





Fig. 114: *Torso con volante*, 1978. Bronce, 36 x 16 x 12 cm,  
Colección particular, Gijón. Fotografía de la autora.

Paralelamente destacan las representaciones femeninas interpretadas en diferentes posiciones. Se trata de creaciones que buscan la captación del movimiento desde la volumetría y la simplicidad formal. En todas estas representaciones se incluye la cabeza, aunque sin ningún tipo de individualización ni de gestualidad, y sintetizando como en las anteriores al máximo las formas. Las obras se caracterizan porque se impone el valor del volumen sobre el detalle formal circunstancial. *Mujer sentada*, 1968, inaugura esta serie de figuras sedentes y se diferencia de *Sentada*, 1970, por la posición del cuerpo y la representación de la cabeza, que se ha fragmentado a la altura de los brazos y de la cabeza. *Mujer sentada*, 1974 (Fig. 115), es otra versión de la figura femenina sedente, en este caso destaca el tratamiento pulido de la superficie. *Sentada*, 1978, se interpreta desde la solidez volumétrica y es una de las variantes con mayor síntesis. Todas estas obras constituyen interpretaciones abstraizantes de la figura humana que parten de volúmenes netos y con una abundancia de las formas onduladas evocadoras de la escultura de realizada por Henry Moore y Constantin Brancusi.



Fig. 115: *Mujer sentada*, 1974. Bronce, 21 x 10 x 14 cm,  
Colección casa-taller de Camín, Valdediós. Fotografía de la autora.

En este sentido y en relación con la escultura de Moore, la escultura de figuras femeninas de Camín y las del artista inglés poseen un sentido inherente de monumentalidad. Las esculturas femeninas son una reducción de la forma a su esencia, el detalle no adquiere importancia y se supedita a la grandeza. Esto no significa que la escultura de Camín sea monumental, sino que posee un sentido monumental y eso se refleja en la eliminación del detalle y del gesto humano. Las figuras femeninas son monumentales porque pueden ampliarse y reducirse al tamaño que desee y seguirán siendo fieles a esa visión mental que se tenía de la obra. Un ejemplo de monumentalidad es la obra *Aguadora*, 1987 (Fig. 116), que tiene una versión en mayores dimensiones realizada en 1996 y emplazada en el paseo fluvial de Mieres. La obra busca homenajear a las mujeres que llevaban el agua a los mineros y es parte de los encargos, a mediados de los años noventa, para la empresa Hidrográfica del Cantábrico<sup>277</sup>.

---

<sup>277</sup> Otro ejemplo de la monumentalidad de la figura femenina de Camín se aprecia en la escultura de grandes dimensiones *Maternidad* realizada en ladrillo y emplazada en un parque del barrio madrileño de Vallecas.

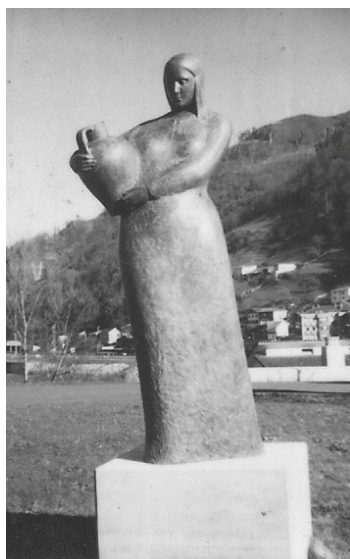


Fig. 116: *Aguadora*, 1996. Bronce y piedra, sin medidas,  
Colección Hidrográfica del Cantábrico. Fotografía del archivo del artista.

Finalmente, y dentro de la temática de figuras femeninas, una composición recurrente de finales de los años ochenta, es el de las mujeres en diferentes posturas o actitudes, generalmente en posición vertical. *Carmen*, 1988, es una versión en la que no se han sesgado las extremidades, sino que por el contrario los brazos se unen en la espalda. La fisionomía del rostro se ha definido y la mirada se dirige al al cielo, lo mismo que en las esculturas de figuras femeninas *Los pájaros de Valdediós*, 1988 y *Mujer*, 1989, ésta última realizada en plata a partir de tres sortijas fundidas.

#### V. 3.2.2. Los retratos

Uno de los géneros tradicionales cultivados por Camín y vinculado al bronce como soporte matérico es el del retrato. Camín cultivó desde mediados de los años sesenta este género y se pueden distinguir dos líneas en función del origen de la obra. Por un lado los retratos realizados por encargo para particulares o para instituciones públicas o privadas, estas últimas destinadas al emplazamiento público. Por el otro lado, están las creaciones que no tienen su origen en el encargo, sino que son fruto de un ejercicio plástico personal dentro de este género.

Dentro de este último grupo destacan las obras *Cabeza*, 1978 y *Lazo*, 1978, que se desarrollan dentro de la línea volumétrica iniciada por las figuras femeninas sedentes, pero con una mayor captación del detalle. Las esculturas reflejan dos edades diferentes de la mujer, la de una joven serena mirando al cielo y la de una niña con un gran lazo en la cabeza. Las dos representaciones guardan similitudes formales en cuanto a la depuración de las líneas y el acabado uniforme y pulido de la superficie. A pesar del interés por reflejar los rasgos fisonómicos, las esculturas prescinden de lo anecdótico y potencian la esencialidad de la figura, la volumetría y el tratamiento acabado de la superficie.



Fig. 117: *Cabeza*, 1978. Bronce, 19 x 12 x 19 cm, Colección galería SyG, Gijón. Fotografía de la autora.

En el caso de los retratos producto del encargo, hay una intención clara de captar el parecido físico del personaje y su psicología, la expresión del gesto cobra mayor protagonismo que en anteriores piezas. *Retrato*, 1966, y *Marta Soto*, 1972, son esculturas cuyo origen se encuentra en un encargo particular<sup>278</sup>. El retrato de *Jesús Revuelta*, 1974-1975; el *Busto de Ramón Antuña*, 1971-1972 o *Retrato*, 1996 (Fig. 118), son obras cuya soluciones se alejan de las anteriormente comentadas y se inscriben en una línea más tradicional del retrato conmemorativo.

---

278 RUBIO CAMÍN, J.: *Camín: un paisano*, Papeles/Plástica, Núm. 31-P, Casa Municipal de Cultura de Avilés, 1982, p. 127.



Fig. 118: *Retrato*, 1996. Bronce, sin medidas,  
Colección particular, Madrid. Fotografía del archivo del artista.

Pero Camín también realizó obras que constituyen ejemplos aislados por la novedad en el tratamiento de la materia y la captación del personaje. El *Retrato del cardenal Albornoz*, 1970 (Fig. 119), es una obra de la que se tienen escasas referencias. Realizada en bronce, la escultura procura captar al personaje histórico. Los atavíos del cardenal Gil Carrillo de Albornoz, un tanto anacrónicos, recuerdan al de las mujeres de los cuadros pintados en los años cincuenta. La obra centra los detalles en la mano del personaje y en el sombrero cardenalicio, como un símbolo inherente a su rango. Se distingue la indumentaria, trabajada como si se tratara de pequeñas placas irregulares de hierro soldadas, una técnica empleada en las primeras esculturas con este material y aquí aplicadas al bronce. Se desconoce el origen del encargo de esta obra, que en la actualidad pertenece a una colección particular.



Fig. 119: *Retrato del cardenal Albornoz*, 1970. Bronce, 71 x 22 x 28 cm,  
Colección particular, Coruña. Fotografía de la autora.

### V. 3.2.3. Las maternidades

El bronce es también el material más utilizado para otro género tradicional de la escultura, el de las *Maternidades*. Camín emplea dos soluciones para este tipo de creaciones, en el primer caso se presentan a una madre de pie, con el niño en brazos o buscando cobijo entre las piernas de su madre. Dos ejemplos de este tema son *Encuentro en Valdediós*, 1978 (Fig. 120) y *Maternidad*, 1978, que establecen una conexión con la pintura de mujeres realizada a mediados de los años cincuenta. El traje del personaje es un volumen único que envuelve al niño y se han omitido los detalles del rostro y las manos. La configuración se fundamenta en el juego de sólidos con una única volumetría, prescindiendo del hueco y del vacío.



Fig. 120: *Encuentro en Valdediós*, 1978. Bronce, 12 x 5,5 x 7,5 cm,  
Colección casa-taller de Camín, Valdediós. Fotografía de la autora.

La otra solución se aprecia en *Mujer embarazada*, 1978 o *Maternidad*, 1979 (Fig. 121). La primera obra es un ejemplo inusual de una figura femenina en posición yacente. La segunda pieza es una maternidad con una composición y ejecución formal diferente. La madre presenta al niño en brazos y lo acerca a su cara para darle un beso. La indumentaria no cobra protagonismo y se ha sintetizado a su máxima esencialidad formal, diluyéndose con la figura de la mujer. La fuerza expresiva de la pieza radica en la capacidad volumétrica que potencia la masa escultórica única, en el tratamiento de la superficie, el cromatismo conseguido a través de una pátina para oscurecer el material y su posterior pulido. Ambas piezas tienen una nueva versión en piedra de Calatorao.



Fig. 121: *Maternidad*, 1979. Bronce, 23 x 10 x 10 cm,  
Colección casa-taller de Camín, Valdediós. Fotografía de la autora.

#### V. 3.2.4. Las aves

Las esculturas de aves realizados por Camín entre finales de los años ochenta y mediados de los setenta, comparten características con la *Maternidad* anteriormente comentada. En efecto, las esculturas *Gorriones*, 1968; *Pajarillos*, 1975 (Fig. 122) y *Paloma*, 1978, se singularizan por la rotundidad volumétrica, la masa compacta y cerrada, de formas elementales y unas superficies lisas y pulimentadas.





Fig. 122: *Pajarillos*, 1975. Bronce, 5 x 11 x 5 cm y 6 x 11 x 5 cm, Colección casa-taller de Camín, Valdediós. Fotografía de la autora.

### V. 3.2.5. Las Puertas de La Caja de Ahorros de Segovia

Un trabajo singular, lejos de los planteamientos espaciales de las series que se han comentado y el de mayor envergadura realizado con bronce, es el de la obra *Puertas*, 1968 (Fig. 123), realizado para la antigua Caja de Ahorros de Segovia y colocada en el acceso principal del edificio<sup>279</sup>. Esta obra es un magnífico ejemplo que combina funcionalidad y arte, ya que se trata de una pieza a medio camino entre la escultura y las artes aplicadas. La puerta en bronce fundido destaca por su tamaño monumental sin renunciar a la valoración del detalle. La temática que se desarrolla en las puertas está relacionada con el tema del ahorro, representado simbólicamente por las abejas, y las hormigas, acompañados de otros elementos que aluden al mundo de la naturaleza, como: las celdas de un panal de abejas con su característica geometría hexagonal, las espigas de trigo, las flores y las moscas<sup>280</sup>. La obra hace un guiño a la naturaleza y a aquella faceta hiperrealista que plasmó Camín esencialmente en los dibujos a lápiz realizados a mediados de los años ochenta.

---

279 BORREGÓN, R.: «Rubio Camín: Mi obra es sobria y sencilla y está hecha con absoluta seriedad, porque en ella me juego y pongo la vida», *El Adelantado de Segovia*, 21 de marzo de 1975.

280 ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M.S.: Op. cit., 1991, pp. 94-95.

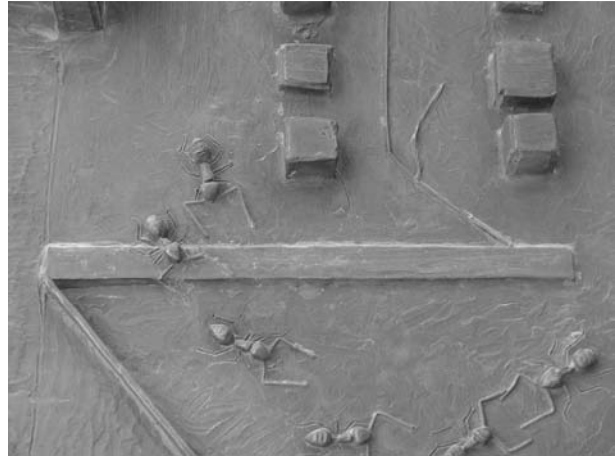
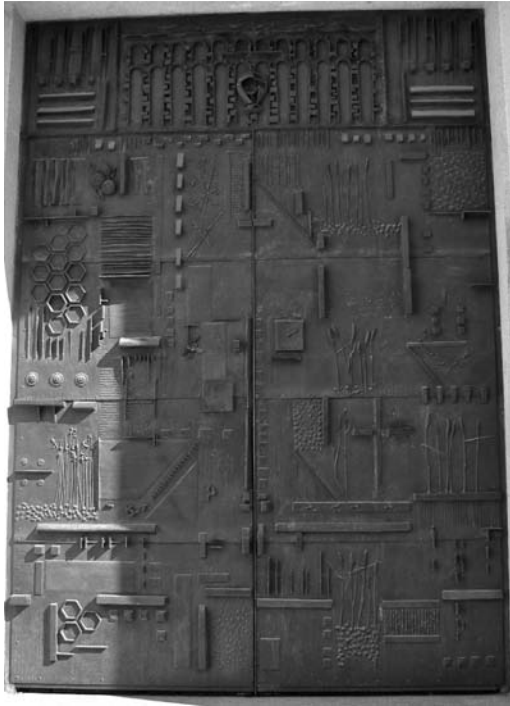


Fig. 123: *Puertas*, 1968. Bronce fundido, sin medidas,  
Colección de la antigua Caja de Ahorros de Segovia, Segovia. Fotografía de la autora.

#### V. 3.2.6. Las medallas

A partir de 1971 Camín emprendió una nueva experiencia creativa con la tipología de la medalla. El género lo desarrolló puntualmente en varias ocasiones y siempre con el fin conmemorativo o de recuerdo. La primera medalla fue la realizada para la empresa de rodamientos SKF Española en 1971.

Similar solución adoptó la medalla realizada por encargo para el Museo de Bellas Artes de Asturias y realizada con motivo del tercer centenario de la muerte del pintor avilesino Juan Carreño de Miranda. La medalla fue realizada en 1985 y en el anverso se reproduce en bajorrelieve el retrato del rey Carlos II, pintado por Carreño en 1671, y el reverso lo dedica a la leyenda de la medalla y la representación de una mano del monarca.

En 1993 se celebró en el Museo Barjola de Gijón un homenaje que el grupo filatélico y

humanístico de Gijón dedicó al pintor Evaristo Valle<sup>281</sup>. Para el evento se expuso la *Medalla conmemorativa de la Fundación Evaristo Valle* (Fig. 124), cuyo diseño fue realizado por Camín en el año 1982 y que reproduce en el anverso la efigie del pintor casi de frente y orillando el campo la leyenda: Fundación Evaristo Valle 1873-1951. El reverso y en bajorrelieve se encuentra representado un personaje de una de las “*mascaradas*” de Valle , con fondos figurativos de edificios de su obra basada en el cuadro *Corriendo el Carnaval (Cipriano el hojalatero)* y se acompaña por una leyenda explicativa de la medalla.



Fig. 124: *Medalla Conmemorativa de la Fundación Evaristo Valle*, 1982. Bronce, 118 milímetros, Colección casa-taller de Camín, Valdediós. Fotografía de la autora.

Las medallas posteriores no introducen cambios sutanciales en cuanto a estilo y planteamiento, la *Medalla Conmemorativa de la VII Bienal de Arte Ciudad de Oviedo*, 1996 y la *Medalla Torrecerredo*, 1997 (Fig. 125), fueron realizadas en la década siguiente y en ambos casos no se alude a personajes, sino a eventos, por lo cual desaparecen los retratos y se sustituyen por formas elementales de la pintura, asó como motivos de la naturaleza, como la flor de trazo detallista.

Con este tipo de creaciones Camín se enfrenta a un género creativo nuevo que condiciona las soluciones plásticas y la temática. La disposición circular exige una condensación del tema y los

---

281 «Homenaje a Evaristo Valle», *El Comercio*, Gijón, 19 de septiembre de 1993.

elementos, sin olvidar la capacidad de transmitir todos aquellos elementos que la medalla quiere representar. El sistema de composición propio de la medalla, con un reducido campo para el discurso, así como el perímetro circular, exigen una capacidad especial para transmitir el mensaje en este tipo de formatos<sup>282</sup>.



Fig. 125: *Medalla de Torrecerredo, 1997*. Bronce, 9,3 x 0,5 cm, Colección casa-taller de Camín, Valdediós. Fotografía de la autora.

---

282 ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M. S.: Op. cit., 2009.

## **V. 4. La escultura en madera. Los troncos de Camín**

Este apartado se propone profundizar en la producción escultórica en madera de Camín desde el punto de vista de aquellas obras que se alejan del figurativismo y que el propio escultor llamó genéricamente “troncos”. A través del análisis evolutivo de la obra tridimensional en madera de Camín se contribuye a un mejor entendimiento de los vaivenes de su lenguaje expresivo, del imaginario de los troncos y de las constantes que caracterizan y dan unidad al conjunto de esta vertiente de su escultura. La cronología de estas creaciones es muy precisa y está relacionada con un hecho relevante que cambió la vida del escultor: el cambio de residencia de Madrid a Asturias, fechado en 1975, que marca el comienzo de su trabajo con la madera. La documentación gráfica y el contenido teórico de este capítulo pertenecen, de manera parcial, al trabajo del Proyecto de Investigación para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados, presentado en el año 2010 en la Universidad de Oviedo. Del mismo modo que los anteriores apartados, las esculturas analizadas en este estudio forman parte del catálogo razonado próximo a publicarse por la Fundación María Cristina Masaveu Peterson. Aunque el número de obras de madera catalogadas es mucho más amplio, aquí se ha realizado una selección de las que resultan fundamentales para el entendimiento de esta vertiente de su producción artística y evidencian el particular modo de Camín de trabajar dicho soporte matérico.

### **V. 4.1. El retorno a Asturias en 1975 y la búsqueda de la naturaleza**

El vínculo que mantuvo Joaquín Rubio Camín con su Asturias natal fue constante durante los veinticinco años de permanencia en Madrid. Su presencia en Gijón no sólo coincidía con los encargos escultóricos en metal que venía a ejecutar en los talleres gijoneses, Camín disfrutaba mucho de la naturaleza de Asturias, del paisaje de la región, la presencia del mar e incluso del ambiente fabril que caracterizaba a la ciudad de Gijón. El retorno a Asturias, es una consecuencia del deseo de regresar a su tierra natal, un cambio que se materializó en 1975 al lado de su mujer Carmen Díaz Coterá.

Ya hemos mencionado que el germen de ese cambio de residencia lo ha puesto en relación el propio artista con la panera que le regalaron a principios de los años setenta y para la que buscó,

a lo largo de cinco años, un prado apropiado dentro de Villaviciosa<sup>283</sup>. Este cambio de residencia lo produjo una casualidad, aunque también podría interpretarse como hecho intencionado, ya que el regreso de nuevo a Asturias estaba en la mente de Camín bastante antes de que le regalasen la panera<sup>284</sup>.

Un hecho que puede tenerse en cuenta, y que tampoco es fruto de la casualidad, es que su cambio coincida con el de toda una generación que a partir, sobre todo de los años ochenta, huyera de la ciudad en busca de una vida más sosegada en el campo, más en contacto con la naturaleza, más primigenia o rural<sup>285</sup>. Toda una generación que revalorizó el mundo rural, en contraposición a la ciudad caótica, llena de artificio y tan alejada de lo natural. Camín y Carmen, sin pretenderlo, podrían ser parte de este fenómeno de búsqueda de la naturaleza.

La llamada de la naturaleza pudo haber atrapado a Camín para instalase en el *prau tempranu*: un trozo de tierra en desnivel, inserto entre montañas en un profundo valle y cercano al monasterio de Valdediós. Con la ayuda de un arquitecto, Joaquín materializó su casa, cuyo diseño guarda un explícito parecido a un hórreo. De este modo el *prau tempranu* contaba ya con una casa y una panera. Y a ello se sumaron los árboles y las plantas que fueron plantando el artista y Carmen a lo largo de los años y que hoy forman parte de ese bosque colorido. El diseño del paisaje fue fruto de esa conexión que mantenía el artista con la naturaleza. Su afición por la botánica y los pájaros le impulsó a escoger especies muy meditadas que fue plantando y mimando con esmero.

El pequeño bosque cuenta en la actualidad con plantas autóctonas o traídas de fuera y adaptadas a la región. Dentro de las especie plantadas encontramos: campanita china, espirea del Japón, arrayán silvestre, palmera, bambú, boj, laurel manchado, aligustre, acebo, sauce cabruno, eucalipto, arce campestre, laurel, cipreses, plátanos, tejo, cedro, pino, limonero, manzano, ciprés

---

283 ALONSO, C.: «El escultor en su rincón: Joaquín Rubio Camín “Soy el número uno en Valdediós”» *El Comercio*, Gijón, 7 de mayo de 1987.

284 ARENAS, E.: «La viuda de Camín abre las puertas de su “santuario” en Valdediós», *El Comercio*, Gijón, 25 de mayo de 2008 .

285 PARREÑO, J.M.: *Un bosque en obras de vanguardias en la escultura española en madera*, Catálogo, Fundación Caja Madrid y Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia, 2004, p.22.

de Arizona, roble americano, arce japonés, palmera de dátiles, acacia americana<sup>286</sup>.

El nuevo entorno influyó en el escultor, como había influido Gijón en la sensibilidad hacia el mundo fabril e industrial llevándole por los caminos del metal. En ese sentido, Camín mantuvo una concordancia entre sus vivencias personales, el mundo que le rodeaba y experimentaba y su producción artística. Con Valdediós vino el encuentro con la madera como un proceso natural de concordancia con el universo que le rodeaba.

#### **V. 4.2. La madera como materia escultórica**

La madera ha sido desplazada del podio de “material por antonomasia” por la mayoría de los escultores modernos, o lo que es lo mismo, suele despreciarse como ejemplo de soporte de la escultura de vanguardia. El paradigma de la escultura moderna se suele representar con esculturas de “metal, piezas de piedra y cemento, y casi ninguna en madera”. En los años cuarenta y cincuenta del siglo *XX* se inauguró una nueva edad del hierro en el ámbito escultórico, tratando al material como si fuese recién inventado<sup>287</sup>.

Con respecto al uso de la madera como materia escultórica, la escultura de este material en España estuvo marcada por la fuerte tradición de la imaginería religiosa que pervivió en las academias de arte locales hasta comienzos del siglo *XX*. Según Parreño<sup>288</sup>, sólo en los años 80 con el retorno al campo —como el que efectúa Camín en 1975—, la nueva sensibilidad por la naturaleza, la recuperación de las libertades, la noción de la contaminación, lo antinuclear y lo natural impulsará a los escultores a transformar la madera, momento en que será usada más que nunca.

La trayectoria escultórica que había desarrollado Joaquín Rubio Camín desde sus inicios con la escultura en 1960 hasta su traslado a Valdediós en 1975 se desarrolló fundamentalmente dentro del mundo del metal. La curiosidad innata de la que gozaba el escultor le llevó a estudiar las

---

286 Testimonio de su hija Mónica Rubio Fernández, recopilado en marzo de 2010.

287 WITTKOWER, R.: *La escultura: procesos y principios*, Alianza Forma, Madrid, 1994. p. 312.

288 PARREÑO, J.M., Op. cit. 2004, pp.17-73.

propiedades de los materiales de manera autodidacta y a través de su propia experiencia. Su traslado a Valdediós le condujo hacia una nueva experiencia con la madera como soporte escultórico. La elección del material tiene una relación vinculante con el medio natural que rodea al artista, pero también la madera formará parte esencial de su programa estético. Las diferentes maderas que utiliza, todas ellas acordes a su poética, buscan la intención de revalorizar los contenidos estéticos y plásticos de la naturaleza.

#### **V. 4.3. El encuentro con la madera en Valdediós**

Tan pronto como se instaló en Valdediós y según sus propias palabras, “tuvo un encuentro de manera natural con la madera”. La primera experiencia, según relata, comenzó cuando ayudando a un vecino de un monte cercano, cogió una motosierra y derribó un eucalipto. La experiencia marcó el inicio de una búsqueda autodidacta “una lucha con el árbol y en especial con los maderos<sup>289</sup>”, ejecutando obras con diferentes formulaciones a lo largo de casi treinta años.

Ahora bien, no era la primera vez que Camín entraba en contacto con la madera, no desconocía del todo la materia porque ya había experimentado en Madrid en una serie de ejercicios plásticos para posteriormente, realizar encargos de carácter religioso. Estas últimas obras fueron realizadas con la ayuda del escultor Pedro Panadero, quien enseñó a Camín los entresijos de la talla en madera.

No obstante, a pesar de haber trabajado con la madera antes de su retorno a Asturias, existen muchas diferencias entre los primeros trabajos escultóricos en madera realizados en Madrid y los troncos de Valdediós. En Madrid Camín se abastecía de las maderas disponibles en el mercado, en especial la de pino de Oregón (Fig. 126), una madera importada de Norteamérica, de color rojizo, con excelentes cualidades tecnológicas, aunque con el defecto de poseer muchos

---

289 “El escultor Camín descansa en Suances. Todos los caminos conducen al arte”, *Diario Alerta*, Torrelavega, 28 de diciembre de 1985.



nudos.<sup>290</sup> A su llegada a Villaviciosa amplió el abanico de posibilidades matéricas y sin que desapareciera el pino de Oregón de su escultura, entró en contacto con otras especies locales.

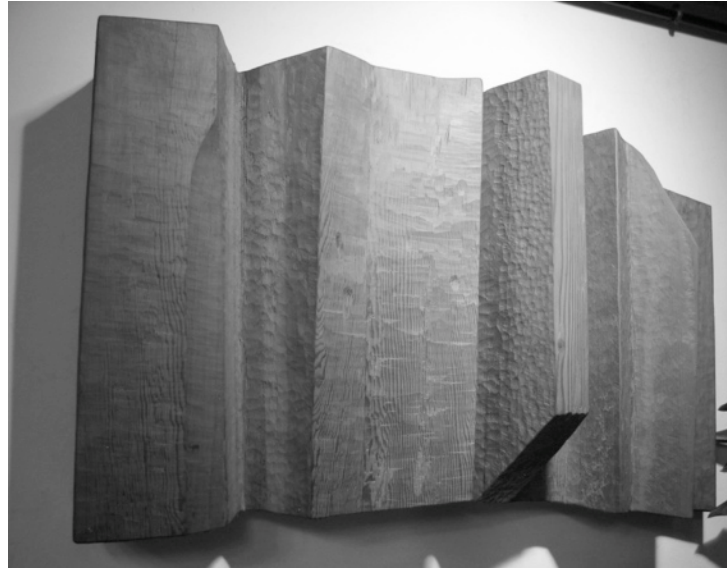


Fig. 126: *Relieve*, 1975. Madera de pino de Oregón, 68 x 111 x 27 cm, Colección casa-taller de Camín, Valdediós. Fotografía de la autora.

La segunda diferencia que posee el trabajo escultórico de sus troncos respecto a las piezas anteriores, es el tipo de diálogo que entabla con el material. Las primeras piezas elaboradas en pino de Oregón son esculturas de paneles tipo biombo, pensadas para ser colgadas como relieves para ser observadas de frente por el espectador. Estos cuadros de madera eran trabajados con tiras contrachapadas o con trozos que armaba a manera de *puzzle*. En Asturias y ya en contacto con el nuevo entorno, Camín inicia un diálogo diferente con la materia, un diálogo tan intenso y significativo, como el que realizó con el angular de hierro. Sus maderos abandonan esta configuración tipo biombo y comienzan una exploración cargada de rudeza y primitivismo, pero también llena de expresividad matérica.

Otra característica importante es que partir de su retorno a Asturias, Camín dejará impresa la huella de su intervención en los troncos, como una manera de diferenciar su trabajo de escultor del realizado por el ebanista. Los vestigios del paso de sus herramientas por la madera cobran

---

290 <<http://www.agrobyte.com/agrobyte/publicaciones/oregon/cap8.html>>

por tanto un carácter significativo: las piezas mostrarán los cortes de la motosierra, las incisiones de la gubia, el formón o el hacha. Hay una rudeza en el tratamiento de la materia que no disimula el escultor con acabados finos y delicados (Fig. 127).



Fig. 127: *Castaño*, 1980. Madera de castaño, 49 x 29 x 14,5 cm, Colección casa-taller de Camín, Valdediós. Fotografía de la autora.

Finalmente “la madera deja también de ser un material escultórico más para convertirse en metonimia de la naturaleza en conjunto”.<sup>291</sup> En Valdediós el punto de vista del escultor hacia la madera cambiará de significado como su propia vida del escultor y el entorno que le rodea, sin abandonar los planteamientos formales racionalistas, la investigación geométrica y los principios constructivistas que conforman el lenguaje particular de Camín, pero todo ello aplicado a una materia viva y con personalidad propia.

#### **V. 4.4. Las cualidades de los troncos de Camín**

Camín recurre a diferentes tipos de madera para ejecutar sus esculturas, valiéndose de los árboles de la región y de la rica tradición de la industria maderera del entorno asturiano. La

---

291 PARREÑO, J.M., Op. cit. 2004, p. 22.

elección de la materia le obligó a indagar con la técnica de trabajo adecuada para ir configurando la morfología de la obra conforme el tronco se va desnudando antes sus ojos. Por eso el tipo de tronco con el que trabajaba Camín es esencial en el resultado final de la obra, al tratarse de una materia viva que dialoga con el escultor.

Como se comenta anteriormente, el escultor solía abastecerse de una materia que le proveía el paisaje asturiano, marcado por la presencia más o menos continua de árboles. Como él comentó, nunca talaba árboles para encontrar una especie en particular, los troncos llegaban por medio de conocidos que le vendían o regalaban algún árbol talado por ellos mismos<sup>292</sup>. Otras veces encargaba alguna especie a sabiendas de que dicho árbol iba a talarse dentro de poco. Este hecho delimita en cierta medida las especies con las que trabajó, suscribiéndose la mayoría de las veces a los árboles asturianos. La elección de los troncos con los que trabajó Camín estuvo condicionada, en cierta medida, a unas circunstancias ajenas a él.

Camín utilizó maderas de árboles de infinidad de especies, acaso en un intento de búsqueda de intercomunicación con las diferentes especies, sin despreciar casi ningún árbol y sacando el máximo rendimiento a cada madero. Para realizar pequeños objetos siempre confió en maderas blandas, como la del pino claro o el tilo. Le gustaban también las maderas de los árboles frutales como el nogal o el cerezo (Fig. 128) , a pesar de la dureza y de la necesidad de un mayor dominio del formón. También existieron especies de árboles que por sus cualidades no le ofrecieron al escultor el juego rico en posibilidades que él deseaba encontrar, aunque experimentó con ellas a modo de ejercicio plástico para evidenciar las características de la especie. Es el caso de la higuera, una madera muy blanda, que se desecaba muy rápido, lo que producía muchas deformaciones y una presencia considerable de vetas<sup>293</sup>.

---

292 Testimonio de Carmen Díaz Cotera en una entrevista de la autora en enero de 2010.

293 *Ibid.*

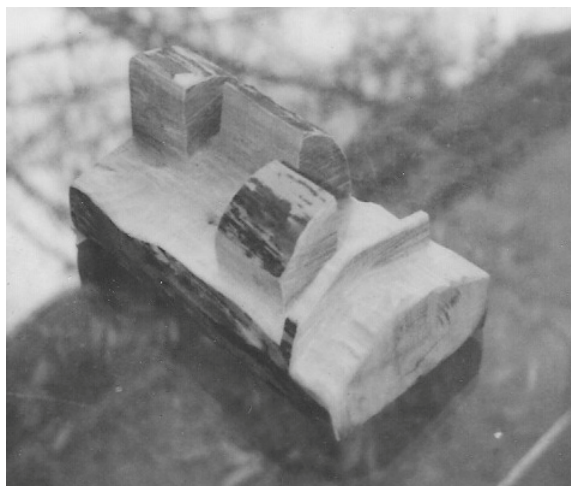


Fig. 128: *Nogal*, ca. 1990. Madera de nogal, 10 x 24 x 12 cm, localización desconocida. Fotografía del archivo del artista.

El trabajo escultórico tradicional con la madera suele hacerse con el tronco desecado, ya que la madera verde, recién cortada, posee un alto contenido de agua que se reduce cuando la madera ha madurado. En este proceso de maduración, donde la disminución de la humedad es progresiva, la madera sufre un encogimiento y puede resquebrajarse o curvarse. Camín, sin embargo, se identifica con el tronco en cualquier fase de maduración, gustaba trabajar con piezas verdes o jóvenes, que contienen mayor humedad y que son más propensas a sufrir contracciones. El escultor conocía los procesos y las fases del material con el que trabajó, por ello cuando el encargo requería una labor más delicada, como es el caso de las piezas en madera con fines religiosos, el material se desecaba lentamente y se trabajaba previamente bajo otro tipo de proceso. Pero los troncos solían trabajarse con la madera fresca o verde, en algunas piezas escultóricas la desecación pertenece a la propia evolución de la obra y no es raro encontrar piezas agrietadas como parte del proceso plástico y estético.

Otra de las características de las esculturas de Camín se relaciona con los nudos que aparecen en sus esculturas. Los nudos de la madera, que son los puntos de unión de las ramas del árbol y que en la escultura tradicional de madera son eliminados ya que pueden debilitar la estructura de la pieza, Camín los mantiene. Para él, estos “defectos” de la materia potenciaban las características naturales de las piezas y embellecían los troncos (Fig. 129). Este diálogo que entabló con los troncos se realizó desde el respeto de sus características primigenias, revalorizando sus

características y dignificando su uso con fines plásticos.



Fig. 129: *Sin título*, ca. 1982. Madera sin identificar, 31 x 24 x 22 cm, Colección particular, Pola de Siero. Fotografía de la autora.

#### V. 4.5. Los tipos de madera de su escultura

Dentro de las especies más comunes presentes en los bosques asturianos, se encuentran: el pino, el abeto, el castaño, el roble, el haya, el nogal, el cerezo, los carbayos o los abedules<sup>294</sup>. Camín trabajó todas estas especies y muchas más, abarcando variedades que a los ojos del escultor se prestaban como juegos plásticos escultóricos. Cada árbol se somete al planteamiento volumétrico espacial según sus propias características, al poseer un carácter vivo y cambiante, en la que el escultor saca a la luz y manipula la materia para desvelar sus rasgos fundamentales como textura, color, veteado e incluso olor. Los planteamientos estéticos variarán a lo largo de su trayectoria, como varían también las especies de madera con la que irá trabajado, sintiendo preferencias por algunas, como el Pino de Oregón o el castaño, o maderas que sólo utilizará en contadas piezas escultóricas.

Cada tipo de madera posee unas características propias, las especies que se detallarán a continuación corresponden a las esculturas que han permanecido hasta nuestros días y que se han podido localizar y estudiar. Quedan fuera un número amplio de esculturas que se encuentran

---

294 ORTEGA, J.: “El bosque” en AA.VV. Enciclopedia de la naturaleza en Asturias, *El Bosque VI*, La voz de Asturias, Oviedo, 1992. pp.1-16.

en paradero desconocido o que debido al estado lamentable en el que se encontraban (por infecciones, carcoma, ataque de insectos o daños ocasionados por agentes atmosféricos) han sido destruidas por su autor. En este sentido, Camín era consciente de la vida limitada que posee la madera y asumió lo efímero de sus obras al rechazar los tratamientos contra los agentes que llegan a deteriorar los troncos.

a) Abedul: La madera de abedul posee la característica de ser semidura. Tiene textura fina y casi blanca, aunque el duramen es pardusco y su veta es cerrada, recta o revuelta. En algunos casos es casi tan pesado como el roble y tan duro como el fresno, aunque más resistente. No se agrieta ni corroe, pero se apolilla en las zonas húmedas. *La mar* del año 1975, es una de las primeras piezas realizadas por el artista con esta especie.<sup>295</sup>

b) Arce: Es una madera semidura, densa y más ligera que el haya. Su fibra es recta o con vetas, de tonalidades entre blanco cremoso y marrón apagado, de albura más blanquecina y duramen rosado pardo. Es una madera que resiste muy bien el paso del tiempo en interiores, cuando está al aire libre tiene que ser tratada para prevenir la carcoma<sup>296</sup>. Piezas hechas en arce son *Sin título*, 1984 (Fig. 130).

---

295 AA. VV.: *Guía práctica de la madera*, Susaeta, Madrid, 2004, p.48.

296 *Ibid.*



Fig. 130: *Sin título*, 1984. Madera de arce, 37,5 x 18 x 14 cm,  
Colección casa-taller de Camín, Valdediós. Fotografía de la autora.

c) Acacia americana: Es una madera muy dura de color pardo con vetas doradas que se oscurecen con el tiempo. Se utiliza para esculturas y pequeños objetos porque se puede trabajar finamente. Tiene la propiedad de ser inmune a la carcoma. La obra *Sin título*, 1994, fue realizada con acacia americana.

d) Castaño: El castaño es una madera muy dura y resistente en exteriores. Abunda en toda la zona mediterránea y también en algunas zonas del centro y norte de Europa y el sur de Inglaterra. Su color es rojizo y su textura es basta, y puede confundirse con el roble. Se diferencia de éste porque la albura tiene un color mucho más blanco que el roble. Debido a su acidez, es una especie que reacciona en contacto con los metales ferrosos. Es muy resistente al agua y aguanta bien los ataques de insectos<sup>297</sup>. Tradicionalmente era la madera que se utilizaba en Asturias para la realización de hórreos o paneras, de los que se encuentran ejemplos muy bien conservados de más de cien años de antigüedad. En la actualidad es una madera muy escasa y cara, por lo que se ha sustituido esta especie por otras más baratas para el trabajo de la carpintería o ebanistería.<sup>298</sup> Camín utilizó el castaño en un sinfín de piezas: *Percusión*, 1983; *La*

---

297 *Ibid.*

298 Entrevista personal de la autora con Jose Manuel Solís y Fidel Solís, carpinteros de San Juan de Amandi y vecinos de Rubio Camín y Carmen Díaz.

*mañana*, 1984; *Géminis*, 1987; *La Tarde*, 1987 o *Basta*, 1983.

e) Cerezo: Es una madera semidura de procedencia europea, aunque se encuentra en otras regiones. Su color es un marrón rosado que oscurece con el tiempo, además de tener un vetado fino, apretado y recto, es de color pardo oscuro<sup>299</sup>. Su color la hace adecuada para trabajar objetos valiosos. Es una madera difícil de trabajar y se suele utilizar para objetos de pequeñas dimensiones, al contrario que la madera de castaño. En cerezo Camín realizó piezas como *Yunque*, 1987; *Pueblo de montaña*, 1987; *Cerezo*, 1987 o *Vuelo*, 1983.

f) Ciprés: Es una madera resinosa, compacta y rosada que desprende un intenso perfume. Resiste al tiempo y a la humedad por lo que es usada en la carpintería. Presenta algunas dificultades en la talla, por lo que se requiere experiencia. Esta especie la utilizó Camín para la obra del mismo nombre *Ciprés*, 1988 (Fig. 131).



Fig. 131: *Ciprés*, 1988. Madera de ciprés, 67 x 94 x 40 cm,  
Colección casa-taller de Camín, Valdediós. Fotografía de la autora.

g) Eucalipto: El eucalipto es una madera semidura procedente de Australia, Tasmania o diferentes zonas de Oceanía. Dependiendo del serrado puede parecerse la madera a la de un

---

299 AA. VV.: *Guía práctica de la madera*, Op.cit., p.49.



roble, aunque carece de la fibra plateada de él. Casi no posee corteza, su peso es medio y seca muy rápido. Se trabaja con facilidad aunque para piezas de exteriores necesita ser tratada<sup>300</sup>. *Cares*, 1975-76; es una pieza de madera de eucalipto.

h) Fresno: Madera semidura que se encuentra en los bosques de media altura de toda Europa, siendo tan abundante como el roble. La madera posee mucha fuerza y tenacidad, su secado es rápido y bastante estable. Su apariencia de textura es cremosa, con tonalidades blancas y ligeramente rosadas, grises o marrones agrisadas. Se trabaja fácilmente y tiene el inconveniente de ser perecedera, por lo que no es apta para exteriores si no recibe un tratamiento previo. En madera de fresno fueron realizadas las piezas de *Dentro*, 1983; *Tres relieves*, 1986; *Lauria*, 1987 o *Totem*, 1986.

i) Haya: La madera de haya es semidura, procedente de zonas templadas de Europa, compartiendo territorio sobre todo con el roble. Su color es blanquecino o marrón rosado pálido. La textura es fina y uniforme, con unas vetas muy finas. Tiene una coloración muy especial al natural, aunque es una madera que se pudre fácilmente a la intemperie. Con haya Camín realizó *Cuña*, 1983; una obra cuyo paradero se desconoce.

j) Laurel: El laurel es una madera muy dura, su albura es de color rosáceo y su duramen pardo anaranjado. Se parece al nogal italiano o español en cuanto al color. Es una madera muy decorativa y presenta muy pocas vetas, de textura gruesa y fibrosa. Se seca difícilmente dependiendo del grosor del corte. Es muy aromática y como es escasa no suele tener uso en la actualidad. Antiguamente en Asturias se utilizaba para encender el fuego, frotando dos ramas secas y añadiendo azufre en polvo<sup>301</sup>. *Maclas*, 1980, es una pieza realizada en madera de laurel.

k) Nogal: Es una madera semidura, que seca lentamente. Su color es pardo grisáceo, con vetas casi negras; tiene fibra irregular, duramen claro cuando es joven, pero pardo oscuro al envejecer. Es una de las maderas más apreciadas<sup>302</sup>. Camín realizó en nogal la serie denominada *Pueblo*, 1989, desarrollada en diferentes años utilizando el mismo tipo de madera, salvo alguna

---

300 *Ibid.*

301 GARCÍA, A. J.: *Árboles y bosques. Naturaleza de Asturias*, GH Editores, S.A., Gijón, 1987.,p.13.

302 AA. VV.: *Guía práctica de la madera*, Op. cit., p.50.

excepción que se señala más adelante.

l) Olmo: El olmo es una madera dura muy típica del norte de Europa, aunque existen también especies como el olmo japonés. Su color es pardo o pardo rojizo. Es una madera muy duradera y de grano apretado. Con esta madera trabajó *Superposición*, 1983 y *Dos cuñas*, 1983, ambas piezas en paradero desconocido.

m) Peral: Es una madera semidura que se encuentra en toda Europa. Tiene una albura blanca mientras que el duramen va del rosa pálido al salmón<sup>303</sup>. Es muy apreciada por ser un árbol frutal y con ella se pueden realizar trabajos muy finos. Joaquín la utilizó frecuentemente para piezas pequeñas, como *Trapezoides*, 1986; *Peral*, 1988 y *Dos volúmenes*, 1988.

n) Pino: Es una madera semidura y muy resinosa, presente en toda Europa. Es considerada la madera resinosa por excelencia. La albura es de color blanco rosáceo y el duramen pardo rojizo, que con el tiempo amarillea. Tiene un veteado muy característico, que cuando es joven es claro y con el tiempo se vuelve rojizo. En el caso de las esculturas realizadas por Camín con este material, habría que señalar que con pino común o silvestre realizó obras como *Pueblo*, 1983; *Conclusión*, 1992; *Resina*, 1992 y *Armónico vertical*, 1992. Otras piezas por el contrario fueron realizadas con pino de Oregón, muy semejante al pino, pero que no pertenece a las pináceas. Es una madera que con el paso del tiempo también se oscurece. Debe su nombre a que es muy abundante en Estados Unidos, Canadá y el Reino Unido. Se obtienen de ella tablones de grandes dimensiones y se trabaja bien. Piezas con pino de Oregón son *Pienzu*, 1975; *Teatro*, 1975; *Cies*, 1975; *Homenaje a Gutenberg*, 1975 y *La Montaña*, 1975. Cabe señalar que Camín recurrió a otra especie pinácea, la del norte o del Báltico, para piezas escultóricas que requerían mayor precisión y cuyo fin último era la escultura sacra. Esta madera, tratada con mimo y esmero en talleres de Madrid y después en el propio taller del artista, fue seleccionada por la calidad del material y las posibilidades plásticas que ofrecía al escultor.

ñ) Roble: Es una madera dura que se encuentra en toda Europa, de color marrón o pardo amarillento. Una de sus cualidades es que se tiñe fácilmente. Son de madera de roble las

---

303 *Ibid.*

esculturas: *Fuerte*, 1987; *Roble* 1980; *Xil*, 1988 y *Roble*, 1991 (Fig. 132).



Fig. 132: *Roble*, 1991. Madera de roble, 60 x 40 x 40 cm, Colección casa-taller de Camín. Fotografía de la autora.

o) Tejo: El tejo posee una madera resinosa dura y compacta, con albura muy clara, casi blanca. Su coloración interna es roja. Se trata de una buena madera para la talla y la escultura, muy resistente y fácil de trabajar. Todas sus partes son venenosas por contener un alcaloide venoso llamado taxina.<sup>304</sup> El tejo es una reliquia del terciario y se halla en peligro de extinción. Es un árbol de vida longeva, que carece de anillo de crecimientos. Es habitual encontrarlo en las proximidades de los cementerios o templos rurales de Asturias por el respeto que ha inspirado su imagen siempre verde y “sin edad”<sup>305</sup>. Se consideraba un árbol sagrado dentro de la cultura popular asturiana<sup>306</sup>. Con esta especie trabajó Rubio Camín para esculpir la mayor obra realizada por el artista en madera y cuyo título hace referencia a la especie *Tejo*, 1986.

p) Tilo: Es una madera frondosa, blanda, de estructura homogénea y grano muy fino y

---

304 M.VÁZQUEZ, V. y FERNÁNDEZ P., J.A.: *Árboles y arbustos de Asturias*, Principado de Asturias, Gijón. 1988, p.84-85.

305 FERNÁNDEZ G., A.: “Una reliquia del terciario” en AA.VV. *Enciclopedia de la naturaleza de Asturias. El bosque IV*, La Voz de Asturias, 1992. pp. 178-179.

306 VÁZQUEZ, F.J.M y PÉREZ P.J.E.: *Nuestros árboles*, Servicio de publicaciones del Principado de Asturias, 1994, pp.96-97.

compacto. Tolera mal la humedad, frente a la que posee una escasa resistencia, si bien se esculpe con facilidad y permite realizar labores de talla muy fina, incluso de tamaño medio.<sup>307</sup> Dos obras realizadas en tilo son *Pueblo*, 1990 y *Tilo*, 1991 (Fig. 133).



Fig. 133: *Tilo*, 1991. Madera de tilo, 37 x 45 x 34 cm, Colección casa-taller de Camín, Valdediós. Fotografía de la autora.

#### V. 4.6. La técnica del trabajo escultórico en madera

En el proceso de ejecución de sus esculturas Rubio Camín recurrió a las técnicas madereras de gran arraigo en el territorio asturiano. Dichas técnicas, como la elección del material, resultan idóneas para conseguir una configuración morfológica caracterizada por el respeto al material y el diálogo constante con un ser vivo que se desnuda ante los ojos del escultor.

La mentalidad que rige el trabajo de la madera es exactamente la misma que la que dio origen a los angulares: con cada trozo dialoga y busca las formas que le va sugiriendo el propio material. Sin embargo, los diferentes procesos creativos que utiliza para los hierros y las maderas

---

307 PRADA, P.: Op. cit, 1998.

diferenciarán sustancialmente el resultado final de la obra. Las obras escultóricas de metal proceden de un estudio previo realizado con pequeñas maquetas de papel o de metal. Por el contrario, con la madera el proceso creativo carece de un boceto previo, dejando que la propia materia sugiera al escultor la actuación a desarrollar según sus cualidades estéticas, cromáticas o táctiles. Existe en todo el proceso de creación con la madera un deseo constante de respeto de las propiedades naturales del tronco, condicionando por ello las técnicas empleadas por el escultor, que sólo interviene para acentuar los valores plásticos intrínsecos al elemento orgánico.

Esta actitud del escultor, casi de ayudante de la madera, le invita a seguir una serie de pasos que desnudarán al tronco de su envoltorio, la corteza, para mostrar el alma del árbol. La primera intervención del tronco, una vez que el escultor ha escogido el tipo de madera, la realizaba generalmente con motosierra. De manera espontánea y directa, Camín esbozaba y devastaba el trozo de madera de forma muy distinta del ebanista; respeta sus cualidades de gran peso, volumen y rotundidad y deja de lado el virtuosismo artesanal.

El proceso técnico se basa en la devastación de la primera capa para después comenzar con el corte, con un acabado que varía según las piezas. Según la calidad y cualidad de la madera el escultor realiza planos o formas con técnicas más finas como las de la gubia o el formón, muchas de estas incisiones o huellas producidas por la gubia quedan visibles a ojos del espectador. Puede ayudarse también con escofinas y limas de madera. La intervención que realiza busca potenciar la veta para expresar una sensación distinta que la que imprime el pelo de la sierra o las herramientas más delicadas.

En algunas obras Camín busca el contraste entre un plano rudo o vasto y otro más fino o definido, en este caso utiliza una escotilla que le permite dejar los planos con un orden más exacto. A través de la técnica y del uso de las herramientas, se consigue un contraste entre texturas, plano y cortes que favorecen la belleza intrínseca de la materia. El corte por lo tanto será un tratamiento elemental que muestra al espectador los nudos propios del tronco, el cromatismo, las vetas, la textura e incluso el olor.

Otra técnica recurrente, y que no abandonó nunca durante su trayectoria artística, es la técnica

de los tablonos ensamblados. Dicha técnica consiste en una serie de tablas, generalmente de pino común o pino de Oregón, machihembradas y ensambladas. El resultado final permite trabajar al escultor con un tablón de una anchura y diámetro lo suficientemente grande para poder esculpir sobre él. Su uso se remota a las fases iniciales de su trabajo y continúa durante muchos años, variando mínimamente la técnica que emplea para trabajarlos. Los tablonos ensamblados permiten realizar piezas a modo de cuadro tridimensional con un punto de vista frontal. Bajo esta técnica Camín talló una serie de relieves como parte de los encargos eclesiásticos realizados por el escultor, sin embargo, la técnica de las obras religiosas es totalmente opuesta a otras esculturas con tablonos ensamblados, y no sólo por la morfología geométrica empleada en el diseño de la pieza, sino por el protagonismo de los cortes, las vetas, las texturas y el cromatismo de la materia que Camín se preocupa por potenciar.

En las fases iniciales de su trabajo el proceso técnico es más depurado y el escultor inicia una búsqueda de la morfología geométrica por encima de la expresividad y espontaneidad que logra en sus últimos trabajos con la madera, en los cuales la intervención será más elemental y lírica. Es en esta etapa inicial cuando por primera y única vez dota de cromatismo a una obra cuyo soporte es la madera. La única pieza que presenta color es *La Mar*, 1975 (Fig. 134), sobre la cual el escultor pintó una serie de pequeñas pinceladas que definen las espirales talladas de la pieza, realzan los aspectos lumínicos y evocan al mismo tiempo las olas del mar, valiéndose para ello de un pincel bañado en colores azul y blanco. Exceptuando esta pieza, la escultura de madera de Rubio Camín no presenta ningún tipo de acabado pictórico, y lo habitual es que la obra quede lo más pura posible, con el color primigenio del árbol, sin ningún tipo de artificios.



Fig. 134: *La mar* (detalle), 1975. Madera de abedul y pintura, 82 x 248 cm, Colección Caja de Ahorros de Asturias. Fotografía de la autora.

La decisión de dejar desnudo al tronco se opone al tratamiento al que a veces somete a ciertas esculturas religiosas, como el *Cristo* para la iglesia de los Padres Carmelitas de Gijón, obra en la que Camín no emplea ninguna pátina pero unifica los tonos de la madera con un baño de agua oxigenada para después bruñirla con una capa de cera de abeja virgen, que le proporciona a la pieza un tono dorado y ligeramente primitivo<sup>308</sup>. Existe no obstante, una pieza de madera de pino de Oregón (*Relieve*, 1975), perteneciente a la colección particular del artista en Valdediós, que presenta un tipo de pátina que deja en la pieza un acabado rojizo dorado que la singulariza dentro del conjunto de las esculturas de madera.

Un caso especial también lo ocupan las maderas que no parten del tronco, sino de un bloque cúbico preparado y que son esculpidas y trabajadas con conceptos que hubieran podido trasladarse a otros materiales como la piedra. Estas obras expresan, a través de los cortes limpios y los ángulos, la rotundidad, el peso y el volumen que confiere el bloque de madera.

Cada tronco ofrece al artista una posibilidad irrepetible en virtud de su peculiaridad individual, distinta de los demás troncos. Cada madera y su configuración le indican el tratamiento a seguir. Un tratamiento que preserva a menudo, la apariencia natural que tenía, sin pretender someter la materia a una configuración geométrica. En virtud de su origen natural, la variedad de las

---

308 «Rubio Camín concluyó la talla de su Cristo vivo» *La Nueva España*, Oviedo. 8 de junio de 1984.

formas posibles es infinita, mucho mayor que en las obras de hierro, tanto en lo que se refiere a la configuración morfoespacial de las esculturas, como a los acabados, condicionados en las piezas de metal por el respeto al material prefabricado. En las maderas las posibilidades de terminación son más ricas, recurriendo en ocasiones la utilización de herramientas propias de otros materiales, como la bujarda, propia de los trabajos de cantería. Por todo ello, la manipulación de la madera en manos de Camín convierte unos simples trozos de madera en esculturas.

#### **V. 4.7. Evolución de los troncos**

Inciendo en una cronología que se ha comentado con anterioridad, el trabajo con los troncos se inicia en 1975 coincidiendo con el cambio de residencia, con una nueva vida en el campo, cerca de la naturaleza y lejos de la ciudad <sup>309</sup>. La gestación de los troncos y los procesos que intervienen para potenciar las cualidades intrínsecas de la materia surgieron cuando el artista observó directamente todas las posibilidades creativas que le ofrecía el nuevo entorno de Valdediós. Por lo tanto, el paso de la escultura en metal a la escultura en madera se explica por la capacidad de integración del artista con el medio vital, así como por su incansable búsqueda de nuevas formas de expresión plástica.

A lo largo de casi treinta años de actividad escultórica con la madera, Camín consiguió con dicha materia diferentes soluciones morfoespaciales y manejó distintas técnicas para su definición. Los diferentes tipos de madera que se han catalogado dan cuenta de las vertientes y soluciones conseguidos en esa trayectoria.

##### **V. 4.7.1. El pino de Oregón y los primeros ensayos**

La búsqueda de nuevos materiales y nuevas formas de expresión escultórica llevan a

---

309 Sobre los condicionantes del entorno en la obra de Camín véase ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M. S.: Op. cit., 2005, pp. 92-125.



Camín a experimentar a partir de 1975 con el pino de Oregón. Hasta ese momento su labor escultórica se desarrollaba con el metal como soporte, con dos lenguajes bien diferenciados: por un lado, el angular de acero como parte de una concepción geométrica y racionalista de la escultura; por el otro, las piezas de bronce en una vertiente más figurativa y sintética. A ello se sumaban las experiencias plásticas con materiales como el mármol, el hormigón o el ladrillo, así como la escultura creada para desempeñar una función religiosa, que responde por ello a otro tipo de condicionantes y de planteamientos plásticos.

La madera ofreció al escultor un nuevo medio para traducir plásticamente el simbolismo del campo, la fuerza de la naturaleza y la expresividad de los árboles. En el plano estético con los troncos experimentó la rotundidad del volumen, la fuerza de la masa compacta y la densidad de la materia. En la mayoría de los casos el tronco es el punto de partida, un trozo de madera cilíndrico que apenas modifica; en otros casos es el bloque cúbico de madera al que Camín aplica un tratamiento espacial más formalizado en la línea inaugurada por Oteiza.

Los primeros ensayos de Camín con la madera de pino de Oregón presentan particularidades que abandonará pronto a favor de una mayor simplicidad en cortes y formas. Las esculturas realizadas en 1975 no son troncos propiamente dichos, ya que carecen de la forma cilíndrica propia del tronco que trabajó posteriormente y su planteamiento formal es muy distinto al de la madera trabajada posteriormente.

Estas primeras obras son piezas trabajadas entre 1974 y 1975, en medio del tránsito de residencia del escultor entre Madrid y Asturias. Esculturas realizadas en pino de Oregón como *Cíes*, 1975; *Homenaje a Gutenberg*, 1975 y *La montaña*, 1975, pertenecen a esta cronología y mantienen una morfología semejante. Cada una de estas tres obras fueron concebidas a través de módulos que conforman un todo unitario, aunque bien podría cada pieza modular constituir una escultura en sí misma. Además ofrecen la posibilidad de colocar cada módulo en distintas posiciones, ofreciendo al espectador diversas variantes compositivas. La obra *Cíes* (Fig. 135), la conforman tres pequeños módulos, aludiendo a las tres islas del archipiélago gallego. *Homenaje a Gutenberg* y *La montaña* tienen cuatro y dos módulos respectivamente.

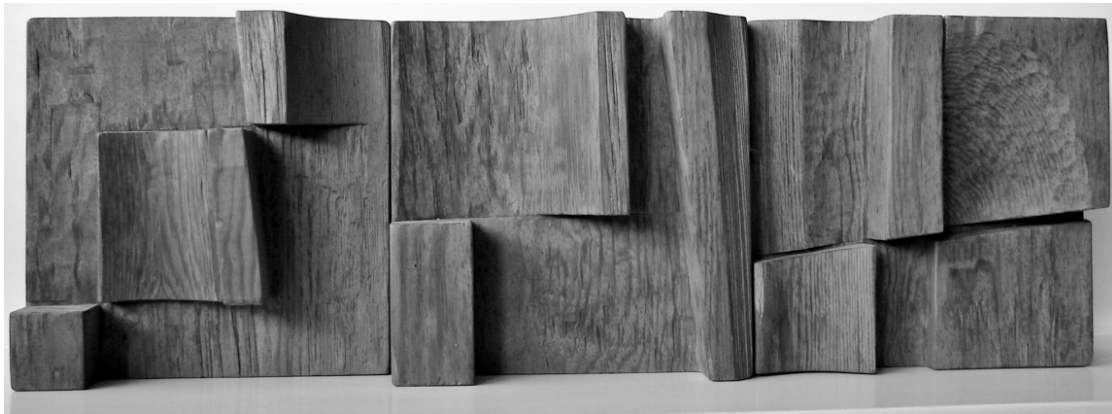


Fig. 135: Cés, 1975. Madera de pino de Oregón, Tres piezas de 20 x 20 x 10 cm (en conjunto 20 x 60 x 10 cm), Colección Casa Municipal de Cultura de Avilés. Fotografía de la autora.

El tratamiento del tronco evidencia el buen oficio de la madera a través de los cortes limpios y bien trabajados de la gubia y formón. El geometrismo y los ángulos de dichos cortes se mezclan con líneas serpenteantes que diluyen la pesadez y formalidad de la aproximación de la materia. Las dos primeras piezas presentan una escala similar y se articulan a base de módulos planos formando un mural. La obra invita al espectador a moverse visualmente en una línea horizontal, con un planteamiento semejante al de la pintura.

Aunque *La montaña* se construye igualmente en base a dos módulos superpuestos, la investigación espacial de esta obra le lleva a desprenderse del plano mural para construirse como una obra de bulto redondo. El tratamiento de la madera se corresponde en esta pieza con el recibido en las obras comentadas anteriormente, a base de cortes limpios y rectos, y de una suavización de los perfiles a través del uso de la lija. Sin embargo, en el cono central inferior de la pieza se aprecian por el contrario las huellas del formón en un paso que preludia futuras intervenciones escultóricas. Destaca además la escala de la obra, una de las más grandes después del *Tejo* que esculpió en 1986 en Avilés.

Un caso particular lo constituye la escultura *La Mar*, 1975, pieza que, según se ha dicho, se aparta del geometrismo formalista para ensayar en lo figurativo y simbolista de una obra en la que el propio tema alude a poesía. A ello contribuye también la mancha de color, que refuerza la sugerencia lumínica y dinámica de las olas ondulantes sobre las superficies. La particularidad de dicha pieza radica en su figurativismo, que será abandonado en favor de ensayos

morfoespaciales desprovistos de connotaciones semánticas, que únicamente pervivirán en las creaciones religiosas emprendidas con esta materia.

En esta etapa inicial Camín indagaba sobre las propiedades de la materia a través del vaciado del bloque neto de madera, y con el pino de Oregón se introdujo en el extenso y rico mundo de la madera, motivándolo para experimentar con otras especies, a las que accede sin dificultad con el traslado de residencia a Valdediós.

Con el nuevo entorno, se produce un cambio notorio en el tratamiento de la madera, muy visible en piezas como *Pienzu*, 1975; *Teatro*, 1975 (Fig. 136) y *Cares*, 1975, que anuncian ya la simplificación del proceso de ejecución y el incremento del valor expresivo de los troncos.



Fig. 136: *Teatro*, 1975. Madera de pino de Oregón, 38 x 48 x 45 cm, Colección casa-taller de Camín, Valdediós. Fotografía de la autora.

#### V. 4.7.2. El hallazgo de lo elemental en el tronco y su expansión

A principios de los años ochenta el concepto de la obra escultórica en madera de Rubio Camín está definido y su producción es abundante, cargada de simbolismo y expresividad. El escultor ha interiorizado sus experiencias vitales con el medio que le rodea y se manifiesta en la

escultura por la fluidez del diálogo con la materia, originando un lenguaje depurado, simple y elemental. En él, se aprecian dos tipos de intervenciones diferenciadas: la que supone una actuación mínima del escultor y mantiene sin apenas alteración la forma natural del tronco, y la que implica la desestructuración de la forma cilíndrica mediante cortes que dan origen a una composición morfoespacial de estructura geométrica.

Estas dos actitudes se apoyan en una dialéctica con los troncos en la que prima el respeto de sus cualidades y la potenciación de su cromatismo, vetas, nudos, forma y textura. La libertad de composición y morfología, genera una amplia riqueza de variantes, aunque se pueden apreciar piezas que mantienen una clara unidad estilística o propiedades volumétricas y espaciales comunes.

#### V. 4.7.2.1. La forma cilíndrica del tronco como punto de partida.

Bajo este epígrafe se pretende agrupar una serie de obras que respetan en mayor o menor medida la forma cilíndrica del propio árbol, ya que la intervención del artista sobre la materia es mínima y siempre subordinada a respetar la morfología natural del árbol. En ellas procede empleando la motosierra y los formones, lo que dará origen a resultados plásticos bien diferenciados de los obtenidos anteriormente en el plano de la investigación espacial.

En efecto la escultura de pino de Oregón *Cares*, 1975, es la primera de un grupo de piezas en las que prima el corte en ángulo, dando un aspecto severo al tratamiento de la madera. La indagación con otras especies de árboles como el eucalipto, el arce o el cerezo generan piezas como *Sin título*, 1984 ( Fig. 137), realizada con madera de arce, o *Cerezo*, 1988, cuyo título alude al origen de la madera. La composición de estas piezas se organiza verticalmente, a semejanza con la posición original del árbol. Las incisiones no modifican la morfología, por el contrario se incide en los cortes para sacar a la luz el corazón de cada especie de madera, apreciando su textura, su color, su grano, e incluso ciertos vestigios de la corteza del tronco.



Fig. 137: *Sin título*, 1984. Madera de arce, 35,5 x 18 x 19,5 cm, Colección casa-taller de Camín, Valdediós. Fotografía de la autora.

El trabajo directo con el tronco del árbol permitió la creación de piezas como *Vuelo*, 1983, o la serie de *Sin título* realizada en el año de 1984 con maderas de arce, nogal y haya. Estas piezas constituyen un estadio posterior de la escultura en madera donde la forma cilíndrica del tronco es el germen de la intervención, pero en este momento el propio material se ha rebelado solicitando un corte geométrico transversal, angular, más acusado que en las primeras piezas pero que mantiene intacto el volumen del cilindro.

La escala de las piezas se circunscribe a lo pequeño, cual astilla de un árbol que ha sido esculpida o pequeños trozos de ramas que han sido cortados de un eje mayor, pesado y voluminoso como es el tronco. Conviene destacar la voluntad del escultor de realzar el protagonismo del árbol en el resultado formal de la escultura al titular muchas de sus piezas simplemente con el nombre de la madera que ha escogido: *Cerezo*, 1975; *Roble*, 1980 (Fig. 138). Con este hecho Camín pone en primer plano el respeto que le merece el dictado de la materia, por encima de un planteamiento teórico y formalista.



Fig. 138: *Roble*, 1980. Madera de roble, 31 x 40 x 20 cm, Colección particular, Oviedo. Fotografía de la autora.

#### V. 4.7.2.2. La deconstrucción del espacio aplicado a la madera

Simultáneamente a estos ensayos donde prima lo vertical en la forma cilíndrica, Camín comenzó a interesarse por los planteamientos formales racionalistas, la investigación de la geometría y los principios constructivistas, ahora aplicados a la madera y dotando a cada pieza de una personalidad propia. Camín avanza hacia el crecimiento de su escultura y los ensayos con el tronco le conducen a planteamientos plásticos en los cuales la desestructuración de la materia dota a las esculturas de una serie de cualidades morfoespaciales significativas y diferenciadoras de las esculturas anteriores.

##### a) La serie de Pueblos

En esta vertiente de investigación se sitúa un conjunto de obras cuyo título genérico es el de *Pueblo*, como *Pueblo*, 1983; *Pueblo de montaña*, 1987 o *Pueblo*, 1990 (Fig.). La investigación espacial de Camín con la serie *Pueblos* data de principios de los años ochenta, momento en el que se fechan sus primeras obras y se mantiene hasta 1991. Durante diez años los pueblos formaron parte del imaginario del artista y el desarrollo de las composiciones varía según el planteamiento espacial de cada obra.



Fig. 139: *Pueblo*, 1990. Madera de tilo, 20 x 60 x 25 cm,  
Colección casa-taller de Camín, Valdediós. Fotografía de la autora

La serie supone un cambio en el planteamiento espacial de la obra tridimensional en madera. El principal rasgo distintivo de estas piezas es el tratamiento horizontal del tronco y la configuración morfológica de los volúmenes, cuya alternancia de altura recuerda el paisaje rural asturiano. La pieza se resuelve en el plano horizontal con un primer corte en uno de los lados del tronco, momento en el que el escultor forma una base que impide que la pieza se mueva y estructura el núcleo que soportará al pueblo que se desarrollará a lo largo del cuerpo del tronco. Cada pueblo se configura por medio de cortes limpios e incisiones que forman volúmenes cuadrados o rectangulares con una diferenciación de dimensiones y con la presencia de vacíos que delimitan cubos o casas y en los que puede el escultor dar un toque de gubia o formón. Recurre a maderas de nogal o tilo para expresar el ideario estético por ser éstas maderas claras con albura y corazón diferenciado, permitiendo advertir los matices cromáticos del corazón del tronco.

La pieza *Afuera*, 1983, aunque con título independiente, se puede incluir dentro de esta serie de pueblos por el planteamiento morfoespacial, la composición horizontal e incluso la selección de la madera de castaño que dota a la pieza de esa belleza de colores y matices. El tronco del árbol así trabajado tiene una relación con la arquitectura popular asturiana de las casas de labranza, con sus asimetrías y desplazamientos, con sus engarces de viga.

Se trata de creaciones que hacen referencia al paisaje asturiano y recuerdan una vez más la ubicación geográfica y vivencial del escultor. Estas obras son muestra del lenguaje escultórico seguido por Camín entre 1983 y 1991, en su búsqueda de la escultura de naturaleza espacial. La cronología de estos ensayos tiene un desarrollo simultáneo a otros intereses plásticos que ocupan al escultor, por lo que es imposible pretender establecer un estudio lineal y sistemático de serie como la de pueblos.

#### b) Los relieves

Desde los primeros ensayos de Camín con la madera los relieves han ocupado un lugar destacado dentro de su producción escultórica y forman una unidad propia, con características comunes y piezas destacadas. La evolución de los relieves muestra de manera significativa los procesos creativos en los que se hallaba inmerso el escultor y la propia evolución del lenguaje artístico empleado en la madera. Los relieves indagan en el tratamiento del ángulo, la curva, la línea y el hueco aplicados al soporte mural de madera o a piezas exentas en las que se trabaja a modo de relieve una de sus caras.

La investigación espacial de *Relieve*, 1975, acusa el interés del escultor por el juego de volúmenes geométricos sobre el plano. La pieza se realizó con la técnica de los tablones ensamblados, dicha técnica permite al artista entregarse a tratamientos distintos de los dedicados a los troncos de forma tubular. En ellos el origen cilíndrico del árbol se ha desmaterializado y se ha eliminado cualquier referencia espacial al tronco, la madera se abre como biombo, mostrando caras irregulares, curvaturas y deslizamientos de nivel de los bloques esculpidos. El planteamiento que Camín inició en 1975 se repetirá con posterioridad en piezas como *Armónico vertical*, 1992, o *Relieve*, 2000 (Fig. 140).





Fig. 140: *Relieve*, 2000. Madera de pino de Oregón, 65 x 77 x 18 cm, Colección casa-taller de Camín, Valdediós. Fotografía de la autora.

El ensayo paralelo se entabla con piezas como *Frontis*, 1983 o *Relieve*, 1983, obras que prescinden de los tablones ensamblados y fueron trabajadas sobre el mismo tronco. Por ello también la lectura de la pieza se efectúa en una línea ascendente y no horizontal como en las obras anteriores. Son piezas exentas en las que la composición principal se ejecuta en una superficie plana del material y se respeta en el reverso la forma convexa del tronco, eliminando simplemente la corteza que lo protege y rematando la pieza con toques de gubia que no interfieren en la forma original de la materia. Por lo que respecta a la composición planteada en estas piezas, las superficies remiten al leñador más que al del artista, o al artista moderno que ha aprendido lecciones cubistas de reducción a planos recompuestos formalmente. Las obras son rotundamente abstractas y el interés reside en la integración del espacio en la masa, la simplicidad y potencia de los planos y la rotundidad de un volumen que, sin dejar de ser una escultura, es también un tronco apenas devastado.

El nuevo estado de la investigación alcanzado por Camín con los relieves da origen a varias creaciones en las que el escultor asturiano pretende acentuar aún más los rasgos planos de la composición, respetando la forma primigenia del tronco. Con *Relieve*, 1983 o *Tres relieves*, 1986, formada por tres piezas que elaboran una unidad en conjunto, el escultor vuelve al plano mural y abandona el relieve exento, acentuando los nudos, vetas y convexidades de la materia. El tronco es colocado longitudinalmente y con cortes transversales de motosierra se fragmenta la

composición generando figuras geométricas irregulares. Las obras evocan los huecos oscuros que quedan en juntas e intersecciones de pilares o vigas. Los relieves crean un albergue de luces y sombras, como la arquitectura, dotando a la pieza de albergues, de espacios protegidos o interiores.

Dentro del conjunto de relieves se distinguen *Roble*, 1980 y *Relieve 4*, 1988, piezas en las que el espacio se ha obtenido por desocupación del bloque cúbico de la madera y se diferencia de las demás por partir del principio de la construcción de bloques que delimitan el espacio exterior al definir la obra, y que formulan el espacio interior por medio de formas desocupadas. La geometría de estas creaciones evidencia la evolución de los relieves de Camín.

Otro grupo de esculturas pertenecientes a los últimos trabajos de relieve lo conforman las piezas *Entrada* (Fig. 141), *Opuesto* y *Hacia dentro*, todas ellas del año 2004. El tratamiento sobre la tabla será mínimo, por medio de gubia y formón crea pequeños huecos o surcos curvos que definen y acentúan la belleza de los anillos del tronco. En estas piezas Camín no labra la madera sino que dialoga con ella, para construir la obra desde dentro, borrando las huellas del proceso de creación.



Fig. 141: *Entrada*, 2004. Madera de pino de Oregón, 24 x 77 x 7 cm, Colección casa-taller de Camín, Valdediós. Fotografía del archivo de la galería Corni3n, Gij3n.

#### V. 4.7.2.3. Construcciones y variaciones

La línea de análisis que a continuación se exponen se refiere por un lado a creaciones del escultor asturiano con logros espaciales notables en el campo de la abstracción geométrica, iniciando una evolución radical debido a que el material ha ido imponiendo sus condiciones a la mano del escultor. Por el otro, a una serie de obras fruto del acercamiento racionalista hacia el material que tuvo una prolongación notable en piezas de madera que recuerdan la investigación oteiziana de los poliedros abiertos. Estas dos actitudes diferenciadas y complementarias, de difícil análisis por la complejidad de contenidos, forman parte del siguiente apartado en un intento de unificar una serie de piezas con gran carga racionalista y geométrica, pero también con una referencia relevante al tronco.

##### a) Abundancia creativa

Entre 1986 y 1987 Camín se encontraba inmerso en el trabajo escultórico de piezas de madera cuya complejidad de hendiduras y deconstrucción de la materia inauguran una nueva forma de investigación espacial y morfológica con la madera. La intensa actividad creativa del escultor produjo piezas como *Totem*, *Géminis*, *Lauria*, *Espejo*, *Cerezo*, *Arquitectura horizontal*, *Disco* o *La Tarde*, obras realizadas en el tránsito de esos dos años, de mayores dimensiones que las anteriores y con un tratamiento espacial y morfológico diferenciado.

*Géminis* (Fig. 142) y *Cerezo* son obras con grandes planos lisos que se alternan con la curva del tronco, que puede mantenerse con cierta presencia pero ha sido abierto de lado a lado por su base, creando una sensación de equilibrio macizo. La primera de ellas tiene una reminiscencia a *El beso* de Brancusi, dos volúmenes apoyados uno contra el otro, una pareja que en el fondo conforma un solo bloque.



Fig. 142: *Géminis* ( o *Verano 86*), 1987. Madera de castaño, 95 x 60 x 78 cm, Colección Casa Municipal de Cultura de Avilés. Fotografía de la autora.

Un tratamiento diferente es el de *Arquitectura horizontal*, en el que los ritmos constructivos formalistas se combinan con incisiones curvas que recuerdan la labor de la mano del artista, dando como resultado una especie de paisaje visto desde el aire, de texturas orográficas y urbanas, una especie de miniatura arquitectónica.

La descomposición del tronco en *Disco* y *Espejo*, para el posterior ensamblaje de las piezas formando un cuerpo que a su vez tiene la apariencia de poder ser desmontado, es un ingenio destacable de Camín, al que se suma la impresión de convertir las obras en livianas, lejos de lo definitivo y lo macizo. Esto se opone a obras más rotundas como *La tarde* o *Fuerte* (Fig. 143), en las que el tratamiento plástico no pierde la referencia a la forma original, siendo composiciones asimétricas, que concilian lo creado intelectualmente, racional y geométrico, con un lenguaje más expresivo, simbólico y cercano a lo «natural».



Fig. 143: *Fuerte*, 1987. Madera de roble, 73 x 64 x 50 cm, Colección Casa Municipal de Cultura de Avilés. Fotografía de la autora.

En cuanto a *La tarde* sería el contrapunto de *La mañana*, 1984, ésta última pieza emplazada en una posición ascendente, en una alegoría del sol matutino. El tratamiento de la pieza es singular por los rastros de corteza que el escultor decidió conservar y que le confieren a la obra el aspecto de un tronco apenas manipulado, en el que simplemente se han aprovechado las formas barrocas de troncos y ramas, tratando su superficie de forma que aumente su potencial expresivo original.

#### b) El árbol como escultura

Merece la pena detenerse en la investigación espacial de la obra *El tejo*, 1986 (Fig. 144), siendo la pieza de mayor dimensión realizada con madera por Camín<sup>310</sup>. El germen de la obra se encuentra en un encargo del Ayuntamiento de Avilés al escultor para que éste esculpiera sobre un tejo muerto y así se evitara su tala. Aunque el tratamiento de la obra es muy similar al empleado con los troncos -se imprimen sobre el tronco y las ramas cortes transversales con el

---

310 «Rubio Camín esculpe sobre un árbol muerto en el Parque de Ferrera de Avilés», *La Hoja de Avilés*, 13 de octubre de 1986.

uso de la motosierra-, el proceso de creación y ejecución de la obra fue meditado y estudiado previamente y no fue fruto de un acercamiento espontáneo y libre como en otras creaciones.



Fig. 144: *Tejo* (o *Tejo herido*), 1986. Madera de tejo, sin medidas, Colección Excmo. Ayuntamiento de Avilés (Parque La Ferrera, Avilés). Fotografía de la autora.

Esto se debe quizás al tipo de madera al que se enfrentaba el escultor y las connotaciones de ésta especie de árbol dentro de la cultura popular asturiana, de la que el escultor era un buen conocedor, como estudioso y como amante de la naturaleza. Esta especie se consideraba sagrada dentro de la mitología asturiana, vinculada con el mundo de la oscuridad y la penumbra, por su

vida longeva y su toxicidad<sup>311</sup>. Hasta la fecha los asturianos permanecen fieles a un árbol que en otro tiempo organizaba parte de sus creencias y valores, cultura y territorio, y que cobijaba en su sombra asambleas y fiestas. Todo el simbolismo que encierra el tejo, una especie protegida dentro del Principado, dota a la obra de un sentido casi metafísico. La escultura de Camín ha mantenido la estructura arbórea, conserva la forma del árbol y funciona como un «árbol», dirige nuestra mirada hacia lo alto, es majestuosa y a la vez protectora, y parece captar lo que no se puede agarrar, como un árbol frondoso<sup>312</sup>.

### c) Complejidad volumétrica

El tratamiento espacial del que parte Camín para elaborar piezas con una complejidad volumétrica guarda algunas similitudes con la investigación oteiziana sobre los poliedros<sup>313</sup>. Se trata de esculturas generadas a partir de un bloque de madera que pierde toda referencia al tronco y a su forma cilíndrica para abordar con él una investigación de naturaleza espacial desde la compacidad de la masa.

Las soluciones morfoespaciales son múltiples, en algunos casos el artista interviene con cortes perpendiculares que matizan y potencian el volumen del cubo o configuran composiciones de mayor o menor dinamismo y expresividad que el bloque inicial. *Dentro*, 1983; *Montaña*, 1983; *Basta*, 1983; *Dos volúmenes*, 1988; *Roble*, 1988; *Roble*, 1991 o *Sin título*, c. 1993, ofrecen diferentes soluciones de esa indagación. El respeto a la materia sigue siendo una constante en las piezas, la obra *Xil* de 1998 (Fig. 145), trabajada en un bloque de roble joven, evoluciona con múltiples agrietamientos que tienen tanto protagonismo en la definición final de la pieza como los planos y cortes que la configuran volumétricamente. El agrietamiento forma en ella parte del proceso creativo, enriquecido de manera excepcional en una de las caras del cubo con incisiones horizontales grabadas con la técnica del pirograbado.

---

311 ORDIALES, B.: *Guía de los árboles d'Asturies*, Trabe, Oviedo, 2007, p.104.

312 «Rubio Camín concluyó su escultura sobre el tejo muerto del Parque Ferrera», *La Nueva España*, Avilés, 3 de febrero de 1987.

313 ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M. S.: Op. cit.,1991, p. 73.



Fig. 145: *Xil*, 1998. Madera de roble, 42 x 36 x 36,5 cm, Colección casa-taller de Camín, Valdediós. Fotografía de la autora.

En otros casos los vacíos son más notorios, sobre todo en piezas de los años noventa, como *Tilo*, 1991; *Roble*, 1991 o *Sin título*, c.1991, con angulaciones más acusadas, poliedros unidos o disociados como dos bloques de masa que vinculan estructuras geométricas casi exentas.

Otra investigación indaga sobre la unión de volúmenes y se centra en la unión de dos masas a partir de un núcleo común: *Peral*, 1988; *Dos volúmenes*, 1991 y *Sin título*, c. 1992 (Fig. 146). La escala de las piezas es pequeña, los planos son sencillos, las formas delicadas y el volumen pierde la referencia al árbol, aunque aprovecha el color original y todas las cualidades matéricas.





Fig. 146: *Sin título*, ca. 1992. Madera de peral, 16,5 x 31 x 14 cm, Colección Conchita Rubio Camín, Gijón. Fotografía de la autora.

Quedan sin embargo piezas que no se circunscriben a ninguno de los apartados mencionados y que resultan difíciles de clasificar. Muchas de ellas evidencian el enigma que encierra la naturaleza de los troncos o el fuerte contenido que escapa a cualquier encasillamiento formal. La sistematización de la obra realizada en este estudio es un intento de clarificar las características de las distintas vertientes que presenta la actividad escultórica de Camín con la madera, pero resulta imposible reducir a esa estructura racional de análisis una labor creativa que surge del capricho de la naturaleza y del diálogo subjetivo que el artista entabla con ella para dar forma a sensaciones, emociones y vivencias.

## **V. 5. La escultura en piedra, hormigón, ladrillo y nuevas versiones del trabajo en metal.**

La producción escultórica de Camín surge fundamentalmente con las materias ya enunciadas, especialmente el acero y la madera. Sin embargo, el interés por descubrir las cualidades escultóricas de las distintas materias le condujeron hacia una experimentación con diferentes soportes. De esa producción se ocupará este apartado, que se ha dividido en dos grandes grupos en función de los materiales y de la unidad estilística de esta escultura. El primer grupo escultórico se refiere a una serie de piezas realizadas con piedra y ladrillo, esculturas que a pesar de haber sido realizadas con materiales distintos al bronce, establecen una filiación con las realizadas con ese soporte. El marco cronológico de esas obras es de diez años, ya que hablamos de un número reducido de piezas, iniciándose con la primera escultura en 1969 y con un ejemplo final del año 1979, fecha en que se realiza la *Maternidad* del Poblado Mínimo de Vallecas. Con esta última escultura se inaugura una dimensión nueva para Camín vinculada a la escultura exenta emplazada en espacios públicos.

El segundo grupo comprende un número reducido de esculturas de grandes dimensiones realizado sobre soportes como el hormigón, la chapa de acero corten o la piedra. Algunas de estas esculturas establecen afinidades matéricas con los relieves de acero corten, pero se diferencian de éstos por el tratamiento formal y por la temática. Además, otras piezas de este grupo ensayan el manejo y las posibilidades de materiales menos trabajados por el artista como es el caso del hormigón.

La singularidad de estas obras ha imposibilitado la lectura lineal y cronológica de este grupo, que se distancia de las series escultóricas más conocidas del artista y ofrece ejemplos aislados dentro de su producción. Como hablamos de un heterogéneo grupo escultórico, la cronología es más dilatada que la anterior y comprende desde finales de los años ochenta hasta las últimas piezas realizadas en la década de 1990. Se trata de un grupo de obras que aportan soluciones novedosas en la trayectoria de Camín, pero que se vinculan a los planteamientos geométricos y a los organicistas ya ensayados y experimentan la mayoría de las veces con escalas

monumentales. Son esculturas de marcado rigor geométrico o de carácter figurativo y organicista, pero creadas con soportes matéricos diferentes de los hasta ahora analizados.

### **V. 5.1. La escultura en piedra y ladrillo de tendencia figurativa**

Aunque conforman un grupo reducido de esculturas, las creaciones escultóricas de Camín realizadas en piedra se singularizan por establecer afinidades en cuanto a forma y concepción con la escultura realizada en bronce. Es decir, comparte con esta última el acusado interés por las formas rotundas, la definición del volumen y la depuración de la línea, la casi inexistencia del vacío y la preponderancia de la masa compacta, así como una tendencia hacia un acabado pulido y uniforme de las superficies.

La primera obra del escultor realizada en 1969 y titulada *Torso* presenta las anteriores características enunciadas. La pieza, realizada con mármol de Carrara, representa un torso femenino desnudo y guarda semejanzas con la tipología de los primeros torsos en bronce de Camín: un cuerpo con las extremidades del cuerpo seccionadas y con una estilización acusada de las formas. La pieza ha sido trabajada a partir de un bloque compacto de mármol, tallado y pulimentado, pero contrariamente a este tratamiento de la materia, en la base de escultura se han potenciado las irregularidades y texturas rugosas del material. Las vetas quedan expuestas en la figura gracias al pulimentado de la superficie, destacando en esa parte de la pieza ese aspecto característico de la piedra. Este torso guarda relación con el realizado diez años después, en 1978. Ambas piezas son versiones en mármol del género escultórico más representado por Camín con el bronce.

Además del mármol Camín trabajó con otras piedras, con la de Atarfe en 1978, con la que realizó una *Maternidad* con una representación de similar morfología en bronce. Así como una *Madre con niño*, ca. 1990 (Fig. 147), de la que se tiene pocas referencias sobre su paradero y que se basa en la tipología tradicional de tendencia modernista, de una madre sujetando a un niño en brazos.



Fig. 147: *Madre con niño*, ca. 1990. Piedra de Atarfe, sin medidas, Colección particular (localización desconocida). Fotografía del archivo del artista.

Con el basalto de Calatorao, conocido como el mármol negro de esta localidad zaragozana, realizó el 1968 la escultura *Trabajador* (Fig. 148), una obra dedicada a la representación de un minero. La pieza se encuentra en la fachada adosada a un edificio localizado en La Felguera, en Langreo, de fuerte tradición siderúrgica y minera. La escultura alude claramente a la actividad local de la ciudad.



Fig. 148: *Trabajador*, 1968. Basalto de Calatorao, sin medidas, La Felguera (Asturias). Fotografía del archivo del artista.

Otras versiones de la escultura con basalto de Calatorao se dedican al tema de las maternidades, como la *Maternidad* de 1978, que muestra la figura de una mujer embarazada en posición yacente. La otra *Maternidad*, 1979 (Fig. 149), es nuevamente una réplica de otra obra realizada en bronce y que representa a una madre erguida sujetando a un bebé en brazos. El tratamiento de ambas piezas destaca por la definición rotunda de volúmenes y el acabado de las superficies.



Fig. 149: *Maternidad*, 1979. Basalto de Calatorao, 60 x 16 x 19 cm, Colección particular, Villaviciosa. Fotografía de la autora.

La última escultura a la que aludiremos en este pequeño apartado dedicado a la piedra y el ladrillo es una obra de grandes dimensiones que forma parte del proyecto escultórico titulado *Familia* (Fig. 150) y que fue realizada como parte de la transformación urbana que sufrió el Poblado Mínimo de Vallecas entre 1979 y 1987<sup>314</sup>. Esta composición, realizada conjuntamente con el escultor Javier Aleixandre, formó parte del proyecto arquitectónico de remodelación de este barrio periférico de Madrid. La convocatoria reunió a un número importante de artistas cuyo cometido fue el de integrar el lenguaje escultórico dentro del entorno arquitectónico. El

---

314 GONZÁLEZ VICARO, M<sup>a</sup> Teresa: “El Poblado Mínimo de Vallecas: espacio público, forma y materia”, en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Hist. del Arte, t. V, 1992, pp.425-448.

conjunto escultórico en el que participó Camín se llevó a cabo en 1986 y se compone de las figuras *Maternidad* y *Figura masculina*, esta última ejecutada por Javier Aleixandre. Ambas esculturas se configuran a partir de hiladas de ladrillo que posteriormente se tallaron como si se tratara de un bloque monolítico de piedra. Estableciendo conexiones con la escultura en bronce de menores dimensiones, esta *Maternidad* realizada en ladrillo se caracteriza por ser una estructura cerrada, de marcada esencialidad formal. La obra además evidencia una dimensión trascendental dentro de su carrera escultórica, la de creador de esculturas exentas de grandes dimensiones y emplazadas en espacios públicos, una faceta que se analizará en el siguiente grupo de esculturas dedicado a las obras singulares de carácter monumental.



Fig. 150: *Familia*, 1986. Ladrillo tallado, 4 metros de altura, Poblado Mínimo de Vallecas, Madrid. Fotografía del archivo personal del artista.

### V. 5.2. Escultura de carácter geométrico realizada en piedra y hormigón

A mediados de los años ochenta se puede datar el inicio de una nueva vertiente de la escultura de Camín, que surge a partir del empleo del hormigón y de la piedra para crear obras

de carácter monumental que desempeñan una función en el medio público. Los antecedentes remotos de estas obras se encuentran en las intervenciones arquitectónicas realizadas por el artista desde mediados de los años cincuenta, que están en el origen de sus trabajos tridimensionales, pero ahora las obras surgen al margen de los dictados de la arquitectura y se ubican al aire libre.

Se trata de creaciones artísticas que buscan identificarse con el entorno en el plano visual, ya sea un medio natural o urbanístico, tanto en lo referente a la escala como en la forma, aunque el cambio de ubicación de alguna de las piezas impida apreciar este aspecto, como ha ocurrido en el caso del *Obelisco*<sup>315</sup>. En cualquier caso, las esculturas de grandes dimensiones emplazadas en espacios urbanos o naturales muestran las posibilidades demostradas por Camín al integrar un producto plástico en el medio. Se trata de piezas realizadas casi siempre por encargo de organismos públicos, del Gobierno del Principado de Asturias y de diversos ayuntamientos.

El primero de estos encargos fue la obra *Monumento del Lago Enol o Estela*, realizado en 1987 (Fig. 151) para conmemorar una acción de salvamento en los Picos de Europa en la que fallecieron todos los miembros del equipo de rescate y de protección civil en un accidente de helicóptero. La pieza diseñada por Camín se integra de manera muy respetuosa con el entorno natural<sup>316</sup>. El monumento es una estela compuesta por una losa dividida en dos, una horizontal y otra inclinada formando un ángulo obtuso, sobre la que incide una piedra cuadrangular colocada en ángulo recto con respecto a la segunda y en la que va grabada la dedicatoria en su cara posterior. El monumento se completa con una columna o “cipo de siete cubos colocados helicoidalmente” sustentados sobre fragmentos de losa inclinada. En los siete cubos se grabaron los nombres de las víctimas y en cuatro de ellos los nombres de los cuatro perros rastreadores<sup>317</sup>. Para esta obra Camín utilizó la caliza blanca existente en el entorno natural, pero trabajada con una formalización geométrica y un acabado pulido que contrasta con las rugosidades de la pared rocosa en la que se apoyan los elementos integrantes de la escultura. La obra constituye uno de los escasos ejemplos realizados por el artista con piedra caliza.

---

315 ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M.S.: Op. cit., 2010, pp.73-74.

316 ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M.S.: Op. cit., 1991, pp. 95-96.

317 «Rubio Camín presenta el monumento a las víctimas del accidente de los Picos», *El Comercio*, Gijón, 6 de octubre de 1987.



Fig. 151: *Monumento del Lago Enol* o *Estela*, 1987. Piedra caliza, sin medidas, Colección del Principado de Asturias, Lago Enol (Covadonga, Asturias). Fotografía del archivo del artista.

El otro proyecto escultórico que surge con una clara función conmemorativa, aunque después la haya perdido, es *Obelisco*. El origen de la pieza se remonta a 1964 cuando Camín proyectó la escultura *Monumento a la Madre del Emigrante* para el paseo marítimo de Gijón. La maqueta<sup>318</sup> realizada en 1964, da cuenta de la configuración inicial del conjunto escultórico, integrada por una figura femenina y el *Obelisco*, que ya destacaba dentro del proyecto inicial por su verticalismo y monumentalidad. Desde sus inicios esta obra fue concebida para ser un hito, un elemento señalizador de la ciudad de Gijón, un punto de referencia para los marineros y los viandantes<sup>319</sup>. El proyecto original de 1964 planteado por Camín no se llevó a cabo<sup>320</sup> y en su lugar se colocó otra escultura realizada por Ramón Muriedas, pero la parte no figurativa de la obra será recuperada años más tarde para una creación desprovista de la función inicial.

---

318 Forma parte del legado donado por el artista al Museo Casa Natal Jovellanos de Gijón.

319 «Un monumento a la madre del emigrante será levantado en Gijón e inaugurado el próximo verano», *La gaceta del Norte*, Bilbao, 11 de enero de 1965.

320 «3 proyectos municipales con problemas pendientes», *El Comercio*, Gijón, 8 de enero de 1965.



En el año de 1992<sup>321</sup> el Ayuntamiento de Gijón<sup>322</sup> adjudicó a Camín la realización de una escultura para los jardines de Begoña, como parte de la reforma arquitectónica del paseo de Begoña a cargo del arquitecto Joaquín Aranda. Para la ocasión Camín realizó la obra *Génesis*, que se comentará posteriormente, y donó la escultura *Obelisco*, para instalarla al mismo tiempo que la anterior pieza<sup>323</sup>. Esta obra construida se mantuvo en pie hasta el año 2002 cuando se demolió la anterior<sup>324</sup> debido a la construcción de un parking en el paseo de Begoña y la posterior reurbanización de la vía. La nueva pieza se ubicó en el año 2003, con un cambio de proporciones y de emplazamiento<sup>325</sup>, en la rotonda de la Avenida de la Constitución, a la altura de la rotonda de Pumarín, en una importante encrucijada de comunicaciones a la entrada de la ciudad por el sur. La nueva versión del *Obelisco* (Fig. 152), que aquí referenciamos es mayor que el anterior, siendo de 20 prismas cuadrangulares, uno más que en el de Begoña<sup>326</sup> y se diferencia de la primera versión por una acentuación mayor de su esbeltez, así como por la modificación del último bloque, que en vez de tener una rotación de 90° a modo de cierre, se ha roto y sugiere una espiral ascendente infinita<sup>327</sup>.

---

321 «Colocados los primeros módulos de hormigón del futuro obelisco del paseo de Begoña», *El Comercio*, Gijón, 25 de febrero de 1992.

322 «El Alcalde aprueba los pliegos de condiciones de unas obras y las adjudica en el mismo decreto», *El Comercio*, Gijón, 3 de marzo de 1992.

323 ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M.S.: Op. cit., 2010, pp.82-83.

324 Debido a la construcción de un aparcamiento subterráneo en el paseo de Begoña.

325 M.F.A: «El traslado del obelisco de Camín se incluirá en la reforma de la Avenida Constitución», *El Comercio*, Gijón, 28 de febrero de 2002.

326 BLANCO, Héctor: Op. cit., 2010, pp. 56-57.

327 J.C.G.: «El obelisco que soñó Camín», *La Nueva España*, Gijón, 25 de abril de 2003.



Fig. 152: *Obelisco*, 2002. Hormigón armado, base de 3,00 x 3,00 x 1,5 metros y cada prisma de 1,80 x 0,90 x 0,90 metros, altura de 20 metros, Colección Ayuntamiento de Gijón. Fotografía de la autora.

Coincidiendo con la construcción de la escultura anteriormente comentada, Camín llevó a cabo el otro conjunto escultórico realizado también sobre un soporte de hormigón armado. *Génesis*, 1992<sup>328</sup> (Fig. 153), es un grupo de tres módulos ubicado en una de las zonas ajardinadas del paseo de Begoña de Gijón que miden 2, 4 y 6 metros de altura. La obra destaca por su geometrismo y simplicidad formal, por la cuidada composición y por el equilibrio y la armonía. La obra representa el nacimiento de una forma geológica pura en una zona rodeada por árboles seleccionados por el propio escultor<sup>329</sup>. El espacio definido por los tres módulos se concibe para

---

328 «Rubio Camín, ante su nueva creación», *El Comercio*, Gijón, 30 de enero de 1992.

329 «La escultura de Rubio Camín que formará parte del modelado paseo de Begoña empezará a tomar cuerpo dentro de 15 días», *El Comercio*, Gijón, 7 de noviembre de 1991.

integrar la vegetación dentro de la pieza y potenciar la relación con el entorno. Es un espacio definido a partir de volúmenes potentes, de superficies netas y aristas vivas, en el que se evidencia el diálogo entre las formas geométricas de la escultura y las orgánicas de la vegetación



Fig. 153: *Génesis*, 1992. Hormigón armado, entre 2 y 6 metros de altura, Colección Ayuntamiento de Gijón. Fotografía de la autora.

Por último, a mediados de los años noventa, Camín vuelve a realizar una intervención importante en el espacio público asturiano utilizando el hormigón, que en este caso se combina con el acero. En 1994 y como parte de la intervención urbanística que da origen a la nueva plaza de La Concordia del centro cívico-deportivo de Los Canapés en Avilés<sup>330</sup>, la empresa constructora del recinto encargó a Camín la obra escultórica *Ara* o *El alma del camino* (Fig. 154). El grupo está formado por ocho pilares de acero, fabricados por Ensidesa, que delimitan

---

330 «El Centro Cívico de Los Canapés y las instalaciones deportivas comenzarán a funcionar antes del verano», *La voz de Avilés*, 27 de febrero de 1994.

un espacio interior en el que se ubica una pieza central de hormigón, tratando de evocar un altar votivo enmarcado por una columnata. Al margen de las sugerencias e intenciones que han movido al artista. Llama la atención desde el punto de vista formal el perfecto equilibrio existente entre el cuerpo central de forma cúbica irregular, masivo y destacado sobre una base de acero, y los livianos y verticales elementos que lo enmarcan, definiendo un espacio abierto y circulable, pero perfectamente delimitado dentro del espacio abierto de la plaza.



Fig. 154: *Ara o El alma del camino*, 1994. Hormigón y acero corten, sin medidas, Colección del Ayuntamiento de Avilés. Fotografía del archivo del artista.

### **V. 5.3. Las nuevas versiones del trabajo en metal**

Con una función similar a la de las piezas emplazadas en el medio público, surgen también algunas esculturas que plantean nuevas versiones del trabajo en metal. En ellas el artista se distancia del geometrismo característico de sus creaciones de acero y da cuenta una vez más de la versatilidad de sus lenguaje plásticos.

Las obras que a continuación se detallan son un exponente importante de la experimentación emprendida para explorar todas las posibilidades plásticas de los diferentes soportes matéricos,

así como de la interesante colaboración del artista con arquitectos o ingenieros. Son esculturas que surgen por encargo y obedecen a demandas muy concretas, atendiendo tanto a intenciones estéticas como conmemorativas.

La mayor y más distante de los planteamientos anteriores es la escultura *Cuélebre*, 1995 (Fig. 155), que fue realizada en acero corten para la Confederación Hidrográfica del Norte<sup>331</sup>. El origen de la pieza se enmarca dentro de la intensa colaboración que realizó Camín a principio de la década de 1990 con la mencionada empresa hidrográfica. Además del diseño de diversos elementos complementarios para la recuperación de los márgenes fluviales de Asturias, Camín realizó esta colosal escultura figurativa como parte del proyecto de mejora de los espacios ajardinados del paseo fluvial de Adaro, en Sama de Langreo. La singularidad de esta pieza radica en la monumentalidad de la escultura emplazada en un espacio público, pero también en la temática adoptada, una representación figurativa del «cuélebre», una criatura legendaria de la mitología asturiana. La obra parece tener como referente una intervención escultórica realizada en 1991 por el arquitecto francés Jacques Hondelatte para el centro de la ciudad francesa de Niort<sup>332</sup> y que representa un dragón mitológico que serpentea en el suelo.

---

331 «De acero y agua», *El Comercio*, Gijón, 26 de octubre de 1995.

332 Ciudad que además está hermana desde 1980 con la ciudad de Gijón.



Fig. 155: *Cuélebre*, 1995. Acero corten, sin medidas, Colección Confederación Hidrográfica del Norte. Fotografía de la autora.

Cuatro años más tarde Camín realiza la escultura *Evocación*, 1999 (Fig. 156), una escultura que reproduce la silueta del fallecido director del diario El Comercio, Francisco Carantoña Dubert, fallecido en 1997 y amigo del artista<sup>333</sup>. La pieza cambia de aspecto dependiendo del punto de vista con el que se mire, logrando un juego de luces y sombras con el reflejo de la silueta<sup>334</sup>. La pieza encuentra ubicada en el paseo de Begoña de Gijón, próxima a la escultura *Génesis*, anteriormente comentada<sup>335</sup>.

---

333 «Homenaje a Carantoña en Begoña», *La Voz de Asturias*, Avilés, 24 de noviembre de 1999.

334 BLANCO, Héctor: Op. cit., 2010, pp. 54-55.

335 ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M.S.: Op. cit., 2010, pp.73-74.



Fig. 156: *Evocación*, 1999. Acero corten y hormigón, 2 metros de altura la silueta y 30 cm el plinto, Jardines del Paseo de Begoña, Gijón. Fotografía de la autora.

Con estas dos esculturas podemos concluir un apartado importante relacionado con la escultura emplazada en espacios naturales o urbanos, realizada en metal y alejada de los planteamientos geométricos de los angulares. Queda sin embargo un extenso grupo de esculturas por analizar cuyo soporte también es el metal, pero que están vinculadas al espacio sacro. Dado que hablamos de un nutrido grupo de piezas de carácter religioso, con características propias y significantes diferentes a los planteados en este capítulo, esta faceta de Camín se estudiará en el siguiente capítulo dedicado a la escultura en metal y madera de carácter religioso.

## V.6. La escultura de carácter religioso

El quehacer escultórico de carácter religioso de Rubio Camín es tan dilatado en el tiempo como el resto de su trabajo tridimensional, con obras que van desde finales de los años cincuenta hasta mediados de los noventa. Este largo recorrido se explica por ser una actividad que mantuvo siempre de forma paralela al resto de su actividad plástica.

La escultura sacra de Camín es exponente de los cambios introducidos en el arte religioso a partir del Concilio Vaticano II, que suponen la incorporación de las soluciones de vanguardia en los templos de nueva creación, planteados con un concepto espacial que favorece la renovación de los lenguajes plásticos de las imágenes de culto integradas<sup>336</sup>. Supone por lo tanto un nuevo concepto de escultura religiosa, distante de la imaginería tradicional y caracterizada por la sobriedad<sup>337</sup>. La participación y colaboración de Camín con numerosos arquitectos en esta nueva concepción del diseño de los templos, de su mobiliario y de los objetos e imágenes de culto, dan cuenta del alcance que tiene esta faceta del trabajo de este artista, menos conocida que el resto de su producción plástica.

En este apartado se dedicará a aquellas esculturas de carácter religioso realizadas sobre soportes de metal y madera que ejemplifican de manera destacada esta faceta prolífica de Camín. La enumeración completa de toda la obra de carácter religioso exceden el cometido de esta tesis y se ha realizado una selección puntual de aquellas obras importantes que testimonian las preocupaciones del escultor, la búsqueda de la autenticidad espiritual y su perfecta adecuación al medio arquitectónico para el que fueron concebidas<sup>338</sup>. Vale la pena mencionar que aunque la escultura religiosa está condicionada por la propia iglesia como institución, su principal cliente, y se imponen determinados modelos iconográficos<sup>339</sup> para las imágenes, Camín supo dotar a sus creaciones de un tratamiento singular y característico, en el que el lenguaje formal está

---

336 FERNÁNDEZ COBIÁN, E.: “Arquitectura religiosa contemporánea. Estado de la cuestión”, *I Congreso Internacional de arquitectura religiosa contemporánea*, Obispado de Ourense, 2007, pp. 8-37.

337 Para un mejor acercamiento a esta faceta Camín se debe de consultar el artículo de ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M. S.: “Arte y diseño en la obra religiosa de Camín: escultura sacra y objetos litúrgicos”, *Liño: Revista anual de historia del arte*, nº 7, 1987, pp.177-196.

338 ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M. S.: Op. cit., 1991, p. 97.

339 Como los atributos y las actitudes para ser fácilmente identificables por los fieles.



determinado por la materia utilizada como soporte.

Siguiendo la línea narrativa de los anteriores apartados, el discurso de éste pretende seguir una recorrido marcado por los soportes matéricos de las creaciones, no sin evidenciar que es una tarea harto difícil porque en la mayoría se utilizan varios materiales a la vez, fundamentalmente en las primeras esculturas religiosas.

### **V. 6.1. Las primeras esculturas religiosas desde 1960 hasta 1965**

La producción escultórica de carácter religioso de Camín está relacionada con las nuevas propuestas arquitectónicas<sup>340</sup> de la segunda mitad del siglo XX que permitieron una concepción espacial distinta de los templos. Esta apertura estética de los espacios sacros supuso una simbiosis entre arquitectos, pintores, escultores y ceramistas, creando un ambiente de intercambio de pensamiento, integración y socialización de las artes. Camín formó parte de esta renovación del diseño de los templos, de su mobiliario y sus imágenes de culto, colaborando desde mediados de los años cincuenta con numerosos arquitectos en la creación de espacios devocionales alejados de los planteamientos tradicionales.

Las primeras esculturas de Camín son esculturas realizadas por encargo, que obedecen a demandas muy concretas, atendiendo a las necesidades de culto. Surgen en un periodo de experimentación mática que inunda toda su obra plástica y que en aquellos momentos combina distintos materiales en la misma obra. Mantienen una clara dependencia del plano mural y de la fase pictórica anterior, potenciando el cromatismo de los diferentes soportes.

El primer encargo trascendental y punto de referencia para su obra tridimensional posterior fue la decoración de la iglesia de St. Vicent de Potters Bar, en Londres. La iglesia de nueva planta fue construida por el arquitecto inglés, de ascendencia española, Francis Xavier Velarde, en 1960<sup>341</sup>. Gracias a la cercanía con la orden de San Vicente de Paúl<sup>342</sup>, le fue encargado a Camín

---

340 En el caso de Camín es fundamental la colaboración con el arquitecto Luis Laorga, con quien trabajó en dos de sus obras culmen: la Basílica Hispanoamericana de la Merced de Madrid y el Convento de Monte Medo en Orense.

341 Este templo no se conserva en la actualidad debido a su demolición en el año 2005 y en su lugar se construyó un edificio de nueva planta. Algunas de las esculturas de Camín forman parte de este nuevo edificio, como el Via

la decoración interior de la iglesia, cometido que se materializó con el fresco central del altar mayor, un *Cristo yacente*, un *Cristo* (Fig. 157), un *Ángel* y los catorce pasos de un *Via Crucis*. Todas estas piezas fueron creadas empleando diferentes metales (hierro, bronce, cobre, aluminio y plata), así como piezas de desecho (clavos, alcayatas, latas oxidadas...) <sup>343</sup>. Además de la dependencia mural de estas esculturas, y como sucede en sus primeros relieves abstractos, la ocupación del espacio y el volumen se encuentra en una fase primitiva, las superficies son aún planas y se modifican mediante cortes, aberturas, dobleces, moldeados y soldaduras, logrando la idea de bulto <sup>344</sup>.

El planteamiento de estas esculturas debe mucho a las aportaciones realizadas a la plástica por Julio González o Pablo Gargallo en los juegos entre llenos y vacíos, así como en la utilización de materiales de nuevo uso en la plástica del siglo XX, como el hierro e incluso elementos de desecho industrial <sup>345</sup>. Camín rompe con la asociación de identificar la imagen sacra con materiales ricos y caros y utiliza otros más asequibles no tanto para buscar el abaratamiento de la obra como un nuevo concepto de la imagen religiosa capaz de aproximarla al mundo contemporáneo utilizando los recursos industriales de éste <sup>346</sup>.

---

Crucis y un sagrario diseñado por el artista, otras sin embargo están desaparecidas a causa de la demolición (<http://olasv.org.uk/about/church-history>).

342 El hermano menor de Camín, Félix Rubio Camín, fue ordenado sacerdote por la orden de San Vicente de Paúl.

343 ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M.S.: Op. cit., 1991, p.97.

344 ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M.S.: Op. cit., 1987, p.187.

345 GONZÁLEZ VICARIO, M.T.: «Consideraciones en torno a la escultura religiosa contemporánea», *Goya*, 191, Madrid, marzo-abril 1986, pp. 282-287.

346 Véase PLAZAOLA ARTOLA, J.: *El arte sacro actual*, Biblioteca de autores cristianos, Madrid, 2006.



Fig. 157: *Cristo*, 1961. Bronce, sin medidas,  
St. Vicent en Potters Bar, Londres. Fotografía del archivo del artista.

Estos años fueron decisivos para entender la escultura religiosa y civil de Camín que, a partir del encargo londinense, trabajó intensamente en numerosos encargos dentro de España. La intervención en la iglesia parroquial de San Pedro de Gijón muestra una clara evolución de las anteriores intervenciones, en esta ocasión Camín diversifica los soportes matéricos de sus esculturas y que en buena medida determinarán el aspecto volumétrico y espacial de las esculturas. Además de trabajar con el metal, emplea la piedra o el mosaico para determinados espacios sacros de este templo. El *Altar de la Virgen del Carmen*, 1962 (Fig. 158), es una imagen tallada en piedra caliza de Colmenar y colocada sobre un mural de mosaico blanco. El modelo en este caso parte de las representaciones marianas de estilo románico, pero la iconografía tradicional se interpreta con cierto primitivismo.



Fig. 158: *Altar de la Virgen del Carmen* (detalle), 1962. Piedra de Colmenar, sin medidas.  
Iglesia de San Pedro, Gijón. Fotografía del archivo del artista.

También realizó para la misma parroquia gijonesa el *Altar de la Virgen de Covadonga*, 1964 (Fig. 159). En él utiliza la piedra de Serbeño para la imagen de la Virgen y el cobre batido para las nueve piezas alegóricas del rosario que la enmarcan <sup>347</sup>. Este altar se inscribe dentro de la nueva concepción espacial del espacio sacro, en la que se impone el espacio de forma rotunda y se construyen imágenes que se alejan de la escala humana e introduciendo no sólo imágenes devocionales, sino conceptos, como es el caso de las piezas alegóricas de tendencia geométrica que rodean a la Virgen de Covadonga.

---

347 BLANCO, Héctor: Op. cit., 2010, pp. 18-19.



Fig. 159: *Altar de la Virgen de Covadonga*, 1964. Piedra de Serbeño, mosaico, cobre batido.

Iglesia de San Pedro, Gijón. Fotografía de la autora.

De la misma iglesia son los mosaicos con representaciones de varias imágenes de la Virgen y la escultura de *San Pedro*, 1965, realizada en madera de abedul y de dos metros de altura<sup>348</sup>. En este sentido y según se tiene referenciado por Héctor Blanco<sup>349</sup>, la anterior imagen de *San Pedro* fue recuperada por el propio artista en el año de 1994 de una desafortunada policromía. Este hecho no es casual, y es que la escultura de Camín a pesar de ser figura fue concebida sin policromía al imponer por encima de los valores cromáticos la pureza de la matéria original, una actitud recurrente en la escultura religiosa contemporánea y que se opone a la tradición policromar las esculturas devocionales.

---

348 «Todo es arte, las rectas, las curvas y la nada más absoluta», *El Comercio*, Gijón, 29 de junio de 1994.

349 *Ibid.*

Por estas fechas son importantes también las piezas fundidas en bronce que se corresponden con imágenes de *Cristo crucificado* (Fig. 160). Se caracterizan estas obras por un gran dramatismo, surgido de las exigencias iconográficas, que como consecuencia formal introduce en la obra del Camín el expresionismo. El modelo, repite en todos los casos un cuerpo muy delgado con la cabeza inclinada, y a partir de mediados de los años sesenta evoluciona simplificando la representación de la anatomía. En efecto, desde 1965 las imágenes del Crucificado se plantean reduciendo los detalles anatómicos a lo esencial con un tratamiento de los volúmenes mediante concavidades que acentúan las relaciones de masa y hueco y potencian la plasticidad de la obra. Los brazos en cruz se adelgazan e incorporan los huecos, como también ocurre con el tórax y el abdomen. Este modelo iconográfico es recurrente en toda la trayectoria de Camín y tienen su mejor expresión en las obras monumentales para la iglesia de San Lorenzo de Gijón y para la el convento de Nuestra Señora de los Milagros en Orense.



Fig. 160: *Cristo crucificado*, ca. 1965. Bronce, 47 x 42 cm, Colección particular, Oviedo. Fotografía del archivo del artista.

## V. 6.2. Los encargos destacados a partir de 1965

### V. 6.2.1. El retablo de la catedral de Oviedo

En 1965 Camín recibe el encargo de un retablo para la capilla de Nuestra Señora de Belén o Santa Catalina de la catedral de Oviedo. Lo plantea en bronce, utilizando únicamente esa materia escultórica, como en los ejemplos recién comentados. Para él elige el tema de la Huida a Egipto, centrándose en las cuatro figuras fundamentales de esta iconografía: la Virgen con el Niño, San José y el ángel, que se completan con el asno y la palmera. Este grupo escultórico interpretado con un léxico moderno se emplaza en una capilla gótica de uso funerario. El boceto previo de esta escena (Fig. 161), muestra la variante de la Virgen descansando debajo de la palmera.



Fig. 161: *Boceto del retablo La Huida a Egipto*, 1965. Bronce, sin medidas, Casa-taller de Camín, Valdediós. Fotografía del archivo del artista.

### V. 6.2.2. El retablo para la Basílica Hispanoamericana de Nuestra Señora de la Merced

A partir de mediados de los años sesenta y en colaboración con el arquitecto Luis Laorga, surgen una serie de intervenciones destacadas de Camín en espacios sacros. El primero

de ellos es el retablo de la Basílica Hispanoamericana de Nuestra Señora de La Merced, en Madrid<sup>350</sup>. El templo, de nueva planta, fue proyectado en 1965 por los arquitectos Francisco Sáenz de Oiza y Luis Laorga<sup>351</sup>. Destaca el edificio por las grandes proporciones, con una cúpula de más de 20 metros y única en Madrid, además de por el lenguaje moderno y renovador de su diseño moderno. Camín intervino en el *Retablo de Cristo Redentor*, 1968 (Fig. 162), un grupo escultórico colosal de mil metros cuadrados de superficie en el que utilizó como material el hierro procedente del desguace de un barco<sup>352</sup>. La iconografía del Cristo, de nueve metros de altura, es una variante iconográfica de las anteriores piezas y se vincula con las creaciones realizadas en Potters Bar, al emplear planchas de metal y jugar con la alternancia de los huecos.



Fig. 162: *Retablo de Cristo Redentor*, 1965. Acero,

---

350 MORÁN: «Rubio Camín da los últimos retoques en Gijón al gran Cristo para la basílica Hispanoamericana de Madrid», *Voluntad*, Gijón, 9 de abril de 1968; ÁLVAREZ SIERRA, G. «El gran retablo de la Basílica Hispanoamericana de La Merced, en Madrid, obra del asturiano Rubio Camín», *Región*, Oviedo, 4 de septiembre de 1968; CASTRO ARINES, J.: «Madrid estrena el mural más grande del mundo», *Informaciones*, Madrid, 10 de octubre de 1968.

351 Antes ambos arquitectos habían trabajado en el proyecto de la basílica vasca de Nuestra Señora de Aránzazu. Rubio Camín entró en contacto con Luis Laorga a través de este proyecto, gracias a que le fue otorgado un accésit en el Concurso Nacional para la Decoración del ábside de Nuestra Señora de Aránzazu, en 1962.

352 Visible en los eslabones de la cadena que sujetaban el ancla y que forman parte de la composición.



Basílica Hispanoamericana de Nuestra Señora de la Merced. Fotografía de la autora.

El tema de la Redención se interpreta en este caso con un lenguaje simbólico a través de formas de carácter geométrico que introducen esta obra de carácter religioso en el mundo de la abstracción<sup>353</sup>. La cadena se ha utilizado como una alusión al pecado, que se opone a los otros elementos despojados de ella, libres de las ataduras y, por consiguiente, exentos de pecado<sup>354</sup>.



*Detalle del retablo*

Por último, es preciso señalar que Camín también intervino en otro tipo de creaciones para esta Basílica. En hierro realizó todas las puertas de acceso al templo, con una estética muy parecida al de sus creaciones geométricas en hierro, lo mismo que el letrero identificativo del edificio (Fig. 163) y las cruces en hierro que decoran la fachada. En el interior decoró la barandilla que da cierre al coro, ubicada debajo del retablo principal, así como los tiradores de las puertas de la sacristía, las lámparas y los crucifijos que decoran ciertos espacios de tránsito. La obra de Camín sobrepasa lo meramente escultórico y abarca el diseño de todos los objetos de culto y mobiliario

---

353 ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M.S.: Op. cit., 1991, p.99.

354 ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M.S.: Op. cit., 1987, p.191.

del templo, una faceta que por afectar a un nuevo campo relacionado con las obras de carácter aplicado nos introduce en un nuevo campo del trabajo de Camín que desborda la producción de su obra plástica y no se contempla en este estudio.



Fig. 163: Letrero identificativos de la basílica Hispanoamericana de la Merced.  
Fotografía de la autora.

#### V. 6.2.3. La iglesia parroquial de San Lorenzo de Gijón

La iglesia parroquial de San Lorenzo de Gijón fue reconstruida entre 1966 y 1968 para cumplir con las directrices del Concilio Vaticano II, a cargo del arquitecto José Díez Canteli<sup>355</sup>. Camín creó para ubicarse en el lado de la epístola la obra *Cristo Resucitado y Virgen*, 1969 (Fig. 164). Las imágenes de este grupo escultórico están talladas en dos maderas distintas; el abedul ruso se utiliza para el Cristo y el pino de Oregón para la Virgen. La elección de las diferentes clases de madera, que generan contraste de color, está relacionada con la temática del grupo, así como la composición, ya que «..los pies del Cristo se superponen al manto de la madre, como expresión de la unión que un día han tenido en la tierra y que se perpetúa eternamente en el cielo»<sup>356</sup>. La iconografía evidencia las instrucciones teológicas conciliares, sin

---

355 BLANCO, Héctor: Op. cit., 2010, pp. 24 -24.

356 ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M.S.: Op. cit., 1987, p. 194.

abandonar el estilo particular de Camín que ha potenciado los volúmenes netos de los ropajes en ambas figuras.

Para el mismo templo, en 1970, Camín diseña un *Baldaqüino* que se ubica en la nave del evangelio. Se trata de una estructura geométrica anclada en el muro de piedra caliza blanca y basada en volúmenes piramidales que simbolizan un nimbo de luz dorada. En la actualidad se ha suprimido su sistema de iluminación cenital.

También realizó un *Cristo* en 1968 para el altar mayor que fue llevado a gran escala para integrarlo en el Convento de Nuestra Señora de los Milagros en Orense. Así como la pintura *Pentecostés* para la parte inferior del retablo mayor.



Fig. 164: *Cristo resucitado y Virgen*, 1969. Madera de abedul ruso y pino de Oregón, sin medidas, Iglesia parroquial de San Lorenzo de Gijón. Fotografía del archivo del artista.

#### V. 6.2.4. El Cristo para la iglesia del Convento de Nuestra Señora de los Milagros, en Orense.

Una de las esculturas religiosas más destacadas de este artista es el *Cristo de Monte Medo*, 1970 (Fig. 165). Es una obra que tiene nuevamente su origen en una colaboración con el arquitecto Luis Laorga, quien proyectó entre 1965 y 1969 el colegio y residencia de Nuestra Señora de Los Milagros, en la localidad de Monte Medo, en Baños de Molgas, Orense. El centro educativo, hoy cerrado, fue un encargo de los padres paúles para atender a los hijos de los emigrantes y los ciudadanos del entorno<sup>357</sup>. El edificio de estilo moderno convive con el Santuario de Los Milagros, de estilo románico<sup>358</sup>, perfectamente integrados ambos en el entorno rural gallego.

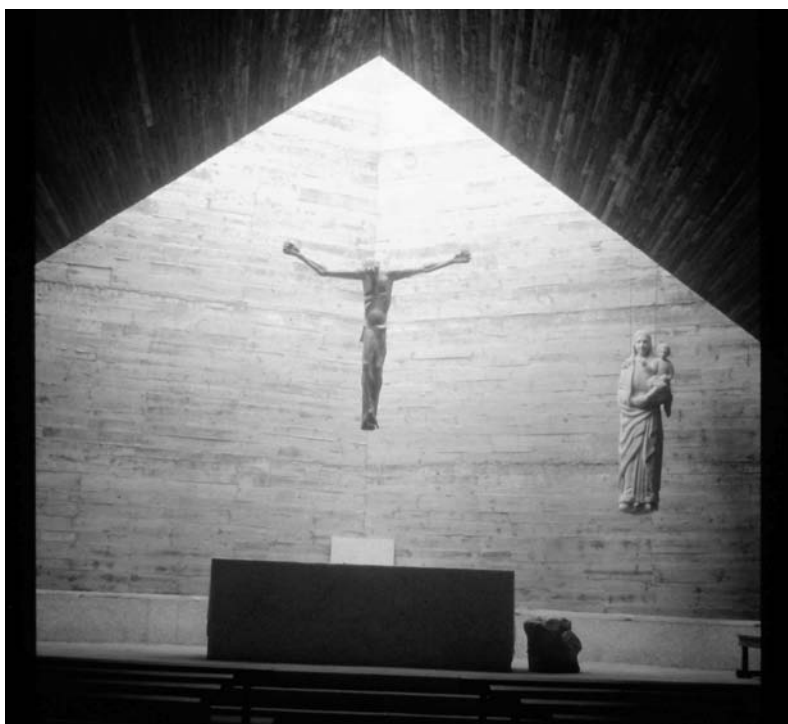


Fig. 165: *Cristo de Monte Medo*, 1970. Bronce, sin medidas, Iglesia del Convento de Nuestra Señora de los Milagros, Monte Medo, Baños de Molgas, Orense. Fotografía del archivo del artista.

La escultura es una pieza colosal, que Camín concibe a gran escala en consonancia con la

---

357 [http://www.lavozdeg Galicia.es/ourense/2007/09/09/0003\\_6125464.htm](http://www.lavozdeg Galicia.es/ourense/2007/09/09/0003_6125464.htm)

358 <http://arquitecturadeg Galicia.eu/blog/colexio-dos-milagres/>

espacialidad de la iglesia de nueva planta realizada por Laorga. El Cristo se materializó en bronce fundido y se instaló colgado en el ábside encima del altar mayor. El espacio circundante al Cristo es totalmente diáfano, se han eliminado los detalles tradicionales, como pueden ser el retablo, para sugerir el concepto de lo sagrado a partir de la esencialidad. La escultura de Camín pende del techo y se sujeta con cables de acero, un recurso casi teatral que magnifica la pieza en el amplio espacio vacío del entorno, recurso nuevamente utilizado en San Vicente de Paúl en Gijón. Los volúmenes del cuerpo y rasgos físicos del crucificado se han simplificado, eliminando los detalles y potenciando la valoración del tratamiento de los volúmenes mediante aplastamientos y concavidades. El *Cristo de Monte Medo* (Fig. 166) es una de las mayores y más potentes esculturas en bronce realizadas por Camín.

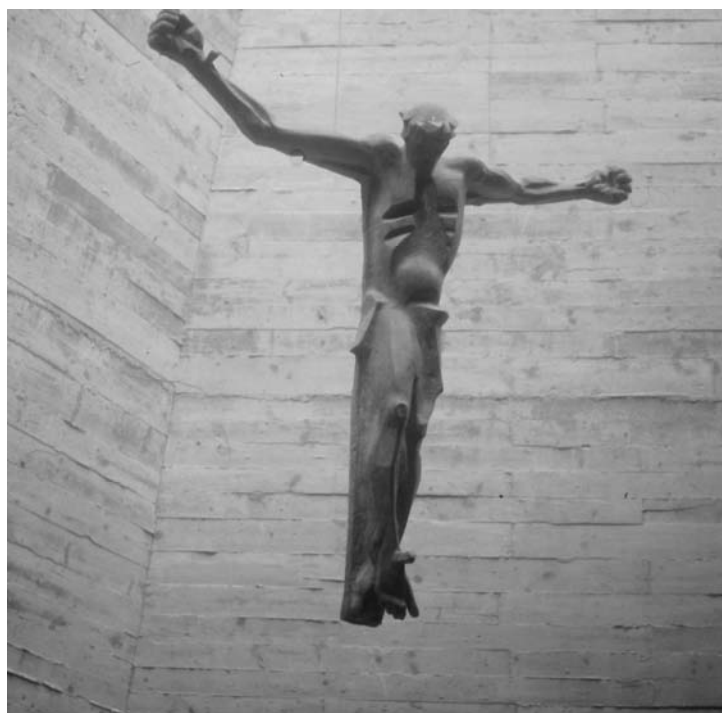


Fig. 166: *Cristo de Monte Medo*, 1970. Fotografía del archivo del artista.

V. 6.2.5. Cristo crucificado para la iglesia parroquial de Nuestra Señora de Begoña, P.P. Carmelitas, Gijón.

En 1985 Camín realizó el *Cristo crucificado* (Fig. 167) para el templo de Nuestra

Señora de Begoña en Gijón, un proyecto a cargo del arquitecto gijonés Miguel Díaz Negrete<sup>359</sup> y diseñado por Louis Kahn y Miguel Fisac. La obra fue costeadada por suscripción popular y encargada personalmente al escultor, que la expuso primero en la galería Cornión para poder ser apreciada, en un ambiente más cercano, por los feligreses<sup>360</sup>. La escultura de gran formato realizada en madera de abedul ruso rompe con los esquemas habituales de la obra de Camín, presenta a Cristo aún vivo sobre la cruz y se aproxima en su formulación plástica e iconográfica a modelos más tradicionales, si bien siempre dentro de la austeridad de formas que caracteriza la obra de este artista. Para aclarar y unificar el color de la madera, Camín le dio un baño de agua oxigenada a la pieza y después cera de abeja virgen que le dio un tono dorado con el fin de que el tiempo lo oscurezca ligeramente dando un toque primitivo<sup>361</sup>. La concepción totalmente figurativa se distancia del resto de crucificados realizados en bronce o madera, como *El Cristo y la Milagrosa*, 1975; para la Residencia de las Hermanas de la Caridad de Zaragoza.



Fig. 167: *Cristo crucificado*, 1984. Madera de abedul, 3,10 m de altura por 2,10 m de brazo a brazo, Iglesia parroquial de Nuestra Señora de Begoña, Gijón. Fotografía del archivo del artista.

---

359 Miguel Díaz Negrete y Camín se conocieron en 1965 gracias al encargo del fresco *La última cena*, pintado particularmente para la familia Díaz Negrete.

360 LILLO, J: «El Cristo vivo de Rubio Camín», *La Nueva España*, Oviedo, 27 de mayo de 1984.

361 LILLO, L.: «Rubio Camín concluyó la talla de su Cristo vivo», *La Nueva España*, Oviedo, 8 de junio de 1984.

#### V. 6.2.6. Iglesia parroquial de San Nicolás de Bari, Gijón e iglesia parroquial de San Vicente de Paúl, Gijón

La iglesia parroquial de San Nicolás de Bari, ubicada en el barrio de El Coto en Gijón, fue realizado por el estudio de Miranda Arquitectos en 1992<sup>362</sup> y acoge una de las últimas intervenciones destacables de Camín en el campo de la escultura y el diseño sacro. Las intervenciones realizadas por el artista para este templo incluyen: el altar mayor, los púlpitos, el sagrario, los sitials, la pila bautismal, los candelabros, un vía crucis y una serie de crucifijos ubicados en la planta baja del templo. Son destacables los bajorrelieves de la *Virgen*, 1993 y el de *San Nicolás de Bari*, 1992 (Fig. 168), realizados en pino de Oregón, que mantienen una concepción iconográfica tradicional. El relieve de San Nicolás de Bari, patrón del barrio y que da nombre al nuevo templo, se representa, según la versión occidental, con un tocado con mitra y apoyado sobre un báculo. Lleva además sus atributos individuales, las tres bolsas de oro apoyadas encima de los evangelios, y le acompaña la representación iconográfica de sus milagros: los tres niños dentro de la cubeta a los que había devuelto milagrosamente la vida y el ángel que sostiene el ancla simbolizando a los marineros que pudieron salvarse de la tempestad después de haber invocado al santo. El relieve presenta una evidente filiación clásica y testimonia la maestría para el uso de los trampantojos y las composiciones de estilo académico. A nivel técnico el relieve se compone por tiras de madera encolada y montada como se requería para ser posteriormente tallada<sup>363</sup>.

---

362 BLANCO, Héctor: Op. cit., 2010, pp. 30-31.

363 «Rubio Camín ultima un bajorrelieve para la nueva iglesia de San Nicolás de Bari», *El Comercio*, Gijón, 27 de agosto de 1992.



Fig. 168: *San Nicolás de Bari*, 1992. Madera de pino de Oregón, 2 m x 2 m, Iglesia de San Nicolás de Bari, Gijón. Fotografía de la autora.

La siguiente intervención fue realizada también en 1992 para el altar mayor del templo de San Vicente de Paúl en Gijón. Para este edificio Camín llevó a cabo la talla del *Cristo resucitado*, así como la representación del santo que da nombre al templo y una *Virgen Milagrosa*, ésta última realizada en caoba, con do metros de altura y representada con las manos llenas de cristales<sup>364</sup>. En el caso de la figura de *San Vicente de Paúl*, la obra fue realizada en madera de caoba de casi dos metros de altura y pesa casi 100 kilogramos. La escultura representa al santo bajo la forma de misionero, una imagen atípica del santo francés<sup>365</sup>, y le acompañan dos de los niños expósitos a los que acogió en París. El *Cristo resucitado* (Fig. 169), realizado en madera, con unas medidas de más de dos metros de altura y cien kilogramos de peso, pende del techo con unos cables de acero sujetos a una de las vigas centrales del altar<sup>366</sup>, en una posición que simula la ascensión, potenciando la monumentalidad de la escultura y su carácter divino.

---

364 «Rubio Camín colocó otra de sus obras en la iglesia de San Vicente de Paúl», *El Comercio*, Gijón, 30 de junio de 1994.

365 « San Vicente de Paúl “llegó” a su parroquia», *El Comercio*, Gijón, 15 de septiembre de 1993.

366 «El “Cristo” de Camín ya preside la iglesia de San Vicente de Paúl», *El Comercio*, Gijón, 9 de octubre de 1992.





Fig. 169: *Cristo resucitado* (detalle), 1992. Madera, 2,20 m de altura, Iglesia de San Vicente de Paúl, Gijón. Fotografía del archivo del artista.

Cabe subrayar que las obras de tema religioso de Camín realizadas a partir de la década de 1990 son concebidas dentro de un estilo más tradicional, dentro de un figurativismo realista y como imágenes netamente devocionales, en oposición a sus primeras esculturas más innovadoras en su planteamiento y realizadas con materiales propios de la plástica del siglo XX. Esta especie de “involución” estilística en la escultura religiosa de Camín es una muestra más de la inexistencia de una evolución lógica de lo tradicional a lo moderno en el desarrollo de su actividad artística. Camín, al igual que muchos otros artistas, trabaja paralelamente en tendencias opuestas y, en el caso de la escultura religiosa, el planteamiento plástico surge en cada obra en función de unas necesidades expresivas individuales y diferenciadas, condicionadas tanto por el tema a abordar como por el soporte en el que se da forma.

## **Capítulo VI. El dibujo y la obra sobre papel**

Hacer un resumen pormenorizado de todos los dibujos de Rubio Camín parece una tarea casi imposible, fundamentalmente por el extenso volumen de obras que se conserva, muy por encima de la producción escultórica o pictórica. Se han catalogado alrededor de 664 obras<sup>367</sup>, dentro de las que se incluyen además de dibujos otras técnicas sobre papel<sup>368</sup>; obras que por sus características específicas no se entienden como pinturas de caballete propiamente dichas y que pertenecen al estudio de este apartado dedicado al dibujo. La intención con este capítulo es realizar un análisis de los dibujos y de la obra sobre papel desde el punto de vista temático, destacando para ello las obras que por su calidad, importancia o por el gran cambio que supuso dentro de su carrera artística, marcaron un hito en su producción. El acopio por lo tanto de datos y de dibujos creados por el artista buscan el conocimiento, la comprensión y el disfrute de aquél legado del artista. En su mayoría son dibujos personales que pocas veces fueron expuestos y que fueron guardados en carpetas por el propia artista en su casa-taller de Valdediós. Cabe destacar, que el extenso volumen de obra es tan estimable como los propios cuadros y esculturas. Finalmente este apartado analiza a modo de resumen la labor creativa de Camín haciendo un esfuerzo por poner de relieve los dibujos como obras de arte autónomas y significativas.

### **VI. 1. El dibujo y la obra sobre papel dentro de la producción artística de Rubio Camín**

El dibujo es una actividad que está presente en muchas de las actividades realizadas por Rubio Camín desde sus inicios en el mundo del arte. La base de su pintura fue el dibujo y los primeros dibujos, así como las primeras pinturas, son precoces y están fechados en plena infancia del artista. A pesar de las escasas obras tempranas que se conservan, podemos asegurar que la actividad artística vinculada al dibujo comenzó cuando éste tenía entre 9 y 10 años de

---

367 Catálogo razonado promovido y financiado por la Fundación M<sup>a</sup> Cristina Masaveu Peterson y próximo a publicarse, realizado por la autora de esta tesis bajo la dirección de M<sup>a</sup> Soledad Álvarez Martínez.

368 Guaches, pasteles y acuarelas.

edad<sup>369</sup>. Ya en su biografía se han comentado las habilidades dibujísticas del artista y la predilección por la clase de dibujo en el instituto, motivo por el cual suspendió casi casi todas las asignaturas menos la mencionada<sup>370</sup>. Y es que la maestría con la que realizaba Rubio Camín los dibujos le llevó a trabajar con apenas 14 años, primero como chico de los recados y después como delineante, en el estudio en Gijón del arquitecto Álvarez Hevia.

Con todos estos breves datos biográficos se intuye la importancia del dibujo dentro de la producción plástica de Rubio Camín. Podemos incluso afirmar con rotundidad que el estudio y el análisis de la producción en papel de Rubio Camín es fundamental para comprender el resto de su producción artística. El dibujo para Camín tiene un valor subjetivo, interdisciplinar, fundamentado en el deseo de hacer presente por medio de la imagen la idea que tenemos de los hechos<sup>371</sup>. El dibujo es el núcleo fundamental de la idea del artista y según las propias palabras de Camín, la base de toda obra plástica es el dibujo, ya que resulta imposible disimular un mal dibujo, ni siquiera con los colores más vivos. En este sentido, es destacable la importancia que le otorgó Camín al dibujo como una obra final, como un producto estético con autonomía propia, en igualdad de condiciones que la pintura y la escultura. Por medio del dibujo Camín tomaba nota del mundo que le rodeaba, pero también intentó resolver la ejecución de sus esculturas, hizo dibujos preparatorios de obras y dibujos que ilustraron diversas publicaciones. El empleo del dibujo como parte del proceso creativo de la escultura y del ornamento arquitectónico en su fase de gestación, que permite conocer y visualizar la idea originaria, da cuenta del valor documental que además tienen este tipo de creaciones.

Pero el dibujo de Rubio Camín, más allá de su utilidad inmediata, busca como fin último la captación de la belleza, la valoración de lo cotidiano y la búsqueda de la verdad y de la esencia, que se consiguen a partir del virtuosismo de ejecución y del don que el artista tiene para manejar la línea. Todos estos aspectos están presentes en su obra y en este sentido, los problemas que se plantea Rubio Camín en torno al dibujo vienen precedidos por el conocimiento de técnicas y

---

369 Gracias a las entrevistas realizadas a las hermanas y el hermano del artista sabemos que Rubio Camín dibujó desde una edad muy temprana.

370 Cuando la familia se traslada a La Coruña Rubio Camín fue matriculado en primero de bachiller en el Instituto. La asistencia a clases no fue muy regular y al finalizar el año aprobó únicamente la asignatura de dibujo.

371 GÓMEZ MOLINA, J.J. (coord.): *Las lecciones del dibujo*, Cátedra, Madrid, 1995, p. 23.

materiales. Por lo tanto podemos hablar de una relación entre conceptos, técnicas y procedimientos, algo inseparable que de alguna manera fundamenta el orden de este capítulo dedicado al dibujo. De igual manera, el análisis de los dibujos de Rubio Camín saca a la luz los múltiples intereses del artista desde su primera infancia hasta sus últimos días, pero además pone de manifiesto la habilidad que tenía para captar el mundo a través de la línea.

## **VI. 2. Técnicas, procedimientos, materiales y soportes**

Como se ha comentado anteriormente, a pesar de que sabemos que la actividad de Rubio Camín con el dibujo es muy temprana y anterior a su pintura, los primeros dibujos catalogados datan de 1943, momento en el que el artista contaba con 14 años de edad. Los dibujos anteriores a esta fecha son escasos, no se han conservado o no se han localizado. Las técnicas empleadas en estas obras tempranas están vinculadas al aprendizaje del dibujo, destacando la utilización de los lápices de colores, las tintas, las acuarelas, el temple y el guache. Con estas cinco técnicas desarrolló diferentes procedimientos y en muchas ocasiones entremezcló estilos propiamente dibujísticos, en los que la línea es la única protagonista, con otros en los que la mancha de tinta y el color aportan un matiz más pictórico a las obras.

La primera tinta que empleó Rubio Camín para dibujar fue la china de color negro. Posteriormente manejó las tintas azul y sepia, siempre aplicadas con plumilla y palillero. Su uso requiere una gran agudeza y precisión en las líneas, pero la maestría con la que Rubio Camín empleó la pluma se fortaleció con su trabajo de delineante y las múltiples horas de ejercicio dibujístico. Estas obras destacan por ser monócromas, característica común de las aguadas con tinta china o aguadas sepia, aunque estas dos últimas ya con el empleo del pincel y las características gradaciones y difuminaciones de la tinta según el grado de concentración de ésta.

La precisión de la línea se manifiesta de forma más clara en los dibujos con pluma estilográfica o pluma fuente de la marca Rotring creados a partir los años ochenta y quizá propiciados por la experiencia adquirida con los proyectos arquitectónicos y el de diseño de planos. La esencialidad de muchos de estos dibujos radica en el uso de la línea constructiva muy por encima del interés por las sombras y el volumen. La técnica requiere precisión y seguridad en el

trazo. Esta agudeza de líneas y esencialidad en el trazado quedó expresada igualmente en una serie de dibujos realizados con punzón sobre soportes como el cristal, acrílico y planchas de metal. Se trata por lo tanto, de experimentos plásticos en los que el dibujo lineal y preciso determina la composición.

Destacan además los dibujos realizados en torno a los años ochenta de pequeños objetos cotidianos, de estilo hiperrealista y de factura minuciosa y detallista. Las técnicas se entremezclan en muchos de ellos, pero básicamente se recurre a las puntillas de grafito y a la tinta china. Esta última trabajada como si de un lápiz se tratara, aunque las manchas de tinta nos dan pista de la técnica (*Helecho*, ca. 1978; *Rosal*, ca. 1978; *Flor*, 1978; *Huevos*, ca. 1978). Para conseguir dicho acabado el artista empleó una pluma de bambú fabricada por él mismo a partir de un trozo de caña procedente de la planta existente en su jardín. También utilizó otras veces plumillas con punta de acero para la tinta china, aunque en este caso las líneas no son tan uniformes.

Otra técnica empleada es la de la aguada con café, que propició una serie de dibujos de pequeño formato en torno al año 2000. En todos ellos la línea suelta y espontánea es la principal característica. Estos dibujos difieren de los realizados con tinta china o acuarela, ya que la reducción de café crea una tinta más densa, elástica y pegajosa que condiciona su reacción sobre el soporte.

El caso de las acuarelas es diferente. El uso del color aparece ininterrumpidamente durante toda su trayectoria, alternándose con los dibujos monocromos desde los inicios en los años cincuenta. Pero es a partir de los años noventa cuando los trabajos sobre papel alcanzan mayor riqueza cromática. Si bien por esa época observamos también ejemplos con técnicas mixtas de acuarela con grafito y lápices de colores (*Botella con vaso*, 1993 y *Bodegón con botellas*, 1993) o guache con grafito (*Boceto para la pintura mural de St. Vicente de Potters Bar* en Londres, 1960). Esta intensidad cromática coincide además con un cambio en el trazado del pincel, que se hace más largo y continuo en la definición de los contornos.

La técnica del pastel sobre papel, que reúne la naturalidad de dibujo con el colorido de la

pintura, fue también una técnica a la que recurrió a partir del año 1990 al realizar una serie de retratos a familiares y amigos cercanos. El estilo y la técnica difieren de ejemplos anteriores, centrando la atención en el estilo puntillista o divisionista, puesto que aplica pequeñas manchas de pastel sobre el papel (*Autorretrato*, 1991; *Ramón Prendes*, 1991).

Otra técnica empleada fue la sanguina, óxido de hierro que tiene la capacidad de ser difuminado evitando los contornos excesivamente recortados. Con esta técnica realizó una serie de dibujos en 1952 vinculados al desnudo y al estudio de las proporciones y el movimiento del cuerpo humano. Esta técnica y el procedimiento del *sfumato* fueron las más adecuadas para aportar volumen y abocetamiento a las figuras humanas. En esta fecha se produjeron la mayoría de las sanguinas, algo que no ocurre con el lápiz de grafito que utiliza también en estas fechas, pero que retoma en 1974 y que alcanza picos de producción intensa a finales de los años setenta y principios de los ochenta. La técnica del lápiz de grafito permitió a Rubio Camín una agudeza y suavidad en el trazado de las líneas difíciles de conseguir con otras técnicas. Con grafito trazó dibujos de contornos puros y la mayoría de las veces sin sombrear, dibujos enraizados en el mundo observable, centrados en la captación de objetos del entorno cotidiano y de reducidas dimensiones (*Pescado*, ca. 1978; *Castañas*, ca. 1978).

Finalmente, y ya en los últimos años de su producción artística, Rubio Camín se valió del uso del bolígrafo de tinta blanca o en su defecto color plata, para dibujar sobre superficies de papel negro. Estos dibujos, realizados sobre soportes de pequeñas dimensiones, constituyen el último legado dibujístico del artista y, junto con las obras de mayores dimensiones, forman parte de aquél patrimonio artístico en el que la línea destaca por encima de cualquier cualidad pictórica.

La diversidad técnica es notoria en las obras plásticas de Rubio Camín y le permite desarrollar una experimentación sobre el papel bastante más amplia que en la pintura, donde únicamente trabaja con óleo o con acrílico.

Los dibujos que se analizan a continuación son una selección del amplísimo número de obras realizadas por el artista dentro de este campo. La estructura del estudio parte de dos criterios, temático y cronológico, y se trata de ahondar en el análisis histórico, estilístico y formal.

## VI. 3. La temática.

### VI. 3.1. Retratos y desnudos

De la misma manera que en capítulos anteriores, es a partir de la temática plasmada en la obra sobre papel donde pueden verse reflejados los diferentes intereses, técnicas y estilos que conducen el desarrollo plástico de Rubio Camín a lo largo de sus sesenta años dedicados exclusivamente al arte. Uno de estos grandes intereses fueron los retratos y esto se fundamenta en el hecho de que este género artístico centra su atención en el rostro y la capacidad de reflejar los estados de ánimo, el carácter y la psicología del ser humano. La cara es un espejo por el cual se pueden expresar los sentimientos como la ira, la alegría, la melancolía, la tristeza. Esta plasmación del rostro y los sentimientos que acompañan a los seres humanos, fueron el motivo para la realización de numerosos retratos sobre papel en los que el rostro es motivo de atención.

El retrato plantea la problemática del parecido físico, el estatus social del retratado a través de poses e indumentaria, se evidencia el carácter o personalidad del retratado y el sentido artístico de la obra. Los primeros retratos de Rubio Camín se desarrollaron dentro de su círculo inmediato de amigos y familiares, como Evaristo Valle fumando en *Retrato de Evaristo Valle*, ca. 1948 (Fig. 170) y *Evaristo Valle*, ca. 1948. Estas obras realizadas con tinta azul destacan por la fluidez del trazo y espontaneidad con las que fueron creadas. No podía dejar de representar a su compañero de andanzas artísticas, en *Retrato de Antonio Suárez*, 1949 ( Fig. 171), que realizó con tinta china y acuarela sobre papel y en el que ambas caras del soporte están dibujadas. Los retratos realizados con diversas técnicas sobre papel destacan por la espontaneidad en el trazo y distanciándose de los retratos pictóricos en los que la postura y los gestos requerían un estudio previo.



Fig. 170: *Retrato de Evaristo Valle*, ca. 1948. Bolígrafo sobre papel, 36 x 27 cm, Colección casa-taller de Camín, Valdediós. Fotografía de la autora.



Fig. 171: *Retrato de Antonio Suárez*, 1949. Tinta china y acuarela sobre papel, 35 x 30 cm, Colección casa-taller de Camín, Valdediós. Fotografía de la autora.

Muchos de estos coinciden cronológicamente con el primer viaje que realizó Rubio Camín a Madrid, un momento importante para la vida del artista, en el que amplió su círculo de amistades ligadas al mundo de la cultura y las artes. Estos dibujos por lo tanto, reflejan a aquellos personajes que conoció y que directa o indirectamente, incentivaron el cambio de residencia de Asturias a Madrid y su dedicación al mundo del arte. Se suele retratar al personaje de perfil (Fig. 172) o de frente como el dibujo del violinista retratado en 1951 y en el que la línea suelta y precisa configura al personaje en pleno movimiento (Fig. 173).





Fig. 172: *Retrato*, 1951. Tinta china sobre papel, 27,5 x 21,5 cm, Colección casa-taller de Camín, Valdediós. Fotografía de la autora.



Fig. 173: *Violinista*, 1951. Tinta china sobre papel, 21 x 15 cm, Colección casa-taller de Camín, Valdediós. Fotografía de la autora.

Por estas fechas iniciales destaca su primer autorretrato realizado en 1950 (Fig. 174), en el que se plasma a un joven Rubio Camín introspectivo, serio, mirando al espectador detrás de aquellas gafas que se desdibujan sobre su rostro. En el extremo derecho del papel el artista ha coloreado con color carmín una zona que bien podría ser su sombra o un simple fondo sobre el que destacar la figura. El autorretrato está realizado con la técnica de pastel y con un estilo más bien suelto, contraponiéndose a los acabados detallados de la pintura que por esa época realizaba el artista. Este tipo de autorretratos, con las características gafas que le acompañaron siempre, fueron realizados con la misma técnica en la última fase creativa, a partir del año 1991.

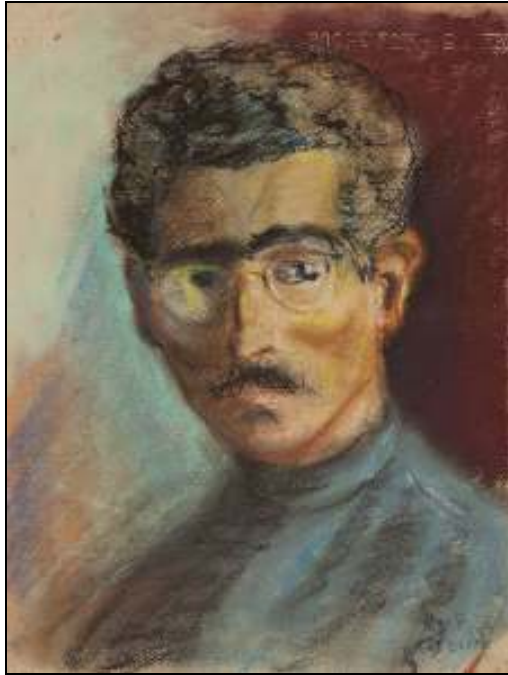


Fig. 174: *Autorretrato*, ca. 1950. Pastel sobre papel, 31 x 23 cm, Colección casa-taller de Camín, Valdediós. Fotografía de la autora.

A lo largo de su carrera, Rubio Camín recibió numerosos encargos para ilustrar libros. Comenzaron en aquel breve periodo de tiempo en el que ilustró las viñetas para algunos semanales madrileños, como la revista *Alcalá*<sup>372</sup>, y como parte de los trabajos desempeñados para ganarse ingresos extras cuando no podía sustentarse exclusivamente con la pintura. Uno de los trabajos de ilustración que incluye retratos se corresponde con el libro de Juan José Plans titulado *Casona*<sup>373</sup>. La publicación tuvo lugar en el año 1991, pero los cinco retratos de Alejandro Casona habían sido dibujados con pluma y tinta china en 1964 (Fig. 175). En todos ellos se refleja el rostro del dramaturgo, ya sea de perfil y la mirada dirigida hacia el suelo o de frente observando al espectador.

---

372 PLANS, J. J.: “Pequeñas biografías de conocidos asturianos. Rubio Camín”, *El Comercio*, Gijón, 17 de marzo de 1964.

373 PLANS, J. J.: *Casona*, Caja de Ahorros de Asturias, Oviedo, 1990.



Fig. 175: *Retrato de Alejandro Casona*, 1964. Tinta china sobre papel, 31,5 x 22 cm, Colección casa-taller de Camín, Valdediós. Fotografía de la autora.

A su familia y círculo de amistades dedicó muchos de los dibujos realizados a partir de 1980. El retrato de Mónica amamantando a su hijo y realizado en el año 1982 resulta conmovedor al igual que ilustrativo de la nueva etapa vital que vive el artista como abuelo. Posteriormente destacan los autorretratos de Camín, pero también los dibujos realizados al pastel sobre papel cartulina y en el que plasma a familiares cercanos como a su esposa *Carmen*, 1991; su hija *Mónica*, 1991 (Fig. 176); o su hermano *Félix*, 1991. El retrato de *Mónica* es una obra realizada a modo de bosquejo y en el que se hace énfasis en los detalles del rostro y de la expresión. En 1992 vuelve a realizar tres autorretratos pero esta vez con aguada de tinta china sobre papel que destacan por la inmediatez del trazado y que recuerdan el retrato de Alejandro Casona pintado años atrás.



Fig. 176: *Mónica*, 1991. Pastel sobre cartulina, 67 x 50 cm,  
Colección casa-taller de Camín, Valdediós. Fotografía de la autora.

Merece la pena comentar los retratos mortuorios realizados por Rubio Camín a lo largo de su carrera e inaugurados en 1948 con una obra que repetirá por lo menos en tres ocasiones más a lo largo de su vida, se trata del retrato de su abuela recientemente fallecida en *Mi abuela*, 1948. La obra está minuciosamente datada en el texto que acompaña a la acuarela<sup>374</sup> y brinda una imagen de una persona en un estado de reciente deceso. La escena parece cortada y solo se puede observar el rostro de la figura yacente, un enorme escapulario y un crucifijo. La emotividad del momento no frenó al artista para retratar este hecho, lo mismo que en sus dos dibujos de 1951, *Evaristo Valle yacente*, en los que captó el rostro de Evaristo Valle o en el dibujo mortuario de su madre, en *Mi madre*, 1990 (Fig. 177).

---

374 El texto que se lee en el ángulo inferior izquierdo, rubricado en color morado: «Mi abuela/ 14 de Marzo/ 1948 /Rubio – Camín».



Fig. 177: *Mi madre*, 1990. Estilógrafo sobre papel, 29,5 x 21 cm, Colección casa-taller de Camín, Valdediós. Fotografía de la autora.

De 1982 es el dibujo de *Tomás*<sup>375</sup> (Fig. 178), obra de un valor historiográfico importante ya que el personaje proviene de una familia de artesanos talladores del mineral de azabache, en la localidad asturiana de Oles, un sitio cercano a la vivienda de Camín en Valdediós. El retrato se traza con líneas sin apenas sombreado y en la caracterización de la figura pone de relieve las facciones marcadas del personaje. Camín logra plasmar la mirada del azabachero que hunde su cabeza en aquella espalda encorvada por los años y el trabajo. Este retrato forma parte de una serie de dibujos dedicados a Oles y en los que se muestra el trabajo que llevan a cabo los artesanos azabacheros, las minas de donde se extrae el mineral y los utensilios tradicionales para su extracción. En el texto que acompaña a la imagen se relata la distinción que le concedió Cubera al retratado por ser el último minero del azabache de la Marina de Villaviciosa.

---

375 Esta imagen ilustró el texto “Paisaje sin consuelo”, publicado en la revista Cubera nº 23 en el año de 1993.

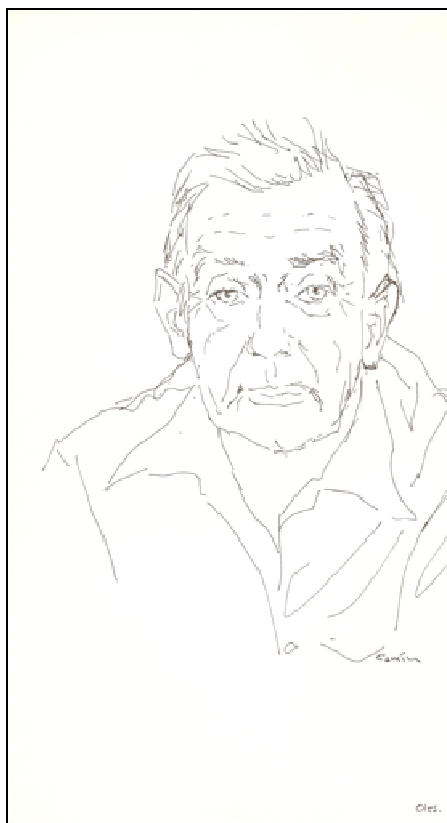


Fig. 178: *Tomás*, 1982. Estilógrafo sobre papel, 29,5 x 21 cm,  
Colección casa-taller de Camín, Valdediós. Fotografía de la autora.

Posteriormente y dentro de los últimos retratos realizados al círculo de amigos escritores y artistas destaca el retrato de *Ángel González*, 1997. Está realizado a carboncillo y muestra el rostro jovial y afable del poeta, que mira con una leve sonrisa al espectador. Y finalmente, y aunque no se trate de un retrato al uso centrado en el rostro, otro de los retratos dedicados a su círculo de amistades de Gijón es el *Homenaje a Aurelio Suárez*, 2007 (Fig. 179), en el que el pintor gijonés está magníficamente captado a través de su silueta. La imagen refleja de manera fidedigna la silueta de espaldas y a contraluz del pintor asturiano, con un paraguas en la mano y dirigiendo su mirada hacia el horizonte en la playa de San Lorenzo de Gijón. La obra, realizada exclusivamente con tinta negra busca rendir homenaje al pintor fallecido, que solía disfrutar, como bien queda reflejado, de los paseos por la playa.



Fig. 179: *Homenaje a Aurelio Suárez*, 2007. Aguada sobre papel, 25 x 37 cm, Colección particular, Madrid. Fotografía de la autora.

Por otro lado, la figura humana desnuda ha sido, sin duda, un tema fundamental a lo largo de la historia del arte y Rubio Camín no es ajeno a este interés por representar el desnudo. Los dibujos academicistas del cuerpo humano fueron su centro de interés en una serie de obras realizadas en el año 1952 en el que el cuerpo humano femenino y masculino fue el centro de atención (Fig. 180 y Fig. 181).

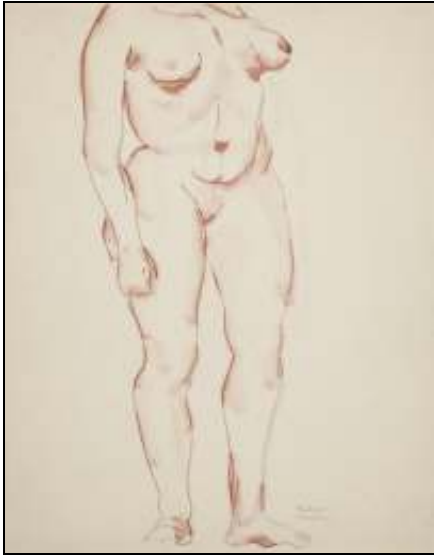


Fig. 180: *Desnudo femenino*, ca. 1952. Lápiz acuarelable sobre papel, 27,5 x 21,5 cm, Colección casa-taller de Camín, Valdediós.

Fotografía de la autora.



Fig. 181: *Desnudo masculino*, ca. 1952. Grafito sobre papel, 21,5 x 27,5 cm, Colección casa-taller de Camín, Valdediós. Fotografía de la autora.

Los dibujos de desnudos al natural fueron entendidos en aquel momento como ejercicios de estudio y formación. Su elevado número denota la importancia que concedió el artista a este tema como parte de la formación obligatoria que todo creador debe tener desde el punto de vista academicista, y ello a pesar de la formación autodidacta del artista.

La serie de desnudos realizados en 1952 explora el tema del cuerpo humano y sus movimientos, en algunos casos con forzadas posturas y siempre captados desde un único punto de vista frontal. El rostro se ha borrado de estos dibujos, así como los detalles innecesarios que caracterizan a los modelos. La preocupación del artista se centró en la maestría del dibujo a través del empleo de la línea y del *sfumato*. Las técnicas elegidas para estas obras fueron la sanguina y el lápiz de grafito, técnicas que permitieron acentuar el volumen de los cuerpos. Las figuras se sitúan siempre en ambientes descontextualizados y presentan composiciones sencillas.





Fig. 182: *Desnudo femenino*, 1978. Tinta china sobre papel, 21 x 31 cm, Colección casa-taller de Camín, Valdediós. Fotografía del archivo de la galería Cornión.

La evolución del dibujo del desnudo coincide con la propia evolución artística de Rubio Camín hacia un arte esquemático y de una figuración de formas esenciales. Es decir, el desnudo sigue siendo figurativo, si bien de un modo un tanto más conceptual se aleja del formalismo académico de los primeros dibujos de 1952 y ocupa un lugar intermedio entre el realismo y la abstracción.

Dos dibujos realizados en 1978 evidencian el nuevo estadio en el que se encuentran los dibujos de desnudos femeninos de Rubio Camín. La obra titulada *Desnudo femenino*, 1978 (Fig. 182) muestra a una mujer tumbada boca arriba realizando una torsión del cuerpo en un marcado escorzo. La economía de líneas que enmarcan la figura y el esquematismo del dibujo es uno de los logros alcanzados en esta nueva etapa en la que se suceden dibujos de tendencia surrealista con posturas inverosímiles y localizaciones fantásticas (Fig. 183).

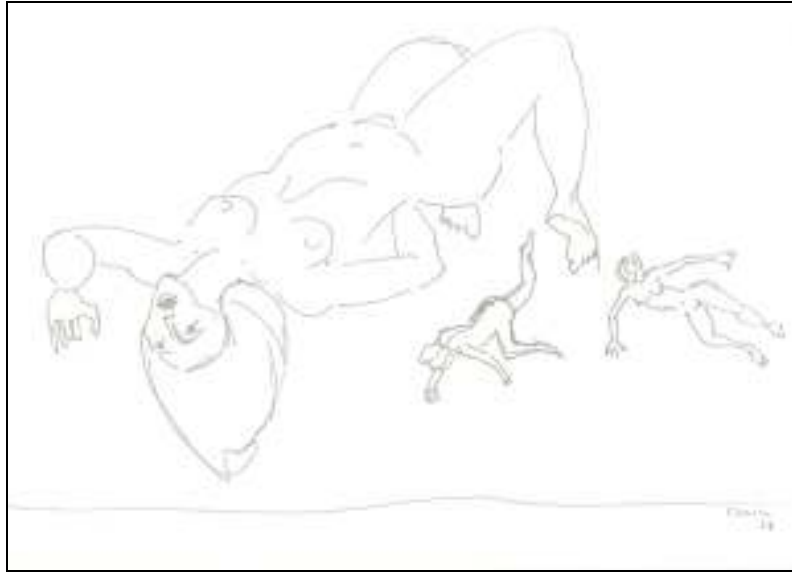


Fig. 183: *Sin título*, 1978. Tinta china sobre papel, 21,5 x 31,5 cm, Colección casa-taller de Camín, Valdediós. Fotografía de la autora.

Aunque el dibujo de desnudo es escaso a partir de finales de los años ochenta, una parte de su producción dibujística dio origen a grabados. Un ejemplo de ello es la obra realizada en el año 1990 (Fig. 184), que coincide además con la última serie de dibujos de desnudos realizados por el artista. En fechas posteriores fueron desplazados por completo del repertorio temático de los dibujos de este artista.

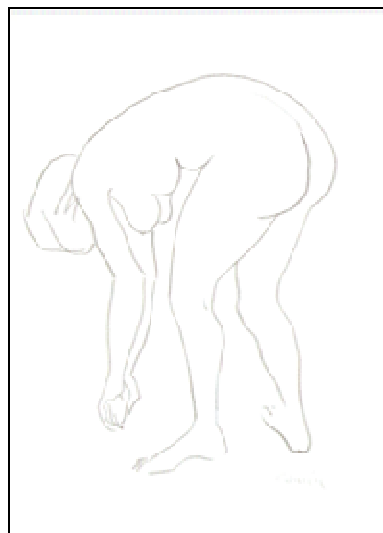


Fig. 184: *Desnudo femenino*, 1990. Grafito sobre papel, 21,5 x 15,5 cm, Colección casa-taller de Camín, Valdediós. Fotografía de la autora.

### **VI. 3.2. De las primeras obras sobre papel con temática paisajística a la colaboración con la revista Cubera**

La vida en un entorno como Valdediós y la observación al detalle de la naturaleza explican la pasión de Rubio Camín por plasmar el mundo natural que le rodeaba. Este entorno natural cercano al artista quedó plasmado sobre el papel, pero su temática también incluyó muchos rincones de Asturias: los pueblos, las casa, las iglesias y los hórreos. De igual manera que sucede en su pintura, el paisaje conforma un apartado con entidad propia dentro de su producción dibujística y es uno de los repertorios mejor representados en cuanto a número y variantes. Es interesante comprobar cómo logra captar toda la belleza del paisaje por medio de la línea, sin necesidad del apoyo en el color que tanta importancia había tenido en la definición de su estilo paisajístico dentro de la pintura. En este sentido y para facilitar su estudio, se ha optado por clasificar los dibujos de paisajes en dos grandes apartados, por un lado los paisajes realizados en la época de juventud de Rubio Camín, que coinciden con su época de aprendiz y su traslado de residencia a Madrid en 1950, y que al igual que en su pintura están centrados en las modalidades de paisajes de la naturaleza asturiana y paisajes urbanos. De esa fase temprana se analiza uno de los ejemplos. Por otro lado, y siendo el momento más prolífico en cuanto a dibujo de paisajes se refiere, aquellos dibujos realizados a partir de 1975 en los que plasmó, entre muchas otras cosas, los rincones de Asturias, el entorno de Valdediós y un poco más allá de las fronteras cercanas, la playa de Suances en Cantabria. Habría que puntualizar también, que muchos de estos dibujos fueron editados por la revista Cubera de Villaviciosa, de la que Rubio Camín fue miembro fundador y presidente a principios de los años ochenta<sup>376</sup>. El fin de estos dibujos pertenecientes a esta segunda etapa de creación a partir de 1975 y asociados a Cubera, fue el de acompañar los artículos de la ya comentada revista. A diferencia de la pintura de temática paisajística, muchos de estos dibujos se realizaron «in situ» y no dentro del estudio como ocurría con la pintura. En ocasiones los dibujos se realizaron a propósito del texto, otras veces el dibujo fue el punto de partida para desarrollar un artículo que incidía en aspectos

---

376 Rubio Camín fue el primer presidente de la Asociación de Amigos del Paisaje de Villaviciosa, creada en el año de 1984 en esta localidad. Presidió durante once años esta asociación que aspira al rescate de “todo lo bello que posee nuestro consejo”, según palabras del propio artista. Como órgano de la asociación se creó la revista Cubera, en la que Rubio Camín editó sus dibujos y una serie de textos que acompañaron estas imágenes.

preocupantes del paisaje y han partido de la intención de defender el patrimonio cultural asturiano. Los dibujos editados en Cubera son numerosos, dada la dilatada colaboración que realizó con la Asociación, y la actualidad rondan los 44 números de revista y 23 cuadernos monográficos. Ante la imposibilidad de reunir todos los dibujos en este apartado, se ha realizado una selección de algunos de ellos<sup>377</sup>, como una forma de ejemplificar esta labor no sólo de dibujante, sino de defensor del paisaje y del patrimonio de esta región<sup>378</sup>.

Las primeras obras sobre papel de Rubio Camín siguen la tradición paisajística de la pintura asturiana del momento, es decir, son paisajes que se centran en la captación de la belleza del medio natural. Obras que retratan el entorno rural, las edificaciones típicas, los hórreos y la naturaleza que los circunscribe. Estos primeros dibujos son un esbozo de impresiones, más que una representación topográfica exacta de la naturaleza observada. El formato es de pequeñas dimensiones, pintados con manchas de tinta de tonos fríos y homogéneos (Fig.). A pesar de ser un dibujo monocromo que revela una fase temprana de su carrera artística, experimenta con las gradaciones tonales de la tinta y cierta sensación de profundidad en el plano. Los dibujos de paisaje de este periodo, lo mismo que las pinturas iniciales, son realizados dentro de su estudios, ya que le permitía reestructurar las composiciones de los elementos paisajísticos que observaba.

---

377 Para ver una selección de los textos e ilustraciones realizados por Joaquín Rubio Camín para la revista Cubera se debe consultar el cuaderno nº 22 editado el año 2009 y editada como un homenaje póstumo al artista.

378 «Cubera, pionera del medio ambiente entregó sus premios anuales», *Hoja del Lunes*, Oviedo, 2 de septiembre de 1991.



Fig. 185: *Sin título*, 1948. Tinta azul sobre papel, 33 x 25 cm,  
Colección casa-taller de Camín, Valdediós. Fotografía de la autora.

Otro tipo de paisaje anterior a 1975 es el dedicado a las zonas industriales (Fig. 186), una temática que plasmó en su pintura y que amplía y desarrolla ahora a través de la línea. De manera general, son dibujos que se inspiran en la ciudad de Gijón y desarrollan nuevas ideas para sus cuadros. A pesar de la técnica diferenciada, se trata de dibujos estrechamente relacionados con los cuadros del momento, que representan similares motivos y composiciones.



Fig. 186: *Paisaje urbano*, 1950. Tinta china sobre papel, 27 x 21,5 cm,  
Colección casa-taller de Camín, Valdediós. Fotografía de la autora.

Conforme evoluciona el dibujo en la trayectoria de este artista, los trazos lineales cobran protagonismo en la definición de los paisajes, desplazando totalmente a las manchas de tinta, de modo que la línea realizada con estilógrafo se convierte en la seña de identidad. Existe, no obstante, un breve periodo a principios de los años cincuenta en el que el dibujo se desarrolla paralelamente a la pintura en Toledo con el respaldo de la familia Corrochano<sup>379</sup>, momento en el que el paisaje se centra en las dehesas y cigarrales de Toledo y se interpreta con una valoración de color similar a la de la línea.

Pero se puede afirmar que el mayor cambio en la actitud ante el paisaje y los aspectos de éste que captan la atención del artista tiene lugar a partir del establecimiento de Rubio Camín en el valle de Valdediós (Villaviciosa) en el año 1975. Como primer ejemplo, y pintado unos años antes, podemos citar el dibujo *Paisaje*, 1968<sup>380</sup> (Fig. 187), en el que se muestra un conjunto de arquitectura tradicional asturiana con iglesia al fondo. En la composición se combinan dos puntos de vista, en primer plano se ve un hórreo desde un punto de vista alto que amplía el campo visual y da la sensación de continuidad. En segundo plano, y desde un punto de vista bajo, aparece representada la iglesia con una torre que se erige en el centro de la composición. El orden de los elementos ha sido estudiado previamente y con ella los recursos que dan tridimensionalidad a la obra. Y es que a pesar de ser un dibujo de factura minuciosa, Camín se ha valido de recursos técnicos que dotan a la obra de un sentido de inacabado, como el techo de tejas del hórreo situado en primer plano o la naturaleza a manera de bosquejo y que envuelve las edificaciones.

---

379 ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M.S.: “Obra pictórica de Rubio Camín 1947-1960. Paisaje y otros géneros”, en *Rubio Camín, pintor*, Urrieles, Gijón, 1989, p. 15.

380 Observaciones: Esta imagen acompañó al texto “Paisaje urbano (III)”, editado por la revista *Cubera* nº 4 en el año de 1984.

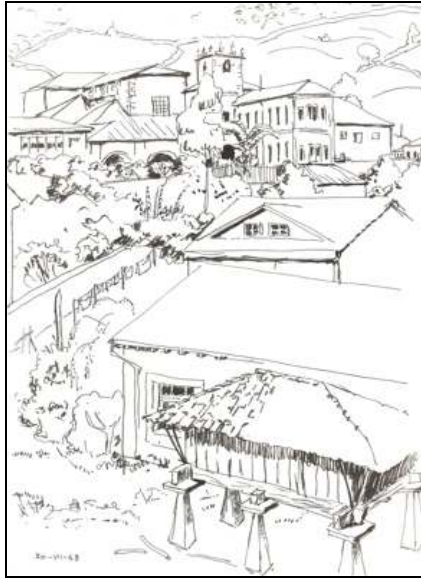


Fig. 187: *Paisaje*, 1968. Estilógrafo sobre papel, 21,5 x 32 cm, Colección casa-taller de Camín, Valdediós. Fotografía de la autora.

Dibujos posteriores siguen mostrando aquél paisaje típico de la región, aunque en ocasiones introduce elementos que hacen de éste un contrapunto al mundo natural. En el caso del dibujo *Paisaje*, ca. 1984<sup>381</sup> (Fig. 188), se hayan representados tres coches en la playa de Rodiles (Villaviciosa). El tronco de un árbol localizado en la parte izquierda de la composición equilibra la escena y ejerce de contrapunto de la montaña que se encuentra en la zona derecha. Los coches parecen estar mal aparcados y cada uno de ellos se encuentra en una posición diferente, dotando a la escena de cierta tensión dinámica. La simplicidad de los elementos y de las líneas es la característica fundamental de la obra y forman parte de su atractivo visual.

---

381 Esta imagen acompañó el texto “Nosotros y el paisaje”, publicado en la revista Cubera nº 6 en el año de 1985.



Fig. 188: *Paisaje*, ca. 1984. Estilógrafo sobre papel, 21 x 29,5 cm, Colección casa-taller de Camín, Valdediós. Fotografía de la autora.

Algunos de estos paisajes se encuentran claramente identificados, como *Rodiles*, 1988<sup>382</sup> (Fig. 189), en el que los pinos de la playa invitan a mirar más allá de la línea del fondo. El dibujo parece estar sacado de una fotografía ya que las copas de los árboles se encuentran cortadas por el límite del plano. Destaca la simplicidad y soltura con la que se ha captado el follaje de los pinos y que en su conjunto otorga realismo a la obra.

---

382 Esta imagen acompañó el texto “Rodiles, algo más que un paisaje”, publicado en la revista *Cubera* nº 13 en el año de 1988.





Fig. 189: *Rodiles*, 1988. Estilógrafo sobre papel, 21 x 30 cm, Colección casa-taller de Camín, Valdediós. Fotografía de la autora.

El entorno más inmediato no podía dejar de ser retratado y el dibujo *Valdediós*, ca. 1986<sup>383</sup> (Fig. 190), capta la vista del monasterio cisterciense de Santa María desde un punto de vista inusual<sup>384</sup>, con una tupida vegetación delante que impide el reconocimiento exacto de lo que se encuentra detrás. El reconocimiento de las especies representadas en esa cortina vegetal es tarea casi imposible al mezclarse troncos, ramas y hojas que dan cuenta de la frondosidad arbórea del entorno. Sin embargo, y como casi todas las escenas captadas por el artista, la composición fue estudiada y a cada elemento le corresponde un lugar adecuado dentro de la escena. Esa vista de Valdediós representada en el dibujo es la apreciada por Camín desde su vivienda emplazada en las proximidades del monasterio, y fue dibujada en 1986 poco antes de comenzar las obras de restauración del conjunto monástico.<sup>385</sup>

---

383 Esta imagen acompañó el texto “Valdediós, el paisaje que nos duele”, publicado en la revista *Cubera* nº 7 en el año de 1986.

384 Las representaciones al uso de la iglesia y el convento de Valdediós suelen ser aéreas y no desde un punto de vista bajo.

385 Habría que añadir al respecto, que cuando Rubio Camín y Carmen Díaz Cotera llegaron a Valdediós en el año 1975, el convento y la iglesia se encontraban abandonados y en riesgo de ruina total. En el proceso de restauración física, monástica y cultura estuvo involucrado Rubio Camín, siendo uno de los principales impulsores de este rescate.



Fig. 190: *Valdediós*, ca. 1986. Estilógrafo sobre papel, 21 x 29,5 cm, Colección casa-taller de Camín, Valdediós. Fotografía de la autora.

El jardín y el entorno natural de la casa de Rubio Camín fue también motivo de inspiración de estos dibujos, además de formar parte de un proyecto personal de gran interés que se comentará en su correspondiente apartado. *Hórreos*, ca. 1984<sup>386</sup> (Fig.), representa el espacio en el que se solía sentar el artista, que está debajo del hórreo en el que se ubicaba su taller de pintura. La obra capta los elementos en los que se apoya la construcción denominados “pegollos”. La mesa de cristal es el centro de la composición y se encuentra envuelta por las enredaderas y demás plantas que envolvían el hórreo y que Camín plantó con mimo y esmero.

---

386 Esta imagen acompañó el texto “Hórreos”, publicado en la revista *Cubera* nº 31 en el año de 1998.

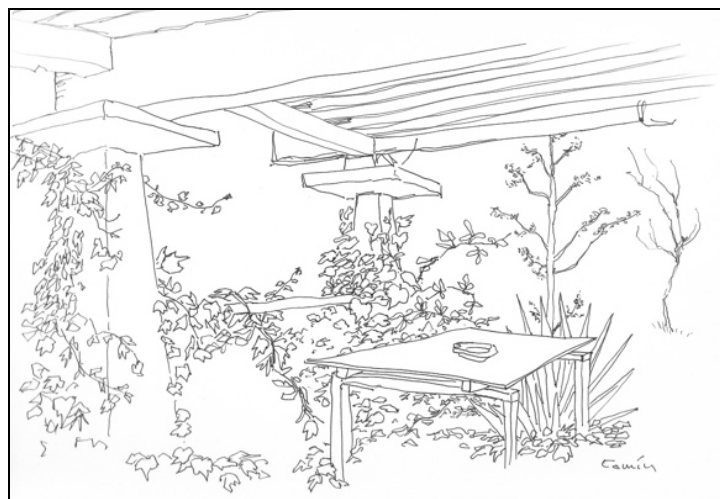


Fig. 191: *Hórreos*, ca. 1984. Estilógrafo sobre papel, 21 x 30 cm, Colección casa-taller de Camín, Valdediós. Fotografía de la autora.

En este sentido y hablando de la naturaleza y del jardín personal diseñado por Camín, las especies que plantó en este espacio fueron escogidas personalmente por el artista. Y al igual que con la pintura, la pasión por la naturaleza le llevó a estudiar de manera autodidacta las especies más idóneas para el lugar y le introdujo en el fascinante mundo de la botánica. *Paisaje verano*, 1996<sup>387</sup> (Fig. 192), es un dibujo que capta un frente de árboles de distintas especies de su jardín de Valdediós en la época de verano. Se puede apreciar a simple vista cada especie gracias al realismo de la ejecución. Como es habitual en este tipo de paisajes, la línea fina es la característica esencial de este dibujo realizado con estilógrafo. El texto del artista es claro y detalla el origen de ellos: “Unos fueron plantados de semilla recogida a últimos de otoño. Otros fueron plantados de esqueje. Alguno me lo trajo un amigo en un bote de tomate, muy muy pequeño, una plantita. Otro me lo trajo de su tierra un gallego y gran amigo pinto; de aquel primer arbolito ya hice tres por división”.<sup>388</sup>

---

387 Esta imagen acompañó el texto “Paisaje verano”, publicado en la revista Cubera nº 28 en el año de 1996.

388 *Ibid*



Fig. 192: *Paisaje verano*, 1996. Estilógrafo sobre papel, 21 x 29,5 cm, Colección casa-taller de Camín, Valdediós. Fotografía de la autora.

Fuera de las fronteras territoriales de Asturias y como parte de estos paisajes captados por Camín destacamos el dibujo *Suances*, 1986 (Fig. 193), realizado en esta localidad en uno de los desplazamientos realizados a la tierra de su mujer. El dibujo forma parte de una serie titulada con el mismo nombre y cuyo centro de atención es la playa de esta localidad costera. La economía de líneas y la sencillez del trazado es la característica de la obra, pero por encima de esto se sitúa la maestría con la que ha captado el cielo revuelto a partir de líneas fluidas y sutiles que serpentean por el espacio. Este dibujo, al igual que otros de similares características, pone en relieve la buena factura del trazado y su respetable labor como dibujante.

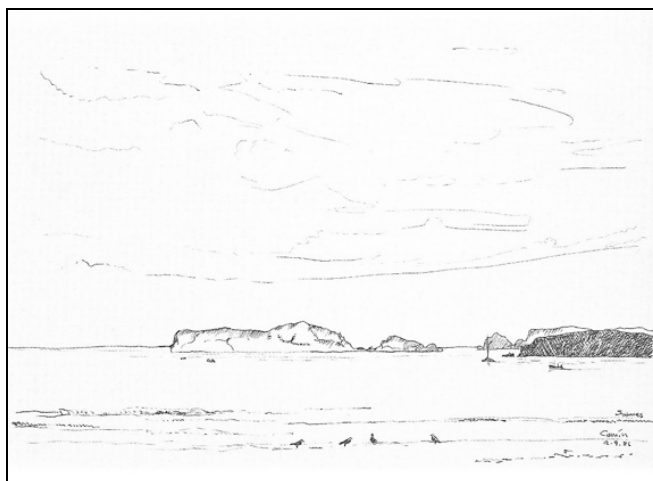


Fig. 193: *Suances*, 1986. Estilógrafo sobre papel, 21 x 30 cm, Colección casa-taller de Camín, Valdediós. Fotografía de la autora.

Finalmente y dentro de este apartado de dibujos para la revista *Cubera*, destacan otras obras que aunque no son paisajes naturales propiamente dichos, fueron parte de los textos editados en la revista o surgieron como parte de la observación minuciosa del entorno en el que vivía Rubio Camín. *Paisaje de verano*, ca. 1987<sup>389</sup> (Fig. 194), representa la figura de una mujer recogiendo la hierba con un tridente, de espaldas al espectador y en un día de verano. El texto que acompaña dicha imagen relata cómo el artista se sentaba a dibujar a los vecinos de Valdediós mientras realizaban las faenas del campo. Intenta captar las actitudes y los ritmos del trabajo diario, de su amigo Agustín de Ballinaoscura que levanta la hierba para hacer un balagar.

---

389 Esta imagen acompañó el texto “Un paisaje de verano”, publicado en la revista *Cubera* nº 11 en el año de 1987.



Fig. 194: *Paisaje de verano*, ca. 1987. Estilógrafo sobre papel, 21,5 x 31,5 cm, Colección casa-taller de Camín, Valdediós. Fotografía de la autora.

Pero el tiempo favorable, con buenas temperaturas, no siempre acompañó a Rubio Camín para dibujar en los exteriores campestres. Los dibujos realizados en el interior de su casa recogen una parte de esa observación directa del mundo que le rodeaba y encontramos a partir de 1984 dibujos de la vida diaria dentro de la panera y en el interior de su casa. *Paisajes de marzo*, 1988, representa el biombo en madera realizado por Camín y colocado en el interior de su casa. *Castañas*, ca. 1978<sup>390</sup> (Fig. 195), forma parte de un texto de la revista *Cubera* en el que Rubio Camín defiende la protección de este árbol ante el peligro de su desaparición de la región. El dibujo es simple y minucioso, capta hasta el último detalle con una técnica perfeccionista. Tres castañas encima de una mesa son el centro de atención, dos de ellas con la cáscara que las recubre, la otra pelada y blanca. Se encuentran dibujadas en el extremo inferior derecho del papel, dejando un espacio en blanco importante en la zona izquierda, como una manera de equilibrar la composición. La técnica de este dibujo es tinta china, aunque trabajada como si de puntilla de grafito se tratara. La factura del dibujo evidencia la precisión en el trazo.

---

390 Esta imagen acompañó el texto “El castaño”, publicado en la revista *Cubera* nº 15 en el año de 1989.

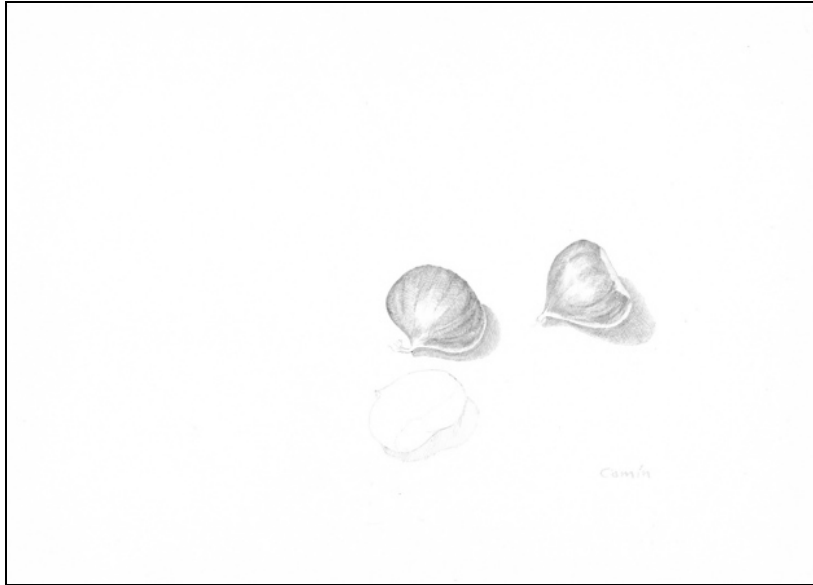


Fig. 195: *Castañas*, 1978. Tinta china sobre papel, 21 x 29,5 cm, Colección casa-taller de Camín, Valdediós. Fotografía de la autora.

Otras con similares características y en la que los detalles de los objetos cotidianos son el centro de atención son: *Pescado*, ca. 1978; *Pimiento*, ca. 1978 (Fig. 196) o *Nuez*, ca. 1978. Destacan también los dibujos de pequeños objetos banales y carentes de interés, como un mendrugo de pan o el corazón de una manzana con las marcas de haber sido recientemente comida.

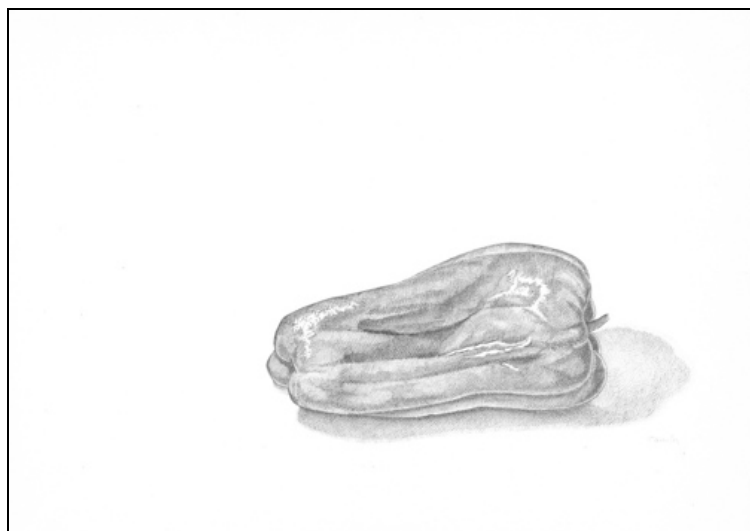


Fig. 196: *Pimiento*, ca. 1978. Grafito sobre papel, 21 x 29,5 cm, Colección casa-taller de Camín, Valdediós. Fotografía de la autora.

Y al igual que con el dibujo de desnudos femeninos, en los que destacan dibujos menos realistas y con una tendencia hacia el lirismo fantástico, dentro de la temática paisajística también encontramos escasos ejemplos de estas características, como *Paisaje para el «homo sapiens»*, 1991<sup>391</sup> y *Arquitectura y paisaje*, 1991<sup>392</sup> (Fig. 197). El último de ellos es un guiño a la arquitectura moderna, tan apreciada por el artista. A través de la superposición de figuras geométricas de tendencia rectangular, Camín ha evocado una especie de retícula de lo que sería la ciudad moderna, sus edificios y sus ventanas. Las construcciones no están delimitadas ni siquiera por la línea del suelo y se proyectan hacia abajo como si flotaran en el espacio. En el horizonte y en segundo plano se divisa la línea de las montañas que colocan de nuevo la imagen dentro de la realidad reconocible y fuera de la fantasía.

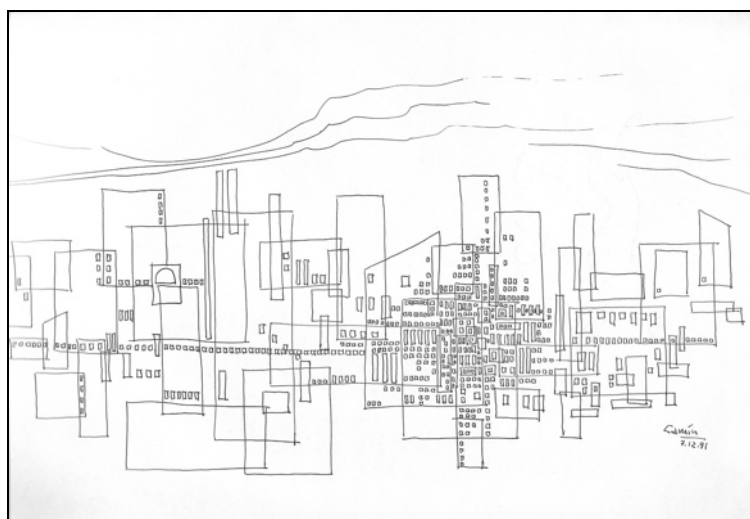


Fig. 197: *Arquitectura y paisaje*, 1991. Estilógrafo sobre papel, 21,5 x 31,5 cm, Colección casa-taller de Camín, Valdediós. Fotografía de la autora.

### VI. 3.3. Los trabajos de ilustración para diferentes publicaciones.

La colaboración de Joaquín Rubio Camín con publicaciones<sup>393</sup> comenzó desde una edad temprana y como una forma paralela de obtener ingresos extras. Sabemos, por ejemplo, que

---

391 Imagen que acompaña el texto con el mismo título publicado en Cubera nº 21 en el años de 1992.

392 Imagen que acompaña el texto con el mismo título publicado en Cubera nº 20 en el año de 1992.

393 En el más amplio sentido de la palabra, ya sean viñetas de periódicos, libros, revistas, postales, etc.



dibujaba y pintaba para publicitar comercios de Gijón y Madrid. En 1951 realizó para los almacenes La Sirena de Gijón, una serie de postales de felicitación de navidad que inauguraban la época navideña del comercio. Estas postales eran enviadas a cada uno de los clientes del local y en todas ellas plasmó las fachadas típicas de la ciudad, los edificios nobles, así como algunas zonas emblemáticas. Le técnica con la que fueron realizadas eran la acuarela y la tinta china sobre papel, permitiendo la reproducción gráfica y seriada de dichas obras. E idea similar llevó a cabo en la empresa Galerías Preciados de Madrid, ciudad en la que por aquél entonces ya residía el artista. El comercio era propiedad de Pepín Fernández, un asturiano que había dado además empleo a dos de las hermanas de Joaquín Rubio Camín cuando se trasladaron a la capital. En aquél momento también realizó postales de navidad para los clientes del comercio.

Pero además de los trabajos para comercios, Rubio Camín ilustró una serie de libros de diferente índole. Dos de ellos se ha comentado anteriormente a propósito del retrato de Alejandro Casona y de la colaboración con la revista Cubera. El siguiente, la agenda para la Caja de Ahorros de Asturias de Gijón es una obra que merece ser comentada por la calidad de sus dibujos. Esta agenda fue publicada en 1990 para dicha entidad bancaria bajo el título *Los animales, protagonistas en la obra de cuatro escritores de Asturias. Clarín, Pérez de Ayala, Bousoño y Ángel González*.<sup>394</sup> Las ilustraciones evocan un mundo animal lleno de colorido acompañando cada uno de los textos de la agenda. Son 16 dibujos en los que se plasman diversas aves, insectos, un zorro y animales domésticos como perros, un caballo, un gato y una vaca. A diferencia de otros dibujos monocromos, en ellos hizo uso del color a partir de la combinación de tres técnicas: ceras de colores, lápiz de grafito y tinta china sobre papel. Para el texto diseñó además 11 letras capitales rubricadas<sup>395</sup> con un estilo sobrio que enlaza con el geometrismo de su escultura (Fig. 198).

---

394 DÍAZ CASTAÑÓN, C. y RUBIO CAMÍN, J.: *Los animales, protagonistas en la obra de cuatro escritores de Asturias. Clarín, Pérez de Ayala, Bousoño, Ángel González*, Caja de Ahorros de Asturias, Oviedo, 1989.

395 De color rojo todas ellas.

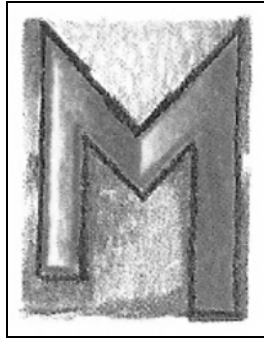


Fig. 198: *Capitular M*, 1989. Lápiz sobre papel, 15 x 12,5 cm, Colección Caja de Ahorros de Asturias. Fotografía de la autora.

*Insectos*, 1989 (Fig. 199), muestra la huella de la mano derecha del artista realizada a partir de tinta china. Sobre el dedo índice se posa una libélula de color verde y arriba del meñique una mosca, así como una especie de avispa debajo del pulgar. Los insectos están captados de manera realista y con mucho detalle. Camín consiguió que la huella plana de la mano ejerciera como contrapunto de los insectos captados con volumetría y color, jugando con el ilusionismo óptico de unos animales totalmente verosímiles que parecen posarse de manera natural en el papel y la huella de la mano.



Fig. 199: *Insectos*, 1989. Lápiz, ceras y tinta sobre papel, Colección Caja de Ahorros de Asturias. Fotografía de la autora.

*Pavo Real*, 1989 (Fig. 200), es un estudio de este ave y ejemplifica su inimitable estilo a la hora de captar figuras dentro de estilo más realista posible. Camín explora las tradiciones artísticas para producir en última instancia una imagen elegante de un animal que queda reducido a la esencia del porte y de su colorido. La composición, a diferencia de la tradicional, no presenta al animal con las plumas abiertas y mostrando su colorido, por el contrario el plumaje está replegado y arrastra sobre el suelo. En la escena el color se concentra en el pecho y la cara del animal, dejando el resto del cuerpo en color negro. Esta serie de dibujos evidencia la pericia de Camín como dibujante, colorista y pintor.



Fig. 200: *Pavo Real*, 1989. Lápiz y ceras sobre papel, 24 x 16 cm,  
Colección Caja de Ahorros de Asturias. Fotografía de la autora.

Finalmente y dentro de las múltiples ilustraciones literarias que realizó Camín, hay que mencionar las realizadas en el año 2005 para dos pequeños libros titulados *La Soledad* y *Oraciones*. Ambos trabajos son fruto de la colaboración con el poeta asturiano Miguel Mingotes<sup>396</sup> en una modalidad expresiva próxima a la poesía visual y en la que texto e imagen carecen de sentido como elementos independientes (Fig. 201). Realizados con tinta china sobre papel, estas dos colaboraciones artísticas evidencian otra de las facetas creativas que interesan a Rubio Camín y que se relaciona con su preocupación por el lenguaje, su interés por la poesía y su curiosidad por indagar sobre la interacción entre imagen y texto.

---

396 J.C.G.: «El contubernio de los sencillos», *La Nueva España*, Gijón, 28 de septiembre de 2005.



Fig. 201: *Hoy también*, 2004. Tinta china sobre papel, 15 x 15 cm, Colección casa-taller de Camín, Valdediós. Fotografía de la autora.

### VI. 3.4. Últimas series de dibujos

A mediados del año 2000, Camín creó una serie de dibujos de pequeño formato que se han catalogado como series. Y es que las obras de esta época muestran un uso recurrente de objetos y figuras, como vasos y objetos de cristal, músicos, toros y toreros, caballos y figuras femeninas desnudas. La temática en ellos está planteada como mero recurso que le permite investigar las diferentes posibilidades estilísticas a partir de la experimentación con la forma, la luz, el movimiento, etc. El fin de estos dibujos era el obsequio a familiares y amigos como un presente de navidad o simplemente como parte de un agradecimiento puntual. El número de obras de estas características es elevado y se han seleccionado aquellas que por sus características representan de manera más clara la serie a la que pertenecen.

#### VI. 3.4.1. Serie de cristal

La *Serie de cristal* está integrada por dibujos cuya iconografía son vasos, botellas, copas y jarras de dicha materia. El agua también está presente en algunos de ellos y se ha captado con un grado de realismo destacable. La obra *Vasos*, ca. 2006 (Fig. 202), representa muy bien esta serie de dibujos. Sobre la superficies de una mesa se muestran dos vasos en diferente posición,

vertical uno y caído y con el líquido derramado el otro. Se trata de un dibujo de gran sencillez, basado en el trazo lineal para definir los contornos y en la monocromía, pues los objetos están dibujados con lápiz pastel conté blanco y tinta blanca sobre una cartulina de color negro. Camín confiere definición volumétrica a los objetos a través de una sutil matización de la intensidad cromática en el trazo lineal y en la sugerencia de sombra. Esta serie es la única que presenta un soporte oscuro y las líneas más claras.



Fig. 202: *Vasos*, ca. 2006. Lápiz pastel conté blanco y tinta blanca sobre cartulina negra, 7,5 x 7,5 cm, Colección casa-taller de Camín, Valdediós.

#### VI. 3.4.2. Serie de caballos

Las siguientes series, por el contrario, no utilizan cartulina negra sino el tradicional papel blanco. Es el caso de la *Serie de caballos*, en la que se alude a este animal como una forma de interpretar su compleja anatomía y sus movimientos. Camín transmite la agilidad y monumentalidad de la figura del caballo en estos dibujos de pequeñas dimensiones. Los ubica en un espacio sin concretar y siempre realizando movimientos acusados, otorgando grandeza a la composición. Eligió retratar momentos en el que los caballos trotan, galopan o se levantan sobre sus dos patas traseras, siempre tratándose de momentos convulsos por la respiración o por su porte ansioso (Fig. 203). La fascinación que sentía el artista por estos animales se refleja en estas obras en las que plasmó su conocimiento de la anatomía equina. La técnica de todos ellos es variada y encontramos lápices acuarelables, tinta china, pero también aguada de tinta de café.



Fig. 203: *Caballo*, ca. 2007. Lápiz acuarelable y tinta china sobre papel, 9 x 9 cm, Colección casa-taller de Camín, Valdediós. Fotografía de la autora.

#### VI. 3.4.3. Serie de toros y toreros

Caso muy similar ocurre con la *Serie de toros y toreros*, en la que alude nuevamente a la iconografía<sup>397</sup> taurina y en la que introduce un nuevo personaje: el torero (Fig. 204). Esta alusión directa al mundo de la tauromaquia evidencia el gusto que tuvo Camín por las corridas de toros, gusto que no había sido expresado en sus anteriores dibujos o pinturas. Las obras con esta iconografía son todo movimiento. El arco del cuerpo del torero, que se curva ante el paso del animal, así como el movimiento del capote rojo. Camín esbozó sus figuras con tinta china y acuarela, dando la espalda al espectador y esperando la embestida del animal que se encuentra fuera de la escena.

---

397 El toro es un animal recurrente en su obra y al que le dedicó buena parte de sus lienzos del año 1952, gracias a la cercanía con el torero Alfredo Corrochano.



Fig. 204: *Toros y toreros*, ca. 2007. Tinta china y acuarela sobre papel, 10 x 10 cm, Colección casa-taller de Camín, Valdediós. Fotografía de la autora.

Es inevitable no incluir la figura del toro en esta serie, ya sea en plena corrida o de manera solitaria dentro de la composición. *Toro*, ca. 2007 (Fig. 205); muestra al animal robusto, de apariencia naturalista y el cual ha sido captado en un momento de embestida. La línea que delimita la figura fue realizada con rotulador diluido con agua y pincel, además la aguada de tinta china y la acuarela confieren volumen al animal. La experimentación de Camín con la figura del toro, recuerda la tradición del arte español con este animal y especial el trabajo previo de Pablo Picasso.

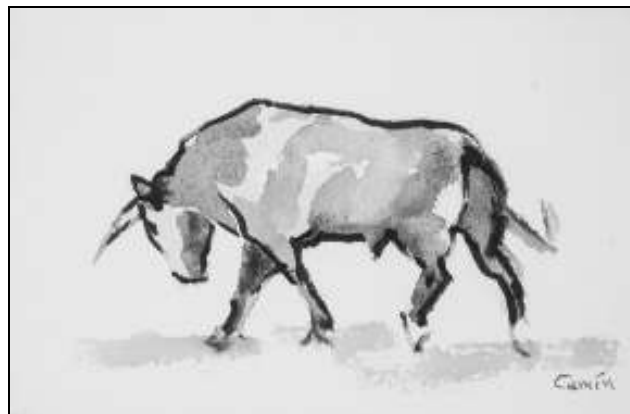


Fig. 205: *Toro*, ca. 2007. Rotulador, aguada de tinta china y acuarela sobre papel, 9,5 x 14,5 cm, Colección casa-taller de Camín, Valdediós. Fotografía de la autora.



#### VI. 3.4.4. Otras series

Otras de las serie destacables se refieren a la *Serie de músico y multitudes*, la *Serie de desnudos* y la *Serie de paisajes urbanos*. La primera de ellas se refiere a un conjunto de obras en las que el protagonismo se centra en grupos de figuras humanas reunidas, con especial énfasis en las que representan a personajes tocando instrumentos musicales (Fig. 206). La temática además guarda relación con la apasionada implicación de Camín con la música, como gran melómano y músico autodidacta<sup>398</sup>. Esta dinámica composición está hecha a base de líneas oscilantes, manchas de tinta china y acuarela. Cada personaje toca un instrumento y en su conjunto hace pensar en un grupo de jazz.



Fig. 206: *Músicos*, ca. 2007. Tinta china y acuarela sobre papel, 10 x 10 cm, Colección casa-taller de Camín, Valdediós. Fotografía de la autora.

Las últimas dos series destacan por el empleo de aguada de café sobre papel para desarrollar dos temas que conectan con anteriores trabajos: los desnudos y el dibujo de paisaje. Los desnudos de esta serie, sin embargo, se realizan desde una óptica diferente, los rasgos distintivos son la representación de partes del cuerpo potenciadas y ligeramente deformadas en primeros planos. *Desnudo femenino*, ca. 2004 (Fig. 207), es representativo de esta forma de figuración estilizada. La mujer aparece agachada, recogiendo algo del suelo, y en un acusado escorzo presenta en

---

<sup>398</sup> Como se ha comentado en su biografía, Rubio Camín había aprendido a tocar el piano e incluso interpretaba piezas musicales de Bach.

primer término sus potentes nalgas, en unas de las múltiples variantes compositivas que el artista realizó del tema.

El desnudo femenino permitió al artista indagar sobre el organicismo y las capacidades dinámicas del cuerpo humano. La evolución del desnudo, está ligada a la simplificación de los recursos técnicos y la búsqueda de la esencialidad formal. Estos desnudos, al igual que los realizados con otras técnicas, se presentan en espacios sin definir y exaltando la rotundidad volumétrica de los cuerpos.



Fig. 207: *Desnudo femenino*, ca. 2004. Aguada de café sobre papel, 16 x 23 cm, Colección casa-taller de Camín, Valdediós. Fotografía de la autora.

Estos pequeños dibujos constituyen una manifestación más de la constante exploración plástica y expresiva de Rubio Camín. A través del dibujo de pequeñas dimensiones y seriado, el artista indaga sobre la línea, la mancha y el color. Con él realiza estudios de forma, composición y movimiento, además de interpretar los géneros recurrentes de su pintura. En ocasiones los dibujos representan la síntesis de todos los trabajos anteriores con esa temática, pero además estos motivos evocan muchas asociaciones con la historia del arte y actúan como una exaltación de lo sencillo y tradicional.

## VI. 4. Acuarelas, pasteles y otros dibujos.

Con estas dos técnicas Rubio Camín desarrolló una serie de obras sobre papel que exploran un amplio abanico temático. Su capacidad para trabajar en diferentes cuadros y dibujos al mismo tiempo incide en la gran cantidad de obra sobre papel generada por el artista. El método con el que Rubio Camín trabajó estas acuarelas se basó en la aplicación de manchas de tinta, ya sea sobre papel seco o mojado, consiguiendo la disolución de los contornos y potenciando el dinamismo y la expresividad. El momento más prolífico del trabajo con acuarela comenzó a principios de los años noventa, cuando se han fechado gran cantidad de estos trabajos, aunque existen ejemplos tempranos como *Día de lluvia*, realizada en el año de 1987.

*Sin título*, 2004 (Fig. 208); capta la marcha de una familia: una madre, un padre y un niño. Se ha compartimentado cada espacio de los personajes, de tal manera que cada uno se ubica en un ambiente separado y no en un único espacio. La obra muestra la elegancia de las manchas, de factura precisa y simples formas. También indican el gusto por el color en contraposición con los dibujos monocromos de tinta china.



Fig. 208: *Sin título*, 2004. Acuarela sobre papel, 23 x 32 cm, Colección particular (localización desconocida). Fotografía de la galería Cornión.

La temática de estas acuarelas coincide la mayoría de las veces con la desarrollada en su pintura

anterior y obras como *Bodegón con botellas* del año 1993 (Fig. 209) guardan relación con la vertiente más tradicional de este género. Las botellas están situadas contra un fondo en el que destaca una tela blanca colgada de la pared. Una pequeña repisa encima de las botellas compartimenta el espacio en dos secciones, la de las botellas en la parte inferior y las manzanas rojas en la superior. La interacción entre las sombras de la pared, las botellas de cristal en varios tonos otorga unidad al conjunto, al tiempo que remite a los bodegones y naturalezas muertas de Giorgio Morandi, aunque en un estilo realista. Rubio Camín usó las convenciones del bodegón como un modo de destilar y armonizar determinados aspectos del mundo concreto. *Bodegón con botellas* permite asomarse a los entresijos de la sensibilidad del artista, tanto en su creatividad como en el refinamiento posterior de las obras de este género.

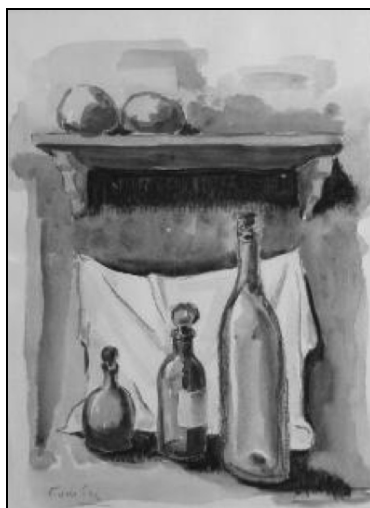


Fig. 209: *Bodegón con botellas*, 1993. Técnica mixta sobre papel, 38 x 28 cm, Colección particular, Gijón. Fotografía de la galería Cornión.

Otra variante se refiere a los dibujos realizados con pastel con temática paisajística. *Paisaje*, 1987 (Fig. 210), pertenece a una serie de 7 dibujos de la naturaleza asturiana. En ellos se enfatizan las cualidades únicas de los paisajes asturianos, captando los cambios ínfimos de luz y las condiciones atmosféricas. La forma en que trata estos 7 paisajes pintados con pastel y realizados entre los años 1987 y 1992 muestran la actitud hacia el tema que se manifiesta mediante este enfoque a medio camino entre la admiración por la grandeza de la naturaleza y el amor por la tierra que surge de la relación íntima con ella.



Fig. 210: *Paisaje*, 1987. Pastel sobre papel, 21 x 29 cm,  
Colección particular, Gijón. Fotografía de la autora.

Existe un pequeño grupo de dibujos relacionados con sus esculturas por motivos y con fines diferenciados. Una parte de ellos son dibujos preparatorios de las esculturas, ensayos y bocetos de formas como el titulado *Estudio de formas*, ca. 1986. Otro grupo puede considerarse de carácter documental al tratarse de dibujos de esculturas realizados una vez que la obra tridimensional ha sido finalizada y como una especie de memoria del resultado final. *Arriondas*, 1990 o *Dos piezas para el otoño*, 1995 (Fig. 211), pertenecen a este segundo tipo de obras sobre papel de valor documental y en los que la línea es la protagonista.

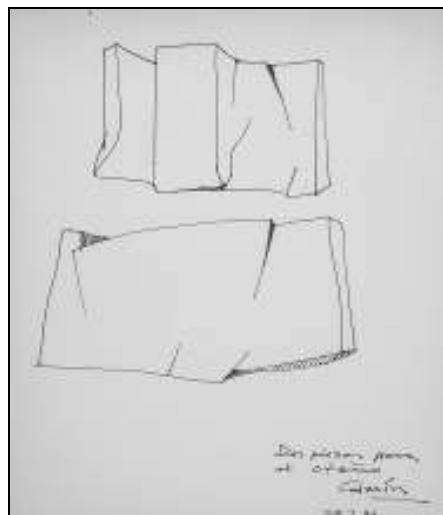


Fig. 211: *Dos piezas para el otoño*, 1994. Estilógrafo sobre papel, 24 x 21 cm,  
Colección casa-taller de Camín, Valdediós. Fotografía de la autora.

La síntesis de los dibujos y la obra sobre papel de Rubio Camín evidencia los discursos artísticos que mantuvo el artista a lo largo de su dilatada carrera. Hay una alternancia de temas que o retoma o abandona según cambien las fuentes de inspiración más próximas a la nueva obra. El análisis de su dibujo constituye un valioso testimonio de la evolución y la afirmación de un estilo particular, marcado por el figurativismo y con una atención a la línea y la forma

## Capítulo VII. El collage

La relación artística de Rubio Camín con el papel no está restringida a los usos más tradicionales, como el dibujo, disciplina de la que se ha hablado en el anterior capítulo. Ni tampoco a las pequeñas maquetas de papel realizadas con trozos de cartón que apoyaron el trabajo morfo espacial de los angulares de mayores dimensiones realizados en hierro. El collage con papel ocupó una parte importante de su labor artística y a través de esta técnica desarrolló una cantidad de obras que por su fuerza expresiva y poder artístico, merecen un estudio pormenorizado y un capítulo propio. La cantidad de collages es extensa y sería difícil mencionarlos todos; en este apartado se pretende diferenciar los estilos más destacados y, a través de los ejemplos más relevantes, ilustrar su evolución<sup>399</sup>.

### VII. 1. El proceso del papel

Con un material tan simple como el papel y apoyado en su gran imaginación, Camín exploró todas las cualidades del cartón, que cortaba con un *cutter*, diseñaba y pegaba con cola. Es decir, el proceso del collage es sumamente sencillo y lo realmente fascinante es la gran imaginación y la delicadeza con la que trabajó el papel de colores<sup>400</sup>. Camín amaba y conocía las bondades de este material ya que, en contra de lo que se pudiera suponer, el papel tiene una gran fortaleza y persistencia en el tiempo. A esto habría que añadir que es un material versátil, ligero y barato. Por todo esto y por la gran capacidad que tenía el artista para experimentar con casi todas las disciplinas plásticas, el papel además de ser el soporte de sus ensayos escultóricos en las maquetas, pasó a convertirse en el material fundamental del collage.

Los collages están constituidos por papel de colores muy variados, que el artista disponía sobre un soporte de la misma materia y mayores dimensiones. Cortaba las hojas y las superponía en capas, creando composiciones en las que inicialmente predominaba el carácter geométrico.

---

399 GARCÍA MARTÍNEZ, L. y ZAPICO, Fco.: *Camín en el papel. Maquetas y collages*, Catálogo, Centro de escultura, Museo Antón, Candás, 1994.

400 Alonso, C.: «El escultor en su rincón: Joaquín Rubio Camín: “soy el número uno en Valdediós”», *El Comercio*, Gijón, 7 de mayo de 1987.

Jugando con las superposiciones de color, con la precisión en los cortes y las composiciones adecuadas, consigue en muchos de estos collages geométricos sugerir la perspectiva y la tercera dimensión, además de evocar el movimiento. Estos collage, por lo tanto, indagan sobre las posibilidades espaciales y dinámicas que se pueden conseguir sobre el plano a partir del manejo del papel.

El proceso del trabajo con papel sufrió pocas modificaciones en los años en que Camín trabajó con este material. El cambio más importante se debe al lenguaje empleado, que evoluciona desde un geometrismo riguroso hasta el figurativismo pictoricista de las últimas creaciones<sup>401</sup>. Esta evolución del collage es la que se analizará a continuación.

## **VII. 2. Evolución del collage**

### **VI. 2.1. Las primeras obras**

Los primeros collages de Camín datan de principios de los años setenta e indagan sobre dos vertientes diferenciadas, por un lado las composiciones que tienden hacia la tridimensionalidad y se alejan del plano. La otra se refiere a collages de tendencia pictórica y con figuras geométricas sobre un plano bidimensional.

En cuanto a los collages de carácter tridimensional o escultórico, éstos se caracterizan por ser obras de pequeñas dimensiones con papeles superpuestos en un afán de conseguir el volumen de la obra. Así pues *Collage*, 1973 (Fig. 212), es una composición geométrica cuyas únicas figuras son el cuadrado y el rectángulo realizados con cartulina. Las luces y sombras son parte del juego compositivo, conseguido a través del relieve y del empleo de papel de seda que permite las transparencias y visualizar la figura negra del fondo. La cartulina, el soporte matérico del collage de Camín, es algo insustituible en sus composiciones y sólo en las primeras obras incluyó papel de seda o papel metalizado.

---

401 ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M. S.: Op. cit., 1991, p. 119 y *Entorno Camín*, Op. cit., 2009, p. 142.



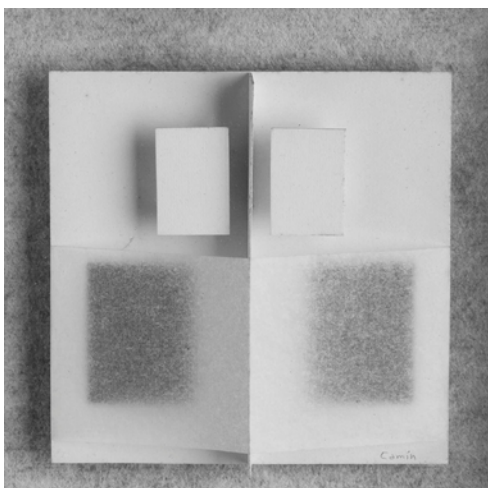


Fig. 212: *Collage*, 1973. Collage con cartulina y papel de seda, 11,5 x 11,5 cm, Colección casa-taller de Camín, Valdediós. Fotografía de la autora.

En efecto, la búsqueda de las transparencias a través del empleo del papel de seda se combina con las rasgaduras del papel y el contraste del papel metalizado en el centro de la composición (Fig. 213). En ambas obras, ésta y la anterior, el collage se encuentra contenido dentro del margen del marco del cuadro y con suficiente espacio para permitir el relieve de los elementos. El formato en raras ocasiones se encuentra por encima de los 20 centímetros y conforme el collage evolucionó, las medidas se estandarizaron y son únicas para todas las obras, siendo la de 14 por 14 centímetros la más frecuente.



Fig. 213: *Collage*, 1973. Collage con cartulina, papel de seda y papel aluminio, 17,5 x 14 cm, Colección casa-taller de Camín, Valdediós. Fotografía de la autora.

La inclusión de un elemento como el cordel fue recurrente en estas obras tempranas en un tipo de composición cuyo formato quedó definido por el propio artista como *Collage en formato caja* (Fig. 214). Son obras que dentro de un mismo marco agrupan una serie de collages de pequeñas dimensiones, con una medida homogénea de 14 por 14 centímetros. Estos collages se caracterizan por el empleo de la cartulina, el papel metalizado, el de seda, el cordel, los lápices de colores y el grafito. Todos estos elementos trabajados a partir del corte, el doblar, la rasgadura y la superposición de los materiales. Los collages en formato caja exploran la armonía compositiva y cromática, la disposición de los elementos, el perfil del papel rasgado y de los elementos que definen de manera sutil el espacio y el volumen dentro de la obra. La técnica de rasgar el papel poco a poco va cobrando protagonismo en estas composiciones grupales y prelude el trabajo figurativo posterior del collage de Camín, en el que la rasgadura constituye una parte característica del proceso.

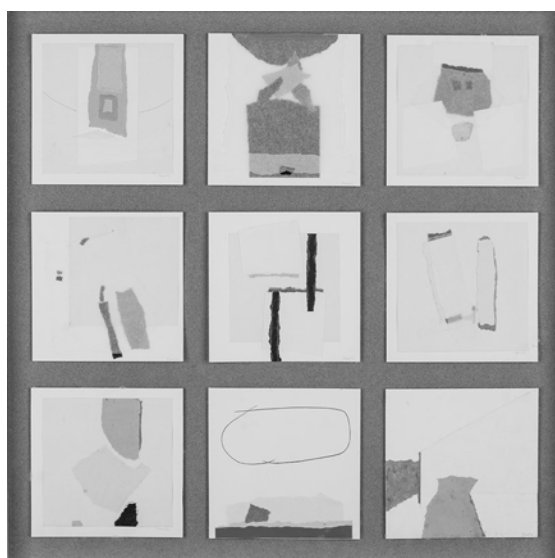


Fig. 214: *Collage en formato caja*, ca. 1980. Collage con papel de colores, papel de seda, cartulina y grafito. Nueve piezas de 14 x 14 cm. Colección casa-taller de Camín, Valdediós. Fotografía de la autora.

## VII. 2.2. Los collage de tendencia geométrica

A principios de los años ochenta, la evolución del collage en formato caja condujo a una depuración formal de los elementos, depuración que incluyó la eliminación de los papeles de colores, los objetos añadidos y las rasgadas o transparencias, focalizando la atención exclusivamente en la monocromía de la cartulina blanca doblada y pegada. *Arquitectura*, ca. 1990 (Fig. 215) es un ejemplo clave de este trabajo de tendencia minimalista de proyección de formas geométricas aplicada a las dos dimensiones. La obra tiene similitudes con el trabajo tridimensional de los angulares, siendo el rectángulo la forma más empleada<sup>402</sup>. Las arquitecturas realizadas con papel se inscriben dentro de esa tendencia monocroma, ejecutadas además con una técnica depurada basada en el corte recto con *cutter*, el doblar y la construcción rigorista de esta especie de paisaje geométrico de formas.

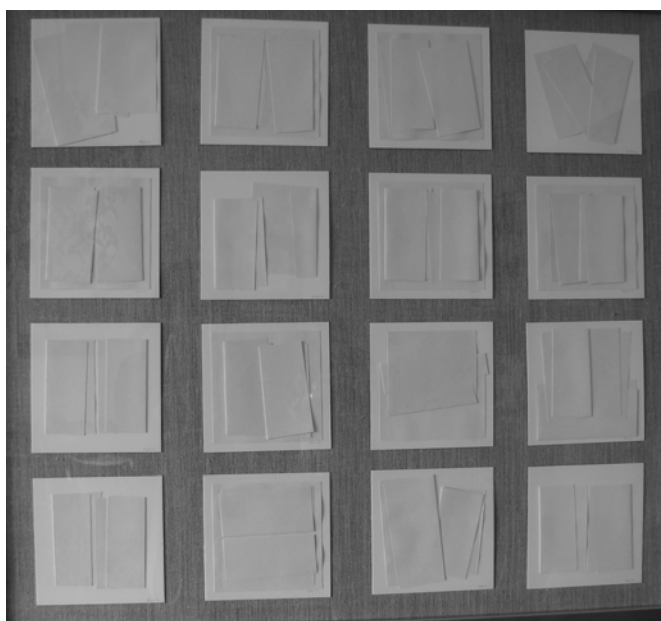


Fig. 215: *Arquitectura*, ca. 1990. Collage con cartulina, Dieciséis piezas de 14 x 14 cm, Colección particular, Gijón. Fotografía de la autora.

Otra tendencia desarrollada a mediados de los años ochenta y que conecta con la anteriormente

---

402 «La vuelta de Rubio Camín», *La Nueva España*, Oviedo, 19 de febrero de 1981.

comentada, se centró en la captación del espacio físico sobre el plano a partir del uso de cartulinas blancas y negras. Con esta combinación bicolor, Camín exploró una serie de figuras geométricas de perfiles angulares realizados con cortes lineales y que se superponen la mayoría de las veces sobre un fondo blanco (Fig. 216). Al igual que los collages de arquitecturas, se trata de una experiencia plástica que potencia el ángulo en el espacio, como su trabajo con la escultura<sup>403</sup>. El formato de estos collages es el mismo para todos ellos, de 14 por 14 centímetros, y el siguiente estadio de este tipo de composiciones es la ampliación del pliego de cartulina y la inclusión de más colores. En este momento, las figuras negras se encuentran definidas con una especie de espacio blanco que las enmarca. Es decir, la superposición de las figuras, una sobre otra, se encuentra definida por este mínimo espacio de aristas rectilíneas y sin ser un bloque unitario negro.

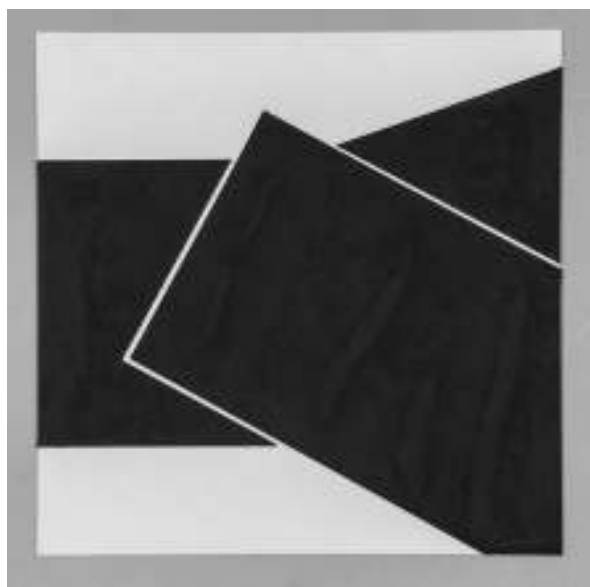


Fig. 216: *Sin título*, ca. 1986. Collage con cartulina, 14 x 14 cm, Colección casa-taller de Camín, Valdediós. Fotografía de la autora.

Esta delimitación del espacio de cada figura a partir de aristas, continúa realizándola Camín en los collages de mayores dimensiones desarrollados a finales de los años ochenta. En estas

---

403 J.R.: «Joaquín Camín», *ABC de las letras*, Madrid, 19 de junio de 1986, p. 126.

composiciones el pliego de cartulina se ha ampliado considerablemente y se ha unificado, en unas medidas de 50 por 70 centímetros. Con este formato desarrolló una serie de collages que sobrepasan la centena, todos inscritos en una corriente geométrica y relacionados estilísticamente entre sí (Fig. 217). En esta serie, cobra protagonismo la rasgadura de papel que configura los perfiles y que rompe con las líneas rectas, en una especie de distanciamiento del rígido formalismo anterior y una búsqueda de expresividad. El empleo de cartulina de colores es otra de las incorporaciones, aunque podemos hablar de un predominio de las figuras negras, que se superponen en ocasiones sin aquél perfil blanco, como en una búsqueda de la transparencia o de la opacidad del papel.



Fig. 217: *Sin título*, ca. 1988-1990. Collage con cartulina, 50 x 70 cm, Colección casa-taller de Camín, Valdediós. Fotografía de la autora.

El collage de grandes dimensiones con formato rectangular fue un medio de experimentación durante casi 10 años y en el que exploró múltiples variantes plásticas dentro de la monocromía y la policromía; de las formas constructivas y geométricas delimitadas por las líneas rectas o por los cortes rasgados, ésta última técnica fundamental para el desarrollo de la siguiente serie, que además de ser la más numerosa, fue el origen de una de las obras más importantes realizadas en su origen con collage y publicada bajo la técnica serigráfica como un libro.

### VII. 2.3. El libro de Valdediós: el collage para ilustrar una publicación

*Valdediós*, 1987 (Fig. 218), es un libro de 96 páginas que contiene treinta relatos del escritor madrileño Santiago Santerbás, ilustrados con treinta y cuatro collages y veintitrés letras capitulares originales de Rubio Camín<sup>404</sup>. Es un trabajo minucioso que articula genialmente los textos, el collage y el trabajo de encuadernación realizado totalmente a mano. Es categóricamente un libro-obra de arte y la serie más amplia de collages cuyo fin fue la estampación serigráfica. Con esta obra, el artista consolidó el proceso del collage, adentrándose en las posibilidades pictóricas de la cartulina y alternando los cortes limpios de los perfiles con los rasgados del papel.



Fig. 218: *Valdediós*, ejemplar de la Universidad de Oviedo. Fotografía de la autora.

A cada collage, realizado para el libro, le corresponde un texto que pretende reflejar a través del arte y de la palabra la riqueza etnográfica y cultural del valle de Valdediós; su historia y tradiciones, sus monumentos y paisaje, sus pobladores, fauna y vegetación con una prosa y unas imágenes tan imbuidas de conocimiento como de imaginación. A *La manzana del pecado*, 1987 (Fig. 219) se dedica uno de los capítulos del libro, que se acompaña del correspondiente collage alusivo al pasaje bíblico ampliamente representado a lo largo de la historia del arte. Las figuras, realizadas manualmente rasgando el papel, se superponen creando un juego compositivo entre color, perspectiva y espacio. Cada uno de los relatos que acompañan a los collages, está cargado

---

404 SANTERBÁS, S. y RUBIO CAMÍN, J.: *Valdediós*, Urrieles, Gijón, 1987.

de humor, fantasía, pero también de las vivencias personales del artista. El libro de Valdediós constituye una fuente antropológica de los usos y costumbres de ese valle asturiano y una fuente bibliográfica importante para entender cómo vivía y sentía Camín su entorno vital<sup>405</sup>. Por la calidad de este libro-obra de arte, este fue condecorado en 1988 por el Ministerio de Cultura con el premio al mejor libro ilustrado, en la modalidad de arte y bibliofilia<sup>406</sup>. Pero fue el premio concedido en la Feria del Libro de Leipzig el que más entusiasmó a la editorial de arte asturiana Urrieles<sup>407</sup>, al ganar con esta publicación la medalla de bronce en la categoría *Los libros más bellos del mundo entero*<sup>408</sup>.



Fig. 219: *La manzana del pecado*, 1987. Collage con cartulina, 27,5 x 21 cm, Colección particular (localización desconocida). Fotografía archivo de la galería Cornión, Gijón.

---

405 MEJÍA ROBLEDO, A. J.: Op. cit., 2012, pp. 205-212.

406 «Joaquín Rubio Camín, Premio Nacional de Edición por su libro Valdediós», *La Nueva España*, Oviedo, 19 de junio de 1988.

407 La editorial «Urrieles, Ediciones» de Arte nació fruto de la iniciativa del galerista Amador Fernández y en el contexto de la galería y librería Cornión de Gijón.

408 «El libro de Valdediós, considerado como uno de los más bellos del mundo», *El correo de Asturias*, Oviedo, 8 de noviembre de 1988.

#### VII. 2.4. Los últimos collages de tendencia figurativa

Simultáneamente, los ensayos plásticos con el collage continuaron en las dos vertientes, la geométrica formalista-rigurosa y la figurativista de corte limpio y perfilado con *cutter*. Es así como surge en 1996 la serie *Guitarra* (Fig. 220) con un planteamiento que recuerda el postcubismo y un lenguaje representativo en cuanto a forma. La obra formó parte de la exposición celebrada en 1996 en el Centro Internacional de Arte Palacio de Revillagigedo, para la que Camín diseñó un cartel con la temática de la guitarra en técnica mixta de collage y acrílico.

El diseño de carteles no fue una tarea excepcional y ya desde los inicios de su trabajo escultórico fue habitual que Camín diseñara con collage los carteles de sus exposiciones, que posteriormente se estampaban con técnica serigráfica. Y es que la facilidad con la que el collage con papel es reproducido a partir de esta técnica, permitió la seriación de las obras y la incursión en la técnica serigráfica, que se analizarán en el capítulo correspondiente a las artes gráficas.



Fig. 220: *Guitarra*, ca. 1996. Collage con cartulina, 50 x 70 cm, Colección casa-taller de Camín, Valdediós. Fotografía del archivo del artista.

Posteriormente, a partir del año 2000 Camín inició una producción intensa de collages con diferentes planteamientos plásticos y en un único formato de 14 por 14 centímetros. Todos estos collages fueron ordenados por día, mes y año por el propio artista, siendo el legado más



numeroso cuantitativamente de Camín, por encima incluso de sus dibujos.



Fig. 221: *Paisaje*, ca. 2002-2003. Collage con cartulina, papel y cartón, 14 x 14 cm, Colección casa-taller de Camín, Valdediós. Fotografía de la autora.

La iconografía de estos collages es amplia, pero suelen representarse paisajes de montaña (Fig. 221), paisajes marinos, los ya habituales paisajes urbanos, paisajes industriales (Fig. 222) con sus respectivos gasómetros, bodegones e incluso composiciones geométricas en la línea rigorista de años atrás. Lo mismo que sucedió con la pintura, los collages de estilo pictórico rescataron la iconografía emblemática de la ciudad y las mujeres con toca que Camín representó en sus lienzos de finales de los años cincuenta, y enlazan también con una serie de significados ya conocidos. La técnica combina el rasgado con el corte preciso y también emplea la superposición de papeles de colores que, si bien no añaden volumen, permiten el juego de texturas y densidades propias del material.



Fig. 222: *Paisaje urbano*, ca. 2007. Collage con cartulina, 14 x 14 cm, Colección casa-taller de Camín, Valdediós. Fotografía de la autora.

Y como sucedió con el dibujo, la última línea de expresión abierta por Camín con el collage fue realizada sobre el soporte negro en una serie de obras que evocan la oscuridad de la noche. *Noche*, ca. 2007 (Fig. 223), es una composición que con mínimos recursos consigue la máxima expresividad plástica. El paisaje nocturno es diáfano, con dos simples trozos de papel de seda rasgados evocando las nubes en la esquina superior derecha, las estrellas sugeridas con puntos de tinta blanca y las montañas con una simple e irregular rasgadura de papel. Esta economía del lenguaje plasmada en la última fase de los collages forma parte de la evolución plástica y la madurez estética en la que se encontraba Camín antes de su fallecimiento en el año 2007.



Fig. 223: *Noche*, ca. 2007. Collage con cartulina, papel de seda y tinta blanca, Colección casa-taller de Camín, Valdediós. Fotografía de la autora.

## Capítulo VIII. La obra gráfica.

La producción gráfica de Camín es una de las vertientes menos conocidas del artista y está estrechamente relacionada con su incesante búsqueda a través de los diferentes medios de expresión. Es una obra singular, vinculada a otras disciplinas como el dibujo y el collage en cuanto a repertorios y estilos se refiere y numéricamente inferior en cuanto a volumen de obra. La obra gráfica surge en momentos puntuales de su carrera y, tras periodos fructíferos de producción, suele abandonar esta faceta para retomarla en un momento creativo posterior. Se trata pues de un tipo de lenguaje creativo de cronología dilatada y discontinua en el tiempo, sin un estilo unitario y relacionada con otras formas de expresión del artista, aunque con entidad propia.

Este apartado se ocupará de la producción gráfica de Camín desde el punto de vista de los procesos técnicos. Por un lado nos ocuparemos de aquella obra gráfica producto del grabado propiamente dicho, el menos numeroso en cuanto a obras se refiere. Por el otro de la obra gráfica producto de la estampación. Esta diferenciación en dos subapartados obedece tanto a los distintos procesos técnicos de ejecución de las obras como a la relación con otras disciplinas que estableció el propio artista. En el caso del grabado hay una relación vinculante con los dibujos de carácter lineal, el monotipo se relaciona con el dibujo de tendencia pictoricista, y la serigrafía está estrechamente relacionada con la producción de collages con papel. La cronología de estas obras abarca un periodo de tiempo amplio y no continuado, desde los primeros monotipos realizados a mediados de los años cincuenta hasta las últimas creaciones serigráficas y monotipos del año 2000.

### VIII. 1. Los monotipos

El monotipo es la primera técnica gráfica que Camín utilizó en su búsqueda de diferentes soluciones plásticas a sus intereses creativos<sup>409</sup>. Camín se sintió atraído por esta técnica como

---

409 Álvarez Martínez, M.S.: Op. cit., 2009, p. 172.

recurso gráfico de proceso y resultados singulares. Por la sencillez del método de estampación, la inmediatez, la libertad en el trazo, por estar a caballo entre la pintura, el dibujo y el arte gráfico, así como por la originalidad de las texturas obtenidas.

Los primeros monotipos de los que se tiene constancia surgieron en el año 1957 y están relacionados temática y estilísticamente con la iconografía de sus dibujos y sus pinturas. Iconográficamente se representan bodegones, caballos, las recurrentes mujeres con la cabeza cubierta, así como retratos personales y otras figuras. La técnica es la misma en todos ellos y está basada en el método aditivo, es decir, se basa en pintar con óleo o dibujar directamente sobre una plancha de cristal para luego estamparla sobre el papel una única vez. Dicha técnica es una de las modalidades más pictóricas utilizadas en su producción gráfica. Generalmente se trata de obras que parten de la bicromía, aunque también existen ejemplos monocromos. La obra *Copas y sandías*, 1957 (Fig. 224), pertenece a la primera fase de los monotipos y está muy relacionada con su pintura del momento. La temática del bodegón con copas y frutas es característica de la última fase pictórica de Camín. La fluidez en el trazo de este monotipo, se distancia de los bodegones pictóricos que se caracterizan por un marcado perfil geométrico constructivista. Aquí sin embargo, la propia técnica le obliga a trabajar de una manera más espontánea y sin el detalle de sus pinturas contemporáneas.



Fig. 224: *Copas y sandías*, 1957. Monotipo. Óleo sobre papel, 21,5 x 31,5 cm, Colección casa-taller de Camín, Valdediós. Fotografía de la autora.

En el año 2000 Camín vuelve a realizar otra serie de monotipos que le vincula directamente con aquellos realizados en el año de 1957. La diferencia con los anteriores es la técnica elegida, sustituyendo el óleo sobre papel por el acrílico sobre papel, así como una mayor expresividad de las figuras gracias a la fluidez del trazo y los nuevos recursos formales. La temática elegida en la serie del año 2000 es similar a la anterior, aunque ampliando el repertorio al incorporar el icono recurrente de sus paisajes industriales, el gasómetro, y una iconografía novedosa que se repite bajo diversas versiones en estos monotipos (Fig. 225), la figura de una mujer volando encima de una escoba. Camín trabaja la mayoría de estos monotipos con acrílico de color negro, jugando con las variaciones tonales según el grado de disolución de la pintura. La repetición de una misma figura es constante en estos trabajos, centrados como muchos de sus dibujos en el análisis de las variantes compositivas obtenidas por la posición o actitud de la figura, por los barridos del material acrílico al realizar la estampación de la imagen o por los resultados de las impresiones dobles o triples sobre un único soporte. El interés de estos trabajos se centra en los logros formales resultantes de esta técnica de estampación que, en varios ejemplos, sigue repitiendo sobre distintos papeles mientras el cristal conserva restos de pintura. En esos casos, Camín está introduciendo una variante en el proceso de ejecución que sobrepasa al propio del monotipo.



Fig. 225: *Figura*, ca. 2000. Monotipo. Aguada de acrílico sobre papel, 31,5 x 21,5 cm, Colección casa-taller de Camín, Valdediós. Fotografía de la autora.

## VIII. 2. El grabado

El grabado es otra de las técnicas experimentales con las que trabajó Camín desde principios de 1960, momento en el que realiza sus primeros ensayos xilográficos<sup>410</sup>. Si bien el número de obras es escaso, el empleo de diferentes técnicas lo hace más rico en variantes comparado con otras disciplinas. Después de las primeras xilografías mencionadas, de las que no se posee ningún ejemplar, Camín realizó dos series breves en el año 2001 y posteriormente en el 2007. Las tres xilografías creadas en el año 2001 se basan temática y estilísticamente en los planteamientos desarrollados en su fase pictórica de finales de los años cincuenta. *Friso* (o *Figuras*), 2001; *Luz de la Tarde* (o *Gasómetro*), 2001 y *Figuras*, ca. 2001, son obras de carácter figurativo que evocan los planteamientos constructivistas y remiten a los temas del paisaje industrial y las composiciones con figuras<sup>411</sup>.

En el año 2007 Camín realizó dos xilografías, *Sin título*, 2007 (Fig. 226), que forman parte de la carpeta *Un día. Desde la aurora hasta el ocaso*, 2007<sup>412</sup>. Una edición de 35 ejemplares firmados y numerados por el artista y estampados en el Centro de Estampación Litográfica Viña de Gijón. Ambos trabajos se basan en los dibujos de desnudos femeninos realizados a principios de los años noventa y desarrollados posteriormente en una serie de grabados bajo la técnica de la punta seca. La inclinación de Camín por el estudio de los volúmenes del cuerpo femenino se evidencia en estas obras en las que predomina la línea precisa y segura que da contorno a las figuras.

---

410 Álvarez Martínez, M.S.: Op. cit., 1991, p. 118.

411 AA.VV.: *Retrospectiva por la xilografía asturiana*, Catálogo, Centro de escultura de Candás, Museo Antón, Candás, 2001, pp. 20 y 21 rep. c. y p. 48 cit.

412 La última serie xilográfica realizada por el artista antes de su fallecimiento.



Fig. 226: *Sin título*, 2007. Xilografía sobre papel, Mancha 21 x 25 cm, Colección particular, Villaviciosa. Fotografía de la autora.

Y vinculada a esta última serie de desnudos femeninos realizados con la técnica xilográfica, convendría hablar de las obras realizadas con técnica de punta seca en los años de 1982 y 1990, respectivamente. En efecto, la punta seca es otra de las técnicas con las que Camín experimentó de manera puntual en dos ocasiones de su carrera. El primer ejemplo del que se tiene constancia es un estudio de la *Mano derecha* realizado en el año de 1982 y que guarda relación con la serie posterior, conformada por tres grabados de desnudos femeninos (Fig. 227) y que tienen su origen en dibujos realizados en lápiz sobre papel. Estas obras continúan con la línea anterior de investigación morfológica de Camín, centrando su interés en el contorno, el volumen y el movimiento del cuerpo humano o de algunas partes del mismo, como es el caso de la mano. En ellos el artista se aleja de los trazos dibujísticos más orgánicos, que parten de la observación de la realidad, propios de los grabados de desnudos femeninos ya mencionados, y recurre a una acusada síntesis formal para crear figuras caracterizadas por una potencia volumétrica que evoca algunas creaciones picassianas.



Fig. 227: *Desnudo*, 1990. Grabado a la punta seca, Mancha 25 x 16 cm, Colección casa-taller de Camín, Valdediós. Fotografía de la autora.

Las series de obra gráfica comentadas hasta el momento se relacionan, según se ha expuesto, con la producción pictórica y dibujística de Camín y se enmarcan en todos los casos dentro del lenguaje figurativo. Pero también ha experimentado gráficamente dentro del mundo de la abstracción en unas creaciones realizadas al aguafuerte y aguatinta en los años 1986 y 1997-1998, respectivamente. Este tipo de ensayos parten de las composiciones con formas geométricas realizadas previamente en collages de papel recortado y rasgado a mediados de los años ochenta. Son abstracciones que remiten al trabajo escultórico con el acero y que se configuran a partir de la forma cuadrangular y las múltiples variantes de su fragmentación. *Paisaje nevado* (o *Sin título*), 1986 (Fig. 228), es un grabado al aguatinta cuyo origen es un collage con papel. El rigor de las formas geométricas es contrarrestado por la rasgadura transversal del papel que dinamiza la composición y deja paso a la espontaneidad controlada del artista. La obra se estampó en el Taller Dietrich de Madrid y consta de una edición de 75 ejemplares<sup>413</sup>.

---

413 DÍAZ, M<sup>a</sup> del Mar y RODRÍGUEZ, R.: *Obra gráfica en Asturias*, Caja de Ahorros de Asturias, Oviedo, 1998, pp. 23 y 24.





Fig. 228: *Paisaje nevado* (o *Sin título*), 1986. Grabado al aguatinta, Mancha 50 x 75 cm, Colección particular casa-taller de Camín, Valdediós. Fotografía de la autora.

### VIII. 3. La serigrafía

Las composiciones geométricas a las que nos hemos referido en el anterior apartado tienen un desarrollo más continuado en la estampación con la técnica de la serigrafía. Esta técnica se convirtió en el medio habitual de producción seriada de Camín y se relaciona estrechamente con la producción de collage con papel realizada a partir de 1986. Con anterioridad a esta fecha, las serigrafías de Camín se diseñan con la función de anunciar en formato cartel sus primeras exposiciones escultóricas. Carteles destacables son el de la exposición en la Sala de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes de Madrid, en febrero de 1965, o el *Cartel* (Fig. 229) para la exposición conjunta de Camín y su hija Verónica Rubio<sup>414</sup> en la galería Maese Nicolás en León y posteriormente en Burgos, del año de 1986<sup>415</sup>. En estos carteles y primeros ejemplos serigráficos Camín suele crear composiciones abstractas de tendencia geométrica, aunque sin un estilo claramente definido, como la serie de serigrafías posteriores.

---

414 SANTERBÁS, S.: *Camín esculturas. Verónica Rubio pintura*, Catálogo, Galería Maese Nicolás, León, 1986.

415 «Exposición de Verónica y Camín», *Diario de Burgos*, Burgos, 3 de abril de 1986.



Fig. 229: *Geometría con cereza*, 1986. Serigrafía sobre papel, Mancha 50 x 33,5 cm, Colección casa-taller de Camín, Valdediós. Fotografía de la autora.

Es partir del año 1986-1987 cuando la serigrafía de Camín tiene un origen común vinculado al collage con papel. El punto de partida lo inaugura el *Libro de Valdediós*, que reúne en un trabajo literario los collages figurativos realizados con papel bajo una técnica gráfica que permite la seriación eficaz, como es la serigrafía. Este es el punto de partida de las posteriores series serigráficas que suelen formar parte de ediciones cortas, con una tirada de entre 20 y 75 ejemplares. Son muchas las publicaciones serigráficas realizadas a principios de los años noventa, destacan el *Retablo muradano de San Pedro I*, 1993, en la que Camín realiza las 5 serigrafías de tendencia figurativa, o la carpeta *En torno al Libro de la sidra III*, 1990, una publicación de 20 ejemplares en la que también intervienen los artistas José Arias, Pelayo Ortega y Fernando Redruello. La serigrafía *Naturalezas* (o *Sin título*), 1993 (Fig. 230), es una obra originada a partir de un collage con papel y en la estampación se recurrió a tres pantallas superpuestas según los colores rojo, negro y marrón. La serigrafía se reprodujo en una tirada

corta de 20 ejemplares en papel Super Alfa<sup>416</sup>.

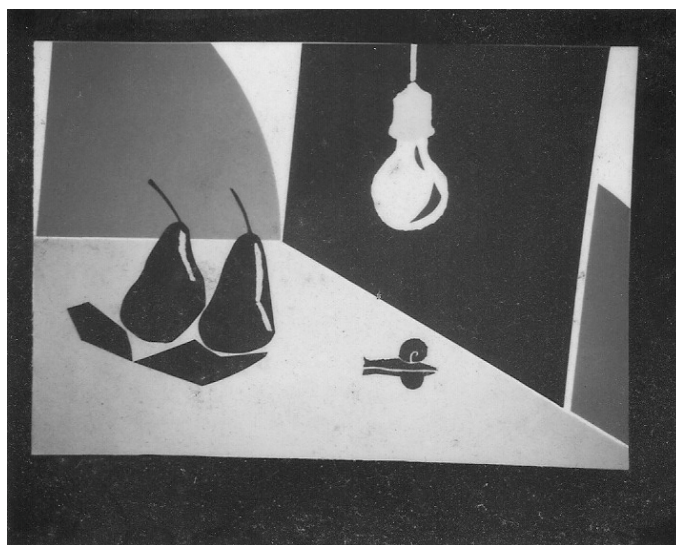


Fig. 230: *Naturalezas* (o *Sin título*), 1993. Serigrafía sobre papel, tres pantallas de 35 x 50 cm, Colección casa-taller de Camín, Valdediós. Fotografía del archivo del artista.

La otra línea estilística desarrollada por Camín da origen a serigrafías de tendencia geométrica y también surgidas a partir de un collage con papel<sup>417</sup>. La limpieza de los cortes y la claridad de las líneas es una constante en este tipo de composiciones. Son además composiciones que juegan con el color pero de manera mesurada, combinando uno o dos colores de la misma gama cromática. Las formas cobran además expresividad por las rasgaduras del papel. *Geometría rota*, 1990 (Fig. 231), tiene como origen un collage con cartulina y pertenece al libro N° XVIII, una edición numerada con una tirada de 25 ejemplares. Como en anteriores ejemplos, esta serigrafía responde a las mismas tendencias estilísticas de los collages y tiene que ver a su vez con el racionalismo geométrico y las búsquedas espacialistas que caracterizan buena parte de su trayectoria como creador, pero introduciendo la expresividad y espontaneidad que aportaba a los collages el rasgado de la cartulina, con sus irregularidades, matices y texturas.

---

416 ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M.S. y BARÓN THAIDIGSMANN, J.: *De buena estampa: obra gráfica actual*, Catálogo, Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias, Oviedo, 1993, pp. 18 y 19.

417 ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M.S.: *Op. cit.*, Catálogo, 2009, p. 127.

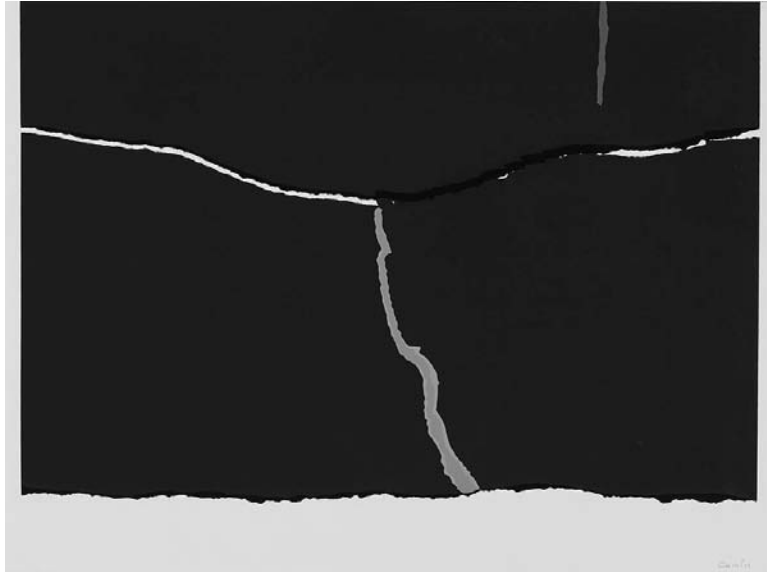


Fig. 231: *Geometría rota*, 1990. Serigrafía sobre papel, 51 x 69 cm, Colección casa-taller de Camín, Valdediós. Fotografía de la autora.

En la obra gráfica de Camín observamos los vínculos recurrentes con otras disciplinas, fundamentalmente con el collage y el dibujo. Esta convivencia no resulta extraña si se entiende la obra de Camín desde un contexto unitario y de un artista capaz de asumir diversidad de lenguajes plásticos. La inutilidad de las clasificaciones y encasillamientos estilísticos se hace más evidente que nunca en la producción de este artista plural y multidisciplinar. A todo ello, aludimos en las siguientes conclusiones.

## Conclusiones

Al llegar al término de este trabajo, podemos decir que la investigación ha constatado la relevancia artística que tuvo Joaquín Rubio Camín como uno de los más importantes creadores del panorama artístico asturiano y de la plástica española de la segunda mitad del siglo XX. El análisis monográfico y global de su producción creativa ha contribuido a completar el conocimiento del arte asturiano actual y permite situar al artista en el lugar que le corresponde dentro del arte de su tiempo. Además, el acceso a su casa-taller en Valdediós y el encuentro con una serie de facetas creativas que no habían sido abordadas dentro de un estudio global ha permitido ampliar y completar la visión que se tenía de su aportación, situándolo como un artista multidisciplinar, interesado por todo, amante de su trabajo y entregado con convicción, disciplina y pasión a la práctica creativa.

La tesis ha constatado la dificultad existente para sistematizar y clasificar los procesos artísticos y los intereses plásticos de Camín, que muchas veces se solapan, confluyen o superponen. En efecto, la pluralidad de disciplinas, estilos y planteamientos no se puede abordar de acuerdo con criterios cronológicos y de desarrollo evolutivo. El artista se ha adentrado simultáneamente en prácticas distintas, interpretadas con lenguajes que le han permitido explorar por igual dentro de la figuración que de la abstracción, del racionalismo y del organicismo, en el campo bidimensional y en el de las tres dimensiones. En pintura, escultura y múltiples vertientes de la indagación con y sobre el papel. En medios como el de la integración de la plástica en la arquitectura y en el espacio público, o en el campo del diseño. Todo ello dentro de un proceso global de búsqueda y de experimentación que se ha mantenido a lo largo de más de seis décadas de actividad plástica.

De la misma manera, el catálogo razonado que ha precedido a la redacción del corpus teórico de esta tesis promovido por la Fundación M<sup>a</sup> Cristina Masaveu Peterson, ha resaltado la dificultad de crear un archivo único, completo y cerrado de catalogación de toda la obra plástica de Rubio Camín. Y como señala el filósofo francés Michel Foucault, a propósito de los archivos y los registros del saber, *“una formación discursiva no se define ni por un objeto ni*

*por un estilo, ni por un juego de conceptos permanentes, ni por la persistencia de una temática, sino que debe de ser captada como un sistema de dispersión reglamentado*"<sup>418</sup>. Entendiéndose este "sistema de dispersión reglamentado" como un archivo o como un campo delimitado con fronteras endebles donde caben inclusiones y exclusiones, que no es cerrado en sí mismo, sino ampliable, vivo y orgánico y que permite la modificación constante de esos registros del saber. Por todo ello el catálogo razonado en el que se fundamenta esta tesis doctoral ha tratado de ser lo más completo posible, aunque sin duda quedan obras por catalogar que no ha sido posible localizar, aunque se han reunido todas las fundamentales y la mayor parte de su producción pictórica y escultórica. Y el volumen de obra que reúne ha permitido enunciar el discurso teórico que ha planteado en esta tesis un primer análisis de la obra total del escultor asturiano.

El estudio biográfico del artista, además de aproximar a la vertiente humana y familiar del artista, ha constatado su vinculación con los círculos artísticos y culturales de su momento, la proyección de su obra en diferentes ámbitos artísticos, dilatada e intensa dedicación a la creación, así como la estrecha unión que en su caso ha existido entre vida y arte.

En cuanto a su actividad pictórica, esta investigación ha complementado los escasos estudios que existían sobre el tema, de los que destacan especialmente los publicados en el catálogo de la exposición antológica realizada en el Museo Barjola de Gijón del año 1990<sup>419</sup>. La investigación que aquí se ha realizado respecto a su pintura, amplía los análisis precedentes y completa las lagunas existentes sobre la pintura realizada en los últimos años de su vida después de retomar los pinceles a partir de la citada exposición de 1990.

Por otro lado, la breve contextualización histórica de esta faceta artística de Camín ha permitido entender algunos aspectos de su pintura, desde la misma pobreza de los materiales utilizados inicialmente, hasta las primeras soluciones formales e iconográficas, que se corresponden perfectamente con la fase de precariedad del periodo de posguerra y con la implantación del

---

418 FOUCAULT, M.: *La arqueología del saber*, Siglo XXI, México, 1996. p.111.

419 ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M. S.: *Op. cit.*, 1989.

paisaje como género priorizado dentro del panorama artístico regional de Asturias. Así mismo permite establecer la relación que desde los primeros momento se establece entre medio vital y actividad profesional. El Gijón industrial de mediados del siglo XX aporta los iconos recurrentes de la producción bidimensional del artista desde fines de los años cuarente.

En este sentido, la pintura de Camín logró singularizarse gracias a esa mirada única, que trasladó al lienzo los lugares aparentemente menos atractivos de la ciudad industrial, sus fábricas con chimeneas, los gasómetros, los solares vacíos y las calles y casas de los barrios obreros. El *gasómetro*, un elemento visual de la ciudad industrial de Gijón de la primera mitad del siglo XX, logró convertirse en el icono de su pintura y en una seña identitaria de Camín a nivel pictórico. Y con ese imaginario desarrolla una personal obra pictórica a lo largo de una etapa inicial de más de quince años, así como la que emprende desde 1990 en su segunda etapa pictórica. En esta última, con base en los repertorios instaurados cuatro décadas atrás, explora nuevas líneas expresivas con el uso de técnicas y soluciones formales diferenciadas.

En el campo escultórico, disciplina con la que alcanzó un rápido reconocimiento nacional e internacional, Camín supo asimilar los lenguajes manejados por las vanguardias internacionales, situarse dentro del grupo de artistas españoles que experimentaron con los nuevos planteamientos plásticos de la segunda mitad del siglo XX y que transformaron la visión tradicional del arte. La originalidad de las resoluciones formales a las que llegó Camín lo han colocado en un lugar importante dentro de la vanguardia histórica nacional. En su obra escultórica, alterna la investigación geométrica y la figuración, una diferenciación que se relaciona con las posibilidades formales de cada soporte matérico y con la actitud de respeto hacia las cualidades intrínsecas de cada materia que caracterizó su comportamiento creativo.

El hierro y posteriormente el acero corten respetaron siempre los perfiles de producción industrial para extraer diferentes soluciones morfoespaciales. En relación con ese respeto está el hallazgo del angular como base modular de su indagación escultórica a lo largo de más de 30 años de creación ininterrumpida; un material que individualizó su escultura dentro del contexto de la corriente racionalista de la plástica española del momento y con el que evolucionó desde obras de gran complejidad formal a otras caracterizadas por la esencialidad.

Con el bronce logró resultados distintos, no sólo por el organicismo de las propuestas y por el lenguaje figurativista, sino por la valoración de la masa y la potencia del volumen, en particular de los torsos femeninos, de formas sinuosas y superficies pulidas con base en una técnica y un acabado muy esmerados.

En sus obras de grandes dimensiones realizadas en piedra, hormigón y ladrillo exploró con lenguajes diferentes, entre la geometría unas veces y la figuración sintética y organicista en otras, la aproximación a valores constructivos idóneos para ser desarrollados con dichos materiales.

Con la madera buscó potenciar la expresividad y la fuerza natural de una materia viva. El origen de los troncos está estrechamente relacionado con su establecimiento en Valdediós y el vínculo con la naturaleza después de haber residido durante 25 años en la ciudad de Madrid. La relación de Camín con la madera como materia escultórica, está cargada de rudeza y primitivismo, pero también de expresividad y de potencia telúrica.

Respecto los trabajos sobre papel o con papel, aspectos menos conocidos de su actividad, se ha constatado el interés que tienen para comprender el resto de su producción artística. Sus dibujos son la base de toda su obra plástica y muestran a un creador autodidacta preocupado por todo, que tomaba nota del mundo que le rodeaba y con una especial atracción por lo cotidiano. El collage, por otro lado, alejado de los usos más tradicionales del papel nos habla de un Camín conocedor de las bondades de este material y que una vez más, en una actitud de respeto hacia el soporte con el trabaja, lo rasga, corta y superpone, para indagar sobre las posibilidades espaciales, cromáticas y texturales que se pueden conseguir sobre el plano bidimensional. Éstos trabajos, además, constituyen el punto de partida de la producción gráfica, en especial de las serigrafías, de la misma manera que sucede con algunos dibujos, que son el fundamento de algunos grabados.

Las diferentes vertientes analizadas no abracan la totalidad de la actividad creativa del artista, aunque sí la fundamental y más rica cuantitativa y cualitativamente. La consulta de materiales ha permitido también entrar en contacto con su faceta de fotógrafo y con las experiencias en el campo del diseño y de las artes aplicadas, pero tras una valoración inicial, se ha



considerado que se trata de aspectos que requieren un análisis específico en cada uno de dichos campos, y el estudio se ha centrado en las aportaciones realizadas por el artista a las artes plásticas.

## Bibliografía general

AA.VV.: *Arte español en el Congreso*, Congreso de los Diputados, Madrid, 1984.

AA.VV.: *En torno al Libro de la sidra III*, Rantalfa ediciones, Gijón, 1990.

AA.VV.: *Fotógrafos de la Escuela de Madrid. Obra 1950/1975*, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Madrid, 1988.

AA. VV.: *Guía práctica de la madera*, Susaeta, Madrid, 2004.

AA.VV.: *La Ría, primer objetivo*, Cubera, Cuaderno nº 1, Villaviciosa, 1984.

AA.VV.: *Museo de Gijón Casa Natal Jovellanos, Pinacoteca Municipal*, Iltre. Ayuntamiento de Gijón y Museo Jovellanos, Gijón, 1978.

AA.VV.: *Rubio Camín, pintor 1947-1960*, Urrieles, Gijón, 1989.

AA.VV.: *V Bienal Nacional de Arte "Ciudad de Oviedo" (Escultura de los 80)*, Ayuntamiento de Oviedo y Caja de Ahorros de Asturias, Oviedo, 1986.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M. S.: "Arte y diseño en la obra religiosa de Camín: escultura sacra y objetos litúrgicos", *Liño: Revista anual de historia del arte*, nº 7, 1987.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M. S.: *Camín escultor*, Caja de Ahorros de Asturias, Oviedo, 1991.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M. S.: «Camín, entre el normativismo y la expresión», *Los Cuadernos del Norte*, Oviedo, nº 19, mayo-junio 1983.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M. S.: «LD» *una nueva versión del espacialismo escultórico de Camín*, Ensidesa, Asturias, 1989.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M. S.: «El presente de la escultura asturiana», *I Semana del Patrimonio Artístico Asturiano*, Universidad de Oviedo-Caja de Ahorros de Asturias, Oviedo, 1978.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M. S.: «Joaquín Rubio Camín (Gijón, 1929)», en AA.VV., *Artistas Asturianos. Escultores IX*, Hércules Astur de Ediciones, Oviedo, 2005.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M.S.: *Jorge Oteiza. Pasión y Razón*, Nerea, San Sebastián, 2003.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M. S.: "Un nuevo arte para Gijón: compromiso público y usurpación retórica", en Curz Morales, M<sup>a</sup>. (coord.): *El waterfront de Gijón, (1985-2005). Nuevos patrimonios en el espacio público*, Eikasía, Oviedo, 2010.

BARÓN THAIDIGSMANN, J.: “Últimas manifestaciones de la pintura”, en *El arte en Asturias a través de sus obras*, de Barón Thaidigsmann (coord.), La Nueva España, Oviedo, 1996.

BARÓN THAIDIGSMANN, J.: *Diccionario de pintores y escultores*, Enciclopedia temática de Asturias, T. 5 Arte II, Silverio Cañada Editor, Oviedo, 1981.

BARÓN THAIDIGSMANN, J.: “Escultura del siglo XX (II)”, en *El arte en Asturias a través de sus obras*, de Barón Thaidigsmann (coord.), La Nueva España, Oviedo, 1996.

BLANCO, H.: *Caminando con Camín. Obras de Joaquín Rubio Camín en edificios y espacios públicos*, Museo Casa Natal de Jovellanos, Gijón, 2008.

BOZAL, Valeriano: *Arte del siglo XX en España: pintura y escultura, 1939-1990*, T. II, Espasa Calpe, Madrid, 1995.

BOZAL, Valeriano y LLORENS, Tomás: *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*, Gustavo Gili, Barcelona, 1976.

CALVO SERRALLER, Fco.: *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*, Alianza Forma, Madrid, 1990, p. 63.

CAMÓN AZNAR, J. y GAYA NUÑO, J. A.: *El metal en el arte. VI Feria española de arte en metal*, Catálogo, Valencia, 1971.

DÍAZ CASTAÑÓN C. y RUBIO CAMÍN, J.: *Los animales protagonistas en la obra de cuatro escritores de Asturias. Clarín, Pérez de Ayala, Bousoño, Ángel González*, Agenda 1990 de la Caja de Ahorros de Asturias, Oviedo, 1989.

DÍAZ CASTAÑÓN, C.: *Alejandro Casona*, Caja de Ahorros de Asturias, Oviedo, 1990.

DÍAZ, María del Mar y RODRÍGUEZ, R.: *Obra gráfica en Asturias*, Caja de Ahorros de Asturias, Oviedo, 1998.

DOERNER, Max: *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*, Editorial Reverté, S.A. Barcelona, 1942.

ECO, U.: *Cómo se hace una tesis*, Gedisa, Barcelona, 2000.

FEAS COSTILLA, Luis: «Catálogo de ausencias», en AA.VV.: *Artistas asturianos. Pintores IV*, Hércules Astur de Ediciones, Oviedo, 2005.

FERNÁNDEZ COBIÁN, E.: “Arquitectura religiosa contemporánea. Estado de la cuestión”, *I Congreso Internacional de arquitectura religiosa contemporánea*, Obispado de Ourense, 2007.

FERNÁNDEZ G., A.: “Una reliquia del terciario” en AA.VV.: *Enciclopedia de la naturaleza de Asturias. El bosque IV.*, La Voz de Asturias, 1992.

- FOUCAULT, M.: *La arqueología del saber*, Siglo XXI, México, 1996.
- GARCÍA, A. J.: *Árboles y bosques. Naturaleza de Asturias*, GH Editores, S.A., Gijón, 1987.
- GAYA NUÑO, J.A. y RUBIO, Javier: *El hierro en el arte español*, Empresa Nacional Siderúrgica, S.A., Madrid, 1966.
- GONZÁLEZ VICARIO, M.T.: «Consideraciones en torno a la escultura religiosa contemporánea», *Goya*, 191, Madrid, marzo-abril 1986.
- GONZÁLEZ VICARO, M<sup>a</sup> Teresa: “El Poblado Mínimo de Vallecas: espacio público, forma y materia”, en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Hist. del Arte, t. V, 1992.
- GÓMEZ MOLINA, J.J. (coord.): *Las lecciones del dibujo*, Cátedra, Madrid, 1995.
- GRANDE, G.: “Los padres paúles españoles en Potters Bar”, *Anales*, Madrid, 1973.
- LÁZÁR, Béla: *Los pintores impresionistas*, Editorial Labora, S. A. Barcelona, 1942.
- LOGROÑO, Miguel: *Camín*, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1973.
- MARTÍN MEDINA, J.: *La escultura española contemporánea (1800-1978): Historia y evaluación crítica*, Edarcón, Madrid, 1978.
- MARTÍN, J. L.: *Camín: ése árbol, esta forma, esa sombra*, Pliego de Plástica, N° 40 Fundación Municipal de Cultura de Castrillón, 1990.
- MEJÍA ROBLEDO A. J.: “El libro de Valdediós: historia inmaterial de una villa dedicada a la producción de sidra”, en AA.VV.: *Patrimonio inmaterial e intangible de la industria. Artefactos, objetos, saberes y memoria de la industria*, Colección los Ojos de la Memoria n.º 12, INCUNA Asociación Arqueológica industrial, CICEES, Gijón, 2012.
- MONDÉJAR LÓPEZ, P.: *Historia de la fotografía en España*, Lunwerg editores, Barcelona, 1999.
- M. VÁZQUEZ, V. y FERNÁNDEZ P., J.A.: *Árboles y arbustos de Asturias*, Principado de Asturias, Gijón. 1988.
- ORDIALES, B.: *Guía de los árboles d’Asturies*, Trabe, Oviedo, 2007.
- ORTEGA, J.: “El bosque” en AA.VV.: *Enciclopedia de la naturaleza en Asturias, El Bosque VI*, La voz de Asturias, Oviedo, 1992.
- PLANS, J. J.: *Casona*, Caja de Ahorros de Asturias, Oviedo, 1990.
- PLAZAOLA ARTOLA, J.: *El arte sacro actual*, Biblioteca de autores cristianos, Madrid, 2006.

RODRÍGUEZ, Ángel A.: “Armando Suárez (1928-2002)”, en AA. VV.: *Artistas Asturianos*, Hércules Astur de Ediciones, V. IV, Oviedo, 2003.

RUBIO CAMÍN, J.: *Camín un paisano*, Papeles/Plástica, Nº 31-P, Casa Municipal de Cultura de Avilés, 1982.

RUBIO CAMÍN, J.: *A vueltas con la madera*, Pliego de Plástica, Nº 40, Fundación Municipal de Cultura de Castrillón, 1990.

SANTANA, Juan: *Asturias, una historia del gas de alumbrado*, Hidroeléctrica del Cantábrico, Oviedo, 1989.

SANTERBÁS, S. y RUBIO CAMÍN, J.: *Valdediós*, Urrieles, Gijón, 1987.

SANTULLANO, Carlos: “Aurelio Suárez (Gijón, 1910-2003)” en AA.VV.: *Artistas Asturianos. Pintores III*, Hércules Astur de Ediciones, 2005.

SARRIUGARTE GÓMEZ, Íñigo: “El arte español ante el final de la dictadura de Franco: la necesidad de una apertura internacional”, en NAVAJAS ZUBELDÍA C. e ITURRIAGA BARCO, D. (eds): *Crisis, dictaduras, democracia. Actas del I Congreso Internacional de Historia de Nuestro Tiempo*, Universidad de la Rioja, Logroño, 2008.

TIELVE GARCÍA, Natalia: *Pintura contemporánea en Asturias. Su trama entre 1898 y 1936*, Trea, Gijón, 2005.

UREÑA, Gabriel: *Las vanguardias artísticas en la postguerra española. 1940-1959*, Istmo, Madrid, 1982.

VÁZQUEZ, F.J.M y PÉREZ P.J.E.: *Nuestros árboles*, Servicio de publicaciones del Principado de Asturias, 1994.

VÁZQUEZ SAAVEDRA, M.C.: «El antiguo convento de Santa Clara de Oviedo y las intervención de Ignacio Álvarez Castelao», en *Liño: Revista anual de historia del arte*, 18, 2012.

WITTKOWER, R.: *La escultura: procesos y principios*, Alianza Forma, Madrid, 1994.

## Catálogos

AA.VV.: *VIII Bienal de Sao Paulo*, Catálogo, Art Museum, Pasadena, Brasil, 1965.

AA.VV.: *Arte Geométrico en España 1957-1989*, Catálogo, Centro Cultural de la Villa, Madrid, 1989.

AA.VV.: *Camín Repaso*, Catálogo, Museo Casa Natal Jovellanos, Gijón, 2003.

AA.VV.: *Camín esculturas*, Catálogo, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza, 1991.

AA.VV.: *Camín*, Catálogo, Museo Barjola, Gijón, 1994.

AA.VV.: *Extramuros*, Catálogo, ADICAP (Asociación para el Desarrollo Integrado del Cabo Peñas), Leader Plus, 2006.

AA.VV.: *Hay una luz en Asturias. Exposición conmemorativa de las Huelgas de 1962*, Catálogo, Fundación Juan Muñiz Zapico, Oviedo, 2002.

AA.VV.: *I Salón de Barcelona de escultura contemporánea*, Catálogo, Barcelona, 1968.

AA.VV.: *II Bienal Internacional del Deporte en las Bellas Artes*, Catálogo, Delegación Nacional de Educación Física y Deportes y el Comité Olímpico Español, Madrid, 1969.

AA.VV.: *II Exposición nacional de escultura en metal. V Feria monográfica de arte en metal*, Catálogo, Valencia, 1970.

AA.VV.: *III Exposición Internacional del pequeño bronce escultores europeos*, Catálogo, Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, 1970.

AA.VV.: *Madrid. El arte de los 60*, Catálogo, Dirección General de Patrimonio Cultural de la Comunidad de Madrid, Madrid, 1990.

AA.VV.: *Museo de Gijón Casa Natal Jovellanos*, Pinacoteca Municipal, Iltre. Ayuntamiento de Gijón y Museo Jovellanos, Gijón, 1978.

AA.VV.: *Museo Español de Arte Contemporáneo*, Catálogo Tomo I, Ministerio de Cultura, Madrid, 1982.

AA.VV.: *Retrospectiva por la xilografía asturiana*, Catálogo, Centro de Escultura de Candás Museo Antón, Candás, 2001.

AA.VV.: *Tercera Bienal de París*, Catálogo, Asociación francesa de Acción Artística y Radio-Televisión francesa, París, 1963.

AA.VV.: *Un bosque en obra. Vanguardias en la escultura española en madera*, Catálogo, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia, 2000.

AA.VV.: *V Bienal Nacional de Arte "Ciudad de Oviedo" (Escultura de los 80)*, Ayuntamiento de Oviedo y Caja de Ahorros de Asturias, Oviedo, 1986.

AA.VV.: *Veinticinco años de arte contemporáneo en España*, Catálogo, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza, 1988.

AGUILERA CERNI, V.: *XII Salón de marzo*, Catálogo, Asamblea Permanente de Artistas del Mediterráneo, Valencia, 1971.

AGUILERA CERNI, V.: *El metal en el arte. IX Feria Española de Arte en Metal*, Catálogo, Valencia, 1974.

AGUILERA CERNI, V. y CARLO ARGAN, G.: *El metal en el arte. VII Feria Española de Arte en Metal*, Catálogo, Valencia, 1972.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M. S.: *Confluencias 2002. La escultura asturiana hoy*, Catálogo, Universidad de Oviedo, Oviedo, 2002.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M. S.: *La Escultura en Norte*, Catálogo, Salas en el Camino, Salas (Asturias), 2000.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M. S.: *La Escultura al Norte II*, Catálogo, Salas en el Camino, Salas (Asturias), 2003.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M. S.: *Camín*, Catálogo, Galería Albatros, Madrid, 1989.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M. S.: *Camín en síntesis*, Catálogo, Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza, 2010.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M. S.: *Camín escultor*, Catálogo, Caja de Ahorros de Asturias, Oviedo, 1991.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M. S.: «Camín, entre el normativismo y la expresión.» *Los Cuadernos del Norte*, Oviedo, nº 19, mayo-junio 1983.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M. S.: *Troncos, hierros, collages: tres aspectos de la producción artística de Camín*, Catálogo, Galería Albatros, Madrid, 1989.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M. S.: *Entorno Camín*, Catálogo, Museo Barjola, Gijón, 2009.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M. S.: «Entre troncos, angulares y papeles: Camín 80 en Avilés», *Camín Cercano y Artistas con Camín*, Catálogo, Ayuntamiento de Avilés, 2009.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M.S. y BARÓN THAIDIGSMANN, J.: *De buena estampa: obra gráfica actual*, Catálogo, Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias, Oviedo, 1993.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M. S. y ZAPICO, Fco.: *Joaquín Rubio Camín. El Camino hacia la escultura 1951-1964*, Catálogo, Centro de Escultura, Museo Antón, Candás, 1990.

AMÓN, Santiago: *1er Ciclo de escultura española contemporánea*, Catálogo, Grupo Asegurador La Estrella, Madrid, 1972.

AMÓN, Santiago: *1ª Exposición de escultura al aire libre*, Catálogo, Nuevo club de golf, Madrid, 1974.

AMÓN, Santiago: *Homenaje a un artista, Picaso*, Catálogo, Galería Kreisler dos, Madrid, 1973.

BALLESTER, J. M.: *Colección Múltiple 2000*, Catálogo, Club Financiero Génova, Madrid, 1976.

BALLESTER, J. M.: *I Bienal Internacional de obra gráfica y arte seriado*, Catálogo, Fundación Enrique IC de Castilla, Segovia, 1974.

BARÓN THAIDIGSMANN, J.: *Artistas Asturianos Contemporáneos*, Catálogo, Exposición Universal de Sevilla, Caja de Ahorros de Asturias, Oviedo, 1992.

BARÓN THAIDIGSMANN, J.: *VI Bienal Nacional de Arte Ciudad de Oviedo*, Catálogo, Ayuntamiento de Oviedo, Oviedo, 1992.

CAMÓN AZNAR, J. y GAYA NUÑO, J. A.: *El metal en el arte. VI Feria española de arte en metal*, Catálogo, Valencia, 1971.

CARANTOÑA DUBERT, Fco.: *Evaristo Valle (1983-1951). Pinturas*, Catálogo, Fundación Museo Evaristo Valle, Gijón, 1986.

CARANTOÑA DUBERT, Fco.: *Galería de mutuos retratos*, Catálogo, Galería Cornión, Gijón, 1991.

CRABIFFOSSE CUESTAS, F.: *Otros libros/libros de artistas*, Catálogo, Centro de escultura de Candás, Museo Antón, 1989.

CRABIFFOSSE CUESTAS, F. y BARÓN THAIDIGSMANN, J.: *Catálogo de la Colección Caja de Asturias*, Caja de Ahorros de Asturias, Oviedo, 1996.

FERNÁNDEZ CASTAÑÓN, J.A. y MARCOS VALLAURE, E.: *Museo de Bellas Artes de Asturias*, Catálogo-guía, Oviedo, 1986.

FERRER GIMENO, F.: *12 escultores de hoy*, Catálogo, Museo del Alto Aragón, Zaragoza, 1977.



FIGUEROLA FERRETI, L.: *Rubio-Camín o la madura juventud*, Catálogo, Cuadernos de Arte, Madrid, 1957.

GÁLLEGO, Julián: *Forma y medida en el arte español actual*, Catálogo, Ministerio de Cultura, Madrid, 1977.

GARCÍA MARTÍNEZ, L. y ZAPICO Fco.: *Camín en papel. Maquetas y collage*, Catálogo, Centro de escultura, Museo Antón, Candás, 1994.

CAMÓN AZNAR, J. y GAYA NUÑO, J. A.: *El metal en el arte. VI Feria española de arte en metal*, Catálogo, Valencia, 1971.

GONZÁLEZ LAFITA, P. y BARÓN THAIDIGSMANN, J.: *Arte asturiano hoy*, Catálogo, Museo Municipal de Madrid, 1983.

GONZÁLEZ LAFITA, P. y FERNÁNDEZ LEÓN, J.: *Muestras. Pintores y escultores asturianos*, Catálogo, Museo Jovellanos de Gijón, Gijón, 1982.

GONZÁLEZ ROBLES, L.: *Art espagnol d'aujourd'hui*, Catálogo, Museo Real de Bellas Artes, Bruselas, 1974.

GONZÁLEZ ROBLES, L.: *Arte. Exposición de productos españoles en México*, Catálogo, Madrid, 1963.

GONZÁLEZ ROBLES, L.: *España en la XXXIII Bienal Internacional de arte de Venecia*, Catálogo, Dirección General de Relaciones Culturales, Madrid, 1966.

HANS, Enri: *IX Bienal internacional del deporte en las Bellas Artes*, Catálogo, Palacio Real de Pedralbes, Barcelona, 1986.

HIERRO, José: *Camín*, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1965.

HIERRO, José: *Comunicaciones en el espacio. 7 artistas españoles de hoy*, Catálogo, Geneve/Telecom, Madrid, 1971.

LOGROÑO, Miguel: *Camín*, Catálogo, Caja de Ahorros La Inmaculada, Zaragoza, 1977.

LOGROÑO, Miguel: *1ª Exposición Internacional de Escultura en la calle*, Catálogo, Santa Cruz de Tenerife, 1974.

MARÍN-MEDINA, J.: *España, escultura multiplicada*, Catálogo, Ministerio de Asuntos Exteriores/Ministerio de Cultura, Madrid, 1985.

MIYAR, J. R.: *Camín. Escultura*, Catálogo, Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo, 1983.

OLIVARES, Rosa y RODRÍGUEZ, Ramón: *De regreso*, Catálogo, Museo Barjola, Gijón, 1999.

OLIVÁN, Lorenzo y RUBIO CAMÍN, J.: *Camín*, Catálogo, Sala de Arte Robayera, Miengo, 2004.

PALACIO, Alfonso: *Catálogo de las colecciones de arte asturiano del siglo XX*, Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo, 2005.

PALACIO, Alfonso: *Arte contemporáneo asturiano en el Museo de Bellas Artes de Asturias 1950-2009*, Catálogo, Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo, 2009.

POPOVICH, Cirilo: *X Salón de marzo*, Catálogo, Asamblea Permanente de Artistas del Mediterráneo, Valencia, 1969.

RODRÍGUEZ, R.: *Asturias. Escultores de cinco décadas*, Catálogo, Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias, Asturias, 1995.

RODRÍGUEZ, Ángel A.: *Camín en su papel. Camín 80*, Catálogo, Galería Cornión, Gijón, 2009.

RODRÍGUEZ, Ángel A.: *"Camín o la esencia del arte" Cinco artistas de Viaje*, Catálogo, Arco-99, Gijón, 1999.

RODRÍGUEZ, Ángel A.: *Hacia el infinito*, Catálogo, Galería Cornión, Gijón, 1999.

RODRÍGUEZ, Ángel A.: *La mirada perdida*, Catálogo, Fundación María Cristina Masaveu Peterson, Gijón, 2011.

RODRÍGUEZ, Ángel A.: *Los celajes y su luz*, Catálogo, Galería Cornión, Gijón, 1997.

RUBIO CAMÍN, J.: *Camín*, Catálogo, Galería Cornión, 2004.

RUBIO CAMÍN, J.: *Invitado Evaristo Valle*, Catálogo, Fundación Museo Evaristo Valle, Gijón, 2009.

SANCHIS GUARNER, M.: *El metal en el arte. X Feria Española de Arte en Metal*, Catálogo, Valencia, 1975.

SANTERBÁS, Santiago: *Camín esculturas, Verónica Rubio pinturas*, Catálogo, Galería Maese Nicolás, León, 1986.

SANTERBÁS, Santiago: *Verónica Rubio pintura. Camín escultura*, Catálogo, Caja de Ahorros del Círculo, Burgos, 1986.

SELZ, Jean: *1ª Trienal de escultura europea*, Catálogo, Ministerio Francés de Cultura, París, 1978.

WESTERDAHL, E.: *Primera exposición del Fondo de Arte*, Catálogo, ACA, Tenerife, 1979.

ZAPICO, Fco.: *Camín recordando a Evaristo Valle*, Catálogo, Fundación Museo Evaristo Valle, Gijón, 1999.

ZOBEL, Fernando.: *Colección de Arte Abstracto español. Casas Colgadas. Museo. Cuenca*, Catálogo, Altamira, Madrid, 1966.

Catálogo, Ayuntamiento de Oviedo, Oviedo, 1992.

Catálogo, *Camín*, Edikreis, Madrid, 1976.

Catálogo, *Camín*, La Casa del siglo XV, Segovia, 1975.

Catálogo, *Camín*, Galería Atalaya, Gijón, 1964.

Catálogo, *Camín, Asturias en Europalia 85. España*, Catálogo, Principado de Asturias, 1985.

Catálogo, *24 Certamen Internacional de Cine para la Juventud*, Ayuntamiento de Gijón, Gijón, 1986.

Catálogo, *9'78 Feria Internacional de Arte de Basilea*, Catálogo, Galería Kreisler dos, Madrid, 1978.

Catálogo, *Asociación asturiana de pintores y escultores*, Catálogo, Galería de Arte Tantra, Gijón, 1976.

Catálogo, *Escultores españoles*, Galería Ruiz-Castillo, Madrid, 1975-1976.

Catálogo, *Esculturas de Rubio Camín*, Sala Carreño, Madrid, 1975.

Catálogo, *Exposición de pintura al aire libre*, Agrupación gijonesa de Bellas Artes, Gijón, 1957.

Catálogo, *Exposición Rubio Camín*, Ateneo Jovellanos, Gijón, 1953.

Catálogo, *Exposición Rubio Camín*, Instituto Jovellanos, Gijón, 1953.

Catálogo, *Exposición Rubio Camín óleos*, Sala Turner, Madrid, 1953.

Catálogo, *Feria Internacional de Arte de Basilea*, Stand Galería Kreisler dos, Suiza, 1974.

Catálogo, *I Certamen Nacional de Artes Plásticas*, Servicio Nacional de Educación y Cultura, Madrid, 1962.

Catálogo, *II Muestra de Artes Plásticas*, Ayuntamiento de Baracaldo, Bilbao, 1973.

Catálogo, *Moderna pintura figurativa española*, Galería Velázquez, Madrid, 1961.

Catálogo, *Pinturas y dibujos. Rubio Camín*, Sala del Real Instituto Jovellanos, Gijón, 1950.

Catálogo, *Pinturas y dibujos. Rubio Camín*, Sala del Real Instituto Jovellanos, Gijón, 1950.

Catálogo, *Pinturas y Dibujos. Rubio Camín*, Sala del Real Instituto Jovellanos, Gijón, 1950.

Catálogo, *Rubio-Camín*, Ayuntamiento de Gijón y Real Instituto Jovellanos, Gijón, 1956.

Catálogo, *Rubio-Camín*, Sala Caralt, Barcelona, 1953.

Catálogo, *Rubio Camín*, Tertulia Naranco, Oviedo, 1953.

Catálogo, *Rubio Camín pinturas*, Galería de la OSyC, Asturias, 1957.

## Fuentes hemerográficas

A. B.: «Rubio Camín en el Ateneo», *Voluntad*, Gijón, 26 de agosto de 1956.

ABAD, E.: «Joaquín Rubio Camín», *Cuenca*, 25 de mayo de 1957.

A. B. F.: «Camín», *Gaura del Arte*, 75, Madrid, 9 de mayo de 1976.

A. C.: «Casi a punto el busto de Ramón Antuña», *Región, Oviedo*, 10 de diciembre de 1971.

«Actualidad gráfica», *Arriba*, Madrid, 13 de enero de 1953.

ADEFLOR: «Se ha purificado el ambiente artístico», Gijón (1949 ó 1950).

«Agasajo a Rubio Camín», *El Comercio*, Gijón, 4 de marzo de 1956.

«A la entrada de Oviedo... y a la salida», *La Nueva España*, Oviedo, 2 de octubre de 1953.

ALBALA, A.: «En arte, la libertad absoluta es la negación de la libertad », *Informaciones*, Madrid, 2 julio 1969.

ALONSO, C.: «El escultor, en su rincón... Joaquín Rubio Camín», *El Comercio*, Gijón, 7 de mayo de 1987.

ALONSO, L. M.: «Camín cederá a la ciudad veintitrés esculturas para una muestra permanente», *La Nueva España*, Oviedo, 16 de marzo de 1989.

ALONSO JESUS, J. A.: «Candás reúne las primeras esculturas de Rubio Camín », *La Nueva España*, Oviedo, 6 de marzo de 1990.

ALPERI, V.: «Rubio Camín y exposiciones colectivas de Navidad», *El Comercio*, Gijón, 29 de diciembre de 1987.

ALVAREZ MARTI NEZ, M. S.: «Los troncos de Camín o la potencia de la materia», *La Nueva España*, Oviedo, 23 de mayo de 1987.

ALVAREZ SIERRA, G.: «El gran retablo de la Basílica Hispanoamericana de La Merced, en Madrid, obra del asturiano Rubio Camín», *Región, Oviedo*, 5 de septiembre de 1968.

ANDRESCO, V.: «Un mural de hierro de mil metros cuadrados de superficie y diez toneladas de peso», *La Nueva España*, Oviedo, 25 de abril de 1969.

«A noche fueron fallados los concursos “Sésamo” de cuentos y pintura», *Madrid*, 13 de enero de 1959.

«Ante el descubrimiento del busto de Jesús Revuelta», *El Comercio*, Gijón, 24 de enero de 1975.

ARCADIO: «Nadie es profeta...», *Voluntad*, Gijón, 5 de julio de 1952.

ARCADIO: «Joaquín Rubio Camín, Premio Nacional de Pintura», *El Alcázar*, Madrid, 12 de enero de 1956.

ARECES, R.: «Rubio Camín concluyó su escultura sobre el tejo muerto del parque de Ferrera», *La Nueva España*, Oviedo, 3 de febrero de 1987.

ARECES, R.: «Rubio Camín: "La intensa vida de la ciudad comienza en el parque Ferrera"», *La Nueva España*, Oviedo, 14 de mayo de 1987.

ARECES, R.: «Las voladuras de Enol ponen en cuestión la política para dar permisos del ICONA», *La Nueva España*, Oviedo, 31 de mayo de 1988.

ARENAS, E.: «Una escultura de Rubio Camín será erigida en el nuevo paseo de Begoña», *El Comercio*, Gijón, 15 de junio de 1990.

ARENAS, E.: «La viuda de Camín abre las puertas de su "santuario", en Valdediós», *El Comercio*, Gijón, 25 de mayo de 2008

«A Rubio Camín le fue concedido el accésit del Premio Nacional de Pintura», *El Comercio*, Gijón, 2 de enero de 1953.

AVELLO: «Rubio Camín pinta en la nueva Iglesia de San Claudio», *Región*, Oviedo, 29 de enero de 1958.

«Ayer por primera vez el Príncipe de Asturias, en Gijón», *La Hoja del Lunes*, Gijón, 10 de octubre de 1983.

AQUERO, A.: «Más Rubio Camín», *Voluntad*, Gijón, 25 de mayo de 1956.

AQUERO, A.: «Los chismes de Madrid», *Voluntad*, Gijón, 1956.

ARCINO, J.: «Rubio Camín, en Sala Caralt», *La Vanguardia Española*, Barcelona, 21 de febrero de 1953.

ARON, J.: «Evaristo Valle cuenta ya con un museo», *Región*, Oviedo, 11 de marzo de 1983.

ARON, J.: «Camín: la fe en las posibilidades de la escultura», *Región*, Oviedo, 20 de mayo de 1983.

ARON, J.: «El hierro y las maderas de Camín », *El País*, Madrid, 28 de mayo de 1983.

ARON, J.: «V Bienal de arte Ciudad de Oviedo», La Nueva España, Oviedo, 2 de noviembre de 1986.

«Arte asturiano de hoy: entre la manipulación y la ignorancia», *El Comercio*, Gijón, 22 de noviembre de 1983.

ASTIAN FARO, «Hoy una interviú con Rubio Camín», *El Comercio*, Gijón, 21 de agosto de 1953.

ARTIME, D.: «Una ventana a la memoria», *El Comercio*, Gijón, 11 de octubre de 2005, p. 26

AVELLO: «Rubio Camín pinta en la nueva iglesia de San Claudio», *Región*, Oviedo, 28 de enero de 1958

«Ayer se descubrió la fachada del edificio de la Caja de Ahorros», *El Comercio-Columna de Gijón*, abril de 1960.

BARÓN THAIDIGSMANN, J.: «Evaristo Valle cuenta ya con un museo», *Región*, Oviedo, 11 de marzo de 1983.

BASTIAN FARO: «Antológica pictórica de Rubio Camín para el verano», *La Hoja del Lunes*, Gijón, 20 de febrero de 1988.

BERNABEU, A.: «Los angulares de Rubio Camín», *N. D.*, Madrid, 4 de octubre de 1970.

B. F.: «Vadediós es una obra artesanal», *La Hoja del Lunes*, Gijón, 28 de diciembre de 1987.

B. F.: «"Valdediós", obra premiada de los libros mejor editados en 1987», *La Hoja del Lunes*, Gijón, 27 de junio de 1988.

BLANCO, P.: «La Fundación Evaristo Valle, una iniciativa privada al servicio de la cultura de Gijón», *La Nueva España*, Oviedo, 24 de septiembre de 1983.

BORREGON, R.: «Rubio Camín: mi obra es sobria y sencilla y está hecha con absoluta seriedad, porque en ella me juego y pongo mi vida», *El Adelantado de Segovia*, Segovia, 21 de marzo de 1975.

«Bronces 81», *Guía del Ocio*, Madrid, 22 de marzo de 1982.

BUENO DOMINGUEZ, E.: «Exposición de Rubio Camín en la Sala Turner», *Noticias*, Madrid, febrero de 1953.

«Busto de don Jesús Revuelta», *El Comercio*, Gijón, 28 de enero de 1975.

CABAL VALERO, M.: «Rubio Camín, la naturaleza y su obra Actual», *Región*, Oviedo, 24 de noviembre de 1977.

CABAL V. M.: «Rubio Camín, la naturaleza y su obra actual», *Región*, Oviedo, 24 de noviembre de 1977

CABAÑO, P.: «Rubio Camín presenta el monumento a las víctimas del accidente de los Picos», *El Correo de Asturias*, 6 de octubre de 1987.

CABAÑO, P.: «El Rey recibió una escultura de Rubio Camín realizada con acero de las primeras coladas de la nueva acería», *El Correo de Asturias*, 21 de febrero de 1989.

CABEZAS, Carlos: «Afirmación categórica: «no hay arte si no es honrado». Bach ha sido el artista más grande de todos los tiempos», *La Nueva España*, Oviedo, 16 de marzo de 1959.

CABEZA, C.: «Conversación deshilvanada con Rubio Camín», *La Nueva España*, Oviedo, 15 de marzo de 1959.

CABEZAS, J. A.: «70 cuadros para el concurso "Arte y Hogar"», *España*, Tánger, 15 de enero de 1952.

CABEZAS, J. A.: «Rubio Camín, en el Ateneo», *España*, Tánger, 17 de mayo de 1957.

«Caja de Asturias recupera un noble espacio para presentar su colección», *La Nueva España*, Oviedo, 6 de noviembre de 1996.

CALVO SERRALLER, F.: «La voluntad cosmopolita del arte asturiano de hoy», *El País*, Madrid, 24 de septiembre de 1983.

CAMIN: «En torno a la escultura asturiana», *Monobloc*, Gijón, junio-julio de 1987.

«Camín, en la Luzán», *Diario 16, Crítica de Arte*, Zaragoza, 27 de diciembre de 1991.

«Camín», *Voluntad*, Gijón, 12 de mayo de 1957.

«Camín», *Ya*, Madrid. 21 de mayo de 1986.

«Camín expone esculturas recientes», *ABC*, Madrid, 20 de enero de 1973.

«Camín ilustra un libro dedicado a Valdediós», *La Voz de Asturias*, Oviedo, 29 de diciembre de 1987.

«Camín y Del Río aportan nuevas piezas al parque del Museo Valle», *La Nueva España*, Gijón, 17 de mayo de 2001, p. 50

CAMON AZNAR, J.: «Exposición Nacional», Madrid, mayo de 1952.

CAMON AZNAR, J.: «Afortunada presentación del nuevo pintor Camín», *ABC*, Madrid, 1 de marzo de 1953.



CAMON AZNAR, J.: (Crítica de la Exposición de los Concursos Nacionales), *ABC*, Madrid, 7 de enero de 1956.

CAMON AZNAR, J.: «La Exposición Nacional», *ABC*, Madrid, 5 de mayo de 1957.

CAMPOY, A. M.: «Camín», *ABC*, Madrid, 17 de febrero de 1965.

CARANTOÑA, F.: «Escultores, hierro, máquinas», *El Comercio*, Gijón, 1963.

CASA PRIMA COLLERA, A.: «Textos de Santiago R. Santerbás y collages de Rubio Camín componen el libro Valdediós», *El Correo de Asturias*, Oviedo, 30 de diciembre de 1987.

CASAPRIMA COLLERA, A.: «La editorial "Urrielles" y el artista Camín, premios nacionales de edición», *El Correo de Asturias*, 21 de junio de 1988.

CASO, J. M.: «La editorial acaba de recibir un premio en un certamen de la RDA por el volumen "Valdediós"», *La Nueva España*, Oviedo, 9 de noviembre de 1988.

CASO, J. M.: «R. Camín: "El muro del Museo Barjola es vital para la seguridad del centro"», *La Nueva España*, Oviedo, 11 de diciembre de 1988.

CASTILLO, A. del: «Salón de Barcelona de escultura contemporánea», *Noticiero Universal*, Barcelona, 2 de octubre de 1968.

CASTILLO, L.: «Concursos nacionales de pintura, escultura y grabado», *Índice*, 30 de enero de 1953.

CASTRO ARINES, J.: «Pinturas y esculturas para Tarragona», *Informaciones*, Madrid, 14 de abril de 1956.

CASTRO ARINES, J.: «Las exposiciones», *Informaciones*, Madrid, 25 de mayo de 1957.

CASTRO ARINES, J.: «Madrid estrena el mural más grande del mundo», *Informaciones*, Madrid, 10 de octubre de 1968.

CASTRO ARINES, J.: «Cinco escultores españoles», *Informaciones*, Madrid, 13 de mayo de 1976.

CAYO: «Paseo del Piles», *La voz de Asturias*, Gijón, 3 de mayo de 2004.

CEPEDA, J. A. : «Sala Benedet: veintidós obras de Rubio Camín», *Región*, Oviedo, 10 septiembre 1965.

«Certamen Nacional de Artes Plásticas», *Ya*, Madrid, 20 de diciembre de 1962.

C. L.: «La editorial Urrieles publica un libro sobre Valdediós del pintor y escultor Rubio Camín », *La Nueva España*, Oviedo, 27 de diciembre de 1987.

«Ier Ciclo de escultura española contemporánea», *Informaciones*, Madrid, 7 de diciembre de 1972.

«Clausura de una exposición», *La Nueva España*, Oviedo, 20 de septiembre de 1959.

COCINA C.: «El rey Arión vigila Poniente», *La Nueva España*, Gijón, 10 de septiembre del 2003, p. 13.

COBOS, A.: «Exposiciones de Eduardo Vicente, Rubio Camín, Ruiz Ferrandis y Poublé», *Ya*, Madrid, 18 de febrero de 1953.

COBOS, A.: «Exposición de pintura asturiana», *Ya*, Madrid, 15 de enero de 1956.

«Coloquio sobre escultura contemporánea en la Casa de Cultura», *La Voz de Asturias*, Oviedo, 27 de marzo de 1981.

«Concierto en el Museo Evaristo Valle», *El Comercio*, Gijón, 31 de mayo de 1983.

«Con un buen bagaje de premios», *Gaceta ilustrada*, 9 de febrero de 1963.

«Concesión de los Premios Nacionales de música, pintura, escultura y grabado y música», *Arriba*, Madrid, 7 de enero de 1953.

«Concesión de los Premios Nacionales de pintura y grabado», *ABC*, Madrid, 14 de enero de 1956.

«Concesión de los premios Sésamo», *ABC*, Madrid, 6 de abril de 1956.

«Conferencia», *La Mailana*, Lérida, 15 de mayo de 1963.

«Conferencia de María Soledad Álvarez», *El Comercio*, Gijón, 18 de octubre de 1989.

«Constituida la Comisión Asesora del Museo Barjola», *El Comercio*, Gijón, 11 de abril de 1989.

«Cornión (Melquiades Álvarez, Pelayo Ortega y Rubio Camín) representará a Asturias en Arco/86», *La Nueva España*, Oviedo, 9 de marzo de 1986.

«Cornión y Vértice vuelven a representar el panorama asturiano del arte en Arco 95», *El Comercio*, Gijón, 4 de enero de 1994.

CRABIFFOSSE, F.: «Valdediós, Camín y Santerbás», *La Nueva España*, Oviedo, 3 de enero de 1988.

CRABIFFOSSE, F.: «Última entrega. Cierre de una etapa de la Casa de Cultura de Avilés», *La Nueva España*, Oviedo, 31 de marzo de 1989.

CUARTAS, J.: «El Valdediós de Rubio Camín», *La Nueva España*, Oviedo, 31 de mayo de 1987.

«Cuatro artistas en el museo de Arte Contemporáneo», *ABC*, Madrid, 7 de febrero de 1973.

«Cuatro pintores gijoneses en la Nacional», Gijón, 1953.

«Cubera, pionera del medioambiente entregó sus premios anuales», *Hoja del Lunes*, Oviedo, 2 de septiembre de 1991.

CUERVAS J.: «Rubio Camín y Mingotes muestran sus dos visiones de la soledad», *La voz de Asturias*, Gijón, 28 de septiembre de 2005.

CHIVELET, M.: «Un madrileño, Lucio Muñoz decorará el ábside de la basílica de Nuestra Sra. de Aránzazu», *Pueblo*, Madrid, 19 de marzo de 1962.

«De acero y agua», *El Comercio*, Gijón, 26 de octubre de 1995.

«De aquí y de allí», *Ya*, Madrid, 13 de enero de 1956.

«Designación del jurado calificador que decidirá en la elección del Monumento a la Madre del Emigrante», *El Comercio*, Gijón, 11 de marzo de 1964.

DE VILLAMAR, P. A.: «Asturianos en Madrid. Joaquín Rubio Camín se ha pasado a la escultura», *Periódico Región*, Madrid, 28 de noviembre de 1962

«Dibujos de Rubio Camín», *Voluntad*, Gijón, 18 de septiembre de 1959.

«Diez años de esculturas», *El Comercio*, Gijón, 24 de diciembre de 1998.

DIEZ FAIXAT, U.: «Joaquín Rubio Camín. La vida como arte», *La Nueva España*, Oviedo, 3 de septiembre de 1988.

«Dolores Medio recibió el premio de su “tierrina”», *La Nueva España*, Oviedo, 8 de septiembre de 1991.

DOMINGUEZ LASIER RA, J.: «La evolución de una sala», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 13 de diciembre de 1987.

«Don Francisco González. en la escuela universitaria de Arquitectura Técnica», *La Voz de Galicia*, La Coruña, 16 de mayo de 1914.

«Don Joaquín Rubio. premio nacional de Pintura. y don Juan G. Rodríguez. de Grabado», *Ya*, Madrid.,

«Dos pintores noveles: Antonio Martínez Suárez y Joaquín Rubio Camín», *La Nueva España*, Oviedo, febrero de 1949.

«Dos pintores gijoneses que triunfan», Asturias, julio de 1952.

«Dos cuadros caracterizados por Mingote», *El Comercio*, Gijón, 17 de mayo de 1957.

E. G.: «La pinacoteca adquiere obras de Navascués y Rubio Camín», *La Nueva España*, Oviedo, 1 de mayo de 1985.

E. G.: «Camín agradeció a su “masa de amigos” la presencia en la apertura de su exposición», *La Nueva España*, Oviedo, 7 de octubre de 1989.

E. G. R. N.: «Vecinos denuncian voladuras en los Lagos de Covadonga», *La Voz de Asturias*, Oviedo, 28 de mayo de 1988.

«El arte “espalma”», *La Nueva España*, Gijón, 31 de marzo de 1999.

«El Centro Cívico de Los Canapés y las instalaciones deportivas comenzarán a funcionar antes del verano», *La Voz de Avilés*, 27 de febrero de 1994.

«El centro de escultura de Candás Museo Antón cumple su quinto aniversario», *El Comercio*, Gijón, 3 de enero de 1995.

«El “Cristo” de Camín ya preside la iglesia de San Vicente de Paúl», *El Comercio*, Gijón, 9 de octubre de 1992.

«El día 31 expone Rubio Camín», *La Voz de Asturias*, Oviedo, 30 de enero de 1958.

«El diseño del depósito de agua La Luz, obra de Camín», *La Nueva España*, Avilés, 11 de mayo de 1993.

«El Director General de Información, señor Robles Piquer, inauguró ayer la exposición del escultor Camín», *La Mañana*, Lérida, 14 de mayo de 1963.

«El domingo será descubierto el busto de Jesús Revuelta», *El Comercio*, Gijón, 23 de enero de 1975.

«El escultor Rubio Camín se llevó el concurso para modelar el busto de Ramón Antuña», *La Nueva España*, Oviedo, 24 de octubre de 1971.

«El escultor más importante del mundo en estos momentos», *La Nueva España*, Oviedo, 29 de octubre de 1987.

«El escultor Rubio Camín, indignado», *La Hoja del Lunes*, Gijón, 30 de enero de 1989.

«El espectáculo del arte asturiano», *La Nueva España*, Oviedo, 13 de noviembre de 1992.

«El legado de Evaristo Valle», *La Nueva España*, Oviedo, 5 de septiembre de 1982.

- «El libro de Valdediós medalla de bronce en la feria alemana de Leipzig», *La Nueva España*, Oviedo, 8 de noviembre de 1988.
- «El libro de “Valdediós”, considerado como uno de los más bellos del mundo», *El correo de Asturias*, Oviedo, 8 de noviembre de 1988.
- «El lunes se fallarán los premios “Sésamo”, de cuento y pintura», *Madrid*, 10 de enero de 1959.
- «El monumento a los héroes de Enol ya tiene forma», *Lo Voz de Asturias*, Oviedo. 6 de octubre de 1987.
- «El Museo Antón instala en su jardín una nueva escultura de Rubio Camín», *La Nueva España Bajo Nalón y Valles de Trubia*, julio del 2002, p. 18.
- «El Museo Evaristo Valle cierra con una exposición colectiva los actos de su décimo aniversario», *El Comercio*, Gijón, 15 de noviembre de 1993.
- «El Parque Ilustrado», *El Comercio*, Gijón, 7 de abril de abril de 1996.
- «El pintor y escultor Rubio Camín, en el Club Prensa Asturiana de LNE», *La Nueva España*, Oviedo, 11 de octubre de 1989.
- «El premio «Turner» de primavera», *Índice*, Madrid, 15 junio 1952.
- «El Príncipe de Asturias, presidente de honor de la Fundación Evaristo Valle», *ABC*, Madrid, 13 octubre 1982.
- «El proyecto de La Luz incluye un mirador y un paseo, que diseña el escultor Rubio Camín», *La Voz de Asturias*, Oviedo, 12 de mayo de 1993.
- «El tramo Caravia-Colunga de la autovía tendrá una escultura de Rubio Camín», *El Comercio*, Gijón, 9 de noviembre del 2002, p. 71.
- «Es mi primera antológica y me da miedo por lo que significa», *La Nueva España*, Oviedo, 26 de octubre de 1991.
- «Escultores asturianos en Oswestry», *La Nueva España*, Oviedo, 26 de enero de 2007, p. 80.
- «Escultura de Rubio Camín en la estación de la RENFE», *El Comercio*, Gijón, 21 de diciembre de 1990.
- «Esculturas de Rubio Camín en la Galería Benedet», *La Nueva España*, Oviedo, 22 de noviembre de 1977.
- «Esculturas de Rubio Camín en la primera Exposición», *La Nueva España*, Oviedo, 5 de marzo de 1983.

ESPINIELLA, R.: «Joaquín Rubio Camín esculpirá el monumento a erigir en los Picos de Europa en memoria de los siete fallecidos en junio», *El Comercio*, Gijón, 6 de octubre de 1987.

ESTERDAHL, E.: «La primera exposición de la A.C.A. (Asociación Canaria de Amigos del Arte Contemporáneo)», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 15 de noviembre de 1979.

«Éxito de dos pintores asturianos», *La Nueva España*, Oviedo, 25 de septiembre de 1951.

«Exposición de obras de Rubio Camín en el Museo Jovellanos», *El Comercio*, Gijón, 19 de agosto de 1953.

«Exposición de Pintores de África en el salón del Círculo de Bellas Artes», *ABC*, Madrid, 14 de marzo de 1956.

«Exposición», *El Comercio*, Gijón, 25 de mayo de 1963.

«Exposición de esculturas de Rubio Camín», *El Comercio*, Gijón, 13 de agosto de 1970.

«Exposición de esculturas de Rubio Camín», *La Nueva España*, Oviedo, 19 de agosto de 1970.

«Exposición de escultura española contemporánea en el grupo asegurador La Estrella», *Diez Minutas*, Madrid, 22 de noviembre de 1972.

«Exposición de escultura española contemporánea en el grupo asegurador La Estrella», *Revista Financiera*, Madrid, 25 de noviembre de 1972.

«Exposición de escultura española contemporánea en el grupo asegurador La Estrella», *Ya*, Madrid, 28 de noviembre de 1972.

«Exposición de escultura española contemporánea en el grupo asegurador La Estrella». *Gaceta del Norte*, Bilbao, 1 de diciembre de 1972.

«Exposición de escultura de Rubio Camín», *El Comercio*, Gijón, 9 de febrero de 1981.

«Exposición de Camín en Avilés», *La Nueva España*, Oviedo, 28 de febrero de 1982.

«Exposición de pintores y escultores asturianos», *El Comercio*, Gijón, 10 de junio de 1982.

«Exposición de esculturas de Camín en el Museo de Bellas Artes», *Región*, Oviedo, 6 de mayo de 1983.

«Exposición de Verónica Rubio Camín», *Diario de Burgos*, Burgos, 3 de abril de 1986.

«Exposición de collages y esculturas de Joaquín Rubio Camín», *El Comercio*, Gijón, 4 de abril de 1987.

«Exposición de Joaquín Rubio Camín», *La Voz de Asturias*, Oviedo, 3 de octubre de 1989.

«Exposición de abanicos de artistas en la Casa Museo Evaristo Valle», *La Voz de Avilés*, 25 de agosto de 1989.

«Exposición “Abanicos de artistas”», *El Comercio*, Gijón, 26 de agosto de 1989.

«Exposición de Cuervo- Arango (fotografías) y de Alba y Camín (esculturas) en el Museo Valle», *Hoja del Lunes*, Gijón, 17 de diciembre de 1984.

«Exposición de pintura de Joaquín Rubio Camín», *El Comercio*, Gijón, 5 de octubre de 1989.

«Exposición de la colección de juguetes de Joaquín Rubio Camín», *El Comercio*, Gijón, 22 de diciembre de 1989.

«Exposición de esculturas y pinturas de Joaquín Rubio Camín», *El Comercio*, Gijón, 2 de marzo de 1990.

«Exposición fotográfica y de esculturas “El árbol”», *El comercio*, Gijón, 15 de diciembre de 1984.

«Fachada», *El Comercio*, Gijón, abril de 1960.

«Fallo de los Premios Nacionales de Música, Pintura, Escultura y Grabado», *Pueblo*, Madrid, 1 de enero de 1953.

«Fallo de los Premios Nacionales de Música, Pintura, Escultura y Grabado», *Madrid*, Madrid, 1 de enero de 1953.

«Fallo del X Salón de Marzo organizado por Arte Actual», *Levante*, Valencia, 12 de marzo de 1969.

FARALDO, R.: «Conclusiones de la Exposición Nacional», *Ya*, Madrid, 6 de junio de 1957.

FARLDO, R.: «Esculturas, dibujo y grabado en el 1er Certamen Nacional de Artes Plásticas», *Ya*, Madrid, 12 de diciembre de 1962.

FARALDO, R.: «Los héroes del Certamen Nacional de Artes Plásticas», 22 de diciembre de 1962.

FARALDO, R.: «Rubio Camín: el rigor y la libertad», *Ya*, Madrid, 31 enero 1973.

FARO, B.: «El legado de Evaristo Valle», *La Nueva España*, Oviedo, 5 de septiembre de 1982.

FARO, B.: «Decidido apoyo del gobierno a las fundaciones culturales privadas», *La Nueva España*, Oviedo, 6 de marzo de 1983.

FARO, B.: «Hoy podrá ser visto en una exposición el Cristo tallado por Camín para la iglesia de los Carmelitas», *La Hoja del Lunes*, Gijón, 18 de junio de 1984.

FEÁS COSTILLA, L.: «La génesis en el oficio del escultor Rubio Camín», *La Voz de Asturias*, Gijón, 29 de junio del 2003, p. 41.

FERHUR: «Asturias, de enhorabuena por las últimas donaciones de Arte», *La Hoja del Lunes*, Gijón, 10 de agosto de 1987.

FERNANDEZ, C.: «Joaquín Rubio Camín», *La Hoja del Lunes*, Oviedo, 12 de octubre de 1987.

FERNANDEZ, H.: «Avilés acoge 23 obras cedidas por Rubio Camín», *El Correo de Asturias*, 6 de marzo de 1989.

FERNÁNDEZ-PELLO, E.: «Una veintena de artistas muestra la conexión entre el arte y la arquitectura», *La Nueva España*, Oviedo, 13 de junio del 2001, p. 17.

FERNANDO: «Rubio Camín: "Los angulares son la razón de mi existencia"», *La Voz de Asturias*, Oviedo, 18 de agosto de 1870.

FIGUEROLA-FERRETTI, L.: «Arte», *Arriba*, Madrid, 31 de mayo de 1952.

FIGUEROLA-FERRETTI, L.: «Arte», *Arriba*, Madrid, 5 marzo 1953.

FIGUEROLA-FERRETTI, L.: «Un siglo confuso de pintura pesa sobre 1956», *Arriba*, Madrid, 30 de diciembre de 1956.

FIGUEROLA-FERRETTI, L.: «Arte», *Arriba*, Madrid, 10 de febrero de 1957.

FIGUEROLA-FERRETTI, L.: «Arte», *Arriba*, Madrid, 15 de mayo de 1957.

FIGUEROLA-FERRETTI, L.: «Arte», *Arriba*, Madrid, 19 de mayo de 1957.

FIGUEROLA-FERRETTI, L.: «I Certamen Nacional de Artes Plásticas», *Arriba*, Madrid, 12 diciembre 1982.

«Figuras de la Semana», *Ya*, Madrid, 15 de enero de 1956.

FRANCES GARCIA, F.: «Todos los caminos conducen al arte», *Alerta*, 25 de diciembre de 1935.

G. RICO, E.: «De Antonio Suárez a Pelayo pasando por Núñez Alonso y Mauro Muñiz», *Región*, Oviedo, 14 de agosto de 1960.



GARCIA, E.: «Rubio Camín, en el retiro vocacional de Valdediós», *La Nueva España*, Oviedo, 26 de abril de 1987.

GARCIA, E.: «La Asociación de Amigos del Museo Valle nace a imagen de otras semejanzas de USA e Inglaterra», *La Nueva España*, Oviedo, 31 de julio de 1987.

GARCIA, E.: «Rubio Camín: "Como gijonés, se me hace la boca agua pensando en la obra de Chillida"», *La Nueva España*, Oviedo, 12 de enero de 1988.

GARCIA OSUNA, C.: «La exposición de la semana, Camín», *Ya*, Madrid, 21 de mayo de 1986.

GARCIA, E.: «Rubio Camín: "Los políticos entregan cheques a artistas de 90 años y dan premios a cadáveres"», *La Nueva España*, Oviedo, 6 de octubre de 1989.

GARCIA MIÑOR, A.: «Rubio Camín en la Sala Benedet», *La Voz de Asturias*, Oviedo, 9 de septiembre de 1965.

GAYA NUÑO, J. A.: «El Museo de Arte Moderno de Madrid», *El Comercio*, Gijón, 2 de julio de 1957.

«Gente», *El País*, Madrid, 5 de marzo de 1983.

GIL PEREZ: «Sensacional exposición de cuadros "en el aire", en Córdoba», *Voluntad*, Gijón, 3 de junio de 1953.

G. L.: «Amador Fernández: "Los artistas asturianos no deben tener ningún complejo"», *El Comercio*, Gijón, 16 de febrero de 1990.

GOMEZ-SANTOS, M.: «Camín y sus angulares de hierro», *ABC*, Madrid, 1 de mayo de 1970.

GÓMEZ-SANTOS, M.: «La juventud pasa. Rubio-Camín», *Madrid*, 1948

GONZALEZ, B.: «Un escultor asturiano con proyección universal veranea en Villaviciosa», *La Nueva España*, Oviedo, 31 de agosto de 1968.

GONZALEZ ROBLES, L.: «Arte español de vanguardia», *ABC*, (Suplemento Semanal), Madrid, 6 de octubre de 1968.

«González Robles y el arte en 1971», *Informaciones*, Madrid, 21 de enero de 1971.

GORRICHATEGUI, E.: «Las obras del monolito en Los Lagos contarán con voladuras», *La Voz de Asturias*, Oviedo, 12 de mayo de 1988.

«Greta, el bronce para este año», *Guía del Ocio de Madrid*, 22 de marzo de 1982.

«Hago el busto de Ramón Antuña, apasionado en la obra, dice el escultor Rubio Camín», *La Nueva España*, Oviedo, 10 de diciembre de 1971.

HEBE, V.: «El escultor Rubio Camín y los angulares», *El Alcázar*, Madrid, 22 enero 1969.

HIERRO, J.: «Camín», *Nuevo Diario*, 28 enero 1973.

«Homenaje a Carantoña en Begoña», *La Voz de Asturias*, Avilés, 24 de noviembre de 1999.

«Homenaje a Evaristo Valle», *El Comercio*, Gijón, 19 de septiembre de 1993

«Hoy, entrega de premios del 1er Certamen de Artes Plásticas», *Arriba*, Madrid, 19 de diciembre de 1962.

«Hoy, exposición de Rubio Camín», *El Comercio*, Gijón, 31 de mayo de 1963.

«Hoy hablará el señor Rubio Camín», *La Voz de Galicia*, La Coruña, 17 de mayo de 1974.

«Hoy inauguración en el I.E.I. de la exposición del escultor Camín», Lérída, 13 de mayo de 1963.

«Hoy, inauguración del busto de don Jesús Revuelta», *El Comercio*, Gijón, 26 de enero de 1975.

«Hoy, presentación del libro "Valdediós"», *La Hoja del Lunes*, Oviedo, 26 de diciembre de 1987.

«Hoy se clausura», *La Nueva España*, Oviedo, 26 de septiembre de 1953.

«Hoy se inaugura la sala del Ateneo con una exposición de Rubio Camín», *El Comercio*, Gijón, 20 de agosto de 1953.

«Hoy se inaugura en el Parque de Ferrera una escultura vegetal de Rubio Camín», *La Voz de Avilés*, 13 de mayo de 1987.

«Hoy se inaugura en la casa de Cultura una exposición del escultor gijonés Rubio Camín», *El Comercio*, Gijón, 16 de marzo de 1989

«Hoy inauguración de la exposición de pintura de Joaquín Rubio Camín», *El Comercio*, Gijón, 6 de octubre de 1989.

IGLESIAS, J. C.: «Joaquín Rubio Camín, Premio Nacional de Edición por su libro Valdediós», *La Nueva España*, Oviedo, 19 de junio de 1988.

IGLESIAS, J. M.: «Rubio Camín», *Diario SP*, Madrid, 5 de noviembre de 1967.

«Importante triunfo del pintor gijonés Rubio Camín, en Valdediós», *Voluntad*, Gijón, 10 de junio de 1952.

«Inauguración de la Exposición de Rubio Camín y Martínez Suárez», Oviedo, febrero 1949.

«Inauguración de la Exposición de Joaquín Rubio Camín», *El Comercio*, Gijón, 21 de agosto de 1953.

«Inaugurada la escultura vegetal de Rubio Camín», *La Voz de Avilés*, 14 de mayo de 1987.

«Inaugurada la exposición "Rubio Camín, pintor, 1947-1960"», *El Comercio*, Gijón, 7 de octubre de 1989.

«Inaugurada la exposición "Joaquín Rubio Camín, el camino hacia la escultura 1951-1964"», *El Comercio*, Gijón, 6 de marzo de 1990.

«Inaugurada la muestra de Rubio Camín», *La Voz de Avilés*, 6 marzo 1990.

«Instalada en RENFE la escultura de Camín», *La Voz de Asturias*, Oviedo, 21 de diciembre de 1990.

J. B.: «Cien firmas de primera fila», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 13 de diciembre de 1987.

J. C.: «Camín, al encuentro de la nada», *La Nueva España*, Oviedo, 31 de mayo de 1987.

J.C.G.: «El obelisco que soñó Camín», *La Nueva España*, Gijón, 25 de abril de 2003

J. F. B.: «Oleos de Rubio Camín (Accésit Nacional) presentados por la "Tertulia Naranco" en la Universidad», *La Nueva España*, Oviedo, 20 de septiembre de 1953.

J. F. B.: «Del arte actual de Rubio Camín presentado por la "Tertulia Naranco"», *La Nueva España*, Oviedo, 27 de septiembre de 1953.

J. F. B.: «Rubio Camín, ya gran pintor», *La Nueva España*, Oviedo, 1 de febrero de 1958.

J. M. V.: «Camín comienza a esculpir un árbol del parque de Ferrera», *La Nueva España*, Oviedo, 9 de octubre de 1986.

J. N.: «Prudente optimismo de los participantes en el debate sobre la situación del arte asturiano», *La Nueva España*, Oviedo, 24 de febrero de 1987.

«Joaquín Rubio Camín, desde Valdediós a la tierra», *La Hoja del Lunes*, Gijón, 13 de diciembre de 1982.

«Joaquín Rubio Camín», *La Nueva España*, Oviedo, 30 de abril de 1983.

«Joaquín Rubio Camín expone su obra más reciente en la Fundación Evaristo Valle», *La Nueva España*, Oviedo, 5 de abril de 1987.

«Joaquín Rubio Camín, el cenobita de Valdediós», *La Voz de Asturias*, Oviedo, 14 de diciembre de 1989.

«Joaquín Rubio Camín. El camino hacia la escultura», *La Voz de Avilés*, 4 de marzo de 1990.

«Joaquín Rubio Camín protagonista», *El Comercio*, Gijón, 17 de diciembre de 1991.

«Jornada de Felipe de Borbón en el Principado. Visita en Gijón el Museo de la Fundación Evaristo Valle», *La Hoja del Lunes*, Oviedo, 10 de octubre de 1983.

JOSE VICTOR: «Rubio Camín», *El Comercio*, Gijón, 15 de febrero de 1973.

J. C. G.: «El obelisco que soñó Camín», *La Nueva España*, Gijón, 25 de abril de 2003, p. 92.

J. P.: «Exposición de hierros y bronce de Rubio Camín», *El Comercio*, Gijón, 25 de agosto de 1964.

J. R.: «Arte asturiano de hoy», *ABC*, Madrid, septiembre 1983.

JUNQUERA, J.: «El marco perfecto para una gran obra», *La Voz de Asturias*, Oviedo, 24 de mayo de 1990.

J. V. P.: «En la exposición de Rubio Camín», *La Voz de Asturias*, Oviedo, 6 de febrero de 1958.

«La escultura de Camín, Conde y Cabezas», *ABC de las Artes*, Madrid, 9 de marzo de 1989

«La escultura de Rubio Camín que formará parte del modelado paseo de Begoña empezará a tomar cuerpo dentro de 15 días», *El Comercio*, Gijón, 7 de noviembre de 1991.

«La ilusión del espacio como materia», *La Nueva España*, Gijón, 5 de octubre de 1994.

«La figura de Ramonín Antuña, pasada a la escayola», *Voluntad*, Gijón, 11 de enero de 1972.

«La pintura española actual, al Brasil», *Diario SP*, Madrid, 5 de agosto de 1968.

«La violencia de Camín», *La Vanguardia Española*, Barcelona, 11 de julio de 1983.

«Las exposiciones de la Sala Delta», *Alerta*, Santander, 9 de septiembre de 1953.

«La muestra " Antón escultor" inaugura el museo dedicado al artista candasín», *La Nueva España*, Oviedo, 13 de julio de 1989.

«La Rula de Gijón reúne los últimos 50 años de la escultura asturiana», *La Nueva España*, Gijón, 4 mayo de 1995.

«La vuelta de Rubio Camín», *La Nueva España*, Oviedo, 19 de febrero de 1981

LAUZIRIKA, N., «Asturias recuerda hoy a las siete víctimas de los Picos de Europa», *Deia*, Bilbao, 12 de junio de 1988.

L. C.: «Rubio Camín está terminando un gran cuadro religioso».

L. C.: «Exposiciones», *El Comercio*, Gijón, 24 de diciembre de 1975.

L. C.: «Gijón. Colectiva», *Gazeta del Arte*, 58, Madrid, 11 enero 1976.

LILLO, J. de: «El Cristo vivo de Rubio Camín», *La Nueva España*, Oviedo, 27 de mayo de 1984.

LILLO, J. de: «Rubio Camín concluyó la talla de su Cristo vivo», *La Nueva España*, Oviedo, 8 de junio de 1984.

LOGROÑO, M.: «"Boom" escultórico», *Blanco y Negro*, Madrid, 10 enero 1976.

LOGROÑO, M.: «Camín, con semblante de acero y de madera», *Guadalimar*, 13, Madrid, 10 mayo 1976.

LOPEZ CASTILLO: «Camín, un escultor al servicio de la arquitectura», *La Voz de Avilés*, Avilés, 21 de septiembre de 1965.

LOPEZ GRADOLI, A.: «Núcleo abierto, un proyecto colectivo», *Avanzada*, Madrid, marzo de 1973.

LOPEZ PEDROL: «Hoy habla Rubio Camín, el escultor-pintor y más», *La Mañana*, Lérída, 16 de mayo de 1963.

LOPEZ PEDROL: «Lo pictórico y lo dramático en los "hierros" vanguardistas de Rubio Camín», *La Mañana*, Lérída, 22 de mayo de 1963.

Los chismes de Madrid, *Madrid*, 1956.

«Los concursos nacionales de pintura, escultura, grabado y música», *La Vanguardia*, Barcelona, 7 de enero de 1953.

«Los de "Sésamo"», *Pueblo*, Madrid, 12 de abril de 1952.

«Los dibujos y grabados de Rubio Camín», *La Hoja del Lunes*, Gijón, 9 de enero de 1994.

«Los hermanos Rubio Camín hacen una donación al Evaristo Valle», *La Nueva España*, Gijón, 26 de agosto de 1998.

«Los "héroes de Enol" ya tienen su monumento frente al lago», *La Nueva España*, Oviedo, 14 de junio de 1988.

LUCIA: «Rubio Camín trabaja en Gijón en un gran retablo de hierro», *El Comercio*, Gijón, 15 de junio de 1968.

LUCIA: «Desde mi taller lo mismo es escultura un angular que un torso», *El Comercio*, Gijón, 14 de agosto de 1970.

«"Luzán": Esculturas de Camín», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 16 de enero de 1977.

LLORENTE, P.: «Tres artistas en Mestre Mateo», La Coruña, septiembreb de 1974.

MACUA, J. L.: «Rubio Camín, gran premio de escultura», Madrid, diciembre de 1962.

«Malestar en ICONA porque nadie les consultó sobre el monumento de Enol», *La Nueva España*, Oviedo, 8 de octubre de 1987.

MANJON, C.: «Rubio Camín y su pintura», *El Comercio*, Gijón, 30 de agosto de 1956.

«Mañana se inaugura el Museo "Evaristo Valle"», *La Voz de Avilés*, Avilés, 4 de marzo de 1983.

«Mañana se reúne el Jurado del Premio Asturias 1991», *El Comercio*, Gijón, 3 de septiembre de 1991.

MARCELINO: «Los expositores procuran dar cada año mayor realce al festival de la manzana de Villaviciosa», *El Comercio*, Gijón, 11 de septiembre de 1977.

MARTIN, A.: «Las verbenas de Begoña, en el recuerdo», *La Hoja del Lunes*, Gijón, 15 de agosto de 1977.

MARTINEZ, L.: «Rubio Camín: el escultor que juega a vivir en el fondo de un valle», *Asturias*, Oviedo, 18 de noviembre de 1979.

MARTINEZ-NOVILLO, A.: «La escultura de Camín, Conde y Cabezas», *ABC*, Madrid, 9 de marzo de 1989.

«Más de cien obras, óleos, apuntes y dibujos en el Museo Valle de Gijón», *La Nueva España*, Oviedo, 5 de marzo de 1983.

«Más premios», *El Comercio*, Gijón, 10 de abril de 1955.

MAURO: «Rubio Camín y Manuel Morilla premiados», *El Comercio*, Gijón, 3 de febrero de 1959.

MAURO: «Rubio Camín, en Gijón», *El Comercio*, Gijón, 25 de febrero de 1959.

MEDINA, J. J.: «Ayer fue presentada la Asociación de Amigos del Museo Evaristo Valle», *El Comercio*, Gijón, 31 de julio de 1987.

MENDEZ: «Lleno en Mieres en el homenaje póstumo a Antuña», *ABC*, Madrid, 31 de marzo de 1972.

MENENDEZ, A.: «Don Juan Carlos inauguró la nueva acería LD-III de Ensidesa, una de las más modernas de Europa», *La Nueva España*, Oviedo, 21 de febrero de 1989.

MENENDEZ MANJON, C.: «Un hombre joven encontró su vocación», *El Comercio*, Gijón, 15 de agosto de 1956.

MENENDEZ SANCHO MIÑANO, R.: «Exposición de Arte», *La Nueva España*, Oviedo, 5 de septiembre de 1965.

MERAYO, P.: «Camín corona Peñarrubia con su escultura-homenaje al “Castillo de Salas”», *El Comercio*, Gijón, 11 de noviembre de 2003, p. 79.

MERAYO, P.: «Camín o la mirada practicada», *El Comercio*, Gijón, 30 de abril del 2004, p. 74.

MERAYO, P.: «El mejor Camín», *El Comercio*, Gijón, 22 de agosto de 2004.

MERAYO, P.: «Este es un galardón para la colección de sentimientos», *El Comercio*, Gijón, 31 de agosto del 2001, p.28

MERAYO.P.: «Galería de principales», *El Comercio*, Gijón, 19 de diciembre de 2007, p. 61.

MERAYO, P.: «"Génesis" será la escultura de Rubio Camín que ponga el toque artístico al parque de Begoña», *Correo 7*, 15-18 de junio de 1990.

MERAYO, P.: «Madrid recibe 54 obras de los mejores creadores asturianos para abrir la galería Masaveu», *El Comercio*, Gijón, 25 de septiembre del 2004, p. 72

MERAYO, P.: «Rubio Camín: 13 años de pasado pintando; mil años de formas para el futuro», *Correo 7*, 13-17 de octubre de 1989.

MERAYO, P.: «Rubio Camín cede en donación a la ciudad de Gijón toda la génesis de su obra creadora», *El Comercio*, Gijón, 22 de agosto del 2002.

MINGOTE: «Exposición Nacional de Bellas Artes», *Semana*, Madrid, 14 de mayo de 1957.

M.F.A: «El traslado del obelisco de Camín se incluirá en la reforma de la Avenida Constitución», *El Comercio*, Gijón, 28 de febrero de 2002

MIRAZ, Federico: «El arte en las exposiciones. Martínez Suárez y Rubio Camín en la Sala Cristamol», *Diario Voluntad*, noviembre de 1947

M. M.: «Luzán: 25 años de arte contemporáneo», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 17 de diciembre de 1987.

«Modos de escultura», *El Comercio*, Gijón, 22 de mayo de 1986.

MONTAÑES, J. C.: «Rubio Camín esculpe sobre un árbol muerto en el Parque de Perrera de Avilés», *La Hoja del Lunes*, Gijón, 13 de octubre de 1986.

MORAN: «Rubio Camín da los últimos retoques en Gijón al gran Cristo para la basílica Hispanoamericana de Madrid», *Voluntad*, Gijón, 9 de abril de 1968.

MORO: «La exposición de veinticinco esculturas en Atalaya», *El Comercio*, Gijón, 6 de mayo de 1975.

«Muere Joaquín Rubio Camín a los 78 años», *La Voz de Asturias*, Gijón, 28 de diciembre del 2007.

«Muestra antológica del pintor y escultor asturiano Joaquín Rubio Camín en el Centro Cultural Caixavigo», *La Voz de Galicia*, Vigo, 9 de julio de 1992.

MUÑIZ, M.: «La botella de vino», *El Comercio*, Gijón, 15 de agosto de 1961.

MUÑIZ, M.: «Diálogo con un Rubio Camín con barba», *El Comercio*, Gijón, 30 de marzo de 1962.

MUÑIZ, Mauro: «Los abstractos españoles impresionaron en Londres. “He enviado a la próxima Exposición Nacional una escultura en hierro”. Sigo con el figurativismo, aún no he llegado al abstracto», *El Comercio*, Gijón, 30 de marzo de 1962

M. S. M.: «Camín, Galano y Riera exponen junto a los grandes, en Segovia», *La Nueva España*, Oviedo, 3 de mayo de 2004, p. 76.

M. V. C.: «Antonio Martínez Suárez y Joaquín Rubio Camín en Educación y Descanso», *Región*, Oviedo, 16 de febrero de 1949.

N.: «Tres mujeres ganaron los tres premios de pintura "Sésamo"», *Informaciones*, Madrid, 3 de abril de 1957.

NEGURI, «Rubio Camín en San Claudio», *La Nueva España*, Oviedo, 25 de enero de 1958.

NEIRA, J., «Cuatro poetas y un propósito», *La Nueva España*, Oviedo, 1 de julio de 1990.

NIETO ALCAIDE, V.: «La nueva escultura de Rubio Camín», *Artes 67*, Madrid, 23 de marzo de 1965.

NORNIELLA, R.: «El monolito de Los Lagos está prácticamente acabado», *La Voz de Asturias*, Oviedo, 8 de junio de 1988.



NORNIELLA, R.: «Asturias y el País Vasco se hermanan en el acto de Enol», *La Voz de Asturias*, Oviedo, 13 de junio de 1988.

«Nuevo triunfo de Rubio Camín», *El Comercio*, Gijón, 14 de febrero de 1965.

OLA Y, I.: «Rubio Camín consigue que se descuelgue la obra de Barjala», *La Hoja del Lunes*, Gijón, 9 de octubre de 1989.

OLIVAR, J. A.: «Rubio Camín: el escultor que se forjó a sí mismo», *La Nueva España*, Oviedo, 1 de junio de 1969.

OLIVER, A.: «Con los dos premios Turner», *Arriba*, Madrid, 22 de junio de 1952.

OLIVER, A.: «Resumen artístico del año», *Summum 36*, Madrid, 10 de enero de 1953.

«Otorgadas las "Musidoras de trapu" 1982», *El Comercio*, Gijón, 4 de diciembre de 1982.

OVIES, V.: «Una escultura en hierro del asturiano Rubio Camín, en nuevo tinglado para mercancías del muelle Sur, en San Juan», *El Comercio*, Gijón, 5 de octubre de 1983.

OVIES, V.: «Obras del escultor asturiano Joaquín Rubio Camín serán cedidas para su conservación en salas de la nueva casa de cultura», *El Comercio*, Gijón, 18 de mayo de 1988.

P.: «Unas ausencias que no comprendemos», *El Comercio*, Gijón, 28 de septiembre de 1965

PACO IGNACIO: «Rubio Camín», *El Comercio*, Gijón, 5 de junio de 1952.

PACO IGNACIO: «Rubio Camín», *El Comercio*, Gijón, 5 de julio de 1952.

PALACIO, E. G.: «El Principado premió la generosidad de las víctimas del Lago Enol y de Barjola», *La Nueva España*, Oviedo, 8 de septiembre de 1987.

PAÑEDA, F.: «El Ministro de Cultura presidió la inauguración del Museo "Evaristo Valle"», *El Comercio*, Gijón, 6 de marzo de 1983.

PATTERSON, J. R.: «Rubio Camín: "Prescindiría del arte por vivir mi vida"», *Región*, Oviedo, 24 de febrero de 1981.

PELAYO: «Nuestra ciudad», *La Nueva España*, Oviedo, 4 de marzo de 1959.

«Pelayo Ortega, Rubio Camín y Pedro Silva, integrantes de la nueva Comisión Asesora del Museo Barjola», *El Comercio*, Gijón, 8 de abril de 1995.

PEREZ, J.: «La fama llega para muchos a los veinticinco años», *La Hoja del Lunes*, Oviedo, 23 de enero de 1950.

PICO, Vega: «Rubio Camín, Premio Nacional de pintura. No tuvo más maestros ni profesores que los cuadros que vio», *España*, 20 de enero de 1956.

PIDAL, N.: «Se presentó ayer en Gijón la Asociación Amigos del Museo Evaristo Valle», *El Correo de Asturias*, 31 de julio de 1987.

PILARES, M.: «Un gran pintor joven: Joaquín Rubio Camín», *La Nueva España*, Oviedo, 10 de julio de 1952.

«Pintura española en La Plata», *ABC*, Madrid, 23 de noviembre de 1961.

«Pinturas sobre temas del tren», *Sala Turner*, Madrid, 23 de febrero de 1953.

PLANS, J. J.: «Pequeñas biografías de conocidos asturianos. Rubio Camín», *El Comercio*, Gijón, 10 de marzo de 1964.

PLANS, J. J.: «Pequeñas biografías de conocidos asturianos, Rubio Camín», *El Comercio*, Gijón, 17 de marzo de 1964.

PLANS, J. J.: «Rubio Camín. antes pintor y a hora escultor», *La Nueva España*, Oviedo, 26 de agosto de 1964.

POPOVICI, C.: «El Cristo de Camín», *S.P.*, 376, Madrid, 22 de noviembre de 1968.

PORTAL, LL.: «Editada una obra sobre los artistas plásticos de Villaviciosa», *La Voz de Asturias*, Oviedo, 19 de febrero de 1989.

P. R.: «Rubio Camín: "El artista habló de su vida y su obra en el Club Prensa Asturiana"», *La Nueva España*, Oviedo, 12 de octubre de 1989.

«Premios del Certamen Nacional de Artes Plásticas», *Informaciones*, Madrid, 18 de diciembre de 1962.

«Premios trimestrales de "Sésamo"», *Arriba*, Madrid, 3 de abril de 1957.

«Premios de la Asociación del Paisaje de Villaviciosa», agosto de 1984.

«Presentación del libro Valdediós», *El Comercio*, Gijón, 29 de diciembre de 1987.

«Presentación de un video sobre Rubio Camín», *El Comercio*, Gijón, 13 de abril de 1990.

«Presentado el anteproyecto del nuevo paseo de Begoña», *La Hoja del Lunes*, Gijón, 14 de mayo de 1990.

«Primer Certamen Nacional de Artes Plásticas: Premiados», *La Estafeta Literaria*, 256, Madrid, 5 de enero de 1963.

«Primer ciclo de escultura española», *Informaciones*, Madrid, 17 de noviembre de 1972.

«Próximamente será expuesta en Gijón una talla de madera de Rubio Camín, que está destinada a la iglesia de los padres carmelitas», *La Hoja del Lunes*, Gijón, 11 de junio de 1984.

«Proyecto de Rubio Camín», *El Comercio*, Gijón, 10 de enero de 1964.

«Proyectos para un monumento», *El Comercio*, Gijón, 22 de septiembre de 1964.

PUENTE, J. de la: «La exposición de Rubio Camín, en el Sardinero», *Alerta*, Santander, 10 de septiembre de 1953.

QUIROS, V.: «Rubio Camín observa su etapa de pintor como si fuera "Algo ajeno"», *La Voz de Asturias*, Oviedo, 7 de octubre de 1989.

QUIROS ISLA, P.: «La pintura de Rubio Camín», *La Nueva España*, Oviedo, 4 de febrero de 1958.

R. A. L.: «Entre el hierro y el arte», *La Hoja del Lunes*, Gijón, 12 de julio de 1982.

RAMIREZ DE LUCAS, J.: «La escultura más nueva en las calles de Santa Cruz de Tenerife, una feliz iniciativa del Colegio de Arquitectos», *Arquitectura*, 181-183, Madrid, enero-marzo de 1974.

RAMOS, J., «Avilés quiere volver a ser la Atenas de Asturias», *La Voz de Asturias*, Oviedo, 26 de diciembre 1988.

RAMOS, L.: «Madera de vanguardia», *La Voz de Avilés* y *El Comercio*, Avilés, 29 de marzo del 2000

RAMOS, P.: «I Trofeo de la Caja», *La Nueva España*, Oviedo, 23 de agosto de 1988.

R. B.: «Esculturas de Joaquín Rubio Camín en la Casa del Siglo XV», *El Adelantado de Segovia*, Segovia, 26 de marzo de 1975.

R. B.: «Rubio Camín», *Gazeta del Arte*, 77, Madrid, 23 de mayo de 1976.

REIGADA, D.: «Próxima exposición de esculturas de Camín en la Casa de Cultura», *La Voz de Avilés*, 12 de marzo de 1989.

REIGADA, D.: «Hoy se inaugura la última exposición que organiza la Casa Municipal de Cultura», *La Voz de Avilés*, 16 de marzo de 1989.

REIGADA, D.: «Una exposición de esculturas de Camín cierra un ciclo histórico en la Casa de Cultura», *La Voz de Avilés*, 19 de marzo de 1989.

REIGADA, D.: «Avilés, uno de los mayores depositarios de la obra del escultor gijonés Camín», *La Hoja del Lunes*, Oviedo, 20 de marzo de 1989.

RIOSAS, E.: «Arte joven de España: desde 1948 hasta 1963», *La Nueva España*, Oviedo, 7 de noviembre de 1971.

RIVAS ANDRES, V.: «Vía Crucis (Poemas para un vía crucis de Joaquín Rubio Camín)», *El Comercio*, Gijón, 15 de abril de 1960.

RIVERO, A.: «Dos esculturas de Rubio Camín serán erigidas en el futuro paseo de Begoña», *La Nueva España*, Oviedo, 15 de junio de 1990.

ROSA MARIA: «Rubio Camín dedica en su exposición un homenaje póstumo a Le Corbusier», *El Comercio*, Gijón, 1 de septiembre de 1965.

RUBIERA, P.: «El Festival de cine infantil y juvenil de Gijón se inició el miércoles con una idea clara de renovación», *La Hoja del Lunes*, Oviedo, 12 de julio de 1982.

RUBIERA, P.: «Rubio Camín presidirá el consejo asesor del Museo Barjola», *La Nueva España*, Oviedo, 15 de noviembre 1988.

RUBIERA, P.: «El Barjola presentará, en octubre, una antológica de la pintura de Camín», *La Nueva España*, Oviedo, 6 de septiembre de 1989.

RUBIERA, P.: «El Principado apoyará con 2 millones la presencia de una galería en ARCO», *La Nueva España*, Oviedo, 13 de septiembre de 1989.

RUBIO, J.: «Las maderas de Rubio Camín», *Blanco y Negro*, Madrid, 28 junio 1975.

RUBIO, J.: «Joaquín Rubio Camín», *Blanco y Negro*, Madrid, 9 mayo 1975.

«Rubio Camín cree que lo heterogéneo de la colección Masaveu obliga a pensar en la separación de contenidos», *El Comercio*, Gijón, 19 de enero de 1994.

«Rubio Camín decora una cafetería de Poniente», *El Comercio*, Gijón, 21 de enero del 2003, p. 11. Rubio Camín, en plural», *La Voz de Avilés*, 4 de febrero de 2012.

RUBIO CAMÍN, J.: «Joaquín Rubio Camín», *Revista Blanco y negro*, Madrid, 8 de mayo de 1976

«Rubio Camín premiado», *España*, Tánger, 29 de diciembre de 1952.

«Rubio Camín, en Gijón», *Voluntad*, Gijón, 22 de junio de 1953.

«Rubio Camín premio nacional de Pintura», *Voluntad*, Gijón, 28 de diciembre de 1955.

«Rubio Camín premio nacional de Pintura», *El Comercio*, Gijón, 28 de diciembre de 1955.

«Rubio Camín galardonado con el premio nacional de Pintura», *La Nueva España*, Oviedo, 13 de enero de 1956.

«Rubio Camín, el Museo de Arte Contemporáneo», enero de 1956.

«Rubio Camín, premio nacional de Pintura», *Arriba*, Madrid, 14 de enero de 1956.

«Rubio Camín y el mural», *Voluntad*, Gijón, 8 de marzo de 1959.

«Rubio Camín clausura su exposición», *El Comercio*, Gijón, 26 de septiembre de 1959.

«Rubio Camín», *El Comercio*, Gijón, 8 de octubre de 1959.

«Rubio Camín», *El Comercio*, Gijón, 22 de marzo de 1960.

«Rubio Camín», *El Comercio*, Gijón, 12 de octubre de 1967.

«Rubio Camín», *El Comercio*, Gijón, 14 de octubre de 1967.

«Rubio Camín inaugura mañana exposición en Altamira», *El Comercio*, Gijón, 12 de agosto de 1970.

«Rubio Camín comenzó a modelar el busto de Ramón Antuña», *La Nueva España*, Oviedo, 5 de noviembre de 1971.

«Rubio Camín expone su arte en Segovia», *El Comercio*, Gijón, 18 de marzo de 1975.

«Rubio Camín cede a Avilés la mayor parte de su obra escultórica», *La Voz de Avilés*, 24 de julio de 1987.

«Rubio Camín. Museo Barjola (Gijón)», *Gaf-Are 69*, Barcelona, diciembre de 1989.

«Rubio Camín dará una conferencia el día 21 en el Orfanato Minero», *La Voz de Asturias*, Oviedo, 18 de febrero de 1990.

«Rubio Camín participa en una exposición de escultura española en Dublín», *El Comercio*, Gijón, 7 de marzo de 1991

«Rubio Camín, el placer de la estética», *El Comercio*, Gijón, 19 de diciembre de 1992

«Rubio Camín ultima un bajorrelieve para la nueva iglesia de San Nicolás de Bari», *El Comercio*, Gijón, 27 de agosto de 1992.

«Rubio Camín: un creador genial, global, mineral y natural», *La Nueva España*, Oviedo, 30 de diciembre de 2007, pp.51-52.

SAEZ, F.: «Rubio Camín: "el crítico de pintura es un aficionado que escribe de manera ininteligible"», *La Hora*, Madrid, 20 de junio de 1957.

SAEZ, R.: «Camín», *Arriba*, Madrid, 23 de mayo de 1975.

«Salas y Malleza se transforman en espacios para la escultura», *La Nueva España*, Oviedo, 20 de abril del 2003, p. 48.

SANCHEZ CAMARGO, M.: «Noticia y crítica de Arte», *Pueblo*, Madrid, 13 de junio de 1957.

SANTERBAS, S.: «Camín», *Guadalimar*, 51, Madrid, febrero de 1981.

«Sao Paul o Un triunfo español», *S.P.*, 267, Madrid, 1 de octubre de 1965.

S. D. B.: «Vigas de hierro, clavos, ángulos, maderas: Escultura de Rubio Camín», *Pueblo*, Madrid, 12 de febrero de 1965.

«Se clausuró en Madrid la Exposición de Rubio Camín», *El Comercio*, Gijón, 9 de febrero de 1973.

«Se solicita el concurso del Real Madrid C.F. para la inauguración del busto a Ramón Antuña», *El Comercio*, Gijón, 3 de febrero de 1972.

«Se prepara la IV Exposición Nacional "El Metal en el Arte"», 27 de marzo de 1972.

SEGOVIA, E.: «Cine y artes plásticas centran la oferta de la Casa de Cultura durante esta semana», *La Voz de Avilés*, 9 de abril de 1989.

SUARDIAZ, A. C.: «Camino de la eternidad», *La Nueva España*, Gijón, 28 de octubre de 1999.

SUÁREZ, P.: «Confluencias 2002 muestra la riqueza artística de 20 escultores del Principado», *El Comercio*, Gijón, 20 de diciembre de 2002, p. 71.

SUAREZ, R.: «De exposiciones», Oviedo, 15 de mayo 1983.

SUAREZ, R.: «Cornión (Melquíades Alvarez, Pelayo Ortega y Rubio Camín ) representará a Asturias en A RC0/86», *La Nueva España*, Oviedo, 9 de marzo de 1986.

SUAREZ, R.: «Rubio Camín: "La pintura que fue y la que pudo (puede) ser"», *La Nueva España*, Oviedo, 27 de octubre de 1989.

T.: «Rubio Camín», *Índice de Arces y Letras*, Madrid, agosto 1957.

TAIBO, P. I.: «Rubio Camín (que retorna a Madrid con un premio) recordaba mucho "todo esto"», *El Comercio*, Gijón, 5 de julio de 1952.

TAIBO, P.I.: «Veraneando con la imaginación», *El Comercio*, Gijón, 3 de agosto de 1952.

TAIBO, P.I.: «Visité "La playa Varela" y "El bosque del Gijón" y conocerá (sin música de Agustín Lara" a la crema de la intelectualida», *El Comercio*, Gijón, 3 de agosto de 1952

TAIBO, P. I.: «Alrededor de la Exposición de Rubio Camín», *El Comercio*, Gijón, 26 de agosto de 1953.

TELENTI, P.: «"Cristo vivo", última escultura de Camín», *La Voz de Asturias*, Oviedo, 12 de junio de 1984.

TILL: «Rubio Camín y la pinacoteca o un testimonio elocuente», *El Comercio*, Gijón, 29 de agosto de 1965.

TILL: «Elogio de un libro hermoso», *El Comercio*, Gijón, 24 de diciembre de 1987.

TILL: «El Gijón del joven Joaquín Rubio Camín», *El Comercio*, Gijón, 15 de agosto de 1989.

TOMAS, H.: «Rubio Camín, pintor», *La Nueva España*, Oviedo, 30 de diciembre de 1955.

TORROELLA, S.: «Un salón de escultura en Barcelona», *El Noticiero Universal*, Barcelona, 2 de octubre de 1968.

TRASOBARES, J. L.: «La gran cita del Arte Contemporáneo Español», *Heraldo de Aragón*, Semanal, Zaragoza, 11 de diciembre de 1987, pp. 4-8.

«Tres pintores en tres salas», *El Comercio*, Gijón, 20 de septiembre de 1959.

TUYA, CH.: «Camín de la posteridad», *El Comercio*, Gijón, 2 de julio de 2003.

TUYA, CH.: «Una obra de Rubio Camín en el hall de la RENFE», *La Prensa*, Gijón, 21 de diciembre de 1990.

«Un altar que sí llevará mosaico», *El Comercio*, Gijón, 5 de marzo de 1961.

«Un gijonés premio nacional de Pintura de España», *Diario de la Marina*, 29 de abril de 1956.

«Un monumento a la madre del emigrante será levantado en Gijón e inaugurado próximo verano», *La Gaceta del Norte*, Bilbao, 11 de enero de 1964.

«Un monumento en el aire», *La Voz de Asturias*, Oviedo, 1 de julio de 1990.

«Un nuevo triunfo del pintor gijonés Rubio Camín», *Voluntad*, Gijón, enero de 1953.

«Un pintor gijonés», *La Voz de Avilés*, Avilés, 13 de enero de 1956.

«Un proyecto que está en marcha. La exposición antológica de pintura asturiana», *La Nueva España*, Oviedo, 27 de septiembre de 1953.

«Una escultura del gijonés Rubio Camín, en el stand de la Telefónica en la Feria de Muestras», *El Comercio*, Gijón, 5 de agosto de 1967.

«Una exposición acerca a Europa la obra de 26 artistas asturianos», *La Nueva España*, Gijón, 28 de agosto de 1998

«Una exposición deseada», *El Comercio*, Gijón, 20 de noviembre de 1997.

«Una farmacia que es noticia», *El Comercio*, Gijón, 12 de octubre de 1967.

VAQUERO, J. M.: «Gijón dedica un nuevo museo al pintor Evaristo Valle en uno de los jardines más bellos de Europa», *El País*, Madrid, 19 de octubre de 1982.

VAZQUEZ-PRADA, M.: «Sorprendente y arrebatadora exposición de Rubio Camín», *La Nueva España*, Oviedo, 27 de febrero de 1965.

VEGA PICO, J.: «Pintura nueva en la Bienal Hispanoamericana. Rubio Camín el concursante más joven», *España*, Tánger, 1944

VEGA PICO, J.: «Rubio Camín, el concursante más joven», *España*, Tánger, 23 de septiembre de 1951.

VEGA PICO, J.: «Un retrato de Yolanda en la Nacional», *España*, Tánger, 27 de mayo de 1952.

VEGA PICO, J.: «Rubio Camín, Premio Nacional de Pintura», *España*, Tánger, 20 de enero de 1956.

VELASCO, J. M.: «Pintores y escultores dicen que Asturias es una topera», *La Voz de Asturias*, Oviedo, 24 de febrero de 1987.

VENTURA, A.: «Formas de Septentrión», *El Comercio*, Gijón, 17 de julio del 2000.

VILLAMAR, P. A., de: «Asturianos en Madrid. Joaquín Rubio Camín se ha pasado a la escultura», *Región*, Madrid, 28 de noviembre de 1962

VILLAR, I.: «Rubio Camín ya tiene su parque», *El Comercio*, Gijón, 17 de junio de 2009, p. 4.

VILLA PASTUR, J.: «Pintura asturiana contemporánea», *La Voz de Asturias*, Oviedo, 21 de diciembre de 1956.

VILLA PASTUR, J.: «En la Caja de Ahorros de Asturias óleos de Rubio Camín», *La Voz de Asturias*, Oviedo, 1 de febrero de 1958.

VILLA PASTUR, J.: «Dos exposiciones y algo más sobre pintura», *La Voz de Asturias*, Oviedo, 17 de septiembre de 1959.

VILLA PASTUR, J.: «Tres excelentes exposiciones de pintura», *Asturias Semanal*, Oviedo, 27 de febrero de 1971.



VILLA PASTUR, J.: «Asturias y la escultura», *Asturias Semanal*, Oviedo, 28 de agosto de 1971.

VILLA PASTUR, J.: «Cinco estupendas exposiciones», *La Voz de Asturias*, Oviedo, 20 de mayo de 1983.

VILLAMAR, P. A.: «Joaquín Rubio Camín se ha pasado a la escultura», *Región*, Oviedo, 28 de noviembre de 1962.

YUSTE, J. L.: «Exposición colectiva de escultura en "Atalaya"», *Voluntad*, Gijón, 6 de mayo de 1975.

ZUMALABE: «Oleos de Alberto Moreno y Joaquín Rubio Camín», *Lecturas*, San Sebastián, septiembre de 1952.

## **Fuentes de internet:**

<<http://www.esculturaurbana.com/paginas/mus331.htm>>

<<http://www.agrobyte.com/agrobyte/publicaciones/oregon/cap8.html>>

<http://olasv.org.uk/about/church-history>

[http://www.lavozdeg Galicia.es/ourense/2007/09/09/0003\\_6125464.htm](http://www.lavozdeg Galicia.es/ourense/2007/09/09/0003_6125464.htm)

<http://arquitecturadeg Galicia.eu/blog/colexio-dos-milagres/>