

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES



TESIS DOCTORAL

La escultura, el medio, su entorno y su fin

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Tomás Bañuelos Ramón

Directores

**Francisco López Hernández
Elena Blanch González**

Madrid, 2016

Universidad Complutense de Madrid

Facultad de Bellas Artes



Tesis Doctoral

LA ESCULTURA, EL MEDIO, SU ENTORNO Y SU FIN

Memoria para optar al grado de Doctor presentada por
Tomás Bañuelos Ramón

Bajo la dirección del Doctor Francisco López Hernández
y la Doctora Elena Blanch González

Departamento de Escultura

Madrid, 2015

Universidad Complutense de Madrid

Facultad de Bellas Artes



Tesis Doctoral

LA ESCULTURA, EL MEDIO, SU ENTORNO Y SU FIN



Memoria para optar al grado de Doctor presentada por
Tomás Bañuelos Ramón

Bajo la dirección del Doctor Francisco López Hernández
y la Doctora Elena Blanch González

Departamento de Escultura
Madrid, 2015

AGRADECIMIENTOS

Quiero manifestar mi agradecimiento a todos aquellos maestros que me enseñaron su saber hacer, a los que trabajaban cuando nos habíamos ido todos o venían el festivo para no compartir sus técnicas, y nos sorprendían al día siguiente con aquella patina, o encarnadura, o pasta para modelar, o encaje de figura. Aquel prodigio nos dejaba atónitos, y cubrían aquel anhelo imposible de alcanzar, y aunque no enseñaban, animaban a inventar a ciegas, por una ruta donde unas veces la magia, y otras el talento de algún compañero alumbraba un buen resultado, y aun sin él, eran el motor de nuestra voluntad. Hoy comprendo que mantener el secreto les daban poder, y era la manera de hacerse respetar, les hacía únicos, pero pese a no querer desvelar sus técnica, ponían tanto amor en su trabajo, tanta liturgia en su buen hacer, que hacían de nuestra curiosidad una virtud.

También a esos otros que a lo largo de los años, me dieron lo mejor de sí mismos, todo su conocimiento, a cambio de nada, por el mero hecho de saber escuchar.

A los profesores que intentaron a toda costa liberarme de ataduras y dogmas que te atrapaba en un quehacer rutinario y estéril. Fueron un necesario revulsivo para abrirme los ojos y estar atento a lo que sucedía a mi alrededor y enriquecer este oficio, para que llevara la proporción justa de lo personal y objetivo.

No podría pasar por alto también mi agradecimiento a mis alumnos con los que aprendí la mayor parte de lo que sé, con ellos nació mi vocación docente porque puse en práctica sus pensamientos, los trabajos que realizan siempre los sentí como míos, también sus fracasos y sus éxitos.

A mis directores D. Francisco López Hernández, y D^a Elena Blanch González, sin su incalculable ayuda tanto en el estímulo personal como en el

ámbito de lo profesional ya fuera en el plano artístico o en lo docente siempre han estado cerca. A Higinio Vázquez, el primer escultor con el que trabajé.

A los artistas realistas que incluyo en este estudio: Antonio López García, Julio López Hernández, y Francisco López Hernández, a todos ellos y a sus respectivas Mujeres: María Moreno, Esperanza Parada (fallecida), e Isabel Quintanilla; gracias por dejarme compartir una buena etapa de su vida y casi podría decir de su obra.

A mis amigos que siempre insistieron para que yo terminara esta tesis, en especial a Ángel Llorente, por sus consejos en este laborioso proceso. A mis colaboradores/as, siempre ayudando en lo que fuera necesario, en especial a Soraya Triana con la que he terminado de pulir todo el aspecto estético de este proyecto.

A mis hijas, con la que de una manera o de otra compartí gran parte de la obra que aparece en este estudio, a mi familia tan importante en mi vida, y a Emma García-Castellano García, con la que empecé a desarrollar los primeros pasos del proyecto.

A mis abuelos: nací en la casa de unos, y en la de los otros se forjó mi alma de escultor. A mi madre que me dedicó su vida y en especial a mi padre que aún me sigue apoyando.

ÍNDICE

RESUMEN.....	XIII
ABSTRACT	XVI
INTRODUCCIÓN.....	XXI
CAPITULO I. La escultura	35
I.1. Escultura, un término cambiante.....	37
I.2. Realismo y figuración en la obra de tres artistas: Francisco López Hernández, Julio López Hernández y Antonio López García.....	42
I.2.1. Francisco López Hernández.	43
I.2.2. Julio López Hernández	53
I.2.3. Antonio López García.	64
CAPITULO II. El medio (el taller)	79
II.1. El proyecto	82
II.2. El modelado	93
II.3. La ampliación del monumento	99
II.3.1. Antecedentes históricos de las técnicas de ampliación.	99
III.1.1. Modelado de la ampliación en arcilla	103
II.4. El paso a materia definitiva	105
II.4.1. Introducción al vaciado en escala	105
II.4.2. El molde	106
II.4.3. La fundición.....	107
II.4.3.1. Antecedentes históricos de la fundición.....	107
II.4.3.2. El Bronce	111

CAPITULO III. El entorno	113
III.1. El aprendizaje del artista y su lugar	116
III.1.1. Introducción al aprendizaje.	116
III.1.2. Del taller del artesano, a la Academia y a las enseñanzas artísticas.	117
III.1.3. Breve recorrido histórico sobre el papel del artista.	123
III.2. El entorno personal de Tomás Bañuelos Ramón	128
CAPITULO IV. Proceso de reflexión sobre la escultura	137
IV.1. Proceso de creación.....	142
IV.2. El monumento a Cristóbal Colón.....	144
CAPITULO V. Fin. La realización del monumento	145
V.1. Preliminares	147
V.2. Planteamiento urbanístico.....	150
V.4. Emplazamiento	174
V.5. Análisis de la ubicación del monumento a Cristóbal Colón.....	176
V.6. El concurso	177
V.7. Desarrollo del proyecto	182
V.8. Realización de la obra escultórica.....	188
V.9. Descripción de la obra definitiva.	195
CONCLUSIONES	197
BIBLIOGRAFÍA.	209
APÉNDICES.....	247
ENTREVISTAS.....	249

Entrevista con Higinio Vázquez	249
Entrevista a Francisco López Hernández	259
Entrevista a Julio López Hernández	268
Entrevista a Antonio López	294
TÉCNICOS.....	309
Modelado	309
Ampliación en arcilla	314
Sacado de puntos con máquina (escala 1/1).....	319
Vaciado.....	321
Reproducción a partir de molde	322
Fundición.....	333

RESUMEN

Título: La escultura, el medio, el entorno y su fin

Introducción

Hemos centrado este estudio en el análisis de nuestra práctica de la escultura, en el taller y sobre todo en las especialidades referidas al oficio del mismo, que han sido en ocasiones la consecuencia de la colaboración con diversos artistas, y que a su vez han constituido la base de nuestra formación, convirtiéndose en el referente constante en la evolución de nuestro lenguaje, tanto técnico como estético.

Resumen

La primera parte de esta tesis se dedicó sobre todo a los aspectos relacionados con el concepto de la escultura. En la introducción y en los cuatro primeros capítulos se plantean los fundamentos que tratan los aspectos más personales tanto en la poética en que se encuadra el quehacer escultórico, como las aspiraciones éticas, estéticas y técnicas del trabajo. Para ello se ha realizado un análisis y reflexión sobre los tres artistas que mayor relevancia y peso han tenido y tienen sobre el realismo y la figuración española: Francisco López, Julio López y Antonio López.

El Medio (el Taller), es un recorrido por los espacios y las técnicas, los procesos y los materiales en los que se mueven los artistas en general a través de la historia, y en particular de los creadores que son materia de nuestro estudio.

En el capítulo, El Entorno hacemos un breve recorrido por la historia del taller del artesano al taller del escultor en base al aprendizaje, y su evolución hasta la formación en las escuelas y sus procesos. Desde el plano personal hacemos una breve indagación sobre la influencia de las vivencias en la sensibilidad y las emociones en relación con la creación artística.

A continuación, hemos realizado, dentro del capítulo Proceso de reflexión, un breve prolegómeno a los procesos de realización de la Obra Colón en el que se plantea un primer esquema sobre algunas de las cuestiones más vinculadas a la experiencia directa del doctorando con la escultura y de los pormenores de como una obra propia ha tratado de abrirse camino en el panorama internacional del arte.

En último lugar el Fin es donde, después de reflexionar ampliamente sobre el monumento como un ámbito más de la creación dentro de una obra personal, desarrollamos el proceso de realización de la obra escultórica que elegimos como guía para nuestro trabajo, junto a, los recursos conceptuales y técnicos que entendemos necesarios para poder llevarla a cabo. A su vez todo ello ha sido el fruto de nuestro recorrido por diferentes apartados que hemos desarrollado en esta investigación.

Se incluyen, en el texto y en los apéndices los aspectos técnicos: las labores que se deben asumir desde el modelado inicial a la fundición, el ampliador o el técnico vaciador. No se ha pretendido, desde luego, descubrir temas nuevos en las descripciones de todos estos procesos profesionales, y si se han incluido ha sido, insistimos, por dar un carácter cerrado y acabado a lo que nosotros entendemos como parte ineludible de la escultura y su medio.

Objetivos

La tesis doctoral con el título La Escultura, el Medio, el Entorno y su Fin, tiene como objetivo la exposición de los principios formales y su interrelación con los procedimientos de trabajo y de aprendizaje en la escultura figurativa y monumental.

Un segundo objetivo, muy unido al anterior, ha sido demostrar la necesidad de que el artista-escultor maneje una base teórica como punto de partida para la creación de una obra de arte. Ahora bien, dada la íntima conexión que debe existir entre teoría y práctica, nos hemos propuesto, también, exponer a lo largo de este trabajo, las soluciones técnicas adoptadas para resolver los

problemas que surgen en el transcurso de una obra escultórica, tanto desde un punto de vista general, como en particular y, en concreto, desde el ámbito de tres creadores conocidos, siempre desde el medio en que se encuentra cada uno y en relación a su entorno.

Metodología

Para conseguir todos los objetivos hemos adoptado una metodología basada sobre todo en la reflexión de nuestra práctica artística, unida a la observación directa del trabajo de los artistas españoles Higinio Vázquez, Francisco López Hernández, Julio López Hernández y Antonio López García. Las razones para la elección de estos artistas han sido de carácter profesional y a la vez personal. Con el primero de ellos comenzó nuestra andadura en el camino de las Bellas Artes, y con los otros hemos compartido durante años trabajo, y en ocasiones intervenido en el entorno del otro, participado de sus vivencias.

Conclusiones

En primer lugar, hemos querido demostrar la vigencia de los procedimientos tradicionales del oficio de la escultura en nuestro tiempo. De lo que se derivó -como otro de los fines de nuestra investigación-, el de explicar la necesidad que el creador actual tiene de hacer convivir en el taller los procedimientos tradicionales con los nuevos conceptos ligados al arte y sus tecnologías.

Por otra parte, hemos intentado explicar la importancia que en la labor creadora del artista tienen las influencias adquiridas en el terreno de la representación formal, junto a los estímulos emocionales, los cuales, consideramos, son el punto de partida para el desarrollo de un lenguaje plástico propio. Ahora bien, dado que el arte no es una ciencia ni una técnica aséptica o neutral, hemos pretendido, también, demostrar que el azar es un incentivo, un motor para la creación, estimulante y motivador de la transgresión de lo establecido, e impulsor de la innovación en el arte y la investigación.

ABSTRACT

Title: Sculpture, Environment, Surroundings and Purpose

Introduction

We have focused this study on the analysis of our sculpting practice in the workshop and, specifically, on the specialties related to the sculpting profession, which have occasionally arisen as a consequence of collaboration with different artists, constituting the foundation of our learning; they have become the constant point of reference in the evolution of our language, both technical as well as esthetic.

Abstract

The first part of this thesis is almost entirely dedicated to aspects related with the concept of sculpting. The grounds are laid out in the Introduction and the first four chapters that cover the most personal aspects, both in the poetical sense in which the act of sculpting is framed, as well as the ethical, esthetic and technical aspirations of sculpting itself. To do so, an analysis and reflection have been carried out on the three artists that have and had in the past the most relevance and importance regarding Spanish realism and figuration: Francisco López, Julio López and Antonio López.

El Medio (el Taller) [the environment (the workshop)], is a journey through the spaces and techniques, the processes and the material in which the artists move, in general, throughout history, and specifically, of the creators- the subjects of our study.

In the chapter entitled *El Entorno* [the surroundings], we make a short journey through the history of the artisan's workshop to the sculptor's workshop based on learning, and their evolution up to the moment of training in formal schools and the processes involved. From the personal arena, we make a brief investigation on the influence of the life experiences regarding the sensitivity of the emotions related with artistic creation.

Next, in the chapter entitled *Proceso de reflexion* [the process of reflection], we have made a brief introduction to the processes followed to create a piece called Colón in which a first outline is presented on some of the issues most closely related to the direct experience of the doctoral candidate with sculpting and the details of his attempts to break into the international art panorama with his own work.

Last but not least, *El Fin* [the end] is where, after reflecting extensively about the monument as yet another area of creation within a person's own artwork, we develop the execution process of sculptural artwork that we select to guide our own work, together with conceptual and technical resources that we believe are necessary to do so. Simultaneously, all of the aforementioned has been the result of our journey through different sections that we have developed in this research.

Objectives

The objective of the doctoral thesis entitled *Sculpture: Environment, Surroundings, and Purpose* is to present the formal principals and their interrelation with the working and learning procedures in figurative and monumental sculpting.

Tightly linked to the aforementioned, the second objective is to demonstrate the need for the artist-sculptor to use a theoretical base as a starting point to create any work of art. That said, given the intimate connection that should exist between theory and practice, we have also proposed to present the technical solutions adopted to resolve the problems that arise in the course of the creation of a piece of sculptural artwork, both from the general point of view as well as specifically, from the area of three well known creators: always from the environment in which each one is found related with their surroundings.

Methods

To achieve all of our objectives, we have adopted a methodology based mostly on the reflection of our artistic practice together with the direct observation of the work of the Spanish artists Higinio Vásquez, Francisco López Hernández, Julio López Hernández and Antonio López García. We selected these artists due to professional and personal reasons. Our journey along the path of Fine Arts started with the first artist, and with the rest we have shared many years of work, and occasionally, we have intervened in the surroundings of each other, participants of their life experiences.

Conclusions

First, we wanted to demonstrate the validity of the traditional procedures of the sculpting trade in our time. From what stemmed – as another purpose of our investigation -, to explain the need of modern day creators to make the traditional procedures coexist with the new concepts related with art and its technologies.

Also, we have attempted to explain the importance that the influences acquired in the area of formal representation have on the creative work of an artist, together with emotional stimuli which, we believe, are the starting point to develop a singular sculptural language. That said, given that art is not a science nor an aseptic or neutral technique, we have also attempted to demonstrate that chance is an incentive, a motor for creation, stimulating and motivating the transgression of the status quo, and a driving force for innovation in art and research.

INTRODUCCIÓN



INTRODUCCIÓN

El siguiente estudio, presentado como tesis doctoral con el título *La Escultura, el Medio, el Entorno y su Fin*, tiene como objetivo fundamental la exposición de los principios formales y de su interrelación con los procedimientos de trabajo y de aprendizaje en la escultura figurativa y monumental. Un segundo objetivo, muy unido al anterior, ha sido demostrar la necesidad de contar con unas bases teóricas de partida del artista escultor creador de una obra realista. Ahora bien, dada la íntima conexión que debe existir entre teoría y práctica, nos hemos propuesto, también, exponer a lo largo de este trabajo, las soluciones técnicas adoptadas para resolver los problemas que surgen en el transcurso y la conclusión de una obra escultórica personal.



Fig. 1

Otro de nuestros objetivos, vinculado al indicado en primer lugar, ha sido demostrar la vigencia de los procedimientos tradicionales del oficio escultórico en el mundo actual. De lo que se derivó -como otro de los fines de nuestra investigación-, el de explicar las ventajas que para el creador actual tiene la convivencia en el taller de los procedimientos tradicionales con las nuevas tecnologías.

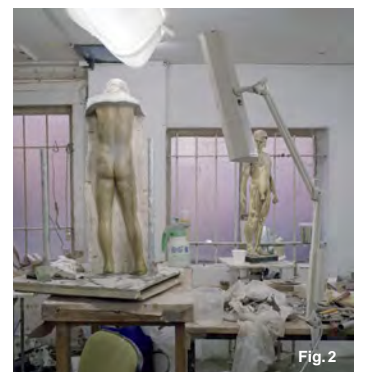


Fig. 2

Por otra parte, hemos intentado explicar la importancia que en la labor creadora del artista tienen las influencias adquiridas en el terreno de la representación formal, unidas a los estímulos emocionales, que, unidos, son el punto de partida para el desarrollo de un lenguaje plástico propio.

Ahora bien, dado que el arte no es una ciencia ni una técnica aséptica o neutral, hemos pretendido, también, demostrar que el azar es un incentivo, un motor para la creación, con lo que puede tener de estimulante para la transgresión de lo establecido e impulsor de la innovación.



Para conseguir todos los objetivos que nos propusimos hemos adoptado una metodología basada sobre todo en la reflexión de nuestra práctica artística, unida a la observación directa del trabajo de los artistas españoles Higinio Vázquez, Francisco López Hernández, Julio López Hernández y Antonio López García. Las razones para la elección de estos artistas han sido de carácter puramente profesional y a la vez personal. Con el primero de ellos comencé mi andadura en el camino de las Bellas Artes, y con los otros he compartido durante años trabajo y vivencias.

Hemos centrado este estudio en el análisis de nuestra práctica de escultor, en el taller, sobre todo en las especialidades de ese trabajo, que han sido la consecuencia de la colaboración con los artistas, y que a su vez han constituido la base de nuestra formación, convirtiéndose en el referente constante en la evolución de nuestro lenguaje, tanto técnico como estético.

El papel personal desempeñado desde la propia actividad profesional deberemos analizarlo desde una perspectiva histórica, ya que «una manera de hacer» es consecuencia casi siempre ineludible de la historia de la escultura, de «el entorno» que condiciona y establece las pautas a seguir. Francisco López Hernández, en cuya obra artística ahondaremos más adelante, afirma lo siguiente: *Muchos artistas seguimos creyendo que el realismo puede dejar fe de la vida actual, que por otro lado, los cambios han sido mínimos en el complejo campo emocional, y es por esto, que podemos continuar sintiendo emoción ante una obra artística muy alejada en el tiempo de nosotros si todavía nos puede seguir aportando sugerencias comprensibles y afines a nuestra sensibilidad actual.*

Hemos analizado el territorio que enmarca la palabra «Escultura» bajo dos supuestos: el técnico y el conceptual, términos que engloban la sensibilidad, la creatividad y la técnica. Puesto que hablamos de arte, es necesario que se conjuguen tales parámetros. La obra es el medio a través del cual el artista transmite sus conocimientos y su sensibilidad. Por lo tanto, la creación de la obra escultórica se realizará tanto en su fundamento técnico como en el sensible.

Creemos conveniente exponer, ahora, unas precisiones sobre nuestro tema de estudio, antes de indicar el contenido del mismo.

Consideramos como válida e incuestionable la afirmación de que toda obra artística, o bien toda actividad en el terreno de las artes plásticas, constituye por sí misma, o al menos conlleva implícita una labor de investigación a lo largo de todo el proceso de realización; del mismo modo, el conjunto de nuestra obra escultórica, -partiendo desde el aprendizaje-, está inmerso en ese proceso de investigación constante, donde lo practicado es fruto de lo aprendido y viceversa. Este juego recíproco está influido indiscutiblemente por la experiencia de todos aquellos artistas con los que hemos trabajado.



Fig. 7



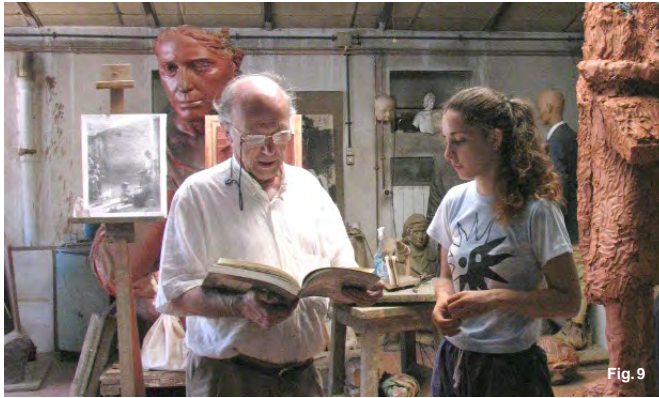
Fig. 8

La investigación, entendida como función básica de todo centro universitario, y las dificultades en la delimitación de campos de acción propios, son, sin lugar a dudas, los temas que mayor controversia han despertado en nuestros Escuelas, ahora Facultades desde la incorporación a la Universidad. Araño Gisbert llegó a afirmar que *la Investigación constituye el proceso más formal, sistemático e intensivo de llevar a cabo un método de análisis científico; podremos comprobar como la diferencia que se establece entre ésta y el arte es algo insuperable.*¹

Opinión que –lógicamente- no compartimos, ya que la escultura y el arte en general, entendidos como actividades del intelecto que se materializan, no están reñidas con la sistematización y el rigor del proceso analítico-científico. Los aspectos especulativos en los que en ocasiones se insiste en la investigación escultórica quedan así demostrados al ser puestos a prueba en la realización de la obra, constituyendo además el fin último de nuestra propuesta personal basada en un determinado quehacer artístico.

La tarea del escultor se distancia de la del alfarero, diseñador o artesano en la medida en que éstos culminan su objetivo sometiendo la materia a un determinado proceso para obtener una forma previamente diseñada. El escultor, en cambio, plantea un problema de comunicación, acompañado de una reflexión intelectual, la cual arranca de su interior, de sus emociones más íntimas, para materializarse en una propuesta que se proyecta y que compromete al espectador.

¹ ARAÑO GISBERT, J. C. (1984) «La investigación en Bellas Artes: realidad y utópica», *Icónica*, nº12, 1984, pág. 23.



Es en los talleres donde surge la idea del artista; primero nace el artesano y luego el creador². Tradicionalmente, uno de los pilares fundamentales en la formación íntegra del individuo lo constituía su etapa de aprendiz. Hasta mediados del siglo XX España era un país eminentemente rural, y la proyección social de la persona nacía al calor de las profesiones que se desarrollaban en los pueblos. Esta manera de acceder al mundo del arte que se prolongó durante siglos está actualmente en recesión, al haber desaparecido prácticamente los talleres de los artesanos de los pueblos y de los barrios de nuestras ciudades, trasladándose a las zonas industriales, circunstancia que impide a los niños asistir a ese engranaje vital donde los artesanos tenían un peso específico. Esta condición de testigos directos ha sido sustituida por la de meros receptores de información teórica en el mejor de los casos, penetrando en el mundo del arte por lo general a través de los colegios, museos, medios de comunicación y escuelas de formación específica. Surge también el concepto de artista autodidacta, cuyo recorrido formativo responde a las inquietudes personales del individuo.

Como se sabe, en el pasado, se entraba a formar parte de ese engranaje en el momento en que en las familias surgía la necesidad de que el niño buscara una remuneración propia, de manera que entraría a trabajar en algún taller próximo, donde prácticamente a cambio de la comida aprendería un oficio, además de solucionar un problema doméstico por desgracia muy habitual a lo largo de la historia de la humanidad.

2 GALLEGO, J. (1976) *El pintor de artesano a artista*, Granada: Diputación provincial, 1996.

Los artistas de los que hablaremos en esta tesis comparten una educación artesana con otra artística, que se amplía a través de una etapa académica para acabar proyectándose como creadores.

Es en ese ámbito, a caballo entre ambos mundos, donde se abre ese otro que es el de formador o docente; a través de las necesidades de unos y otros por incorporar nuevos procesos y materiales al terreno propio surge la investigación, disciplina que se hace inherente a cada uno de los campos. Esos logros eran secretos de talleres y artesanos en otros tiempos; hoy son los centros de formación los que descubren o abren la puerta del conocimiento genérico, dando lugar a equipos de investigación en las distintas especialidades.

Investigación y Escultura son términos afines pero no equivalentes; no toda investigación es Escultura, y sin embargo, toda escultura que se precie debe llevar implícito un proceso de investigación. Si por un lado podemos afirmar que siempre hubo planteamientos que recibieron impropriamente el nombre de Escultura, de la misma manera existen en éste u otros campos desarrollos que no merecen el nombre de Investigación.

Para el escultor que tiene repartido su campo de acción entre el mundo universitario y el mundo de la creación personal es indispensable conocer todos los medios técnicos que se van incorporando a nuestra sociedad, tratando de utilizarlos en ambos sentidos. Se puede entender, por ejemplo, como algunos creadores y docentes nos hemos servido desde nuestra incorporación al mundo de la escultura, de la fotografía, y del vídeo como herramienta indiscutible en el paso previo a la producción escultórica, al tiempo que sirve como documentación para archivar catalogar y difundir. Una vez finalizada, la obra es plasmada de nuevo sobre un soporte audiovisual con el fin de utilizarla no solamente como un medio de promoción personal, sino con un fin pedagógico e instructivo para ser aplicado en la práctica de la docencia. La evolución de los

medios audiovisuales es constante, por lo que nos hemos visto obligados a ir adaptándonos a todos los soportes de aquellos que se han ido imponiendo. Por esto, introduciremos además del lenguaje escrito, el gráfico y audiovisual, sin el cual sería imposible ilustrar las explicaciones y el análisis de esta investigación.

Estos son los principios sobre los que se apoya nuestra investigación, partiendo de las consideraciones y experiencia personal del desarrollo de un determinado tipo de obra escultórica y de la reflexión y estudio de la realidad.

La transformación del mundo real en nuestro mundo creativo produce cambios en nosotros mismos, así como en nuestras esculturas y estas, a su vez, podrán influir en el contexto social en el que se inscriben. Obviamente, también influyen en la obra la relación personal y profesional con artistas que comparten el lenguaje de la escultura como medio de expresión. El historiador y crítico de arte francés Pierre Francastel lo expresaba de la siguiente manera: *Son los hombres quienes crean el espacio donde se mueven, o donde se expresan. Los espacios nacen y mueren como las sociedades, viven y tienen una historia.*³

Volviendo a Francastel, podemos decir que *La obra de arte es un punto de relevo y que, al fijarse, el pensamiento figurativo establece a través de las obras un verdadero diálogo entre participantes alejados los unos y los otros por el tiempo, el espacio y el saber.*⁴

Es importante no solamente el estudio de la obra en sí, sino la indagación en los planteamientos, los medios que se ponen al servicio de la escultura. Según Albercht, *una comprensión básica de las formas de expresión artística no puede limitarse al análisis de su organización formal, va íntimamente unido a materiales y técnicas.*⁵

3 FRANCASTEL, P. (1965) *Sociología del arte*. Madrid: Alianza, 1975, pág. 110.

4 *Ibíd.*

5 ALBRECHT, H. J. (1981) *Escultura en el Siglo XX: Conciencia del espacio y configuración artística*. Barcelona: Blume, pág. 14.

Podemos confirmar pues que técnica, arte y aprendizaje se unen siempre durante el proceso escultórico. Toda obra lleva implícito un aspecto técnico, estético y cultural. Siempre se parte de unos conocimientos técnicos y personales en los que el método (el oficio) hace posible la realización de una obra. La historia nos ha enseñado la evolución de los diferentes estilos en el lenguaje y, a través de ellos, hemos conocido los medios de ejecución, las numerosas maneras de representar el natural, y cómo son materializadas las formas por los escultores, término con el que se puede aludir a todos ellos (con distintos matices) en el amplio espectro de las épocas (y no artistas, que sería un concepto incorporado en el siglo XX, que empieza a considerar la figura del artista-autor a partir del Renacimiento); estos escultores construyen, aprenden y se apropian, o más bien hacen suyos, unos códigos que se convierten en el signo de identidad que les acota en una época y en un lugar concretos. Estos códigos, sumados a la sensibilidad que incorpora cada autor y al talento con el que se utilizan, convierten el oficio en un lenguaje personal. Un ejemplo de ello sería el llamado *modelado italiano*, que encierra una manera de representar, un estilo concreto de principios del siglo XX, y no por ello deja de existir una notable diferencia entre los distintos autores, entre la plenitud en el tratamiento de la forma de Marini, y el efecto resbaladizo en el modelado de Manzú. O el expresionismo rodiniano, que alude a una manera de modelar, y sin embargo difiere mucho del modelado de contemporáneos suyos, como el de Medardo Rosso, más intimista y austero. En este sentido, el análisis de las constantes históricas en la utilización de los distintos estilos, nos mostrará que la tradición, en cuanto a técnicas, procedimientos y planteamientos estéticos, condiciona inevitablemente la labor artística.



Toda técnica lleva consigo una parte de habilidad, de búsqueda, así pues, la realización de una obra depende de la formación del artista, pero también de las tradiciones que han rodeado y rodean su actividad profesional, influyendo en todos los ámbitos de su lenguaje artístico.

La eterna batalla entre el concepto y la técnica resultaría por tanto una discusión estéril, pues entendemos que en arte estos términos están intrínsecamente unidos. Aunque a este respecto el artista moderno siempre ha menospreciado la técnica (quizá porque pensó que ésta ya había sido dominada), esa misma rebeldía se convierte en el germen de nuevas técnicas. Por eso nos adherimos, aunque con matizaciones, al pensamiento de Marcel Duchamp cuando decía que *las obras de arte nacen de las intenciones del artista, no de la destreza o de la técnica; éstas, al fin y al cabo, son actos repetitivos que cualquiera puede aprender.*⁶

A nuestro entender, el escultor plasma a través de su obra sus ideas, proposiciones y pensamiento, estructurándose como lenguaje que requiere de los medios técnicos adecuados, de un conocimiento previo del idioma empleado. Francastel alega a este respecto que *la oposición entre arte y técnica se resuelve cuando se advierte que en cierta medida, el mismo arte es una técnica en los dos niveles de las actividades operatorias y figurativas.*⁷

Entendemos que la escultura no puede ser una mera intuición, sino que la acción debe ir unida a la creación, con un planteamiento conceptual, además del conocimiento de la técnica con que se realiza. El fin de la obra plástica es que se materialice el planteamiento, y este hecho es consecuencia de la búsqueda personal del creador, que ira avanzando en su madurez artística.



Fig. 15

6 Citado en GABLIK, S. (1987). *¿Ha Muerto el Arte Moderno?* Madrid: Herman Blume. pág. 36.

7 FRANCASTEL, P. (1956) *Arte y técnica en los siglos XIX y XX*. Madrid: Debate, 1990. pág. 13.



Una de las facetas en la que estos planteamientos toman forma más abiertamente en nuestra actividad profesional es el monumento -tema que trataremos con mayor amplitud más adelante aportando documentación gráfica- pues es precisamente la escultura monumental sobre lo que tratará el último capítulo de esta tesis doctoral, para lo que tomaremos como punto de partida nuestra obra pública personal, concretamente el *Monumento a Cristóbal Colón* ubicado frente a la Embajada de España en Londres. La exposición pormenorizada del proceso de realización servirá como complemento ilustrativo a lo planteado en este trabajo. Es nuestro propósito, por tanto, en este apartado, describir el procedimiento seguido en la ejecución de una obra escultórica a partir de sus planteamientos técnicos y estéticos iniciales, la metodología de trabajo elegida y las soluciones plásticas. Del mismo modo, al tratarse de una obra destinada al espacio urbano, analizaremos los pormenores de la colocación y de la elección del lugar de emplazamiento de la obra, así como las características particulares de este tipo de obra monumental. Así mismo se analizarán los factores que rodean a la concepción del monumento figurativo en general, considerando y especificando la influencia de los artistas que han determinado nuestra práctica escultórica personal, y aportando a este estudio su particular entendimiento de la representación figurativa.

Aceptadas estas precisiones, indicamos a continuación, brevemente, el contenido de nuestra investigación. Hemos dedicado el primer capítulo a *La Escultura*, y en el que después de explicar el concepto, nos hemos centrado en la escultura figurativa y realista de los artistas Francisco López Hernández, Julio López Hernández y Antonio López García, así como en nuestra propia obra escultórica.

En el segundo capítulo: El Medio (El Taller) tras reflexionar qué entendemos por Medio, nos hemos ocupado del trabajo de esos tres creadores que comparten pimer apellido y medios semejantes también del nuestro, un conjunto de explicaciones sobre la metodología de trabajo y las técnicas aplicadas en la escultura y métodos de creación propios.

En el cuarto capítulo, *El Entorno*, explicamos todo lo que condiciona el ámbito del escultor, sus influencias y relación con otros artistas, así como el aprendizaje personal en todas las etapas de su formación. Es en este capítulo en el que exponemos nuestra trayectoria artística, deteniéndonos sobre todo, en nuestra formación inicial.

Hemos reservado el quinto y último capítulo, *Su Fin. La realización del monumento*, para explicar una de nuestras obras públicas: El monumento a Cristóbal Colón erigido en la ciudad de Londres. *Propuesta escultórica*, exponemos toda una serie de reflexiones y argumentos personales y de otros investigadores sobre el arte y la escultura de monumentos. Con este capítulo, a nuestro entender, queremos concluir con los aspectos que hemos pretendido exponer a lo largo de esta tesis doctoral.

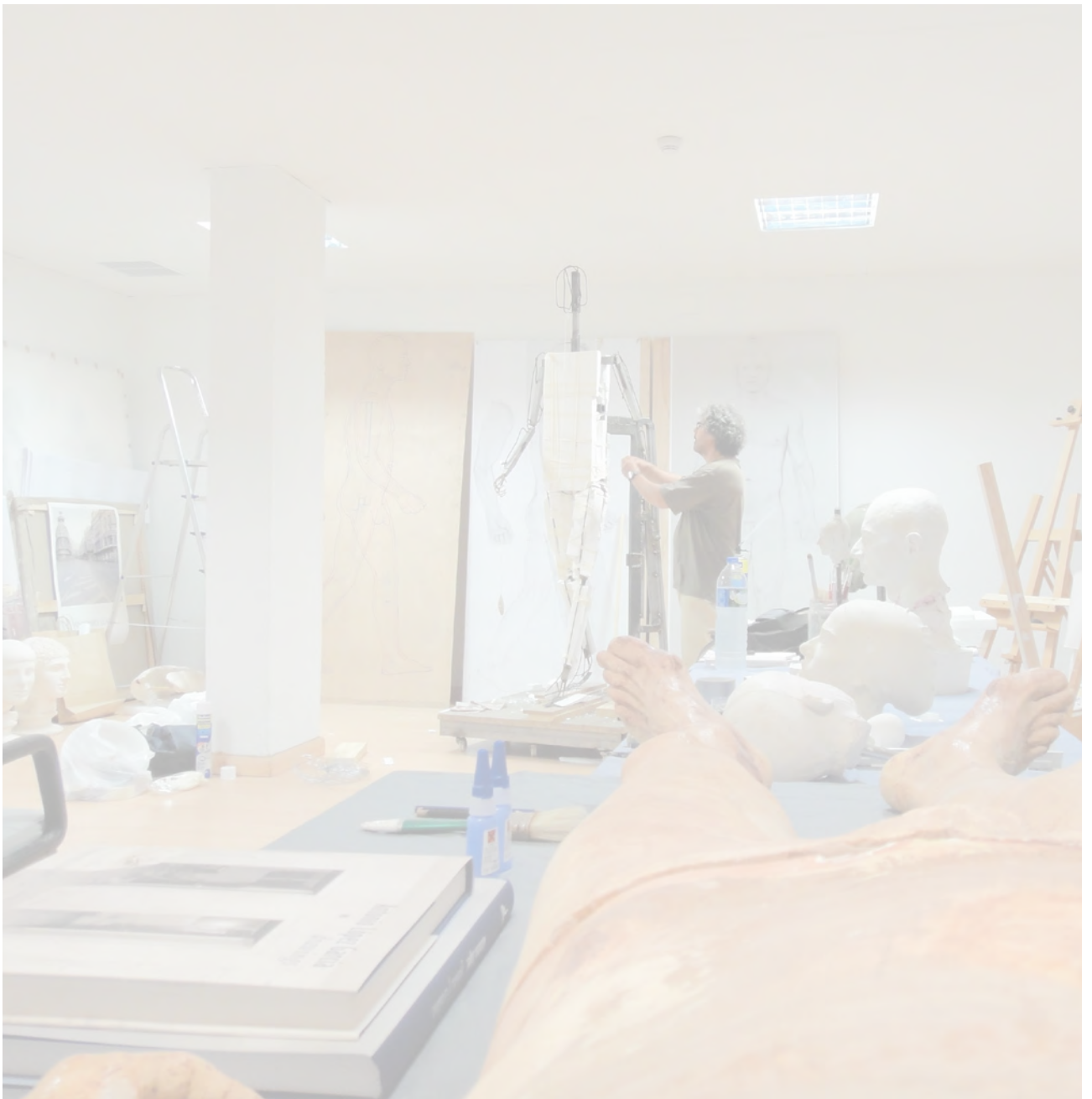
Se completa el trabajo con varios apéndices dedicados a la explicación de técnicas y procedimientos escultóricos y a la transcripción de las entrevistas que hicimos a los artistas de los que nos hemos ocupado en esta tesis.

Con esta tesis queremos rendir homenaje al sistema de introducción al arte que se ha venido repitiendo a lo largo de toda la historia y que hoy ha cambiado radicalmente, salvo en pequeños reductos específicos formativos que se desarrollan alrededor de las escuelas y facultades de arte.



Fig. 17

CAPITULO I. La escultura



CAPITULO I. LA ESCULTURA

I.1. Escultura, un término cambiante

La escultura actualmente abarca terrenos muchísimo más amplios y especulativos que en el pasado en los que nosotros no vamos a entrar. La denominación de escultura en nuestro trabajo atiende a ese sistema de representación bidimensional y tridimensional, tanto abstracta como figurativa, que alberga todas las características estéticas, matéricas y conceptuales que conforman su esencia artística. Nuestra obra artística se encaja dentro de la figuración, y comparte por un lado los elementos formales de la tradición y por el otro la rebeldía y la evolución que provoca sentirnos artífices de nuestro tiempo, compartiendo con nuestros contemporáneos códigos que nos delatan y que se acaban definiendo como «corrientes».

Estamos cerca de un realismo que parte de la interpretación respetuosa del modelo, y que intenta dar calor a la representación, aprovechando las cualidades expresivas y sensitivas que proporciona el material. Sin embargo, en ocasiones éste obedece más a ciertos caprichos de la personalidad, queriendo mezclarse con el lenguaje de los sueños, representando imágenes retenidas arbitrariamente en la memoria o en el inconsciente que se acaban fundiendo con la realidad a través del uso de materiales modernos.



Dumayon fut entaillerre
Dourtraiant en fust et en pierres

Fig. 18

La escultura, por lo tanto, será el hilo conductor de todo el estudio, el principio y fin de una vida profesional. Explicaremos lo que supone ésta para nosotros y de qué manera la entendemos, sin pretender desarrollar un exhaustivo estudio teórico, sino más bien una extensa reflexión sobre la práctica de la escultura, acotada en un espacio y un tiempo concretos, de los cuales he sido testigo directo, apoyándonos en los estudiosos y artistas que me han influido más, con sus obras y sus reflexiones.

Como decíamos, desde el punto de vista tradicional se puede definir la escultura como una forma de expresión artística que tiene por objeto la representación tridimensional de las imágenes, tridimensionalidad que a su vez es la condición física en que éstas se contemplan en la naturaleza. Esta definición ya apuntada por Leon Bautista Alberti en su tratado *De Scultura*⁸ con una breve consideración acerca de las motivaciones de los primeros intentos de imitación tridimensional de la naturaleza⁹, es, pese a su simplicidad, un claro exponente de la concepción del arte como representación de la realidad por medio de sus diferentes lenguajes.

Ya en la Antigüedad, la concepción artística más generalizada era aquella que definía el arte como *copia de la naturaleza*. Aristóteles define el arte como mimesis de la realidad, o sea, como representación de acciones y



Fig. 19

8 ALBERTI, L. B. *De la pintura y otros escritos sobre arte*. Madrid: Tecnos, 1999. pág. 127-144.

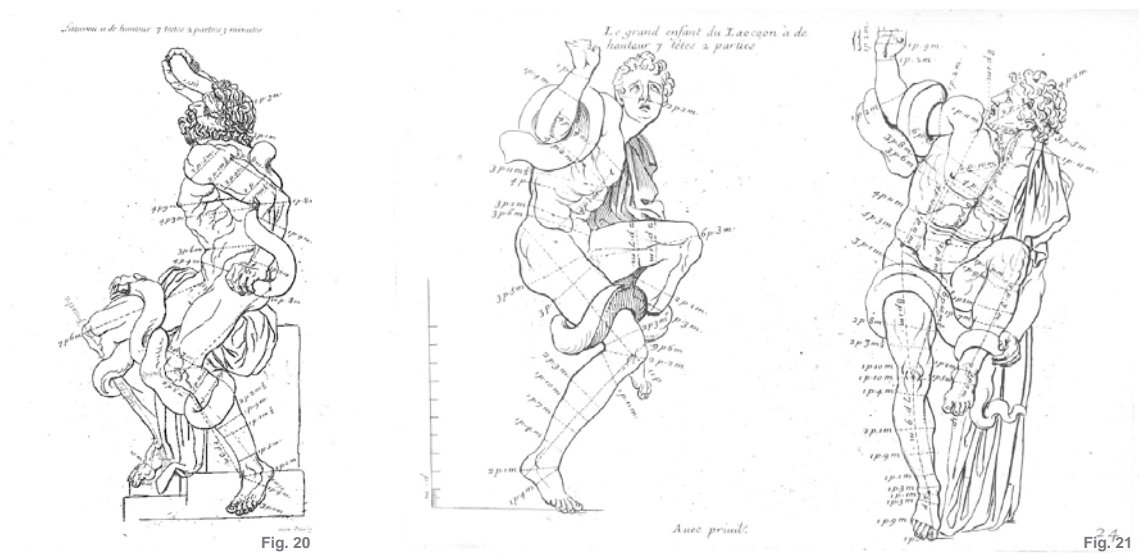
9 *Ibid.* pág.129-133.

objetos dados, existentes en la naturaleza, y con esta afirmación inicia su *Poética* reduciendo finalmente la obra de arte a la premisa “esto es aquello”¹⁰. Esta concepción artística ha sido transmitida, aunque no como visión única, a través de toda la historia del arte occidental hasta nuestros días.

La teoría imitativa aristotélica fue recogida por el historiador húngaro Arnold Hauser mediante las siguientes palabras: *Realismo es la copia fiel de objetos de la realidad del tipo que sean, según las leyes de la perspectiva y de la proporción.*¹¹

Por otro lado, el historiador Valeriano Bozal proyecta una visión más amplia de la teoría imitativa, al aludir a la naturaleza y verdad propias de cada objeto: *Podemos decir con Aristóteles: las palabras tienen un sentido porque las cosas poseen una esencia. (...) Ese traslado impone unos límites a los que es imposible escapar: el poeta y el pintor, el escultor, el músico, crean con sus métodos específicos el mundo, no lo reproducen.*¹²

Peter Sager, en su obra *Nuevas formas de realismo* se extiende sobre el tema y expone: *La imitación de la realidad implica una organización pictórica*



10 ARISTÓTELES (1895) “Poética” en: VVAA (1985) *Sobre lo Sublime/ Poética*, Barcelona: Editorial Bosch, pág. 221-227.

11 HAUSER, A, (1988) *Historia social de la Literatura y el Arte*. Madrid: Téchnos, Tomo 2. Pág. 407.

12 BOZAL, V, (1987) *Mimesis: las Imágenes y las Cosas*. Madrid: Visor. pág. 94.

(artística), disposición, simplicidad, integración de las partes en un todo, y un cuadro (obra) copiado del mundo externo era -por parecida que fuera- una interpretación de sus condiciones materiales e históricas.¹³



Fig. 22

La mimesis, como precedente analógico desde sus orígenes rituales hasta el dominio de la praxis, fue siempre un proceso de aproximación a la realidad, un intento que transformaba lo representado a través de los filtros de la percepción conceptual y de la elaboración técnica. Lo ya existente y visible ganó significación propia y legitimidad en cada nueva manifestación.

Por esta causa el hombre y su entorno son consecuencia de sus constantes cambios. El historiador de la arquitectura checo Sigfried Giedion hace la siguiente reflexión: *No podemos demostrar de manera directa cómo operan aquí la acción y la reacción. No podemos aprehender tangiblemente esos procesos, como no podemos asir el núcleo de un átomo, simplemente lo experimentamos, mediante los diversos modos en que cristalizan.*¹⁴

Existe un cambio evidente en el hombre y su espacio, su “aprehensión”, continuidad y cambio son constantes. Son dos conceptos complementarios que siempre definen las épocas. El hombre propone una respuesta frente al espacio, revelando su actitud hacia su entorno. La actividad artística comienza en el momento en que el hombre se encuentra con el mundo visible como algo terriblemente enigmático. Como dijo Fiedler, autor citado por Read en su libro *Imagen e Idea*, en la creación de la obra de arte el hombre se entrega a una lucha con la naturaleza no sólo por su presencia física, sino por su existencia espiritual.¹⁵

Nuestra capacidad de comprender, conocer y modificar el espacio previamente hallado, *espacio experimental* al que alude Albrech en su obra *Escultura del Siglo*

13 SAGER, P. (1981) *Nuevas Formas de Realismo*, Madrid: Alianza, 1986. pág. 21.

14 GIEDION, S. (1964) *El presente eterno: una aportación al tema de la constancia y el cambio. Los comienzos del arte*, Madrid: Alianza, 1981, Tomo 1. pág. 22.

15 Konrad Fiedler, citado por READ, H. (1955) *Imagen e idea, La función del arte en el desarrollo de la conciencia humana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1957, pág. 11.

XX, debido a la percepción, representación y configuración, obliga al surgimiento de nuevos conjuntos formales correspondientes a vivencias diferentes de la realidad.¹⁶

El hombre ocupa un espacio en el entorno en el que se desenvuelve, del que extrae unas vivencias. En ese marco es donde el escultor crea a través de sensaciones vitales un espacio vivo. Es por esto por lo que, a nuestro modo de ver, el hombre opta por copiar la naturaleza con sus propios medios, reflejando sus sensaciones. Surge así la necesidad de plasmarse e investigarse a través del análisis de sí mismo y de la materia con la que se representa.

El polifacético pensador inglés Sir Herbert Read lo expresó de la siguiente manera: *Las artes han sido los medios por los cuales el hombre ha podido comprender paso a paso la naturaleza de las cosas. El arte nunca ha sido un intento de aprehender la realidad como un todo (...); no ha sido siquiera un esfuerzo por representar la totalidad de las apariencias, sino que más bien ha sido el reconocimiento fragmentario y la fijación paciente de lo significativo en la experiencia humana. La actividad artística podría por lo tanto describirse como una cristalización a partir del reino amorfo del sentimiento.*¹⁷

Para Peter Sager, cada tipo de realismo es distinto a la realidad. Según él, antes de hacernos preguntas sobre el realismo contemporáneo, debemos plantearnos la naturaleza y lo que se entiende hoy en día por realidad. Ninguna representación de la realidad se entiende sin su concepto, sin la percepción cotidiana, sin la experiencia y la idea de todo aquello que es lo real para una época¹⁸.



16 ALBRECHT, *Op. cit.*, pág. 17.

17 READ, *Op. cit.*, pág. 11.

18 SAGER, *Op. cit.*, pág. 13.

I.2. Realismo y figuración en la obra de tres artistas: Francisco López Hernández, Julio López Hernández y Antonio López García



Rafael Moneo¹⁹ recuerda que cuando en los años sesenta los artistas que hoy se conocen como *realistas madrileños*, Francisco López, Julio López, Isabel Quintanilla, Amalia Avia, Esperanza Parada, Carmen Lafón, María Moreno y Antonio López, se embarcaron en aquella aventura que entonces suponía la defensa de la realidad, lo hacían convencidos de que esta había sido la fuente de inspiración de todos aquellos artistas a quienes amaban: desde Fidias a Velázquez, desde Lehbruck a Bacon. El arte, aquel arte que les apasionaba, vivía a espaldas de lo “artístico”, al margen de los intereses y las modas. La realidad era lo que les hacía ser frescos, alcanzar esa temporalidad que en opinión de ellos estaba ligada a la obra de arte. Una realidad que en estos artistas se manifiesta en lo más cotidiano, llegando a que el ojo y la mano del escultor se funden para enfatizar su presencia con la ayuda instrumental de la disciplina.

Este preámbulo nos impone la tarea de establecer una aproximación a los estudios y las personas cuya obra ha constituido la base de nuestra formación plástica, y que hoy se consolida como una corriente fundamental del arte contemporáneo español.

19 MONEO, R. (1996) «La devoción a la realidad» en VVAA (1996) *Francisco López. Exposición Antológica*. Madrid: Centro Cultural del Conde Duque pág.33-35.

I.2.1. Francisco López Hernández.

Aunque se da la circunstancia de que Francisco López Hernández es el director de esta tesis, debido a su relevancia dentro del grupo de realistas españoles y de su influencia sobre nuestra obra, consideramos indispensable dedicar un apartado a este autor.

A pesar de sus reticencias no he podido prescindir ni de su dirección ni de su inclusión dentro de esta tesis al pretender una investigación con tal temática. Al mismo tiempo reconozco la dificultad que entraña para ambos el hablar de su persona y de su obra.



En la obra de todo artista, sea figurativo o abstracto, se advierten elementos que hablan de su personalidad, ya sea por el concepto, por el tema, o por la manera de realizarla. Esta característica general, a nuestro entender, se hace muy patente en este grupo, pero todavía más en Francisco López.

Personalmente, lo definiría como artista y hombre austero, en cuanto a la forma y los materiales; elemental en cuanto a la temática y profundo en lo que se refiere a la reflexión y matización dentro de su proceso creativo.





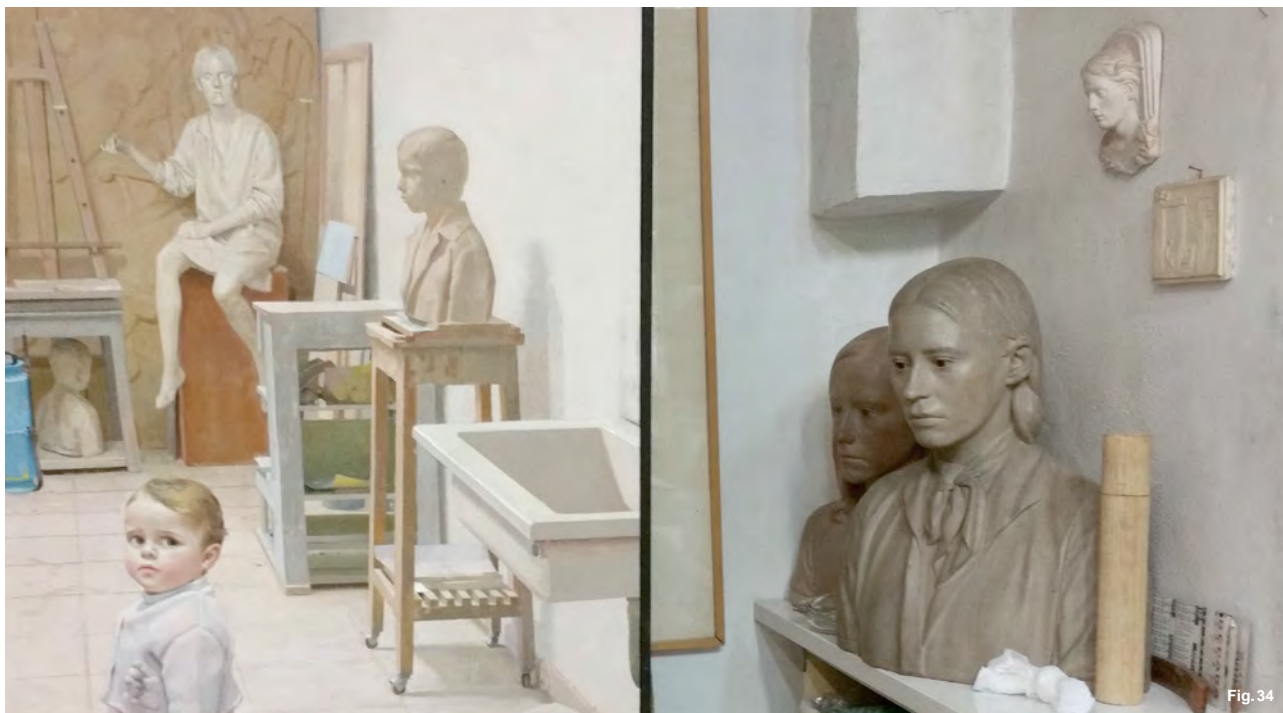
Fig. 32

Isabel Quintanilla, desde su doble óptica de artista y compañera del escultor, nos habla así de la obra de Francisco: *Las esculturas de Francisco López son reposadas y de forma contenida; ellas no te contarán las cosas con gestos violentos ni grandilocuentes; muy al contrario, son, con su actitud, inductoras de referencias en nuestro ánimo personal y saben llevarnos sin violencias por el camino de las intimidades. Ellas son así, sencillamente expectantes, nos irán llamando lentamente con sus mágicos gestos, porque ésta, por ejemplo, la que se inclina a beber agua, es quizá, la persona que pudo ser o que fue fugaz imagen en nuestro recuerdo; su actitud es tan familiar y cotidiana que nos puede pasar como un destello deslumbrador en la memoria.*²⁰



Francisco López no se distancia del modelo. Para él existe la cercanía, la familiaridad, sus temas siempre se refieren a sus seres queridos y próximos, su hijo, su mujer..., de ahí el cariño, el calor que emanan sus obras. Debido a esto, resulta sencillo para el espectador percibir el alma, el carácter y lo cotidiano del personaje representado. El hace las siguientes reflexiones sobre sí mismo: *Las cosas son como son, y yo, que estoy ahí, entre las cosas, me siento parte de ellas, y de lo que en realidad ejerzo, es de transcriptor al barro, a la*

20 QUINTANILLA, I. (1996) "Esculturas para la arquitectura" en: *Ibíd*, pág.41.



*pedra, a la madera, al bronce, de la porción vital, del objeto, del ser humano que ahora, en este instante, me provoca; pero no en sus lejanas alegorías o en sus desconcertantes sugerencias mágicas, sino en su justa dimensión, en la segura y cotidiana realidad de su ser como cosas, como elementos participativos de mi propia entidad humana.*²¹

Su obra intimista, comunica más por lo que proyecta hacia el exterior, con el gesto, con la mirada de sus personajes, que por la forma en sí. A diferencia de su hermano Julio, teniendo raíces comunes, presenta a sus personajes desprovistos de sus atributos, casi desnudos, se queda sólo con la esencia. Los paisajes reflejan sus ambientes más cotidianos, también sus recuerdos y sus viajes, la nostalgia de un pasado recordado con cariño, en los que están presentes unas veces de forma física y otras evocadoras, sus seres más próximos.

He hablado de su austeridad, cualidad que ha de destacarse en todos los ámbitos de su quehacer cotidiano; por ejemplo, respecto al tratamiento de sus obras, podemos afirmar que las superficies que él trabaja son limpias, tersas, puras, se ciñen a la forma interna dejando ver su estructura, sin acentos, sin pro-



21 GAMONEDA, A, "La escena humana de Francisco López Hernandez", *Ibid*, p. 37.

vocaciones, queriendo que la forma sea tal cual es, pero sin recrearse en los detalles sin significado, envolviendo muchas de aquellas cosas que para algunos escultores son el centro de atención para desarrollar su lenguaje y para otros, en cambio, el recurso fácil mediante el que aparentar todo aquello que no son.

Prácticamente la totalidad de su obra está modelada en arcilla, aunque también trabaja con plastilina, e incluso las realizadas en madera han sido también



Fig. 36

modeladas previamente. Modelada apretando la forma, resbalando sobre ella perimetralmente; tendiendo a quitar para llevar allí donde falta. Su mirada está puesta en el resultado del fragmento en el que está trabajando para después alejarse y comprobar como funciona en el todo. Constantemente revisa el modelo, midiendo y comprobando. Cuando trabaja en pequeño formato (reduciendo) no le abruma el hecho de medir con el compás insistentemente, y, a sabiendas de la escala con la que está trabajando, multiplicar o dividir una y otra vez con la paciencia del maestro de oficio antiguo y la seguridad del que sabe lo que está haciendo sin perder la concentración.

Como he dicho, sus maneras responden a las del artesano, pues su formación tiene sus raíces en el taller de su padre donde junto a su hermano Julio, ayudaban en lo que hubiera menester. Sin embargo, no es un purista de la técnica, su mirada se centra en lo que está haciendo, y no en cómo lo está haciendo. Yo diría que no es un “exigente académico” en las maneras y sí y mucho en los resultados. Hasta el punto de que muchas veces, absorto en el trabajo que realiza, modela durante mucho rato sin darse cuenta de que la herramienta que está utilizando no es la más adecuada. Esta peculiaridad da a sus superficies unos matices y calidades sumamente personales, en las que se advierte que su mirada no está en la piel sino en la vida que palpita debajo.



Fig. 37



Fig. 38

En cuanto a sus herramientas, en líneas generales y al igual que para todo escultor, están relacionadas con aquellos trabajos que realizan en el taller, además de algunas otras que utiliza cuando irrumpe en tareas paralelas o aquellas que llamamos de bricolaje.

Todos sus medios se dirigen hacia el modelado y a los oficios ligados a éste; desde el montaje de una escultura en barro, pasando por su reproducción en una materia de tránsito (escayola, poliéster), hasta llegar al proceso de fundición, el repasado de ceras, el apurado final y el patinado del bronce.

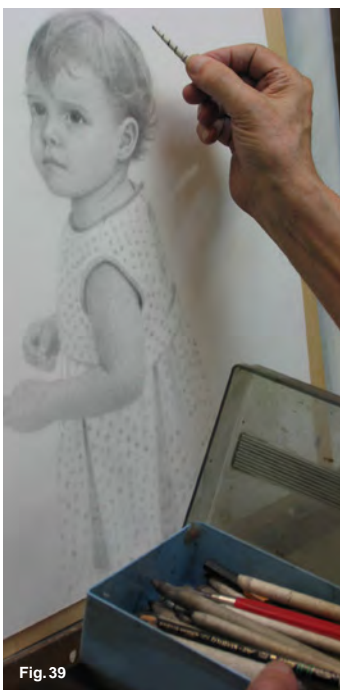


Fig. 39

En su estudio encontramos el utillaje propio de un escultor que se entronca con la tradición de este arte. Tiene un reducido número de palillos con diferentes formas y tamaños de acuerdo con las características de las obras en las que habitualmente trabaja:

- Medallas con dimensiones que varían entre seis a veinticinco centímetros.
- Plaquetas y relieves de pequeño y gran formato.
- Bocetos o esculturas de pequeño formato, hasta setenta o cien centímetros.
- Figuras intimistas de tamaño natural.
- Escultura monumental: sus figuras oscilan entre el tamaño natural y los dos metros cincuenta.



Fig. 40

Junto con los palillos guarda también para modelar objetos de dispar procedencia y material: un trozo de listón, otro en forma de cuña, una parte de una pinza de madera de colgar la ropa, limas y escofinas desgastadas, un cuchillo, el mango de un pincel, una regla y varios compases.

También emplea material de uso diverso: espátulas, plomada, martillos, formones, mazo de madera, gubias, gatos, serrucho, sierra de hierro, un tornillo de banco, reglas, escuadras, metros, herramientas de bricolaje (taladro, sierra circular), etc.

Las herramientas de reproducción y repaso que emplea son espatulitas de varios tamaños, espuertas, palanganas de plástico, útiles de albañilería, lijas, escofinas y limas de diversos tamaños etc.

Para el repaso de bronce y madera utiliza un motor con manguera flexible, y así poder cambiar todo tipo de brocas y fresas, además de un juego de cinceles para repasar el metal y escofinas, etc.

Francisco López Hernández tiene varios estudios pero habitualmente trabaja en el que está situado en una casa antigua adosada con un jardín perimetral en una zona de chalés similares, no muy lejos de la casa donde vive; lo comparte



Fig. 41

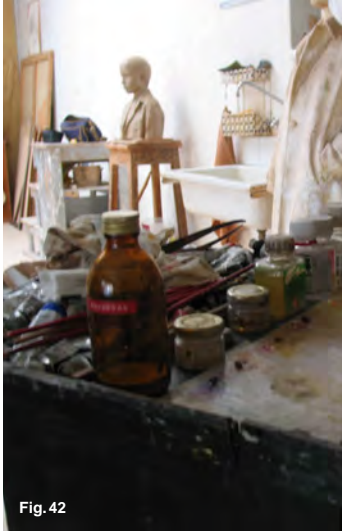


Fig. 42

con su mujer, la también artista Isabel Quintanilla, ocupando él la planta inferior y ella la superior. La zona dedicada a escultura está dividida en dos locales, uno de veinte metros con luz lateral y otro de treinta con luz cenital. Este último es lo que llamaremos el taller, el cual se comunica con una puerta con el patio-jardín donde lava los moldes y guarda el barro en una gran arqueta.

Todo está muy limpio, y en la medida de lo posible, ordenado, pues el espacio no es muy grande para albergar tanta escultura, casi todas, modelos de escayola de monumentos ya colocados. Una pila, una estantería con alguna reproducción de manos y caras que en ocasiones utiliza como modelo. En el centro, buscando la luz, sitúa la obra en la que esté trabajando y a un lado un maniquí que utiliza como modelo y que con frecuencia cambia de ropa: unas veces le viste de cura, otras de mujer, o de agente de bolsa.

En el espacio contiguo, donde se desarrollan todas las tareas de la vida cotidiana del taller hay una gran ventana al exterior, a la que da sombra una higuera. Dentro, una mesita no muy grande que se utiliza indistintamente ya sea para modelar una medalla, leer la prensa o tomar café. En un rincón, a modo de cocina, un mostrador, una pila, un armarito y una nevera donde llegada la hora se prepara un tentempié; hacia el centro, un caballete de pintor con algún dibujo, en el que trabaja siguiendo una rutina a veces marcada por las horas



Fig. 43



Fig. 44

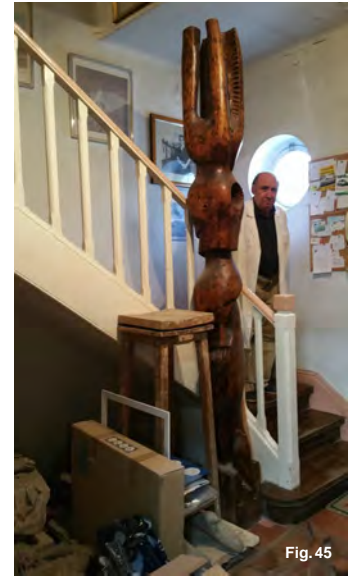


Fig. 45

de posado y otras por la luz natural. En ocasiones, una escultura envuelta en plástico irrumpe en el centro, esperando ser trasladadas a alguna exposición temporalmente y algunas otras, las vendidas, se irán para no volver. Por las paredes, cuadros, relieves y alguna cosa apoyada.

Por una puerta se sale al *hall* donde está la escalera y al lado encontramos una gran estantería repleta de libros y una puerta que da al trastero. Al subir la escalera, aparece de pronto una gran escultura parecida a un tótem, realizada por su hijo, también escultor. Un ojo de buey ilumina los cuadros que durante el ascenso te van narrando su relación con otros artistas o con su pasado. Una vez arriba, entramos en el estudio de Maribel, iluminado por una gran ventana desde la que se ven algunos paisajes, motivos de sus pinturas. Recogiendo la luz, el caballete donde recrea alguna escena que dispone sobre una mesa; unas veces una simple flor en un vaso es la protagonista. En otra mesa la paleta, donde una pizca de cada color rodea un espacio limpio, pero con transparencias que hablan de los miles de tonos que allí se han fabricado. Siempre a un lado algún cuadro tapado espera paciente la época del año en la que se empezó, para ser acabado. Un diván, unas sillas, una planera, son contempladas desde las paredes por los cuadros en los que han sido inmortalizados paisajes, bodegones o gentes muy próximas que hablan con nostalgia y ternura de un pasado que aún estando lejos, parece muy cercano.

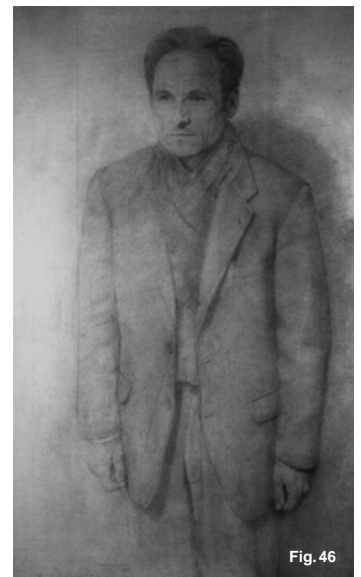


Fig. 46

A la hora de hablar sobre el entorno de Francisco, habremos de partir del aprendizaje que vivió en el taller de grabado en hueco de su padre (descendiente de orfebres), también profesor de la antigua *Escuela de Bellas Artes de San Fernando*, hoy sede de la *Real Academia de Bellas Artes*. En aquel taller ayudaba, junto a su hermano Julio, en la realización de los encargos, y fue allí donde ambos adquirieron la capacidad de trabajo, los conocimientos y la sensibilidad que les motivaría posteriormente a llevar a cabo los estudios de Artes.

Habiendo sido becado en Roma condición que sería determinante en su posterior incorporación como profesor en aquella Escuela, sustituyendo a su padre.



Fig. 47

1.2.2. Julio López Hernández

La obra de Julio López Hernández, sin duda, es un querer retener lo más fugaz de los seres vivos, instantes reales y fugaces al mismo tiempo, tal y como los cuerpos y los seres se nos aparecen y hacen visibles cuando se nos presentan ante los ojos, y al desaparecer dejan en el aire la huella de su ausencia y no sabemos ya si estamos despiertos o soñamos; Maria Teresa Ortega Coca²² ha llamado a este juego *presencia de la ausencia*, haciendo referencia al hecho de que quitar una parte del cuerpo es como tapanlo, dando mayor importancia a la acción, lo que provoca en el espectador desasosiego y misterio. Cuando confundimos la realidad con lo onírico a través de la percepción sensible se nos hace evidente lo cotidiano con lo mágico en la obra de Julio López.

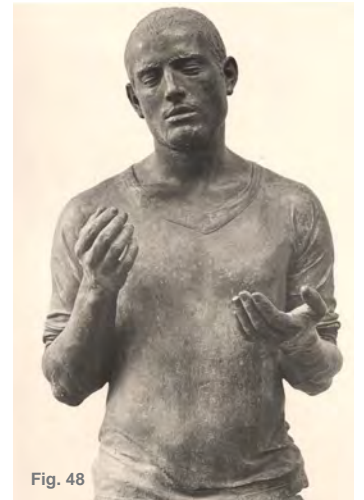


Fig. 48



Fig. 49

22 ORTEGA COCA, M^a T. (1989) *Julio López Hernández: un resumen biográfico*. Valladolid: Diputación de Valladolid.



El catedrático vallisoletano Juan José Martín González hace la observación siguiente: *Se ha destacado el papel que las manos desempeñan en su escultura. Las manos, he ahí el gran tema de escultores y pintores. Julio ha hecho algo ejemplar: aislar las manos. En ellas se concentra lo gestual, todo el discurso del alma. Es esa mano que levanta el vaso (El Reflejo Fig. 50); son las manos que se mantienen tensas sobre la mesa, esperando la inspiración; o las manos que arrojan el chispazo del fósforo (El Fumador, Fig. 52). Es la vida diaria, que pertenece a la categoría humana; son los mil instantes consumidos, borrados por el tráfago diario, pero fijos en la aguda mente del escultor. Detener la vida, señalar el papel de lo fugaz; trascender la realidad efímera del pasar, delatan en Julio un escultor que procura elevar la mísera realidad del hombre a la categoría de las grandes verdades.*²³



El catedrático madrileño Antonio Bonet Correa habla así sobre la obra de Julio López: (...) *la obra de Julio López Hernández no es más que una nostálgica rebusca del tiempo vivido, día a día, amorosa y fielmente por el artista. Su apego por el realismo familiar y cotidiano es ante todo un incesante querer detener el tiempo, parar el reloj inexorable de las horas que huyen, y, fuera de todo cómputo, impedir que todo lo que es transitorio y perecedero se consuma y muera. Su meditación incluye, además de lo sereno, lo bello y lo armonioso, lo terrible y lo trágico, con el ansia de que la memoria perpetúe todo lo que acontece y es maravilloso de forma tangible. (...) Por medio de la escultura el artista conjura la vida y la muerte y, abolida la primera y triunfante la segunda, hace que sólo quede ante los ojos de los mortales la memoria aparentemente imperecedera del arte.*²⁴



23 MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., "Discurso de Contestación del Excmo. Sr. D. Juan José Martín González" en: LÓPEZ HERNÁNDEZ, J. (1988) *La medalla territorio de lectura. Discurso del académico electo Excmo. Sr. D. Julio López Hernández y contestación del Excmo. Sr. D. Juan José Martín González*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. pág.27-28.

24 BONET CORREA, A. (1986) "Lo real imaginario en la escultura de Julio López Hernández". en VVAA (1996) *Julio López Hernández*. Catálogo Sala Luzan. Zaragoza: Caja de Ahorro de la Inmaculada, pág. 15-16.



Fig. 53

Una de las particularidades que no debíamos pasar por alto al analizar la obra de Julio es su llamativa visión cinematográfica, pues no en vano es un gran amante del cine. Sus esculturas recogen ese plano corto donde se desarrolla la acción que culmina una secuencia larga, la música invade la atmósfera en la que se está desarrollando y justo en ese instante se funde con la luz que envuelve la escena. Podríamos comparar su actividad artística y vital con una gran novela, en la que sus obras se presentan como personajes y a él como el narrador que conoce el principio y el fin de todas las cosas; sin embargo, a veces le gusta traicionar su papel aprovechando las vivencias que el procedimiento y la materia ofrece; de ahí, por ejemplo, esas esculturas extraídas de fundiciones imperfectas donde el metal no ha querido obedecer a las modulaciones y recorridos que la forma obliga. Retoma el capricho del azar, y reforzando algunos surcos y borrando otros, gestando así un nuevo proyecto.



Fig. 54



Fig. 55



Fig. 56

Sus medallas desprenden el olor de la nostalgia, parecen extraídas de un gran libro de poemas e historias románticas. En ellas los personajes y los elementos que la componen se funden para cantar un sueño donde el autor se queda generosamente fuera; pensamos que su intención es permanecer en el anonimato. Plantea un lenguaje de signos, un jeroglífico que el espectador ha de descifrar desde su sensibilidad, haciendo suyo el mensaje y convirtiéndolo en un símbolo. Logra así que la medalla se convierta en un objeto preciado, íntimo y fetichista. Ante una medalla de Julio uno tiene la sensación de haberse encontrado un valioso resto arqueológico que dada su forma caprichosa y enigmática podría servir para desvelar el paradero de un magnífico tesoro.

El mismo Julio López concluyó su discurso de investidura como académico de la *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* citando al poeta José Ángel Valente que con un gran poder evocador escribió:

*Escarbad en las cenizas del crepúsculo,
si en ellas encontráis
el sol, será como una vieja
moneda verdecida por la herrumbre*²⁵



Fig. 57



Fig. 58

²⁵ José Ángel Valente, citado en LÓPEZ HERNÁNDEZ, J. *Op. cit.*, pág. 22.

Se trata pues de un escultor lleno de profundidad. Su gran amigo y artista Lucio Muñoz opinaba de él que era *el más serio y reflexivo del grupo*. Sus obras, cargadas de literatura en el sentido más profundo y poético de la palabra, están llenas de emociones sensibles e íntimas, y muy cerca de la religiosidad. Nos muestra y cuenta momentos casi privados; tiene la necesidad de rodear a sus personajes de sus atributos más imprescindibles, sus fetiches cotidianos.



Fig. 59



Fig. 60



Fig. 61

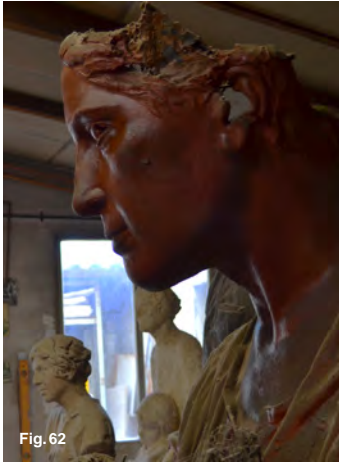


Fig. 62

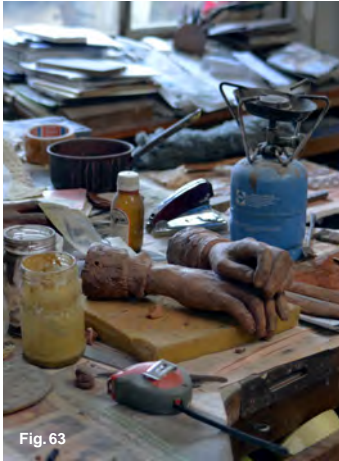


Fig. 63

El estudio de Julio López se encuentra situado a dos manzanas del de su hermano Paco y a otras dos del chalet en donde vive. Es también una casita adosada con jardín a la sombra de una higuera y una parra.

Abriendo la cancela un tanto desvencijada, que da cuenta de los años que han pasado desde que se construyó, se accede a un espacio soleado en cuyo fondo está la entrada al estudio, una gran puerta de garaje que parece la principal, pues no en vano este taller fue de mecánico antes que de artista.

Unos grandes embalajes de madera sirven de almacén improvisado de cachivaches y sacos, madrigueras también de algún gato callejero. La entrada del taller es sorprendente, pues a pesar de que todo lo ves, todo está por descubrir; el olor es especial, como el de todos los estudios; hemos de reconocer que los artistas descubrimos una misteriosa sensación al oler de entrada un estudio.

Todo está ordenadamente desordenado, pues casi todo lo que hay se está utilizando o se acaba de utilizar; las herramientas están clasificadas pero no todas están en su sitio y lo mismo ocurre con lo demás, da la sensación de ser un taller vivo pero al mismo tiempo parece un museo antropológico de provincia. Todo tiene una pátina, un sabor a antiguo y a usado como hace poco, la radio de lámparas que ambientaba las horas de trabajo con su música se le había roto el dial y siempre sonaba *Radio Clásica*

A la derecha vemos un banco de trabajo y un armario donde guarda modelos y moldes de medallas antiguas; a la izquierda, una percha, un armarito con los líquidos de pátinas, un lavabo y otro banco de trabajo con unas herramientas donde Santiago, el ayudante habitual, repasa los bronce. Un caballete donde hace las pátinas y un arcón para guardar la escayola, que a veces sostiene provisionalmente medallas que se han de empaquetar.

En el centro, una gran escultura de plastilina roja recibe la luz de una claboya; es un torso femenino por lo menos cuatro veces mayor que el natural, que a pesar de su escala ha cobrado un aspecto real; su superficie es carnosa y en su color se intercalan el rojizo y rosáceo oscuro, otorgándole un aspecto de piel. Un gran relieve de *Pablo Neruda*, una escultura que representa a *Julián Besteiro*, y el modelo de poliéster del monumento al pintor novel colocado en el *Museo del Prado* destacan entre algunas otras obras.



Fig. 64

Al fondo, a la izquierda, observamos un gran ventanal y una puerta que da al patio donde se lavan los moldes. Debajo de la ventana, una mesita baja seminclinada, con silla y cojín, en la que modela esas medallas tan elaboradas, dibuja, piensa o escribe (cerebro y corazón a la vez). A la izquierda, una escalerita sube a la casa y otra baja al sótano, y entre las dos, otras dos mesas, una más alta que otra donde lo mismo se hace una cera que un molde. Allí todo se somete a la ley del trabajo, las cosas se mueven de un lado al otro dependiendo de los trabajos que se resuelvan, y de las personas que están colaborando con el maestro.

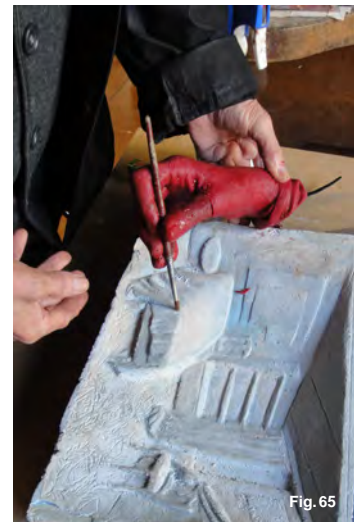


Fig. 65



Fig. 66



Fig. 67



Fig. 68

El sótano, alumbrado por dos bombillas bastante tenues, se parece más a una cámara encontrada tras un muro en una catedral del siglo XVI que al almacén de un taller del siglo XXI, pues todo parece ordenado como si el brujo de una tribu budú lo hubiera dispuesto para hacer un ritual: una mascarilla del natural, un par de brazos en cera, dos manos sueltas, una cabeza, un molde de un busto que, por efecto de la luz, convierte lo negativo en positivo, lo hace parecer un rostro recién salido de “ultratumba”; improntas de cera, de relieves en curso, piernas y moldes antiguos; da la impresión que hasta el mismo Donatello también guarda allí sus cosas.

En el piso inmediatamente superior nos encontramos la cocina en la que prepara la cera y un banco lleno de libros que gusta de mirar mientras trabaja. Todo lo demás, tanto en esa planta como en las posteriores, se erige como un gran museo donde las obras se hacen sitio unas a las otras: a pesar de la falta de espacio, cada escultura tiene su sitio y su luz, y nos invade la sensación de estar mirando algo prohibido; de hecho, de no ser por el pudor que nos causa, nos podríamos pasar horas observando cada pieza, que en cada instante cobra un nuevo sentido. Fuera se oye algún gorrión y un destello de luz vibra sobre el rostro de *Lorca*. Nos movemos y cambia la perspectiva; un bello rostro nos observa, y agradece que la mirada inquieta se vaya a otro lado, donde unas finas manos, al tiempo que pasan la partitura ponen música a otras que bordan una tela, símbolo de toda una vida.



Fig. 69



Fig. 70

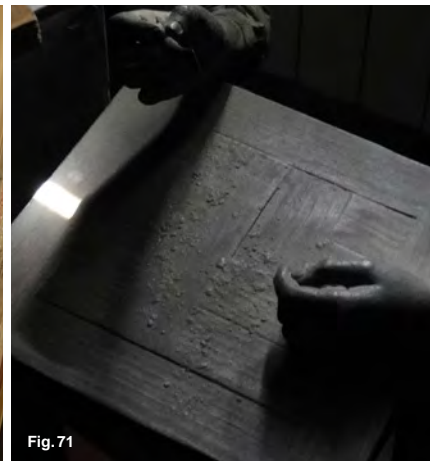


Fig. 71

Podemos afirmar que el modelado es el medio habitual de expresión para Julio López, tanto en relieve como en bulto redondo, y cuenta para ello con tres materias imprescindibles: el barro, la plastilina y la cera. Dependiendo de la disciplina que trata, utiliza una, otra o las tres combinadas. También tenemos que incluir en los últimos años su afición por el *poliespan*, utilizando la talla de la obra durante casi todo el proceso, y cuando esta muy aproximada, la termina emplasteciendo con escayola y *agua-plas*, o con cera y plastilina; trasgrediendo el proceso, pero sirviéndose de la materia hasta sacarle lo necesario para después hacerle un molde.

La mayor parte del barro lo conserva en la cueva de manera un tanto desordenada, una parte en sacos de plástico, otra en cubos y espuertas viejas; esto se explica porque constantemente está desmontando trabajos, y dado que cada obra lleva bastante tiempo, cuando quita el barro éste se ha endurecido demasiado, por lo que ha de depositarlo en un barreño aparte sumido en agua para que se vaya ablandando. Pasado un tiempo se convierte en un lodo oreado que, surgida la necesidad, lo sube al estudio para completar el que allí tiene preparado y dejarlo a punto siempre para modelar.

Las estructuras son realizadas a la manera tradicional, mezclando hierro y madera que cubre con tela metálica, disponiendo también alguna cruceta allí de donde ha de llevar más cantidad de barro con el fin de que no se desprenda.

Lo más sorprendente de las armaduras de Julio López es que en ellas sigue siempre un proceso artesanal, atando y clavando, pues no dispone de equipo de soldadura. Cuando tiene que hacer una escultura grande, como su hermano Francisco López, recurre a la figura del ampliador, quien le construye un soporte estable a través de la técnica del sacado de puntos y le coloca a *grosso modo* el barro.



Fig. 72



Fig. 73



Fig. 74



Fig. 75

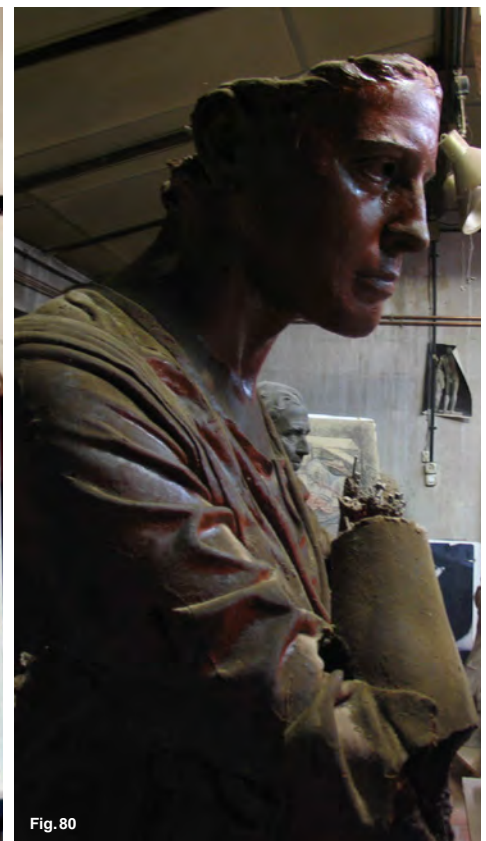


Hemos de decir que él es un escultor amable y permite en ocasiones que el amplificador apure un poco más la forma, apuntando las tensiones que ésta tiene, indagando en colaboración con él sobre las posibilidades, opinando y debatiendo. Tenemos que aclarar que esta ayuda la admite de mejor grado cuando el que colabora es un alumno o aprendiz de Bellas Artes, pues más le satisface la torpeza cargada de emoción y sensibilidad que la erudita destreza de un buen técnico.



La elección de la materia no siempre tiene que ver con el tamaño de la pieza. Normalmente, las obras grandes las resuelve en barro, pero en ocasiones, cuando la pieza no responde a la premura del encargo y parece que se va a demorar mucho con ella, elige la plastilina, pues la conservación es menos trabajosa.

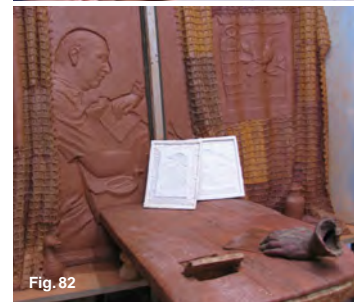
Otras veces la escoge por influencia o afinidad con la técnica utilizada con anterioridad. Elige cera cuando existen elementos que vuelan en una escultura grande y se hace muy difícil su terminación, o por facilitar el sacado del molde. También porque previamente ha hecho algún vaciado del natural que incorpora al conjunto escultórico.



Prepara la cera según su destino con diferentes pigmentos para que se parezca al barro o a la materia de la que está hecha el resto de la pieza escultórica. También le añade talco y aceite para ponerla más blanda y menos quebradiza.

En las medallas, utiliza indistintamente plastilina o cera, y a veces funde las dos mezclándolas y después de añadir talco y pigmentos, removiendo con paciencia durante largo rato hasta que queda una especie de caramelo, que una vez frío, modela.

Julio López posee una gran cantidad de palillos de madera de varios tamaños, que él utiliza convenientemente dependiendo de las necesidades y de la escala en la que está trabajando. Algunos son de boj, otros de ébano, también de palo-hierro y de haya. Uno de los tipos que más utiliza los confecciona con los mangos de las gratas (cepillos de alambre) desgastados, ya que conservan unos agujeros y restos de alambre que al modelar dejan unas huellas que habilidosamente él reconvierte en piel. También utiliza telas y tarlatanas que presionados sobre la superficie generan texturas que enriquecen y aportan significado.



1.2.3. Antonio López García.

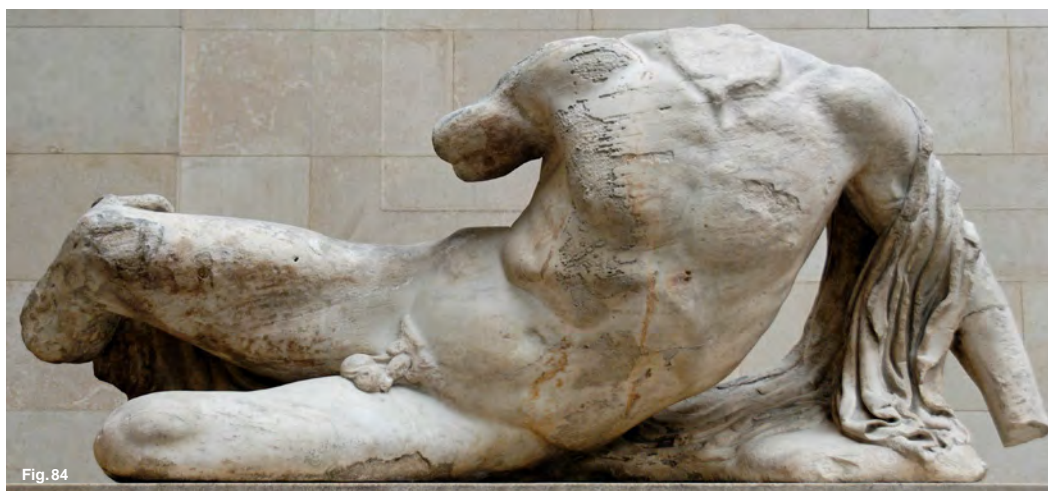
Miguel Fernández Braso comenta que en una ocasión Antonio López dijo:

Sí, es cierto que hubo un momento -me dice Antonio- en que llegó a ser una tentación la idea de hacer abstracto y que la posibilidad no la descarté. Pero luego nunca lo intenté, nunca hice un ensayo, absolutamente nada, aunque llegué a pensar en la posibilidad.²⁶

A pesar de estas tentaciones, la valoración del mundo y la realidad quedan enfocados y valorados en sus obras cargadas de deseos de narrar, de expresar ideas y sugerencias, de comunicar lo difícilmente transmisible.

Antonio López busca la explicación más simple y directa, la argumentación menos literaria y menos enfática. En sus obras hay tanto amor por los objetos, como por los espacios y las personas. Trabaja con la misma hondura en los hombres y mujeres que usan esas cosas y ocupan esos espacios. Lo que le importa es la realidad, con sus ambientes vividos.

Antonio López está en contra de toda fórmula. No tiene más sometimiento que el voluntario ajustamiento a la visión propia de la realidad, pero esta realidad es cambiante, precisa en cada situación, a pesar de que trabaje con una realidad cercana y cotidiana que conoce a la perfección; él se enfrenta a ella como si de algo a descubrir se tratase. De todo esto deriva la autenticidad que emanan sus obras.

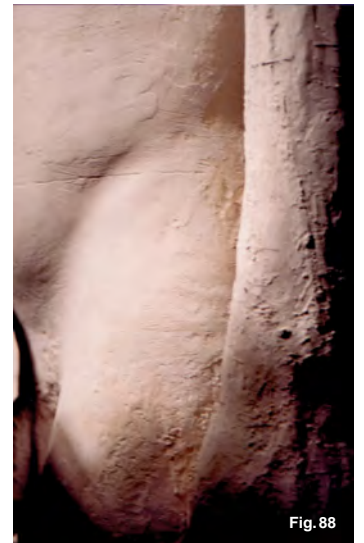


26 FERNÁNDEZ BRASO, M. (1978) *La realidad en Antonio López García*. Madrid: Rayuela, pág. 46.



El estudio

El aspecto de aquel gran estudio era muy curioso. Lo habían instalado en el antiguo despacho de mi abuelo siguiendo la tradición de las demás habitaciones de la casa, se acumulaban allí, sin orden ni concierto, libros, papeles, y las figuras de yeso que servían de modelo a los discípulos de Juan. Las paredes estaban cubiertas de duros bodegones pintados por mi tío en tonos estridentes. En un rincón aparecía inexplicable un esqueleto de estudiante de Anatomía sobre su armazón de alambre y por la gran alfombra manchada (...) Vi todo este conjunto enderedor de Gloria que estaba sentada sobre un taburete recubierto con tela de cortina, desnuda y en una postura incómoda.²⁷



Así describe Carmen Laforet en su obra *Nada* sensaciones al entrar en un taller que reflejan lo que nosotros sentimos al entrar en el taller de Antonio.

En el estudio de Antonio López, como el de los otros dos artistas, hay mucho de su proceder, de su obra, en toda su diversidad: pintura, escultura y el dibujo. Podemos decir, de entrada, que el cincuenta por ciento del estudio de Antonio López está en los escenarios en los que trabaja. Su pintura, que es la mayor parte de su producción, se hace al aire libre siempre, con el natural frente a él. Algunas de las obras que hubiera podido pintar en el estudio, las ha hecho en otros espacios, como la Facultad de Bellas Artes, o el Palacio Real, y no siempre es por una necesidad física, sino más bien para encontrarse emocionalmente en las mismas circunstancias; con la misma sensación de libertad que le da el campo, solo ante su obra, sin que haya otras reclamando su atención.

27 Fragmento de la obra *Nada* de Carmen Laforet citado en VVAA (1990) *El Espacio Privado. Veinte Siglos en Veinte Palabras*. Madrid: Centro Nacional de Exposiciones, Ministerio de Cultura, pág.312.



Fig. 89



Fig. 90

Utiliza varios estudios, que sumados a los espacios abiertos en los que trabaja a lo largo del año, como algunas terrazas de edificios de Madrid y Parques de Bomberos, o escenarios en otras ciudades españolas, o cuando por exigencias del procedimiento escultórico se traslada a una fundición donde continúa trabajando sin abandonar el proceso creativo, esta versatilidad hace de él un artista que no se ancla a un lugar concreto. Ahora bien, trabaja sobre todo en dos talleres, que aunque distintos y con características diferentes, guardan similitudes.

En ambos hay cuadros inacabados en los que vemos cosas cercanas, junto a bolsas en las que guarda elementos que emplea cuando sale a pintar. Los dos estudios, uno muy pegado a su casa y el otro, a pesar de cercano, algo distante, son lugares que ambicionan conseguir una intimidad personal, no obstante admitiendo, más en el primero, la irrupción de familiares, que él permite en la justa medida sin que esto interfiera con su trabajo y su vida. Se aprecia la coexistencia de vivencias y arte en la que la presencia y convivencia con su mujer, la pintora María Moreno, esta latente en cada uno de los rincones del mismo.

No descubrimos nada si decimos que la obra de estos tres artistas no sería la misma sin la estrecha relación de sus compañeras. Dato, este, que está directamente relacionado con el espacio de trabajo, porque Antonio López se ve condicionado siempre, dándose como consecuencia un formato de convivencia, enriquecedor de la labor creativa, distinta a la de sus compañeros del *Realismo Madrileño*.

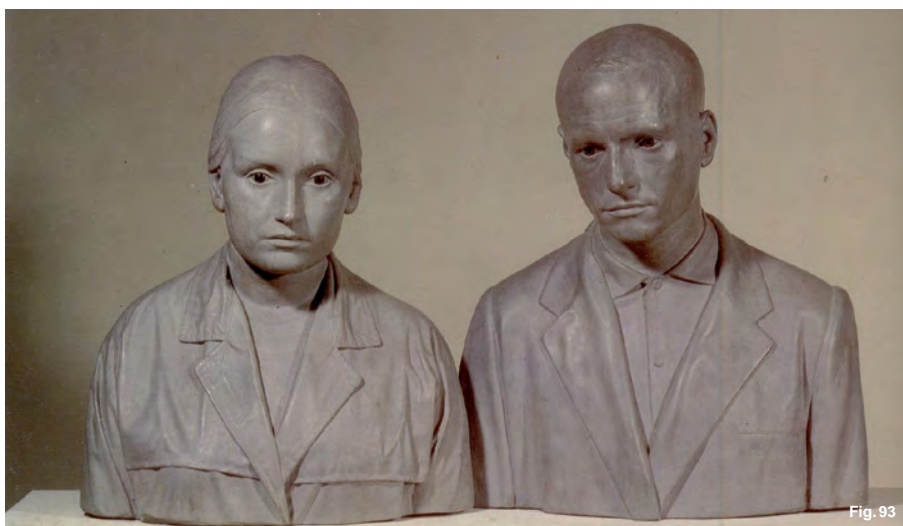
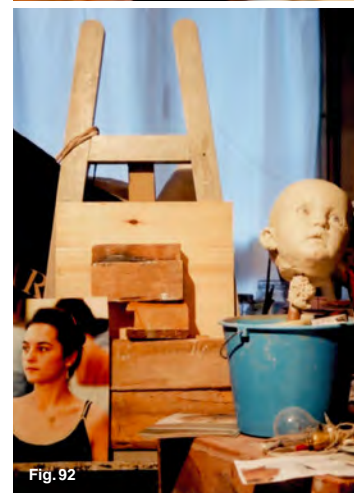
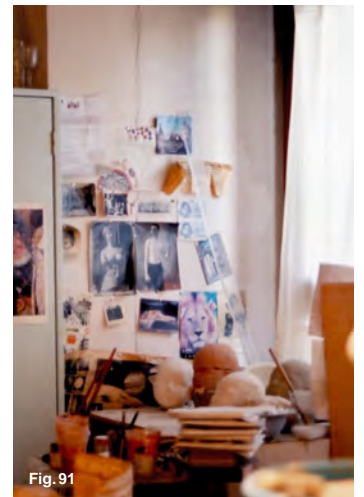




Fig. 94



Fig. 95

Elementos destacables del estudio de Antonio López, contiguo a su vivienda son los numerosos fragmentos de rostros, de manos, de brazos..., que cuelgan de estructuras y que sirven como modelos para las distintas obras. Fotografías, carteles y recortes, que hablan de su vida y de sus seres queridos, de sus obras admiradas; cuadros, libros,...; restos de procesos de todo el arte que practica, de toda su alquimia artística.

Su segundo estudio, que el artista pretendió que fuese el definitivo y en el que quiso recrear lo rural, nació como una gran casa que contuviese todo lo necesario para su vida –huerto, estudio, dormitorio, cocina, cuarto para las hijas- y el estudio de su compañera; unos espacios de dos artistas que comparten vida y arte. La parte de trabajo tiene unos cinco metros de altura, iluminada por una claraboya que permite trabajar el máximo de horas con luz natural, además de una gran ventana, rodeado todo ello por un terreno que le hace compartir naturaleza, trabajo y familia.

Muchas de las escenas, de los rincones, estancias, tiene la misma atmósfera que sus cuadros. Como sus óleos, tienen el mismo sonido y la misma luz que su vida. No hay nada ostentoso ni superfluo. Todo respira verdad, la verdad de lo necesario y lo útil. Los artistas parecen vivir y trabajar en el espacio y el tiempo que la sociedad margina, en ese espacio invisible para la gran mayoría. Cuando lo visitamos, siempre hay un hueco, un tiempo, para contemplar una rosa, para aceptar su invitación de oler una mata de menta que nace en un rincón, para comer unas deliciosas ciruelas que han nacido con un sabor que nos transporta a aquellas que probamos alguna vez siendo niños. En esa generosidad, pegada a su procedencia rural, se advierte que su manera de trabajar no es lineal. Son incontables los trabajos empezados, en camino, en espera del tiempo y la luz propicios para continuarlos; del destello que arroja por su ventana hacia el interior. El estudio penetra en la casa, tanto como la casa en el estudio; así: todo es taller y alcoba a la vez.. El salón, anexo a la cocina, es el laboratorio, el centro

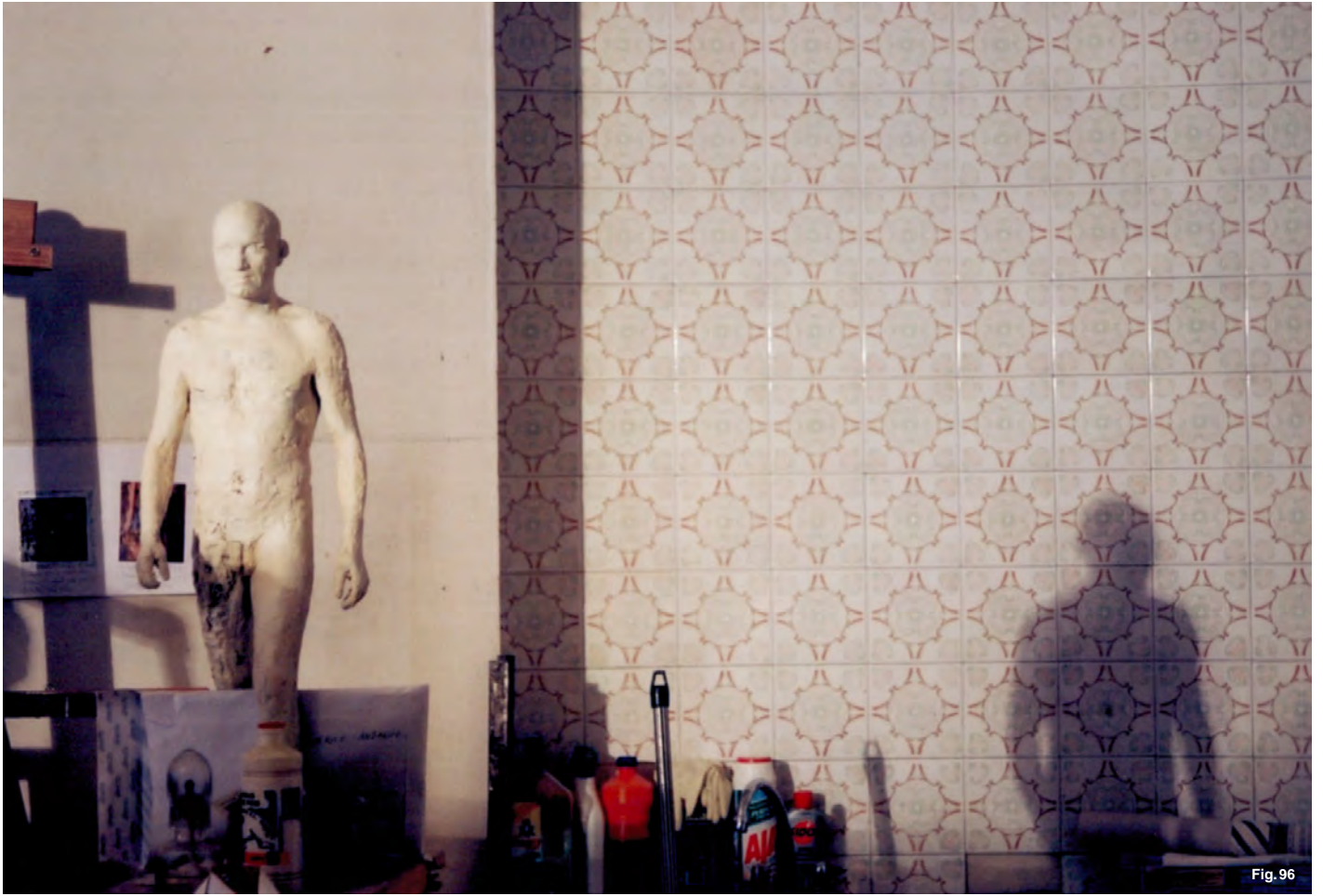


Fig. 96



Fig. 97

de reuniones, el comedor, el espacio de encuentro. Allí podemos compartir el silencio. Allí, podemos decir sin ánimo de exagerar, que el tiempo cobra otra dimensión. La armonía es vida en el caos absoluto, y el caos se muestra como imprescindible; las obras más sublimes se despojan de su solemnidad y se tornan cercanas y familiares.

Como pintor, Antonio López trabaja lentamente, pero no por pereza o escasa destreza, al contrario, el tiempo lento es requisito imprescindible; podríamos decir que está en toda su obra. Cuando trabaja Antonio López lo hace tranquilo y pausado, “aveces canturrea algo” busca cada pincelada, e insiste alrededor no porque le cueste encontrar el color o la forma, la pincelada o el tono; en absoluto, al contrario, es muy certero en su técnica, muy preciso. Esta manera de proceder se manifiesta en su escultura al apoyarse en procedimientos rudimentarios y mecánicos, que no esconde, midiendo cada punto, cada línea; cada cota es la que tiene que ser y no la que pudiera ser; cada elemento que aporta es absoluto, exactamente igual que en su pintura cada pincelada es la necesaria y completa a la anterior. En el momento en el que tiene armada una estructura en un cuadro en el que parece que no ha hecho nada durante días, de pronto, en un tiempo relativamente corto, avanza como si un programa informático calculase los colores y los tonos. Sus arrepentimientos son brutales.

Cuando a los demás nos parece que un cuadro está terminado, él encuentra razones para cambiar una parte y moverla, agrandar, empequeñecer, retrasar, adelantar. En su mundo, en su trabajo no existe la pereza, su inquietud es infinita, al igual que su paciencia. La constancia, la tenacidad hacen que sus resultados sean indiscutibles; su proceder es analítico; se maneja ante la obra como un científico en el laboratorio, nada es azar en su manera, pero no lo desprecia aunque lo pudiera parecer.

En el proceder pausado de Antonio López se advierte un conocimiento perfecto de la técnica pictórica en la mejor tradición de la pintura al óleo.



Fig. 98

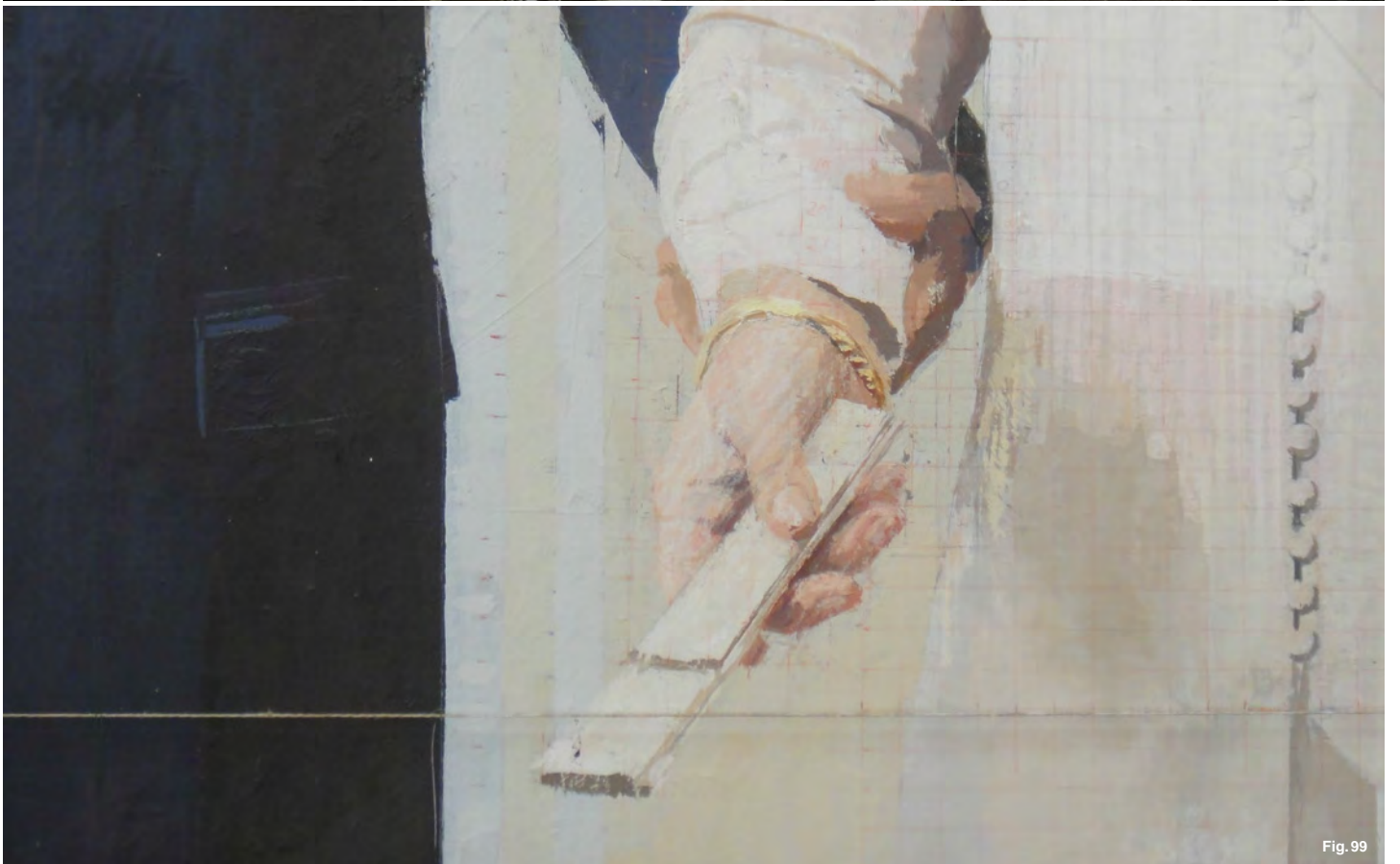


Fig. 99

A modo de conclusión del presente capítulo me gustaría analizar las similitudes y divergencias que existen entre los tres artistas considerados a la hora de modelar y las maneras de concebir sus procesos creativos ya sea la ley motriz de su obra el lenguaje de la pintura, la escultura o el dibujo.



Fig. 100

La formación de Francisco López es analítica y rigurosa como la de los otros dos artistas, pero en su caso, como en el de Julio, hay una «genética artesanal» que viene de su padre y abuelo, ambos orfebres. Paco se despojó de toda la retórica y la rutina que arrastra el oficio de orfebre, muy saturado de recursos artesanales. Sus obras parecen desnudas de recursos plásticos y superficiales, sólo atiende a lo esencial; la materia no le interesa, no utiliza el rastro del golpe de palillo; la superficie está insistida hasta desnudarla, quitándole toda huella del trabajo del modelado. Casi todas sus obras han sido vaciadas en escayola y trabajadas y revisadas. Pero la superficie quiere desaparecer como tal; solo le interesa la vida en su desnudez. Los ropajes que modela están retocados en escayola con toda su realidad, pero simplificando su materia. No hay, así, tejido, aunque lo parezca. Sin costuras, sin accidentes anecdóticos, piel y tejidos se transforman en una dimensión casi divina, sus obras parecen dioses. No en vano, la temprana influencia del modelado del italiano Arturo Martini quedó atrás, sustituida por la del mundo griego. Como escultor, Francisco López es en el acabado final de sus obras el más «limpio» de los tres.

Sus dibujos parecen hechos por un pintor en blanco y negro. Valora y entona como si lo hiciera con un fotómetro. La mayor parte del trabajo está hecha con difumino de grados distintos, que mancha con grafito; su precisión es casi fotográfica, pero con una sensibilidad humana. No hay transgresión, ni en el fondo ni en la forma. Todo es medida, equilibrio y belleza, que no busca de manera preciosista. Los temas –sus familiares, sus amistades, lo cercano y cotidiano- parecen atrapados por un pasado nostálgico.

En sus relieves entra en un tiempo indeterminado, donde composiciones sencillas narran historias profundas, pero cercanas, como si alguien nos hubiera hablado de ellas en alguna ocasión. Al contemplar un bajorrelieve de Francisco López nos podemos ver inmersos en una novela concentrada en pocos centímetros. Nos evoca a personajes de una película de Truffaut.

Francisco López hace vaciados del natural que le sirven de modelo, pero nunca utiliza ninguno como calco para reproducir partes e incorporarlas directamente a la obra. A él eso le parece una trampa, él siente la necesidad de hacerlo, pero para interpretar a partir del natural.



Fig. 101



Fig. 102



Fig. 103



Julio López Hernández es quizá el más literario de los tres artistas, el más barroco, el más plástico y matérico. También es el más prolífico, con una amplia producción de medallas, esculturas y obra pública.

Los tres escultores son ortodoxos en sus principios y en el sistema de trabajo. Comienzan la obra haciendo apuntes después de unos primeros estudios en dibujo. En Julio los dibujos preparatorios son casi infinitos. Con ellos se familiariza con la tridimensionalidad. Gracias a los dibujos de los distintos perfiles y vistas decide cual será la composición definitiva.

Como su hermano Francisco, Julio también hace moldes del natural de partes del cuerpo, pero no tiene reparos en incorporarlos a la obra e intervenirlos; muchas de las manos que tienen sus esculturas son vaciados del natural, pero nunca totales, sino solo lo estrictamente necesario para obtener lo buscado, todo lo demás lo modela, se lo inventa recurriendo al natural.

Sus temas figurativos y naturalistas son también abstractos, subrealistas y metafísicos. Como su hermano, en sus comienzos rozó el estilo de Henry Moore, que pronto superó por una fórmula clásica, pero heterodoxa, y aunque bebe en las fuentes de lo griego es más renacentista –le interesan sobre todo Donatello y Miguel Ángel- sin olvidar la influencia del Maestro de Naumburg, y, por supuesto, del arte de Rodin, Rosso y Giacometti.



Fig. 105



Fig. 106

Volviendo al dibujo es obligado explicar, sin necesidad de narrar ni describir que Julio López es el más dinámico de los tres en el manejo de las técnicas, capaz de cambiar de una a otra con suma facilidad, incluyendo -incluso- la escritura. Describe sus propias esculturas, antes y después de hacerlas, interrumpe su modelado para dibujar, y el dibujo para escribir.

Su técnica más habitual para dibujar es al carboncillo, utilizando todos los recursos para conseguir lo que le inspira el modelo. Este puede ser del natural o de fotografías que completa con elementos de su imaginación, pero basados en su profundo conocimiento del cuerpo humano, su morfología y fisiología, para así completar las figuras extraídas de fuentes diversas, incluso de una fotografía de un periódico.

Julio López indaga sobre la anatomía de la forma articulando cada parte y dotándola de vida. Con trazos de carbón va construyendo una estructura o malla que modela, llena de vida, llena matices, sobre el papel traza insistiendo hasta dejar una superficie jugosa y plástica; las líneas del dibujo se entrecruzan una y otra vez, provocando las distintas tonalidades y favoreciendo la creación de una atmósfera personalísima. Los contornos se modulan ciñéndose a la forma, corrigiendo casi sin borrar, creando un tramado que matiza y entona.

Diríamos que su dibujo es de escultor porque dibuja como modela, creando capas, estratificando, hasta llegar a la superficie. Las capas – no son de un grueso homogéneo- describen las superficies, a veces de manera permeable, casi invisible, eligiendo las partes donde debe haber vacíos que provoquen inquietud en la forma general; es un recurso expresivo que aporta sentimiento y emoción, que a veces es dolor físico, enfermedad, otras ausencia.

Julio López es un gran conocedor del natural. Cuando trabaja en el boceto o la obra definitiva suele colocar un maniquí que viste con la misma ropa o semejante, dependiendo de lo que se trate.

En los relieves parte del dibujo, que cuadricula y traspasa a las tres dimensiones. Son muchas las aportaciones que ha hecho, y hace, en este campo del relieve, incontables los detalles técnicos y plásticos en las distintas soluciones estéticas; las transparencias, la luz, los reflejos, soluciones imposibles de imaginar, él los resuelve con una maestría y facilidad increíbles.

Julio López es el más técnico de los tres, tal vez por sus comienzos en el campo de la ingeniería. Como hemos escrito, su obra es la más literaria, la más heterodoxa y la que contiene más elementos de ficción.





Fig. 110

Antonio López no tiene una formación de escultor. Ha sido asistido en numerosas ocasiones por Julio y por Paco en algunos de los primeros trabajos escultóricos que abordó. Su visión es como la de un pintor que atiende a la escultura. Desde la superficie, como si fuera un escalador en la montaña, trepa, asciende, desciende y penetra, creando una carcasa que se acopla como un guante, a la forma del tamaño real. Le cuesta mucho trabajar en otra escala que no sea la del natural. Actúa como un escáner tridimensional, construyendo una red, utilizando plomada, reglas, escuadras con las que establece un sistema de coordenadas como si estuviera sacando de puntos todo aquello que ve. Como resultado de esa manera de trabajar, construye una piel donde se ponen de manifiesto todos los accidentes del natural con una sensibilidad propia de un pintor donde se reflejan los valores de la escultura. Es la magia y el talento para penetrar en la forma, que le hace cobrar vida.

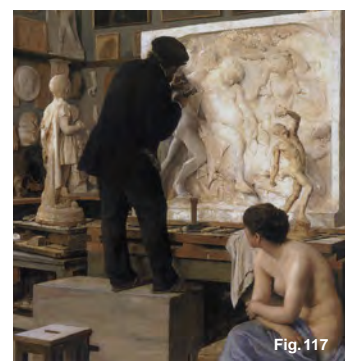
Sus dibujos son analíticos hasta rozar lo enfermizo; es un dibujo básicamente científico, construido. Con mentalidad de escultor estudia la tridimensionalidad del natural para transformarla sobre el plano, adaptándola al soporte. El rigor, la medida llevada a la línea desnuda, sin adjetivos, sin acentos, solo alguna vibración que palpita sin estridencias.

CAPITULO II. El medio (el taller)



CAPÍTULO II. EL MEDIO (EL TALLER)

Medio, como concepto general en el ámbito de la escultura es el espacio de desarrollo central de escultor. Dentro de la sociedad en la que se desenvuelve el artista, el medio llegaría hasta la puerta de la galería de arte, sala de exposiciones o museo donde se exhibe la obra. Quiere decirse que cuando la obra deja de ser del autor y comienza a ser del contemplador, la escultura deja de ser un proceso para convertirse en un producto cultural.



El propio autor cuando crea su obra, en el estudio, en el aula –si se trata de un docente o discente-, cuando trabaja en la fundición, si es el caso, y sea cual sea el procedimiento creativo empleado, incluso en el plano más teórico, está interviniendo en el medio. Cuando esa obra, una vez acabada, se somete a discusión, incluso permaneciendo en el ámbito del aula, se convierte en *Entorno*. Se comprende, entonces, que el *medio* reúne tanto el proyecto como la realización, es decir la ejecución de la obra, hasta su acabado final y su entrega para ubicarla en el lugar de destino.



Obviamente, el *medio* no puede separarse del entorno en el que el artista se ha formado y crea.

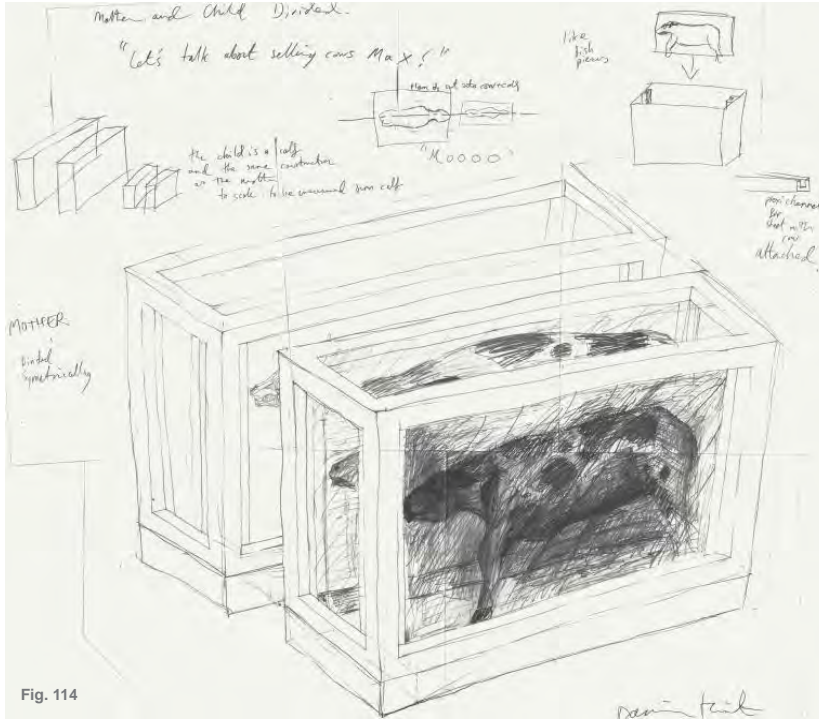


Fig. 114

II.1. El proyecto

Entendemos como *proyecto*, el modo de poner en marcha y dar forma a las ideas. La práctica usada más antigua ha sido la del dibujo, pues no en vano se ha entendido éste como la base más sólida para la formación del artista; se considera una herramienta indispensable para construir la etapa intermedia entre la idea y la obra. Analizada la historia del arte desde nuestros orígenes hasta nuestros días, desde que los primeros hombres plasmaban en las rocas sus ideas hasta los estudios modernos de arquitectura, donde se dibuja a través la pantalla de un ordenador, nos daremos cuenta de que una constante que permanece casi inalterable en su esencia es el dibujo. Y así, además, somos conscientes del legado tan extenso de la obra gráfica de pintores y escultores que poseemos, otorgando al dibujo el valor de un lenguaje o medio de expresión totalmente autónomo con respecto de la escultura, la pintura o cualquiera de las demás artes.

El dibujo, en sus planteamientos más elementales, se sirve de la línea para transcribir las ideas o la visión leal de la naturaleza.

Sentada la premisa de que el dibujo es un arte con mayúsculas como todas las demás, también debemos observar en él, como lenguaje primogénito que fue, que hoy sigue siendo una constante en la mayoría de las disciplinas, recurriendo a él desde los físicos a los diseñadores, artesanos, biólogos, modistos, escenógrafos, etc. Incluso se ha incorporado a la informática abriéndose definitivamente una fuente inagotable de posibilidades.

Todos los artistas que estudiamos en esta tesis utilizan el dibujo, en ocasiones como un medio para reflexionar sobre las posibilidades de la obra a realizar, y otras veces, sin dejar de plantearlo como herramienta para esbozar sus ideas, también recurren a él como fin en sí mismo, a través del cual pueden transmitir sentimientos y colmar sus expectativas artísticas.

Todos ellos parten de una imagen como idea primera, que ha podido salir tanto del natural como de una fotografía o del fotograma de una película. A partir de ahí eligen el modelo que les ha de servir para trabajar, (que no siempre será el protagonista de su obra), sino que en ocasiones es una herramienta para acceder a una anatomía, (un cuerpo, unas manos, un rostro, etc.). Sin embargo, cuando la elección del modelo ha constituido la búsqueda de la persona que ha de protagonizar la escena, o el hecho que ha de representar, entonces y solamente entonces el modelo es determinante, pues es ese hombre o esa mujer la que desea plasmar. Muchas de las esculturas se elaboran utilizando varios modelos, las manos pueden ser de una persona, la cara de otra, y el cuerpo estar extraído de una fotografía, por ejemplo. También suelen colocar un maniquí al que visten con la misma ropa que el de la imagen.

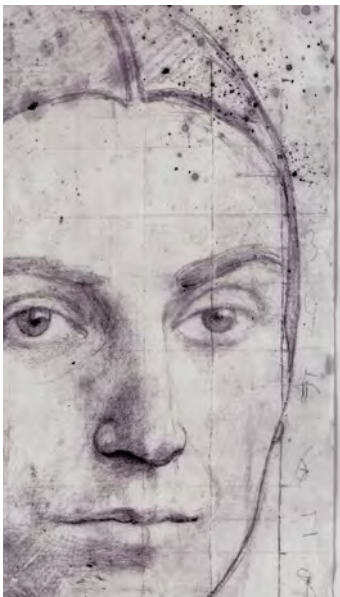


Fig. 121



Fig. 122

A continuación, hacen estudios de la acción a representar valorando no sólo el conjunto, sino extrayendo fragmentos en los que representan de forma esbozada todos los pormenores. Estos estudios los realizan a carboncillo, en cualquier papel, preocupándose por el movimiento del gesto de la composición, y los van perfeccionando a base de realizar un gran número de ellos, de tal manera que el anterior siempre es boceto del siguiente. Julio, por ejemplo, los primeros estudios los ejecutan a mano alzada, sin medidas, o, como diría él mismo, mediante “a sentimiento” cuando tiene que ampliar o reducir, es tan técnico como los demás, utilizando la cuadrícula para el dibujo y el relieve, y el ángulo de proporciones para todo lo demás. Antonio y Francisco, sin embargo, los someten a un riguroso método incluyendo medidas directas sobre el modelo. Cuando se enfrentan a un retrato, tanto en relieve como en bulto redondo, hacen un estudio fotográfico, si éste es viable, y sino parten de las fotos que tengan, cuadriculándolas y ampliando la retícula matemáticamente, sobre todo cuando se trata de una representación bidimensional.



Sentadas las bases del dibujo y su concepto analizaremos el sistema de representación, su trazado; éste parte siempre de la síntesis del conjunto, una línea, diez, veinte primeros trazos siempre enfocados a captar la totalidad, el movimiento, el gesto. A veces se dan pasadas sobre el papel sin dar un solo trazo, son como vuelos de reconocimiento para retener el espacio, para organizar las ideas, sentiras, y soltarlas casi de un golpe. Después se pasa a la terminación, pero siempre en cada paso hay una vuelta atrás para valorar si lo que nace, en su conjunto, se corresponde con la idea. Todo este juego caprichoso, a veces anárquico, aunque parezca un contrasentido, se rige por un orden metodológico y una actitud crítica que sopesa los errores, entendiendo como tales todo aquello que no se ajusta al conjunto, y valorando positivamente lo que sin ajustarse del todo a la idea, producto del azar, entronca perfectamente con la globalidad de la obra; en este ejercicio se aplican leyes morfológicas, fruto de la experiencia del autor, a veces compartidas, otras aprendidas, pero siempre filtradas por la razón y el sentimiento individual.

No todo lo que se dibuja se puede hacer basándose en juicios comparativos, pues no siempre tenemos el natural delante. A veces incluso no lo necesitamos, pues lo que queremos hacer es fruto de nuestras imágenes mentales, vagas e imprecisas, que sólo cobran sentido cuando se colocan sobre el papel. En ese momento es cuando se pueden ir conociendo los aciertos y los errores de la forma que va tomando la realidad, para poco a poco, a través de juicios deductivos y a pesar de la dificultad que entraña no poder emplear un razonamiento lógico por la ausencia del modelo, ir remendando la obra que en ocasiones se habrá de llevar a las tres dimensiones.

Dados estos planteamientos nos percatamos de que el contenido temático de estos estudios es el natural, unas veces por obligatoriedad del tema que lleva consigo la naturaleza del encargo y otras por la necesidad de transmitir los sentimientos, tanto los propios como los que se reflejan en los seres y objetos que comparten nuestra naturaleza.

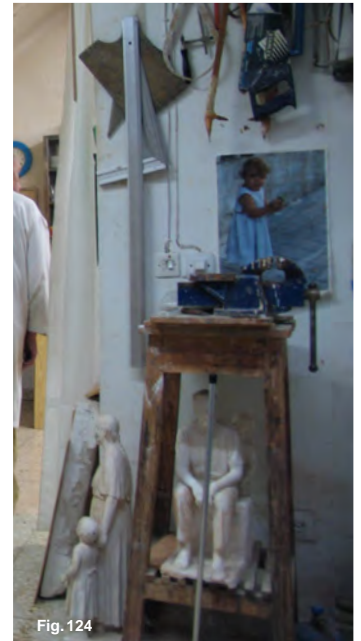


Fig. 124



Fig. 125



Fig. 126



Fig. 128

bién se plantea como una necesidad a la hora de materializar las ideas, a fin de explicar a los que las encargan cual sería la forma de la obra cuando esta se realice. Sin embargo, en cuanto a la manera de realizar los dibujos, observamos diferencias notables entre los tres.

Volviendo al trabajo de Julio López, podemos decir que en cuanto a los bocetos en barro no tiene establecido un tamaño determinado y los convierte en un estudio de la sensibilidad de la expresión del conjunto, sin agotar las posibilidades de la obra final. No se le escapa el hecho de que también será el boceto una escultura en sí misma, con el fin de poder venderla, y aborda sus bocetos teniendo en cuenta su propio mercado.

Desde el punto de vista técnico, y dada la profesionalidad de los artistas que estamos tratando, éste aspecto no constituye un *handicap*, ni tampoco es siempre la premisa fundamental a la hora de abordar un boceto. Si hemos de tener en cuenta el caso de Julio López, un escultor que vive exclusivamente de su obra, salvo algunas intervenciones en conferencias, mesas redondas, coloquios, jurados de concursos, etc. deduciremos que ha de estar muy atento también a los aspectos económicos y fiscales de sus actividades.

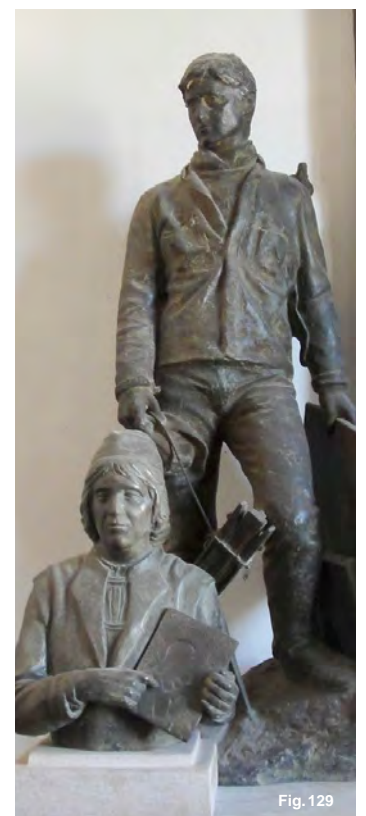


Fig. 129

Después de esta breve aclaración, que aunque parezca que nos distraemos del tema central de la investigación, no deja de formar parte de los condicionantes ineludibles a los que se enfrenta siempre el artista en su relación con el entorno inmediato, seguiremos profundizando en ese contacto primero de la idea con el mundo tangible.

Como decimos, sus bocetos son el estudio a través de los cuales da vida a sus ideas, reflexionando sobre todo en el concepto, sin agotar las posibilidades de la obra definitiva; esto quiere decir que de alguna manera le gusta que en el resultado final se perciba la sensación de primer estudio, y que este sea susceptible de cambios formales en su tamaño definitivo y casi nunca de su entendimiento conceptual.

Existen diferencias fundamentales entre las piezas que realiza para un encargo de las que realiza para su obra personal.

Bocetos de encargo

Son estudiados desde dos vertientes, por un lado desde el punto de vista de la ubicación, de acuerdo con el entorno arquitectónico en torno al que va a ser instalada la pieza, por lo que en ocasiones los presenta acompañados de una maqueta a escala. Por otro lado hace un análisis formal del monumento, estudiando el comportamiento de la figura y su expresividad.

Bocetos en su obra personal

Estos a veces solo los contempla desde el dibujo realizando diversos estudios, para después convertir la obra definitiva en boceto, sometiéndola a un incesante proceso de investigación. En ocasiones utiliza modelo vivo y aquello que hoy funciona, mañana será puesto en tela de juicio, reestructurando y viéndolo siempre como un “todo cambiante”.

Los tres artistas utilizan el dibujo como herramienta y como técnica, para crear de manera similar, aunque con resultados plásticos muy diferentes. En el boceto se darían dos particularidades, ya se trate de una obra personal, sin un destino público, o de un encargo.

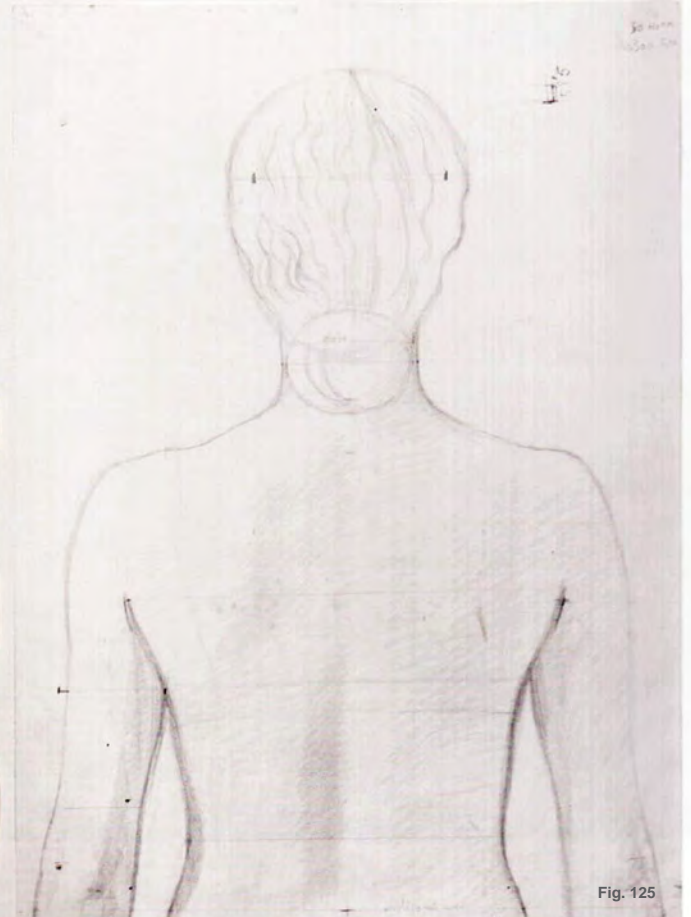
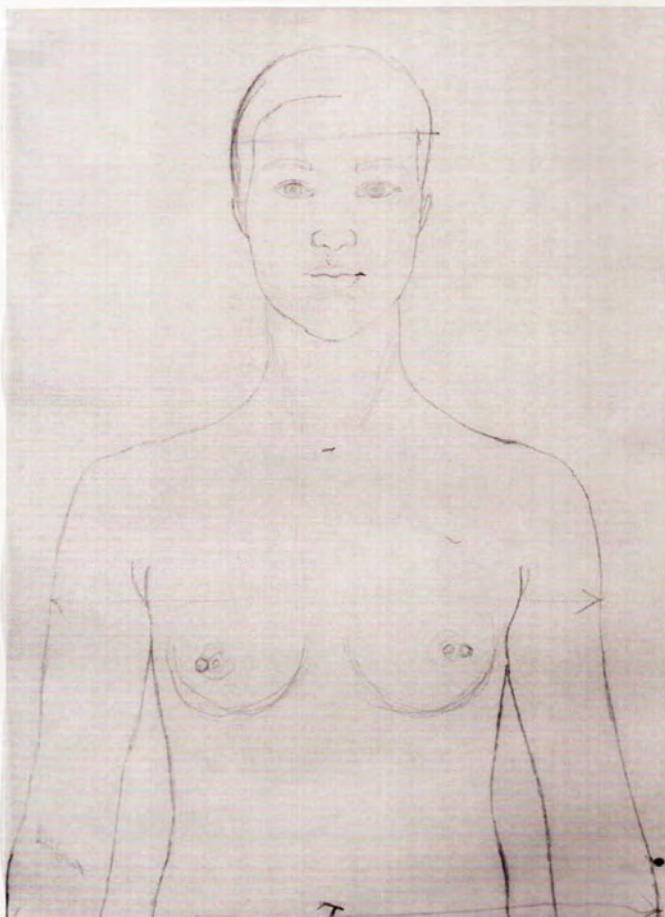


Fig. 125

El encargo

Nos detendremos a propósito para explicar uno, y escogeremos en particular, el encargo del *Retrato de los Reyes de España, Don Juan Carlos y Doña Sofía*, situado en el Patio Herreriano Museo de Arte Contemporáneo Español, de Valladolid. Este encargo que en principio se lo hicieron a Julio, este quiso contar con Antonio que en aquel tiempo le habían encargado el cuadro de la Familia Real y de esa primera conversación acordaron realizarlo implicando a Francisco también, al tiempo que se pondrían en contacto con nosotros para estudiar las posibilidades a la hora de ampliarlo.

Se concibió desde el principio como un monumento tradicional al uso, para lo que se hizo un trabajo previo de recogida de información, fotografías con medidas tomadas de los mismos Reyes, dibujos y croquis, para luego, a partir de ahí haríamos una armadura para que los bocetos una vez modelados, en su altura máxima no excediera de noventa centímetros, para luego ser pasados a escayola, de los que se sacarían de puntos para hacer la obra definitiva. Después de hacer dos jaulas una para cada modelo, se construiría también otras dos a escala, de unos tres metros de altura, que se pondrían en sendas plataformas con ruedas, para poder juntarlas o separarlas a capricho, y poder seguir los procesos por separado. Se sacaría una armadura de hierro, punteada para cada figura, modelada con malla metálica cuatro centímetros por debajo de la superficie para cubrir con barro, y luego modelar las dos figuras hasta sus últimas consecuencias, de las que se extrajo molde para ser pasado a bronce.

Primero se hizo la Reina, y luego el Rey este proceso duro dos años y tuvo lugar en lo que hoy es el *Museo del Traje*



Fig. 131



Fig. 132



Fig. 133

En el caso de Antonio López apenas ha hecho obra de encargo con un destino público. La más conocida son las dos cabezas que simbolizan *el Día* y *la Noche*, colocadas en la estación ferroviaria de Atocha, que fueron ampliadas de unas cabezas de tamaño natural, que en sí mismas eran ya obras definitivas. *La mujer de Coslada* –otro encargo del artista- nació como una obra acabada, de la que se hicieron fotografías, que ampliadas sucesivamente, sirvieron, tras observar directamente el emplazamiento para el que estaba destinada y fotografiarlo hacer un fotomontaje, y así decidir qué era lo más adecuado para el espacio real. El artista nos ha dicho que trabaja a partir de obras que son definitivas, a partir de las que hace estudios, que serían dibujos de frente y de perfiles, a tamaño natural.

Cuando Francisco López y Julio López han tenido que abordar un encargo directo para un lugar concreto, lo han hecho utilizando abundante documentación y haciendo numerosos estudios, tanto a escala, como a tamaño real de fragmentos –como manos y otras partes del cuerpo- y de las figuras completas. Cuando trabajan en obras cuyo destino final es incierto o abierto, lo hacen con ánimo de abordar el asunto que les dicta su conciencia y en esos casos los bocetos no son herramientas indispensables para las ampliaciones. Entonces abordan la idea con libertad, no les ata nada, excepto su propio ánimo o el natural que tienen como modelo.



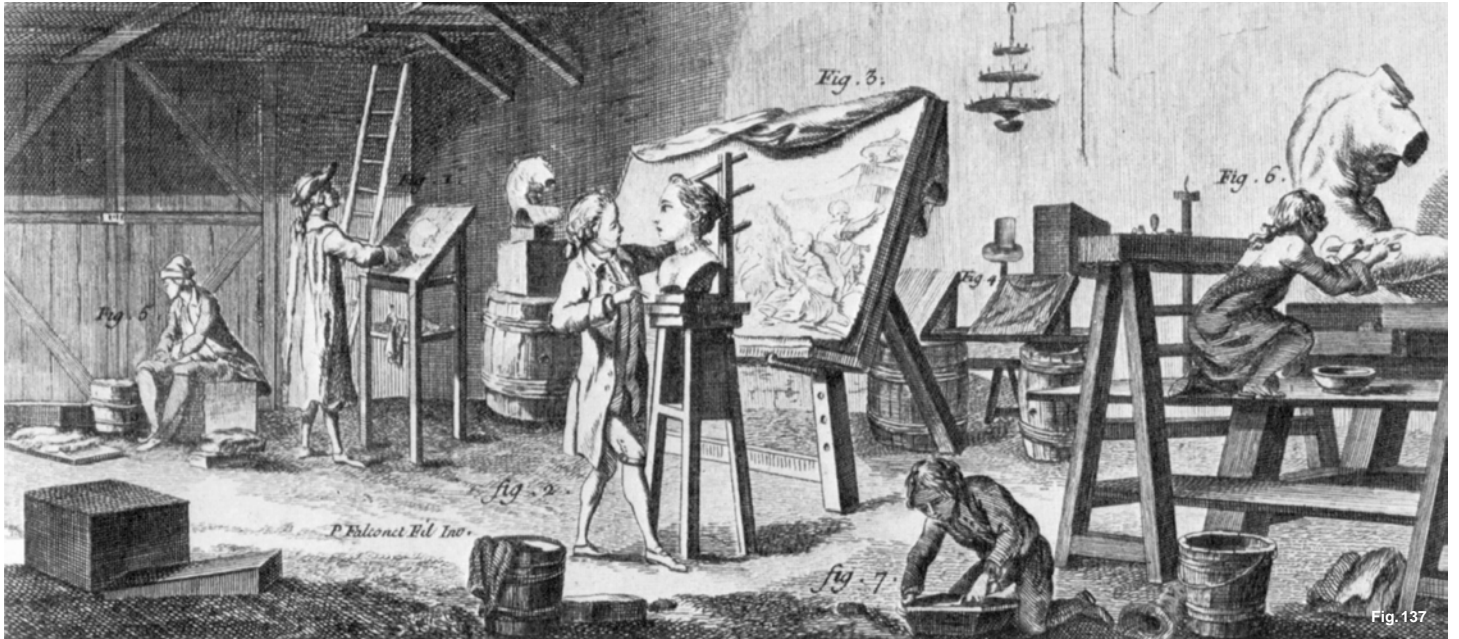
Fig. 134



Fig. 135



Fig. 136



II.2. El modelado

Cuando contemplamos una escultura en bronce siempre debemos suponer que previamente se ha construido un modelo, generalmente con un material maleable. Esta técnica lleva implícita, cuando aludimos a ella, términos como «plástica» y «plasar», procedentes del griego *plasso*, que aluden a la acción de manipular una materia blanda (arcilla, cera, plastilina, escayola, etc.). Por otro lado, la palabra «escultura» viene del latín *sculpere*, referida a la acción de desbastar en un material duro (madera, piedra, marfil, etc.).

Hoy en día estos términos se utilizan indistintamente para designar cualquier tipo de representación artística, independientemente de la técnica o materia que se utilice, aun respetando en el caso de la escultura, su carácter eminentemente corpóreo.

Queda claro que en nuestro siglo, el término *escultor* puede definir tanto al que modela en barro como al que esculpe en piedra o trabaja con otros materiales, sin querer profundizar en el avance e interrelación de las artes plásticas.

Aunque hoy podemos definir casi cualquier objeto o instalación con este término, nosotros nos centraremos sin embargo en el sentido tradicional de la escultura como elemento corpóreo, matérico, bidimensional o tridimensional.



Fig. 133



Fig. 134



Fig. 140

Es conocido el menosprecio de algunos artistas, como ocurría por ejemplo en el Renacimiento, por la técnica de modelar (poner materia), a favor de la técnica de la talla (quitar materia). Miguel Ángel por ejemplo entendía la escultura desde esta última vertiente, donde el acto creativo se manifiesta como la lucha con la materia para hacer emerger la forma.

En el modelado permanece ese sentido idealista, pero sin la lucha contra la materia que se opone a la forma, sino todo lo contrario, es la materia quien la sugiere. Esto tampoco quiere decir que este respeto a la materia sea genuino del modelado, sino de la estética contemporánea, pues Moore, Angel Ferrant, entre otros, aprovechaban las sugerencias formales de piedras y ramas para construir esculturas con la mínima intervención. Lo que sí está claro es que en mayor o menor medida ha estado siempre vinculado a la figuración.

El modelado en barro es la técnica más primitiva y más directa para construir formas. Ya fue empleado para realizar figuras en el Neolítico, manteniéndose a lo largo de los siglos. Se utiliza como materia de tránsito en la mayoría de los casos, para, posteriormente, a través de un molde, pasarlo a materia definitiva, salvo en el caso de la cerámica.

A partir del Renacimiento es cuando el modelado adquiere mayor auge, pues empieza a convertirse en el trabajo esencial del escultor que realiza su obra primero en un tamaño menor para que después sea pasada a materia definitiva por distintos y variados procedimientos. El barro se convierte en la materia de tránsito por excelencia, y al mismo tiempo es utilizado también como materia definitiva. Ya en el Barroco el barro se usa de manera sistemática como procedimiento a través del cual el artista crea su obra a tamaño real, extrayendo de él calcos de yeso que luego serán utilizados como modelos para trasladarlos sobre todo a mármol mediante un exhaustivo método de sacado de puntos²⁹. La pieza en cuestión es sometida a un estudio riguroso

29 Los aspectos técnicos se explicaran en el apéndice

consistente en marcar los puntos más representativos que definen el volumen tridimensional de la forma y, a través de variados sistemas, entre los cuales estaría el sistema por compás, el de compás de dos puntas, el de cuatro puntas, el sistema por reglas, el de plomada, o, por último y más avanzado, el llamado de máquina (brazo articulado con una cala), se extraen dichos puntos para ser colocados sobre el bloque de piedra e ir desbastando la materia sobrante para fijar las referencias que darán forma a la obra final.

Cuando modelamos, creamos volúmenes reales y tangibles que comparten con nosotros la atmósfera y el espacio físico que habitamos, y que comienzan a pertenecer a nuestro universo de formas corpóreas, que pueden percibirse también a través del tacto y el olfato, otras cualidades que tiene la escultura aparte de la meramente contemplativa.

La obra y el modelo se dividen el mismo espacio. La escultura se impone a nosotros con el simple hecho de su presencia, y lo que está presente en ella no es solamente el material con el que se ha creado, sino también lo que representa. Unas manos de arcilla no son sólo una mera referencia a la idea de las manos, es en primer lugar una escultura, y como tal se convierte en un símbolo. Esto es, que su forma, su volumen y su materia, son un compromiso entre el mundo real y la ficción.



Fig. 141

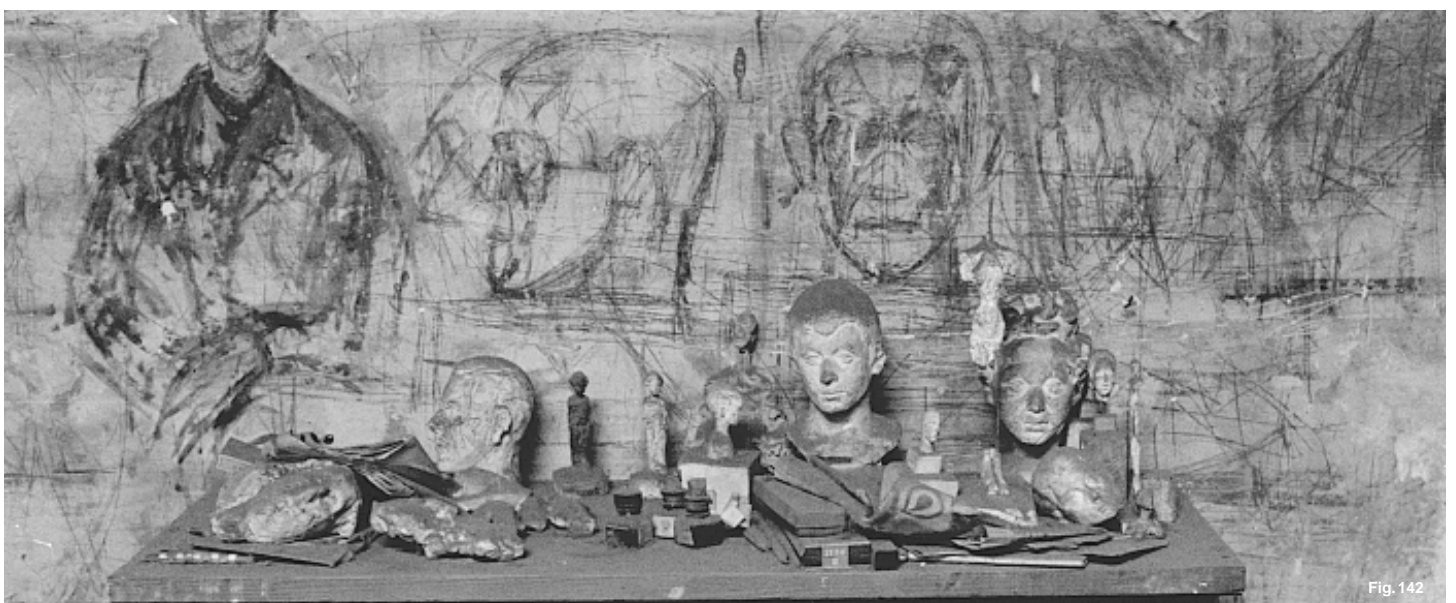


Fig. 142

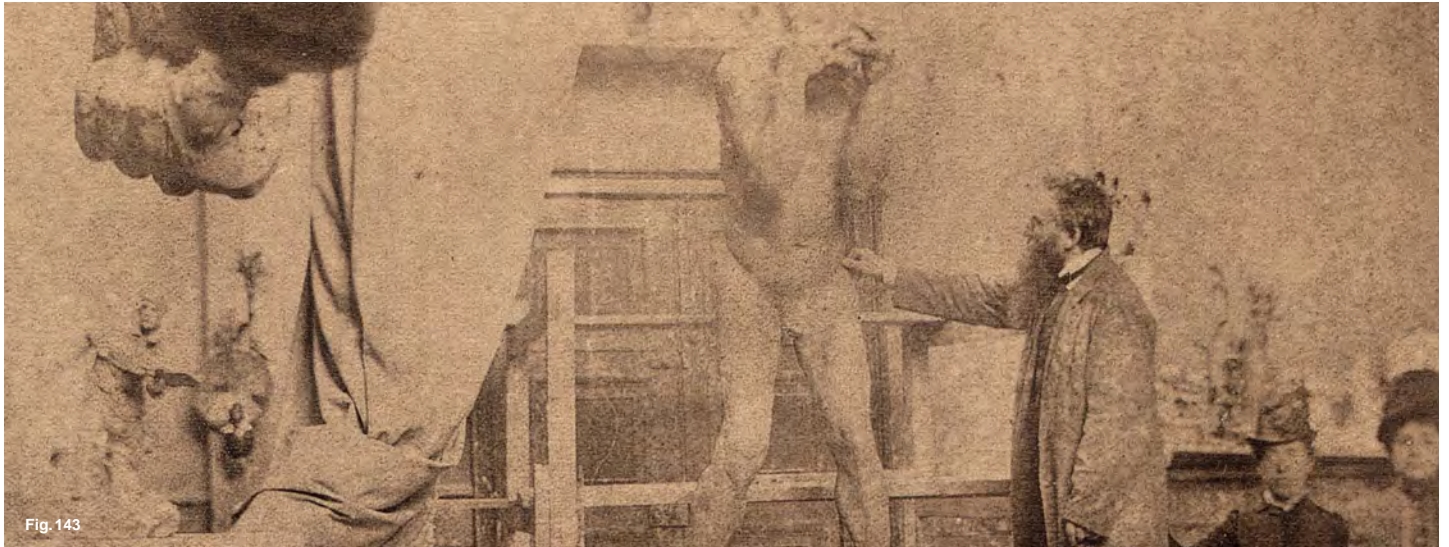


Fig. 143

El proceso del modelado³⁰

Como hemos explicado anteriormente, el proceso del modelado parte de un proyecto previo cuyo origen radica en la idea, la cual se irá materializando a través de dibujos, diferentes estudios, o bocetos. Muchos de estos esbozos tienen la finalidad de recrear a escala reducida la forma definitiva, con el fin de que el artista se reafirme en su idea y pueda valorar el efecto que produce para estudiar las distintas posibilidades que se pueden abordar con más facilidad (maqueta), además de presentar al gran público o cliente particular la propuesta a llevar a cabo.

Debemos decir que no siempre es imprescindible realizar un boceto. En la técnica del modelado, según cada caso, se puede realizar el modelado directo, modificando aspectos sobre la marcha, estudiando su tamaño, y valorando todas las posibilidades y sugerencias que el modelo te ofrece (si éste existe, claro está).

Tenemos que reconocer que, sin ser lo habitual, hay escultores que modelan restando, es decir, construyen un gran volumen y a partir de ahí comienzan a desbastar el barro; a base de arañar se van aproximando a la forma.

En cualquier caso, a nuestro modo de ver, la construcción aditiva es la más ortodoxa y afín con los principios conceptuales de la escultura. Incluso el segundo método puede ser un recurso necesario que se engloba dentro del primero.

³⁰ Los aspectos técnicos se explican en Apéndices.

En la delicada y difícil tarea de colocar el barro reside posiblemente uno de los méritos más importantes del escultor, pues habiendo trabajado insistentemente sobre la obra, ésta debe aparecer fresca, espontánea y reflexiva a la vez.

El historiador francés Henri Focillon, dando muestras de su consolidada formación clásica y humanística, nos sugiere así la sutil sincronía que ha de surgir entre el artista y su herramienta: *Entre la mano y el utensilio existe una familiaridad humana. Su armonía está constituida por intercambios extremadamente sutiles y que el hábito no define. Estos intercambios dejan percibir que, si la mano se presta al utensilio, si ella necesita esta prolongación de sí misma en la materia, el utensilio es producto de la mano. El utensilio no es mecánico. Si su forma esboza ya su actividad, si prelude cierto futuro, este futuro no consiste en una predestinación absoluta, y si la hay, se insubordina.*³¹

En la escultura, una vez que se superan las barreras técnicas y los procesos que sólo tienen que ver con la «cocina» de la profesión, se entra en una etapa donde actúa el sentimiento; son momentos en que la intuición es protagonista, haciendo que la razón se utilice con el equilibrio suficiente como para que permita armonizar las emociones sin traicionar los ingredientes básicos de la obra de arte y del autor en particular, que transgredirá en la medida de su motivación personal. La Historia del Arte da muestras de que aquellos artistas más modernos en su época, se perpetuaron en el tiempo, y fueron tan transgresores respecto a los procedimientos establecidos como respetuosos con la tradición.

Herbert Read, hace la siguiente reflexión en su obra *Imagen e Idea, La Función del Arte en el Desarrollo de la Conciencia Humana*: *No puede haber duda, (...), de que la cualidad plástica de la arcilla y la reacción íntima que produce al ser manipulada por los dedos fueron por sí mismas fundamentalmente responsables de los descubrimientos formales del periodo neolítico. El sentimiento de la forma apareció en la conciencia humana a través de los dedos, y los que los dedos habían conformado sensorialmente fue percibido y aceptado por el ojo.*³²

31 FOCILLON, H. (1983) *La vida de las Formas y Elogio de la Mano*. Barcelona: Xarait. pág. 43.

32 READ, *Op cit.*, pág. 55-56.

Cuando el escultor se libera e interpreta el modelo con sentido y sensibilidad, el lenguaje estético cobra significado, germinando la creatividad y quedando patente la huella del artista. Por lo tanto, esta inclusión de valores subjetivos en la obra de arte obliga a que ésta se personalice también desde un punto de vista estético.



Fig. 144

II.3. La ampliación del monumento

II.3.1. Antecedentes históricos de las técnicas de ampliación.

Desde el año 500 antes de Cristo, al mismo tiempo que se consolida el estilo «serevo» y dada la influencia de la técnica de la fundición de bronce, existen argumentos documentados que aseguran que se construía un modelo preparatorio para luego trasladarlo a la piedra con un sistema rudimentario de plomadas a partir de las partes más salientes.

Es evidente que la escultura arcaica está vinculada a su procedimiento, con relación a los cuatro puntos de vista y a la subordinación al bloque, partiendo seguramente de un planteamiento gráfico sobre sus caras, dando una sensación, tanto en relieve como en bulto redondo, de bidimensionalidad; precisamente esa es la diferencia que hace notar la utilización de modelos de barro en la escultura clásica, pues toda ella adquiere un carácter tridimensional al poder ser contemplada desde cualquier punto de vista. Repercute en gran medida la demanda de los distintos talleres y las variaciones en el grado de participación del artista, que sin embargo, obliga a la exigencia de la utilización del modelo y el sacado de puntos, el procedimiento de las plomadas y algunas medidas más rudimentarias.

En el Renacimiento, y sobre todo más tarde en el Barroco, esta técnica se perfecciona de tal manera que para una obra no solamente se hacían dibujos y bocetos a escala reducida sino que también se modelaba en barro a igual tamaño que la obra definitiva para tener una referencia constante mientras duraba toda su ejecución. El acabado de estos modelos dependía de la exigencia del escultor, o también, de la categoría de los talleres y artesanos.

Según fueron evolucionando los talleres se exigía no solamente la ampliación en barro, sino un molde y una reproducción en yeso. Esto repercutió en un apurado de las piezas en mármol mucho más minucioso y erudito.



Prácticamente hasta el siglo XV, sólo se utilizan métodos rudimentarios, con plomadas, cuerdas y reglas que se perfeccionaron con el tiempo y en la medida de la demanda de los talleres que repercutieron en técnicas más depuradas a la par de la exigencia y la genialidad de algunos artistas.

Alberti, en su tratado *De Statua*, nos da una detallada descripción de las formas y los métodos que posibilitaban el sacado de puntos del modelo también a distinta escala, utilizando un instrumento que él llamaba *Finitorium*³³. Este aparato consistía en un aro graduado (*Horizonte*) que se colocaba paralelamente al suelo en la parte más alta del modelo de cuyo centro salía un brazo (*finitio*) también graduado del que se colgaba una plomada deslizándose esta a lo largo del brazo. La obtención del punto se hacía descolgando la plomada hasta que ésta rozaba con el modelo y a partir de ahí, se tomaba nota de las medidas: por un lado, la medida desde la cuerda al eje del brazo; por otro lado, el ángulo que señalaba el brazo giratorio sobre el círculo, al mismo tiempo que la distancia que existía entre el punto que quería obtener al suelo, de acuerdo con la vertical marcada por la plomada. Cuando el punto a sacar se encontraba en un hueco donde la plomada no podía llegar, se utilizaba una regla que se colocaba paralela al brazo giratorio.



Fig. 141

³³ ALBERTI *Op. cit.*, pág. 132-140

Sin embargo, el método más utilizado en los talleres incluso hasta nuestros días es mucho más simple pero quizás más práctico y más rápido. Vasari³⁴, decía que la profundidad en el relieve se consigue midiendo la distancia de los distintos puntos a un plano frontal.

Este procedimiento se centra básicamente en la utilización de una escuadra, y apoyando uno de los brazos sobre el suelo, se toman medidas desde la vertical tanto en altura como en profundidad. Este método, junto al formato cuadrangular de los bloques, es el que desembocó en la invención de las *jaulas*.

Pero hemos de destacar que, en general, y desde el punto de vista de la práctica, no existen procedimientos puros, salvo los estrictamente mecanizados en los pantógrafos actuales, pues han coexistido casi desde el Renacimiento hasta la actualidad numerosas mezclas y posibilidades: un estilo de *Finitorium* con base y techo cuadrados con regla vertical acotada; los sistemas de ampliación por compás utilizando tres a la vez, el sistema de ampliación por compás de cuatro puntas, donde cualquier medida obtenida por un lado se duplicaba o se multiplicaba por tres o por cuatro. En nuestra práctica de taller desde nuestra etapa de formación hasta hoy podemos afirmar que los hemos utilizado todos y casi nunca en su estado puro.

A partir del siglo XIX se extiende un método de sacado de puntos de medidas equivalentes que permiten al artesano encargado de desbastar acercarse más al original del artista, mediante el traslado de un elevadísimo número de puntos. Éste se realizaba a partir de una cruz de madera invertida. Esta cruz se sujetaba al modelo sobre tres puntos de anclaje, el primero y superior se colocaba de manera vertical de la cual pendía toda la cruz; los dos inferiores eran simplemente de apoyo y referenciales. Estos puntos se fabricaban de acero y se sujetaban con yeso al modelo, el cual tenía en su cabeza un agujero cónico, en el que se alojará el punto afilado de acero situado en el extremo de los brazos de la cruz.

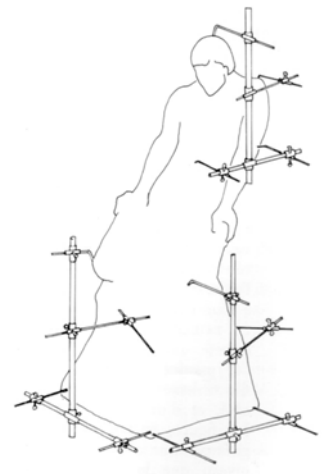


Fig. 142

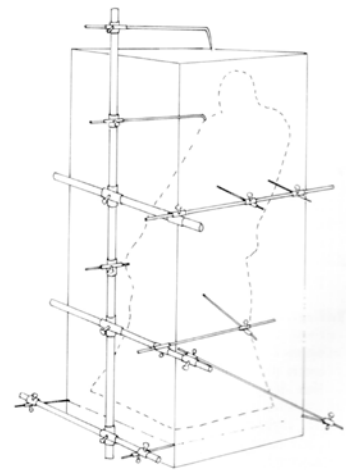


Fig. 143



34 VASARI, G. (1568) *Las vidas. De los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. Madrid: Cátedra, 2002. pág. 62-63.



Fig. 150

La situación de los puntos es elegida teniendo en cuenta que estén lo más separados unos de los otros para al mismo tiempo que se abarque el máximo de la escultura, el apoyo de la cruz será más estable, y se recomienda que los brazos inferiores de la cruz sean equidistantes para tener mayor estabilidad. La distancia también está relacionada con el tamaño de la piedra en la que se va a copiar la escultura, de igual a igual.

Salvo casos excepcionales, sólo una mínima parte de las esculturas en piedra es obra del autor que las ha creado. Este prepara un modelo bien acabado, casi siempre en escayola, y luego se limita a retocar dándole los toques sensibles que caracterizan su personalidad. Con todo, no debemos olvidar la talla directa hecha por escultores como Mateo Hernández o Juan Haro.

III.1.1. Modelado de la ampliación en arcilla

Para la obtención de un monumento a partir de un modelado en barro se deberán tener en cuenta una serie de pasos.

Normalmente este modelado habrá sido hecho en pequeño formato y deberá ser reproducido en una materia lo suficientemente rígida como para que permita un manejo de cierta comodidad (escayola, resina, bronce, etc.). Este modelo tendrá una medida aproximada que oscila entre los cuarenta centímetros cúbicos y los cien centímetros cúbicos, dependiendo de la escala a la que se haya de ampliar. En ocasiones, para obtener un gran formato se ha necesitado una doble o triple ampliación, de tal manera que el primer modelo se amplía consiguiendo un segundo modelo. Esto se hace así porque si la escala a la que se amplía es muy grande y el modelo muy pequeño, se pueden producir errores considerables.

Nuestra experiencia nos aconseja que siempre que el modelo se amplíe más de tres veces su tamaño, deberíamos recurrir a un sistema de sacado de puntos (véase apéndice...), ya sea para un pieza figurativa o abstracta. Sobre todo en las figuras realistas se hace casi imprescindible, pues en el acto de la creación es mucho más fácil mover las masas en un modelo de formato reducido, que tratar de ampliarlas directamente del natural.

A lo largo de nuestra experiencia como técnicos ampliadores, hemos utilizado muchos tipos de sujeciones; la más sencilla, cuando las reglas verticales son de madera, consiste en colocar en cada punto de contacto de la regla horizontal con la vertical un pinchito que con una leve presión se clavará en ambos lados. También en otras ocasiones, cuando la jaula tiene un tamaño mayor y debido a esto, la regla también consecuentemente tiene un peso mucho mayor, nos obliga a colocar unos anclajes de mayor resistencia; unas veces se procederá a hacerlo con tornillos de aprieto, aunque este sistema conlleva el problema de que mientras se sujeta la parte izquierda de la regla, la derecha se nos cae



Fig. 151

y viceversa; por tanto, nos vimos obligados a inventarnos un sistema de pinza para la parte izquierda para que con una simple presión ésta quede sujeta y ya con un tornillo de aprieto, sujetamos la derecha.

Han sido muchos los sistemas de sujeción de la misma utilizados a lo largo de nuestra dilatada trayectoria como técnicos de taller en las diferentes colaboraciones con distintos artistas: imanes, pinzas, útiles de aprieto de diferentes formas y maneras.

La regla podrá estar numerada de izquierda a derecha, o de derecha a izquierda, siempre y cuando en la jaula del tamaño definitivo lo hagamos de la misma manera. Esta norma se contradice cuando queremos invertir el movimiento de la figura, pues se habrá de numerar en el boceto de una manera y a la inversa en su escala definitiva, sistema que conocemos de primera mano, pues lo hemos utilizado en numerosas ocasiones, especialmente en la colaboración con Francisco López para dos esculturas que se ampliaron, y realizaron en resina de poliéster (imitación de piedra) para el edificio de la *Junta de Extremadura*, Mérida. Dado que las esculturas sujetaban un escudo con un brazo, y cada una de ellas se colocaría a un lado del edificio, la composición sugería que mientras la de la derecha sujetaba el escudo con el brazo izquierdo, la de la izquierda debiera sujetarlo con el derecho; Esta razón nos obligó a sacar de un mismo boceto dos esculturas invertidas.

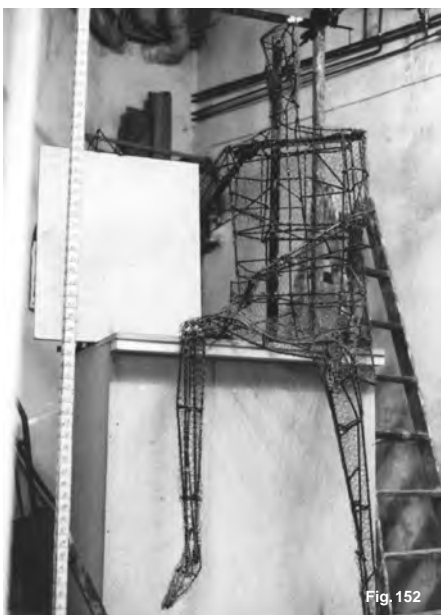


Fig. 152



Fig. 153



Fig. 154

II.4. El paso a materia definitiva

II.4.1. Introducción al vaciado en escala

El empleo de este material para escultura se remonta a la Antigüedad. Se han encontrado referencias del uso del yeso en el mundo griego, datos en los escritos de Teograsto y de Plinio el Viejo, el cual adjudica en su *Historia Natural*, a Lisístrato de Sición la invención del modelado y vaciado de esculturas en yeso.

Vasari nos comenta que el escultor Leone Leoni había erigido, en el patio de su casa de Milán, un vaciado de *Marco Aurelio Ecuestre*, y que tenía vaciados de escayola de *tantas obras afamadas, labradas y vaciados, antiguas y modernas, como fue capaz de conseguir*³⁵. Giovanni Battista Armenini, en *De los verdaderos preceptos de la pintura*, recomienda a los estudiantes dibujar vaciados de estatuas, como el *Laocoonte*, o el *Torso de Belvedere*, entre otros³⁶. Esas reproducciones en yeso eran totalmente fieles a los reales y fácilmente transportables, y también más baratas comparadas con las de bronce o mármol; de esta forma, se convirtieron en elementos fundamentales de estudio en todas la Academias que fueron creándose en Europa.³⁷

La *Real Academia de San Fernando* contaba con un número elevado de reproducciones en yeso, que llegó a adquirir gracias al interés mostrado por A.R. Mengs, quien consideraba que el estudio de las estatuas de la Antigüedad debía ser la base de cualquier enseñanza artística. Al célebre artista se le encargó una lista de moldes de yeso que debían comprarse en Roma.³⁸

35 MEZZATESTA, M. P. (1985). «The Façade of Leone Leoni's House in Milan, the Casa degli Omenoni: The Artist and the Public». *The Journal of the Society of Architectural Historians* vol. 44 nº3 pág. 233–249.

36 ARMENINI, G. B. (2000) *De los verdaderos preceptos de la pintura*. Madrid: Visor. pág.101-112.

37 Vasari, citado por HERNÁNDEZ GÓMEZ, R. (1993) «Procesos de Moldeo y Vaciado. Materiales» en: SÁNCHEZ BONILLA, M. I. [et al.] (1993) *Escultura: Hechos* Santa Cruz de Tenerife: Universidad de La Laguna. pág. 196.

38 *Ibid.*, pág. 196-197.



Fig. 150

En el siglo XIX, Auguste Rodin se rodeaba de vaciados de yeso de sus propias esculturas o fragmentos de ellas, a partir de los cuales realizaba sus composiciones.³⁹

Vemos que desde la Antigüedad se ha utilizado el yeso como material de transición entre un modelo y otros materiales considerados más apropiados para el exterior, como el bronce y que esto no ha cambiado prácticamente hasta nuestros días.

II.4.2. El molde

Una vez concluida la labor de ejecución plástica de la obra, tienen lugar los procesos técnicos que finalizan con la obtención de la escultura en un material de una perdurabilidad razonable, y que en la mayoría de los casos es una materia de tránsito entre el barro y la materia definitiva.

El objetivo primordial del vaciado de una pieza escultórica es la obtención de un molde que posteriormente permita la reproducción de la misma.



Fig. 156

³⁹ *Ibíd.*, p. 198.

II.4.3. La fundición

II.4.3.1. Antecedentes históricos de la fundición.

Desde la Edad del Bronce, pasando por el mundo helenístico y romano, la esencia del procedimiento de fundición en bronce apenas cambia; es a partir de finales del siglo XVI cuando se adopta el sistema del molde por piezas que permitía repetir el proceso las veces que fuera necesario. Aún así, siempre ha sido un material excesivamente caro debido a los costes originados por su tratamiento en la fundición. A raíz de la incorporación a este proceso de métodos industriales de producción, tiene lugar un gran salto cuantitativo, pues permite la reproducción en serie como si de la técnica del grabado se tratara.

Sin embargo, ésta ha sido y sigue siendo una técnica artística minoritaria, pues no siempre se dispone de la solvencia necesaria para positivar las esculturas en bronce. Hoy sabemos que a Rodin le rechazaban sus obras en concursos nacionales porque las presentaba en escayola.

La técnica de fundición del bronce a través de moldes había alcanzado un alto grado de perfeccionamiento en Asia anterior y en Egipto ya a mediados del III milenio a. C. Uno de los oficios más antiguos consistía en colar el metal fundido dentro de moldes abiertos de piedra o de barro cocido. Esta técnica del metal permitía la producción de objetos con una superficie modelada y otra lisa, que se terminaba tallando, especialmente para hacer armas y utensilios domésticos. En un segundo momento, la creación de formas huecas con dos valvas (a veces conseguían por medio del calco de barro o de yeso a partir de un modelo en positivo generalmente de yeso o piedra) permitió la producción de objetos más complejos, modelados en tres dimensiones. Pero ya a partir del III milenio el conocimiento de la técnica de la fundición a la cera perdida hizo posible el colado en bronce de objetos muy complejos a partir de un molde de barro de una sola pieza realizado sobre un modelo de cera: la cera se eliminaba con la fundición y la oquedad resultante se rellenaba de metal fundido.



Fig. 152

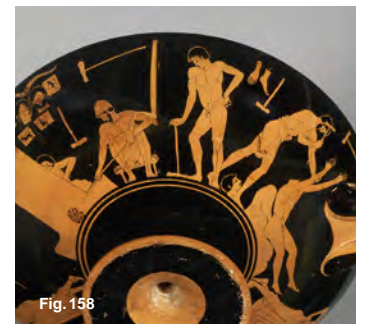


Fig. 158



Fig. 154



Fig. 160



Fig. 156



Fig. 162

Puesto que en un primer momento el modelado de cera era macizo, la fundición también resultaba maciza, por eso esta técnica sólo se prestaba a la producción de estatuas pequeñas dimensiones. La estatua griega maciza de mayor tamaño que nos ha llegado es el *Flautista*, del *Museo de Samos*, de siglo VI, que mide 42 cm. Esculturas de mayor tamaño no hubieran salido bien; tanto es el calor que se concentra en tanta cantidad de metal que las contracciones y los rechupados que se ocasionan al enfriarse malogran la pieza.

Sólo cuando se adoptó un modelo de cera provisto de un alma de tierra prensada, la técnica del colado del bronce pudo alcanzar un auténtico desarrollo en la producción artística; particularmente, en la estatuaria monumental, gracias al nuevo método, el metal fundido llenaba sólo el vano intermedio que dejaba la cera al fundirse entre el alma interior de tierra y el molde exterior también de tierra, lo que permitió por un lado un gran ahorro de material y por otro la producción de objetos relativamente ligeros de una gran calidad técnica, huecos por dentro, de gran tamaño, y de espesor fino e uniforme.

Por otro lado, ya existía otro procedimiento, la fundición a la arena, en el que no se precisaba la cera. Se construía un molde del objeto a fundir y a este molde se le sacaba otro molde o macho interno o portea. Este macho se rebajaba a ojo dejándolo más pequeño de tal manera que entre el núcleo y el molde quedaba un espacio no del todo uniforme y un poco grueso. En este espacio se vertía el bronce.

Los bronce obtenidos con este sistema tenían un gran espesor pero no era muy superior al de otras fundiciones anteriores hechas a la cera perdida. Muchas de las fundiciones de Grecia entre los siglos V y VI tienen un gran espesor, motivo por el cual pensamos que se hicieron con este procedimiento que más tarde, gracias a Fidias, alcanzarían mayor grado de especialización. En Asia y Egipto se llega a la fundición a la cera perdida con un alma hueca a partir de los intentos de fundición sobre el hueco en las que el macho estaba sujeto con clavos al molde de piezas.

Una de las piezas griegas más antiguas de fundición en hueco a la cera perdida es una cabeza femenina con un tocado procedente de Chipre (*el Louvre*) de finales del siglo VII a.C.

La preparación de los modelos se realizaba sobre una estructura de hierro muy elemental. Las formas eran generales, escuetas y muy mermadas. Esta se bañaba con cera líquida y a partir de ahí se comenzaba a modelar con muy poca uniformidad puesto que las exigencias de dibujo obligaban a poner demasiado grueso en algunos sitios.

A partir del siglo III antes de Cristo se perfecciona el sistema porque hasta entonces el modelo desaparecía con la fundición de la cera, y si el intento era fallido suponía el tener que modelar de nuevo la pieza.

Se comenzaba pues a crear el modelo íntegramente de barro y a éste se le sacaba un molde de piezas; este molde se picaba con cera dándole un grueso uniforme y se cerraba llenando el hueco interior con tierra.

Esta técnica elaborada en la época helenística, fue muy utilizada posteriormente en Roma, sobre todo para retratos y grandes piezas. Sin embargo, acabó cayendo en desuso, hasta que en el siglo XVI y XVII se volvió a recuperar.

Cellini, en el capítulo III de su *Tratado della scultura* (1588)⁴⁰, describe con todo lujo de detalles el proceso argumentando su gran utilidad puesto que permite a los ayudantes repasar las obras teniendo como muestra el modelo original hecho por el maestro.

En la segunda edición de *Le Vite* (1568), Vasari comenta: *Ha alcanzado en nuestros tiempos este método (del negativo por pieza) de colar las figuras... tanto prestigio, que nuestros maestros las consiguen... de manera limpia y así no hay que volverlos a pulir con hierros, y tan delgadas como el filo de un cuchillo.*⁴¹

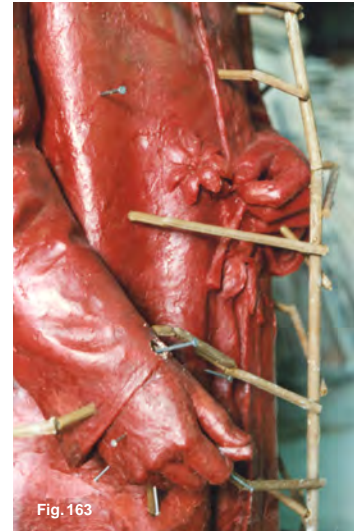


Fig. 163

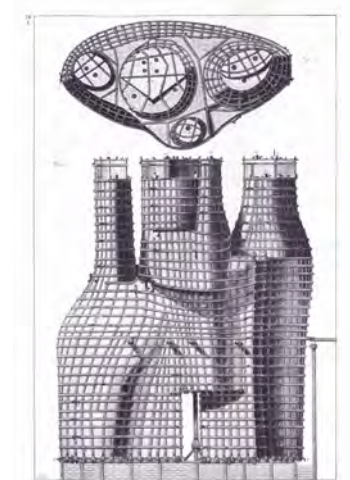


Fig. 159

40 CELLINI, B. *Tratados de orfebrería, escultura, dibujo y arquitectura*. Madrid: Akal, 1989. pág.152-170.

41 Giorgio Vasari, citado en MALTESE, C. [Coord.] (1980) *Las Técnicas Artísticas*. Madrid: Cátedra, 1995. pág. 59.



Fig. 165



Fig. 166



Fig. 167

Los cambios significativos aparecieron con la Revolución Industrial, época en la que se sistematizaron todos los procesos de fundición y se inventaron útiles y materiales, y se hicieron aleaciones que mejoraron la fundición, pero hasta finales del siglo XIX la única soldadura existente era la de fragua, que en el caso del bronce se hacía solapando una pestaña con otra y haciendo por dentro de la escultura unas estructuras de hierro que se acoplaban con remaches de bronce; los huecos y defectos menos graves se rellenaban con plomo. Antes de las dos grandes guerras del siglo pasado, ya se comenzó a soldar con gas y después de la segunda guerra mundial empiezan a utilizarse las soldaduras eléctricas, técnicas que se han ido mejorando mucho a partir de entonces.

Desde nuestros años de aprendizaje y a lo largo de nuestro trabajo como escultor y docente hemos empleado todos los sistemas y los cambios que han ido surgiendo. Exactamente igual que en las soldaduras nos ha ocurrido con los sistemas de moldeado y reproducción. Así, hemos convivido con el molde a piezas, con la gelatina o cola animal, *plastofex*, látex, siliconas y polímeros, los recubrimientos refractarios, los aislantes térmicos, los sistemas de energía y fusión, de la cera a la malla y el autoclave. Lo mismo podemos decir de los metales de fundición, plata, cobre, bronce, acero, hierro y aleaciones diversas; además de la fundición en frío con resinas de alta resistencia con partículas de metal.

Hoy día y ya desde el siglo XIX, el escultor sólo interviene en el repaso y corrección de las ceras, convirtiéndose en un procedimiento mecánico; de no ser por la incorporación de materiales flexibles como la cola y el *plastoflex* primero, la silicona y las resinas sintéticas después, el proceso seguiría siendo el mismo.

II.4.3.2. El Bronce

El proceso de fundición no se realiza normalmente en el taller de escultor, como es el caso de la obra de los escultores que nos ocupa, generalmente se envía la obra en yeso o poliéster al taller de fundición.

Como hemos dicho, en el mundo griego y más tarde en el Renacimiento, la escasa fluidez de las aleaciones utilizadas producía fundiciones bastante defectuosas, que necesitaban de un gran trabajo de corrección y de cincelado. Pero aún hoy en día algunas imperfecciones como pequeños huecos e irregularidades en la superficie son muy difíciles de evitar incluso disponiendo de una técnica muy avanzada.

En la Antigüedad, tanto en la escultura griega como a principios del renacimiento existía un cierto gusto por mantener los valores del metal reluciente, incluso se doraban las esculturas con procedimientos que hoy en día estarían terminantemente prohibidos, pues las esculturas se sumergían en grandes bañeras de mercurio con un tremendo perjuicio para los trabajadores. Existen escritos al respecto que aconsejaban sobre la no conveniencia de que estos trabajos fueran realizados por oficiales muy cualificados o que se tuvieran en mucha estima pues el que no moría terminaba con secuelas irreversibles.

Normalmente, las esculturas se acaban y presentan patinadas. Henry Moore decía sobre la pátina: *Me gusta trabajar con todos mis bronce cuando llegan de la fundición. Para empezar, una pieza recién fundida es como un penique recién acuñado, que da la impresión de que está ligeramente deslustrado. A veces eso está bien y es apropiado para una escultura, pero no siempre. El bronce es muy sensible a las sustancias químicas y, naturalmente, el bronce al aire libre (sobre todo cerca del mar) con el tiempo y la acción de la atmósfera adquiere una hermosa tonalidad verde. Pero a veces uno no puede esperar a que la naturaleza trabaje sobre el bronce, y se puede acelerar el proceso tratando el bronce con distintos ácidos y sales que producirán distintos efectos. Algunos lo volverán negro, otros verdes, otros rojo, otros azules... Cuando hago un yeso,*



Fig. 168



Fig. 169



Fig. 170

generalmente tengo una idea sobre si quiero que sea un bronce oscuro o claro y de qué color va a ser. Cuando lo traen de la fundición le doy la pátina y esto a veces sale bien pero a veces no se puede repetir lo que se ha hecho en otras ocasiones. La mezcla de bronce puede ser diferente, la temperatura a que se caliente el bronce antes de poner el ácido puede ser diferente. Dar la pátina al bronce es algo muy apasionante pero incierto y difícil.⁴²

La pátina tiene una vital importancia para que una escultura se concluya con éxito, “una buena pátina mejora una mala escultura y viceversa” dicen los que patinan en las fundiciones; algo de cierto hay en ello, aunque los escultores, cuando nos hacen una mala pátina, solemos decir: “ya se arreglará con el tiempo”, y efectivamente el tiempo dirá si es o no es una buena escultura.



Fig. 171

42 VVAA. (1981) *Henry Moore. Exposición Retrospectiva*. Madrid: Polígrafa. pág.166.

CAPITULO III. El entorno



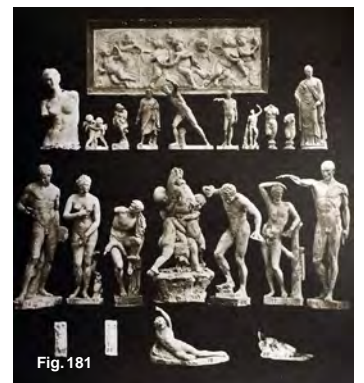
CAPÍTULO III. EL ENTORNO

Este capítulo tratará aquellos elementos que condicionan tanto la personalidad como la obra del artista. En primer lugar, analizaremos las razones que pueden llevar a éste al campo de las bellas artes, la relación con sus compañeros y con el mundo circundante tanto en su etapa de aprendiz y formativa como a lo largo de su trayectoria profesional.

Estas consideraciones dibujarán un recorrido sobre la historia del aprendizaje del escultor y de cómo evoluciona su figura dentro de la sociedad.

Posteriormente, haremos una introducción al entorno personal reflexionando sobre las distintas etapas de mi formación y trayectoria profesional, así como en la relación con los artistas estudiados.

Por último, y como consecuencia de todas estas consideraciones que ha tratado este estudio, recogeremos el proceso de realización de un monumento concreto que sintetice todos los conceptos que hemos abordado.



III.1. El aprendizaje del artista y su lugar

III.1.1. Introducción al aprendizaje.

Consideramos que toda la cultura y el arte de los maestros que han formado parte de nuestra formación, han sido de suma importancia para nuestra evolución personal. Pensamos que sus enseñanzas y la convivencia en el taller, han posibilitado nuestra actual concepción del trabajo y del concepto que tenemos de la escultura.

Como es lógico, existen diferencias formales, temáticas y conceptuales en relación con los distintos escultores que han contribuido a nuestra formación a través de la academia y el taller. Porque la intuición y la emotividad personales sirven de filtro a los conocimientos e influencias exteriores. Aunque el trabajo realizado con sus maestros deje una profunda huella, el escultor debe individualizar lo aprendido, y trasladarlo a su mundo personal.

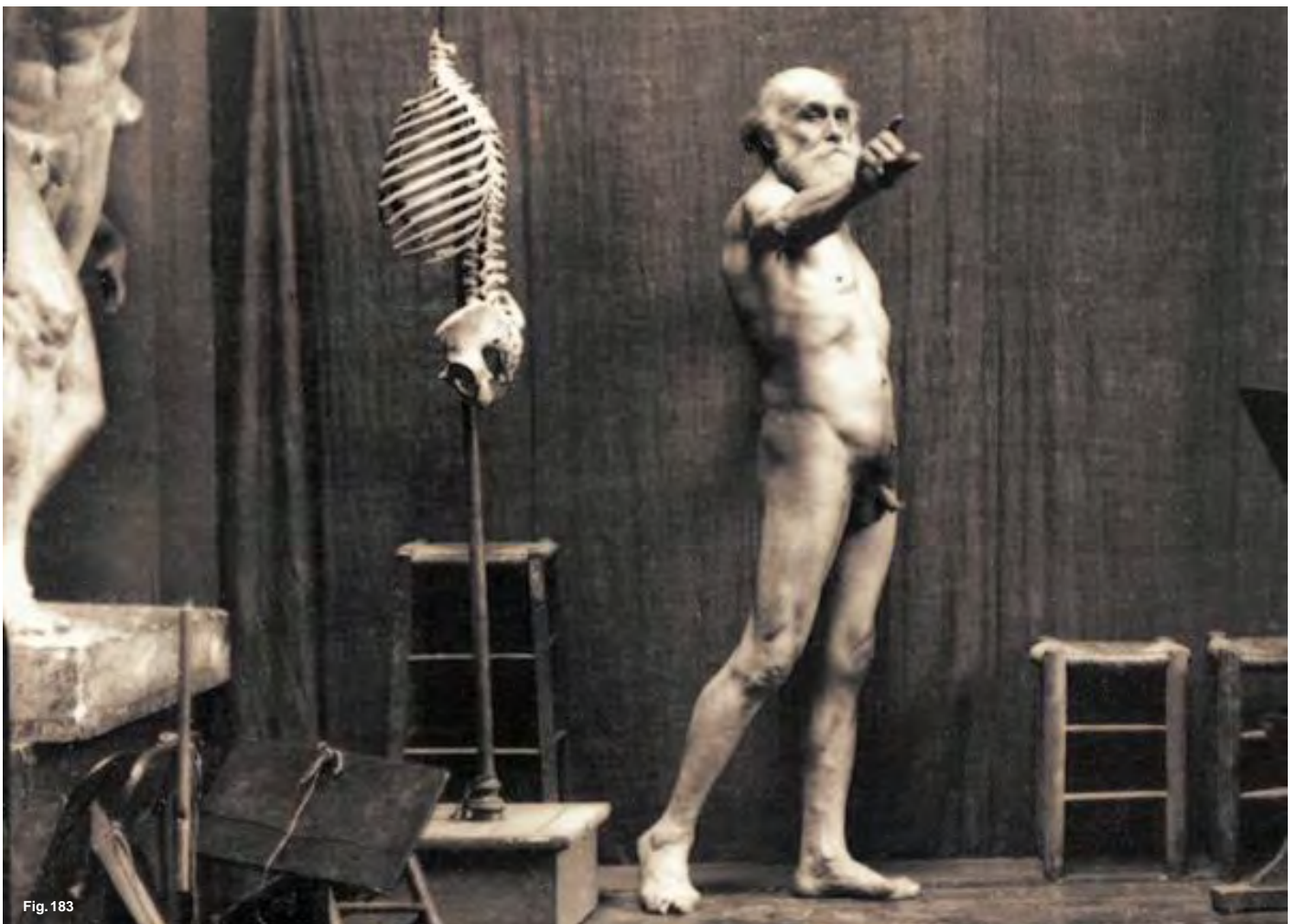


Fig. 183

III.1.2. Del taller del artesano, a la Academia y a las enseñanzas artísticas.

A fin de situar mínimamente la problemática actual en un panorama de mayor amplitud temporal, revisaremos brevemente la evolución de la enseñanza de la escultura, una profesión que no sin dificultades pasó de la consideración de arte mecánica a la de saber humanístico, del aprendizaje en talleres a las escuelas universitarias.

Hay muchos temas susceptibles de análisis en el artista de la Edad Media; ante todo, el sistema de aprendizaje aún no normalizado en cuanto que no existían cofradías profesionales o gremios relacionados con las artes en general, salvo en la construcción. Es complicado llegar a conclusiones sobre los aprendices, ayudantes u oficiales que trabajaban en el taller de un artista bien establecido.

Resulta importante comentar el sistema de trabajo, las técnicas utilizadas, los materiales según las necesidades del mercado y las exigencias del taller. No trabajaban con el mismo bagaje de conocimiento un arquitecto que un mero escultor. Por ejemplo, en el siglo XV, los conocimientos de geometría o la capacidad de diseñar máquinas eran más propias del arquitecto.⁴³

Muchos estudiosos olvidan que el sistema de trabajo de la Edad Media consistía en un gran número de trabajadores a pie de obra, que no poseían taller propio y deambulaban de obra en obra. En determinados casos, se realizaron contratos que especificaban qué se pedía exactamente al maestro y qué se dejaba en manos del taller. Pero algunos pintores o escultores obtuvieron un éxito tal que se convirtieron en algo parecido a empresarios en busca de encargos que, en parte realizaban con sus propias manos, y en parte con ayuda de los aprendices del taller. Incluso se llegó a subcontratar a otros profesio-

43 YARZA LUACES, J. [Coord.] FITÉ i LEVOT, F. [Coord.] (1999) L'Artista-Artesa Medieval a la Corona D'Aragó., actes: Lleida 14, 15 i 16 de gener de 1998. Lleida Universitat de Lleida. pág. 11.

nales que, o bien no disponían de taller propio, o bien se encontraban en una situación insegura. Este tipo de situaciones perdurarán en el tiempo, como es el caso del aprendiz Manuel Rincón con Gregorio Fernández, el escultor más importante de Castilla en el siglo XVII. En uno de los contratos que ha llegado hasta nuestros días se exponen las siguientes condiciones:

Por tiempo y espacio de cinco años (...) para que durante ellos se le enseñare el dho offo de escultor de manera que sea oficial a vista de oficiales y para el Trauxo que a de thener en se lo enseñar obligo al dho a menor a que luego le dará y pagará doce ducados y a que durante el dho tpo no se hirá ni ausentará del dho serbicio y si se le fuere y ausentare doquiera que estubiere puedale sacar y saque llevele a casa y serbicio para que le acabe de serbir al tpo que faltare y no le allando pa dho hefeto pueda inseguida rrecibir un oficial del dho en lo que faltare de serbir y por ello da el salario que se suele y acostumbra a dar a un oficial del dho oficio y pa lo que en razón se les pagarae pueda executar y executarle al dho menor por solo esta escritura, e yo Gregorio Hernandez escultor... rrecibo en mi casa y serbicio a dho Manuel de Rincon menor por los dhos cinco años durante los quales me obligo de la enseñar el dho mi oficio asta que lo sea y le pague el salario que se acostumbra pagar a un oficial del dho oficio quando sale de aprendiz... y me obligo de que durante lo dhos cinco años le dara de comer y beber cama y rropa limpias... y las enfermedades que tubiere cuando cadaa una de ellas no pase de quince días todo a mi costa y misión y al fin dello le daré y pagaré doce ducados para que con ellos compre un bestido.⁴⁴



Fig. 184

44 GARCÍA CHICO, E. (1941) *Documentos para el Estudio del Arte en Castilla. Escultores*, Valladolid: Universidad, Seminario de Arte y Arqueología Tomo II. Págs.150-152.

Tradicionalmente, el artista realizaba su aprendizaje sometido desde niño a la tutela de un maestro. Como explica Matilla, *cuatro eran los factores que determinaban la enseñanza del escultor en el Taller: ejercicios de dibujo y modelado, consejos y enseñanzas del maestro, aprendizaje mediante la paulatina participación en los Trabajos del Taller y adquisición de un estilo con claves referenciales al del maestro.*⁴⁵

Por lo tanto se deberá tener un criterio objetivo a la hora de analizar las obras. A lo largo de los siglos XVI y XVII, cuando un aprendiz de escultor entraba a trabajar en el estudio de algún escultor afamado, lo hacía con intención de aprender las técnicas del oficio, y al mismo tiempo pretendía conseguir las mismas formas de hacer o de entender la escultura que su maestro, quien a su vez le acogía en una relación casi paternal.

Del mismo modo, el aprendizaje que se centra en la ampliación de la obra de un determinado maestro, es de suma importancia para su aprendizaje como escultor, como lo ha sido en la propia. El historiador José Manuel Matilla hace alusión a esto en su ensayo *El escultor: el modelo, la técnica y la idea: La importancia del taller como lugar de aprendizaje y adquisición de estilo nos lo pone de manifiesto el caso de Alonso Cano y Pedro de Mena. Este último había adquirido el oficio en el taller de su padre Alonso de Mena, convirtiéndose tempranamente en un escultor reconocido. Pero es a raíz de trabajar al servicio de Alonso Cano, cuando alcanza una destreza y un estilo que harán de él uno de los escultores más prestigiosos del momento. No como aprendiz, sino como oficial, Mena aprende de su maestro realizando a gran tamaño las figuras que Cano “diseñaba” en pequeño formato de forma definitiva (...). De este modo se aprendía no sólo la técnica, que en este caso era ya conocido por Mena, sino el estilo, la manera de hacer del maestro.*⁴⁶

45 MATILLA, J. M. (1989) “El Escultor: el modelo, la técnica y la idea” en: CARRETE PARRONDO, J. [ed.] (1989) *La formación del artista de Leonardo a Picasso: aproximación al estudio de la enseñanza y el aprendizaje de las Bellas Artes* Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Pág. 66.

46 *Ibíd*, pág. 68.

Jusepe Martínez, en su tratado *Del dibujo y maneras de obrarlo con buena delimitación*, explica que el aprendiz se pondrá principalmente a: *Dibujar ojos, narices, bocas, orejas, manos y pies, y al estar algo diestro, tomará cabezas de por sí, para comprender lo que tiene obrado viéndolo todo junto: luego tomará piernas, brazos y cuerpos; esto hecho, tomará figuras enteras, y las pondrá en ejecución.*⁴⁷

El análisis de la copia ya era aconsejado por los grandes maestros de la Antigüedad como Leonardo o Vasari, quien en palabras de Pacheco opinaba: *Después de haber adestrado la mano e debuxar y exprimir los conceptos de ánimo, (para venir a ser más inteligente en cada arte) que se exercite el pintor en imitar figuras de relieve, de piedra o de mármol, o de yeso vaciadas del vivo, o de alguna estatua antigua, o que haga modelos de barro, o desnudos o vestido, porque estas cosas, siendo inmóviles, son acomodadas, por estar firmes, al que debuxa, lo que no sucede con las cosas vivas, que se mueven.*⁴⁸



Fig. 185

47 MARTÍNEZ, J, (1853) *Discursos Practicables del Nobilísimo arte de la pintura, sus rudimentos, medios y fines que enseña la experiencia, con los ejemplares de obras insignes de artífices ilustres*. Madrid: Valentín Carderera, 1866, pág. 2.

48 Leonardo da Vinci citado en PACHECO, F. «A los Profesores del Arte de la Pintura» en: CALVO SERRALLER, F. (1981) *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra, pág. 411.

Con el surgimiento de las Academias, y aunque los talleres seguían conservando toda la importancia en el aprendizaje del oficio escultórico, son éstas las que asumen el papel de impartir las enseñanzas teóricas, recogiendo el fruto de los tratados que se originaron en siglos anteriores, puesto que ya en el Renacimiento tratadistas como Alberti o Leonardo reconocieron en sus escritos que *las artes son una ciencia, puesto que radican en el estudio de la naturaleza donde se alcanzan principios científicos reducidos de la observación*.⁴⁹

La Academia de San Fernando de Madrid se fundó en 1752, abriendo un camino que seguirán más tarde Valencia, Barcelona, Sevilla y otras ciudades españolas.

De este modo, las clases de dibujo y modelado se ven completadas con el estudio obligatorio de asignaturas como anatomía, perspectiva y geometría. En los programas académicos se insiste en la importancia que para el joven escultor tiene el conocimiento de estas disciplinas, así como *el perfecto conocimiento de las proporciones del cuerpo humano*, ejercitándose mediante el estudio de las estatuas *del antiguo*. Tras estos pasos comenzaban modelando *pies, manos y cabezas hasta adquirir el manejo e inteligencia competentes para modelar figuras enteras*.⁵⁰

Leonardo da Vinci daba sobre este tema los siguientes consejos: *Así te digo a ti, que por naturaleza tiendes a este arte, que si pretendes conocer con verdad las formas de las cosas, habrás de comenzar por sus partes más simples y no correr a una segunda sin tener antes la primera bien aprendida en la memoria y en la práctica, si obraras de esta suerte perderías el tiempo o harto dilataría el estudio. Y recuerda que has de adquirir antes diligencia que presteza*.⁵¹

49 Ibid.

50 MATILLA, Op. cit., pág. 71.

51 Leonardo da Vinci citado en VEGA, J. (1989) "Los Inicios del Artista. El Dibujo Base de las Artes" en: CARRETE PARRONDO, Op. cit., pág. 1.



Fig. 172



Fig. 187



Fig. 188

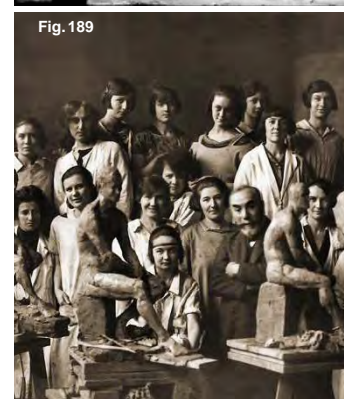


Fig. 189

Los programas académicos, desde los tiempos de *Escuela de Bellas Artes* de entonces, hasta llegar a la actual *Facultad*, han sufrido numerosas modificaciones, pues el panorama de las asignaturas y la oferta de posibilidades pretenden hacerse cada vez más amplios, para poder competir con las exigencias sociales y así estar acorde con nuestra realidad artística.

Las dificultades para atender al creciente número de alumnos, así como la consideración de que debían reunir aptitudes o preparación en el terreno de la expresión plástica, llevó a la mayoría de las facultades de Bellas Artes a establecer pruebas de ingreso específicas; a pesar de ello, el número de alumnos se ha multiplicado asombrosamente en todos los centros.

En la especialidad de escultura se ha pasado, a lo largo de los últimos quince años, de la enseñanza impartida en grupos pequeños a condiciones de masificación más o menos acentuada, lo que ha hecho cambiar substancialmente la relación profesor-alumno. Desde el punto de vista de la preparación y actitud del profesor, la atención a grupos mayores exige una mayor estructuración y generalización de objetivos y contenidos, establecimiento de sistemas de evaluación más eficaces, etc., pero reduce las posibilidades de interacción personal, hecho éste que durante milenios ha sustentado la enseñanza de la escultura y que consideramos facilita en gran medida la necesaria educación de los aspectos subjetivos de la sensibilidad estética.



Fig. 190

III.1.3. Breve recorrido histórico sobre el papel del artista.

El hecho de exponer el papel del artista a lo largo de la historia nos ayudará a entender el del artista actual. Observaremos las diferencias y similitudes así como los factores que han unido y unen al artista del pasado con el del presente.

Fontán del Junco, en su conferencia *El lugar del Artista en la Sociedad Contemporánea* explica cómo la sensibilidad teórica y artística actual es la que ha vuelto a poner en cuestión este tema del «lugar» del artista y del arte. Pero la palabra *lugar* no sólo tiene el sentido espacial, sino también el de identidad, y eso nos obliga a dar entrada no sólo al espacio⁵², sino también al tiempo, a las relaciones del artista y la sociedad.

Mucho se ha debatido sobre el papel del artista en la actualidad; la idea del «artista» y por extensión del «escultor» al que le falta un puesto en la sociedad y una función social reconocible, es decir, aquella identidad que explícitamente se constituye como “en contra de todo», marcarán la leyenda del artista «bohemio». El tipo de artista que nosotros trataremos (y con el que nos sentimos identificados) es aquel que parte de unas premisas conceptuales y las materializa a través de la técnica y el oficio con un fin personal y social.

Entre los mitos creados sobre el Renacimiento estuvo el de la idea del artista total, sustentado por personajes singulares como Miguel Ángel o Leonardo da Vinci. La mayor parte de los restantes, o bien conocen sólo un oficio, o bien se desenvuelven en dos próximos, como el de escultor y arquitecto. Pero esto, lejos de ser una novedad de los nuevos tiempos no es más que la continuación de una práctica medieval.

Debemos preguntarnos si se debe considerar artista o artesano a los profesionales medievales que fabricaban productos llamados artísticos. Tenemos el

52 FONTÁN DEL JUNCO, M. (1996) “El Lugar del artista en la Sociedad Contemporánea”, ANDRÉS RUIZ, E. [coord.] (1996) *El oficio del artista. Sobre el concepto, situación y perspectivas de los artistas plásticos en las sociedades contemporáneas*. Valladolid: Consejería de Educación y Ciencia de la Junta de Castilla y León. pág. 40.

ejemplo del autor del *sepulcro de Alvaro de Luna*, Sebastian de Toledo llamado *imaginario de las imágenes* llevó a cabo 16 figuras de ángeles, unos mayores y otros más pequeños. Se le pagó de acuerdo con esas dimensiones de una forma singular: *costrará a razón de cuatro reales (124 maravedíes) el palmo de escultura*. Se establece, con la misma mentalidad artesanal, que la medida de la altura entre ángeles mayores y menores es de dos palmos. En consecuencia, el conjunto de los 16 pedidos medirá 32 palmos de escultura. A cuatro reales cada uno, suman un total de 128 reales (3968 maravedíes).⁵³

Esto no significa que no se valore positivamente su trabajo, pero este no dista mucho del de un orfebre, un ebanista o un cantero de la época, una obra artesanal surgida como fruto del conocimiento profundo del oficio y sus rudimientos, pero sin ningún tipo de planteamiento, consciente o no, de carácter creativo o escultórico, latente en la obra de artistas cohetanios como Alonso Berruguete o Juan de Juni. A pesar de ello desde el punto de vista actual estas obras son entendidas en el sentido completo de la palabra «arte».



Fig. 177

53 YARZA LUACES, *Op. cit.*, pág. 8.

Hay que tener en cuenta que la propia condición de artesanos mencionada nos informa sobre el carácter, la forma de ser, la actitud ante el oficio y otros datos personales, no hay muchos autores que se interesen por escribir sobre la vida de estos personajes y tampoco ellos mismos lo hicieron.

Es verdad que como hemos dicho ya en este estudio en la Alta Edad Media, gracias a estos personajes y sus talleres, se empieza a forjar el germen del artista y es en la Renacimiento donde este concepto comienza a cristalizarse junto con la idea que tenemos actualmente del creador con mayúsculas.

Nada diferencia más a un artesano medieval de un artista renacentista que la propia meditación sobre el oficio y la distinta respuesta sobre el mismo. El artesano acepta de buen grado su ubicación en las artes manuales, por lo menos, según Yarza, se pronuncia como tal, de modo que emite juicios de carácter técnico, nunca estético.⁵⁴

Sin embargo, el mito del artista renacentista como «artista total» está localizado en la figura de unos pocos; en general nos encontramos con un tipo de artista y un tipo de arte heredado de la Edad Media, cuando los que llamamos artistas o artistas artesanos dominaban diversas profesiones.

Según Fontán de Junco, la sociedad contemporánea occidental desde el final del Renacimiento hasta nuestros días ha experimentado una larga serie de cambios ideológicos y, más específicamente, estéticos y artísticos, o sea, variaciones en la consideración de la creación artística y del artista, y todos ellos están estrechamente relacionados entre sí. Básicamente, los cambios producidos en esos siglos, y muy especialmente entre el XVII y el XX, han consistido en un proceso progresivo de autonomía y diferenciación de las diversas esferas de la vida, y en concreto de la vida social.⁵⁵

54 YARZA LUACES, *Op. cit.*, pág. 14.

55 FONTÁN DEL JUNCO, M., *Op. cit.*, pág. 49.

Según él, la organización política, el culto religioso o actividades como la cosecha o la caza y el trabajo de los artesanos tenían límites confusos; en las sociedades contemporáneas, en cambio, la vida está dividida; vida política y pública, vida profesional, familiar, etc., con las matizaciones evidentes, por supuesto, lo que supone que las diversas actividades humanas gocen de autonomía. Esto explica que tanto el estatuto que ha alcanzado en nuestras sociedades la belleza como la identidad que han adquirido los artistas que se dedican a producirla, ha favorecido que éstos sean autónomos.⁵⁶

Hemos visto como en la Edad Media no tenía sentido la expresión “artista” tal y como la entendemos hoy en día, y sin embargo en la actualidad si lo tiene, porque el arte y su resultado no están constitutivamente al servicio de otras esferas de la vida.

Los cambios estéticos y artísticos producidos en los últimos siglos son paralelos a cambios ideológicos. Lo que subyace a los dos tipos de fenómenos es el giro hacia la subjetividad individual característica de la modernidad, y la continua puesta en cuestión del principio de autoridad.

Fontán de Junco continúa diciendo que *las variaciones en la creación artística se resumen en lo que suele denominarse la «autonomía de arte y de la estética»*. Es decir, en la aparición de objetos que se definen por ser exclusivamente bellos, de personas exclusivamente dedicadas a producirlos, (*artistas*), y de juicios que son sólo *juicios estéticos*.⁵⁷

En el caso del artista actual (con un papel, como decíamos, casi de sacerdote), parece que basta con que los demás piensen que tiene un hilo directo con el otro mundo, el de lo sagrado, y que piensen que él también cree que lo tiene y que lo representa. Eso al menos para que cumpla con la función de *testigo* del otro mundo. El mismo historiador dice lo siguiente sobre este

⁵⁶ *Ibid.*, pág.50.

⁵⁷ *Ibid.*

aspecto: *Quien confiere el status del artista a un sujeto o de obra de arte a un objeto es, sobre todo, la crítica, la presencia, y el intercambio de ese sujeto, y de su obra y su intercambio en las instituciones artísticas y culturales, que son las que tiene la potestad de «consagrarle», porque le otorga «visibilidad» y la hacen susceptible de «significar», que es lo propio de lo que tiene valor, y no sólo «ser», que es lo propio de lo que se usa, de lo profano*⁵⁸

En cambio, el artista debe convencer y convencerse de los valores de su trabajo, por lo que vive en un permanente proceso de perfeccionamiento y búsqueda, hasta obtener el reconocimiento exterior.

Fontán de Junco engloba en la siguiente cita la concepción que nosotros tenemos del artista de oficio, que él ve reflejado en el artista postmoderno de la siguiente manera: *El artista postmoderno, (...), es como un artesano que puede trabajar como quiere: sin la noción de estilo, sin el concepto de perfección ni el de armonía, o con todos ellos, pero lo que es seguro es que se trata de alguien que, en vez de indisponerse inmediatamente con su sociedad o su tradición como modo de definirse como artista, y de separarse de su lugar en ella, echa mano continuamente de la tradición (para citarla).*⁵⁹



Fig. 192



Fig. 193



Fig. 194

58 *Ibíd*, pág. 56-57.

59 *Ibíd*, pág. 56.



Fig. 195

III.2. El entorno personal de Tomás Bañuelos Ramón

Consideramos que toda la cultura, el arte y el oficio de nuestros maestros es consecuencia de su entorno, de la interrelación de los diversos saberes y sensibilidades que confluyen por distintas vías para adquirir forma a través del carácter de la persona, de la particularidad del individuo. Es una espiral constante capaz de vincular Altamira con Picasso, Fidias con Baselitz... desafiando el espacio y el tiempo, formando una intrincada estructura tridimensional en la que cada uno que se incorpora es un eslabón más que traba sus raíces caprichosamente: unas mueren y nacen otras

Nosotros también creemos estar en esa estructura desde el día en que nacemos, todos formamos parte: desde el *Papa Inocencio X*, al *Borracho* o al mismo Velázquez; Isabel Quintanilla, pintora realista de una amplísima trayectoria profesional lo está y desconocemos cual de los vínculos que la unen tendrá más repercusión: como artista, como madre de artista, como pareja de artista, como formadora de artistas en los cursos de verano en Salzburg (Austria), o como modelo de algunas de las esculturas de Francisco López.



Fig. 196

Pudiera darse que un músico al contemplar la escultura que representa en madera estucada a Maribel en el Teatro de Toledo diera vida a una gran construcción musical y ésta sirviera de estímulo de poetas, escultores y artistas en general, todos ellos constructores de sueños, e infinitas obras de arte que también evocarán a otros muchos.

Esta reflexión pretende explicar el punto de partida, la propia trayectoria personal. En nuestro caso particular, donde se pone de manifiesto la formación de este doctorando, la infancia está vinculada a una pequeña industria cerámica próxima a nuestra vivienda, en la que se cocieron las tejas y ladrillos de la casa de los abuelos, construcción destacable en una zona de pizarra, ya que estos provenían de Castilla. La curiosidad surgió en torno a las necesidades familiares y los oficios que exigía la vida cotidiana, además de la cercanía diaria con todos aquellos oficios: enfrente de la casa estaba el molino, unas calles más abajo, el herrero, al lado, el carpintero, y de fondo, la industria minera con todos sus talleres.

Nuestra sensibilidad por el arte empezó a suscitarse desde la infancia. Uno de los pasatiempos favoritos era enredar al lado del abuelo con las herramientas que dejaba sobre la mesa; la más atractiva era siempre la que él tenía entre las manos, pues la facilidad y la destreza con la que se movía y trabajaba invitaban a quitársela. Él cedía ante nuestro empeño guiando pacientemente a la mano de un niño inexperto sobre la forma de coger e intervenir sobre la madera con aquel útil.

El abuelo era un hombre mayor, idealista, jubilado y cansado por los años que pasó en la cárcel y en la mina; mientras, silenciosamente, la silicosis lo iba devorando poco a poco, aún así seguía siendo una persona activa, comprometida que gustaba de conversar y discutir sobre ciencia y política con los amigos que se pasaban por casa a verle; hombre austero por convicción y por necesidad. Tenía carácter y unos férreos principios que defendió hasta su último aliento, a cambio la vida le compensó con varios nietos en los que proyectar toda caudal de conocimientos con gran ternura y comprensión.



Fig. 197



Fig. 198



Fig. 199



Fig. 200



Fig. 201



Fig. 202

Tardes de invierno al calor de la cocina de carbón, sentado al lado de la ventana, apurando el último rayo de sol, dando brillo a un asta de vaca que hábilmente transformaba a veces en pez, otras en una hermosa ave que después colocaba sobre una raíz de hurz, creando un caprichoso entorno.

Estas tallas, junto a las historias y los cuentos que el contaba, iban forjando una personalidad que se dividía entre dos mundos: el mundo real que recogía el sentir de las gentes que comparten una España preparándose con cierto miedo y recelo ante lo desconocido, un tiempo nuevo de libertad, la democracia, pero sin dejar de lado la gran conciencia de clase y de lucha por la mejora de los salarios y las condiciones de trabajo, propias de esta localidad minera. Por otro lado iba creciendo un universo más personal y reflexivo, evocador de sueños imposibles y abiertos a inventar y crear nuevas realidades

La escuela sólo era aprovechada por unos pocos, pues los demás no comprendíamos la relación que existía entre el estudio y la vida que se nos ponía delante. Numerosas fueron las noches en las que los amigos de la pandilla nos reuníamos alrededor del fuego, que solíamos hacer en un solar, los más mayores soñaban con irse fuera, a Alemania, Barcelona o a América, ya que algunos

ya se habían ido y otros querían bajar a la mina porque tenían compañeros que ya habían cogido el testigo familiar por pura necesidad. Al lado de todos aquellos sueños y aspiraciones, más cercanas al mundo de los adultos, nos hacía sentir aun más niños e inmaduros de lo que realmente podríamos ser y que en la época actual sería completamente impensable para chicos de aquellas edades.

Nuestra sensación del transcurso del tiempo era muy lenta, pero transcurrieron los días uno a uno, tan largos unos y tan fugaces otros: días de trabajo, de ayudar, suspender y jugar; tardes en el río, de merienda con la familia, de alegría o de sufrimiento y muerte. Hoy comprobamos con nostalgia, después de este ejercicio de memoria, que todos sirvieron, todos, todos forjaron un carácter, desde los que nuestro padre nos leía las novelas de Emilio Salgari o el *Libro de la Selva* de Rudyard Kipling, a las noches de vuelta del cine en las que buscábamos como cambiar el final de la película para hacer menos dramática y más complaciente en la que Kubrick no dejara morir a *Espartaco* en la cruz. No eramos conscientes de que aquello que nos enojaba e incomodaba, estaba preparando nuestra sensibilidad para las tragedias más duras y reales que nos esperaban en la vida la muerte de un ser tan querido y cercano como es una madre o que mientras modelábamos en el estudio en Madrid el *Monumento de Colón* de Londres la radio daba una dura noticia en la que aquel amigo con el que compartíamos aquella hoguera moría aplastado por un costero en la mina.



Fig. 203



Fig. 204



Fig. 205

No quisiéramos con esto distraer la atención, dando una imagen sensiblera o transformando el contenido de este estudio en una novela de Mark Twain; todo lo contrario, pretendemos colocar sobre el papel todos aquellos acontecimientos y circunstancias del entorno que modelaron nuestra personalidad, construyendo una personalidad más propensa y sensible a la Bellas Artes.

Partiendo desde la experiencia que da haber andado más de la mitad del recorrido de la media que el ser humano tiene, y después de conocer y practicar gran parte de las disciplinas y lenguajes del arte, me permite ver y analizar con cierta distancia aquellas pretensiones propias de la edad, en las que creíamos que todo, por el hecho de ser fabricado con nuestras manos y en materia noble, ya era arte. Ahora, a pesar de que somos conscientes de que todos aquellos juegos y ocurrencias se encontraban muy lejos de acercarse al arte con Mayúsculas aun percibimos las mismas sensaciones cuando nos ponemos frente a la obra de esos grandes maestros que fueron y siguen siendo referentes dentro de nuestra obra. Equiparable a ellas es la emoción inenarrable que sentíamos cuando nos leían la descripción de aquellos paisajes de Salgari, es comparable a la emoción que provoca la banda sonora de Springsteen de la película *Filadelfia*, o la *Sinfonía n° 9 Del Nuevo Mundo* de Antonín Dvorák.



Fig. 206

Esto viene a demostrar que mientras que la emoción es una sensación innata al individuo, la sensibilidad crece y se educa con el entorno, haciendo más amplio el campo de las emociones. Vemos con admiración que la sensibilidad de las nuevas generaciones es mucho mayor a la que nosotros teníamos, pero la emoción no; podría decirse que es parecida. Debemos decir también que la sensibilidad no te convierte en artista, aunque te acerca, crea conciencia y nos predispone para el arte y el conocimiento del mismo, una mirada diferente de los valores y las cosas; es la emoción la que nos proyecta como escultores, pintores o poetas.

Existe gente de una gran sensibilidad incapaz de expresar, o transmitir nada, simplemente son receptivos; sin embargo, otras personas dirigen su sensibilidad en una sola dirección. Educándola y cultivándola extienden su mirada hacia otros campos de las artes y de la vida sin perder la intensidad de sus emociones, convirtiéndose en seres excepcionales.

Fue transcurriendo la etapa de estudios elementales y cada vez nos atraía más todo aquello que exigía más creatividad y responsabilidad que todo lo demás, cuando aquello que se nos ofrecía y planteaba como un reto por crear o descubrir, el profesor nos mostraba otra nueva puerta, aun cerrada, al conocimiento y al saber

Un acontecimiento que cambió sustancialmente nuestra vida: a un escultor de Madrid le encargaron un *Monumento al minero* para la plaza principal del pueblo. Después de la presentación de los bocetos en el Ayuntamiento se alzarían voces en contra por unas razones o por otras; a una parte de los vecinos no les gustaba aquel minero semidesnudo, descalzo, y aparentemente tan tosco. Esta razón exigió del escultor una defensa de su propuesta que tuvo lugar en el cine del pueblo. Aquel hombre supo conectar con el pueblo y gracias al apoyo por parte de una mayoría, algo más ilustrada, finalmente decantaron la balanza para que el monumento finalmente se colocase. De alguna manera consiguió ganarse su sitio convirtiéndose en un elemento transformador dentro de la vida social del pueblo y en particular de nuestras expectativas o sueños de futuro.



Fig. 207



Fig. 208

Atrás quedo el taller de carpintería, el herrero, la zapatería, que nos fascinaba, llena de cueros, gomas y herramientas peculiares: el martillo y la cuchilla ¡qué bien cortaba! Sobre todo el olor, ¡qué olor! a betún, a cuero. Atrás también quedaba la estufa de carbón que todos los talleres tenían. Y el recuerdo del abuelo hablando con el “escultor de Madrid” sobre sus tallas. Aquellas primeras esculturas que emulaban al *minero*: una cabeza de minero en piedra, un segador... Aquel profesor de Filosofía y director del Instituto, que nos animo para hacer Bellas Artes en Madrid. Todo aquello quedo atrás tras tomar la decisión de ir a continuar con mi formación en la gran ciudad.

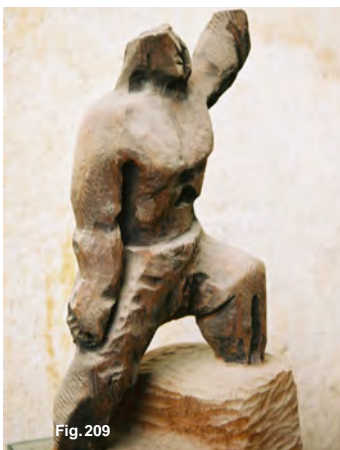


Fig. 209

Nos sentimos perfectamente integrados dentro de la vorágine de la capital de un país que comenzaba su andadura hacia la democracia.

Muy pronto vinieron los primeros fracasos, tan interesantes como los aciertos, y empezamos a trabajar con aquel escultor de Madrid cuya primera lección, fue apuntando con el dedo hacia la escoba, *Para empezar a construir un buen oficio desde la base lo mejor es empezar por el suelo.*



Fig. 210



Fig. 211



Fig. 212

La entrada en aquel taller fue impresionante, era el primer estudio de escultor que visitábamos; me sorprendió el olor, nos traía sensaciones de la niñez de cuando el abuelo barnizaba a muñequilla las culatas de escopeta que le encargaban. Olía a goma laca, a cera, a madera, a barro y a un sinfín de cosas. Todos los olores de aquellos talleres que visitábamos de niños recogidos en uno, transportándonos a los mejores momentos de nuestra vida.

La formación de Higinio Vázquez era de la Escuela de Bellas Artes, pero las necesidades de la época le llevaron a proyectarse como un escultor más decorativo; allí se trabajaban vidrieras, murales, imaginería, obra en general de índole pública, con una gran vinculación al servicio de la arquitectura y la sociedad.

Juan Ramón Jiménez en su obra *Diario de un Poeta Recién Casado* hace las siguientes reflexiones: *De pronto, el tren comienza a seccionar casas. Si, no es una calle, es que el tren corta una manzana...A derecha e izquierda, en las viviendas sin fachada –como en aquellas secciones de un barco o una fábrica que tanto me intrigaban de niño-, el peluquero, la modista, el florista, el impresor, el sombrerero, el sastre, el carpintero, trabajan, cada uno en su piso, tras su cristal sin puerta, bajo sus lucecitas de colores.*⁶⁰



Fig. 213

60 JIMÉNEZ, J. R. (1917) *Diario de un poeta recién casado*. Madrid: Casa editorial Calleja. pág. 250-251.



Comenzamos a ir una vez a la semana, pues también debíamos preparar las asignaturas pendientes.

Fueron muchas las experiencias y los oficios recorridos, pero más pronto que tarde ingresamos en la escuela de Bellas Artes. Este aprobado es otra de las buenas e indescriptibles sensaciones que tenemos anotadas en la memoria.

El primer año, llamado *Preparatorio*, lo simultanéé con el C.O.U., y aunque requirió un gran esfuerzo, lo hicimos con mucho agrado y satisfacción, todo era nuevo y cada día suponía un descubrimiento.



Era fácil encontrar a gente que dice que no haber aprendido nada, que no sirvió para nada; pero la gran mayoría aprendimos todo en aquella “casa”, que es nuestra facultad. Hoy podemos reconocer que llevábamos mucho aprendido tanto como lo que ignorábamos. La experiencia durante cinco años compartiendo espacio e ilusiones con aquellos compañeros, fue muy enriquecedora.



En primero de especialidad de Escultura (2º curso), éramos catorce, un año, incluso algún año llegamos a ser menos. Todas las asignaturas eran impartidas por dos profesores (profesor y ayudante), exceptuando las teóricas, podíamos trabajar todos los días, incluso los sábados, nos podíamos considerar unos privilegiados; muchos lo sentíamos así. Algunos de los que hoy son compañeros de Departamento, entonces también lo fueron,



Otros profesores jubilados que me dieron clase en la especialidad fueron José Luis Medina, Eduardo Capa, Francisco Toledo, Mario Nosti y Fernando Cruz Solís; de todos guardamos un buen recuerdo tanto de sus enseñanzas como de sus consejos en el terreno personal.

CAPITULO IV. Proceso de reflexión sobre la escultura



CAPÍTULO IV. PROCESO DE REFLEXIÓN SOBRE LA ESCULTURA

Para llevar a cabo la descripción analítica y el proceso de realización de nuestra obra escultórica, que haremos en la parte final de esta tesis doctoral, creemos necesario hacer previamente una exposición de nuestras propuestas y temáticas acompañadas de planteamientos de juicio estético que son los que impulsan nuestra obra personal.

Desde nuestra perspectiva profesional orientada conceptualmente al estudio y representación del natural como fuente de investigación en la creación artística, partimos siempre de modelos reales y de referencias culturales y artísticas, cuya interpretación plástica será nuestro objetivo primordial.

Estos planteamientos conceptuales los aplicamos a todas las disciplinas artísticas y escultóricas, traduciéndose en una manera de entender la obra personal y la obra pública, cuya organización compositiva se configura con arreglo a las características arquitectónicas del lugar donde ha de ser instalada, y en las que, el motivo a representar será tomado de la realidad, de forma reconocible.

Frente a las innumerables tendencias artísticas que han fundamentado su acción en la ruptura con la tradición, en este trabajo defendemos una postura respetuosa hacia el tremendo legado de la tradición. El escultor «moderno» ha despreciado el oficio, la tradición, creyendo que con ello se diferencia del «artesano».





Ya Walter Benjamín denunciaba en 1933 ese alegre arrojar por la borda el saber acumulado durante siglos: *Nos hemos hecho pobres. Hemos ido entregando una porción tras otra de la herencia de la humanidad, con frecuencia teniendo que rebajarla en cada empeño por cien veces menos de su valor para que adelantaran la pequeña moneda de lo actual.*⁶¹

Coincidimos con el profesor y crítico italiano Achile Bonito Oliva cuando reivindica la necesidad de *superación a la sumisión de lo nuevo a toda costa, de la histórica necesidad de matar al padre, de la superación del lenguaje anterior.*⁶²

Tanto nuestros argumentos estéticos, como nuestro método u oficio pueden ser definidos, en su conjunto, como tradicionales, asociando con ello los conceptos tradición-oficio. No obstante, al referirnos al caudal que el primero puede transmitirnos, nos interesa precisar su carácter renovado, selectivo y fluido, en contraposición a un pasivo depósito formado por simple acumulación mecánica. De igual modo entendemos que el oficio no es una simple acumulación operativa de conocimientos y experiencias: comporta también una específica formación de la que se origina una cierta disposición mental y espiritual; significa habitar y



61 BENJAMIN, W. (1933) «Experiencia y pobreza» en BENJAMIN, W. *Discursos Ininterrumpidos*. Madrid: Taurus, 1990, pág. 173.

62 BONITO OLIVA, A. (1989) «Así. El Estado del Arte (y también de la crítica)». *Lápiz*, nº 61, pág. 27.

compartir un mundo de ideas y sentimientos, de reflejos y aptitudes, que debe dar sentido a nuestra actividad en todos los niveles. La libertad que da tanto el dominio del oficio como del lenguaje, constituye una de las formas en que se concreta la tradición, tanto en su versión teórica como en la práctica.

Desde nuestro punto de vista entendemos el arte como un acto creativo que se asienta en la tradición. A nuestro juicio la comunicación con el pasado que toda continuidad profesional implica, ensancha y enriquece el horizonte personal, trascendiendo nuestra limitada temporalidad. Parafraseando al filósofo francés del siglo XII Bernardo de Chartres, con una de sus citas más conocidas, podríamos decir que *Un enano subido a los hombros de un gigante verá más lejos que el mismo gigante.*

En nuestra manera de entender la labor escultórica, prevalece un sentido de respeto por los lenguajes y las formas del pasado. Siendo por otra parte testigos de nuestro tiempo, adaptando el oficio a los materiales, herramientas y técnicas actuales, también sabemos que, ni la tradición, ni la posesión de un oficio, suponen lo suficiente por sí mismas como para que se produzca el fenómeno de la creación. El acto creador es individual, misterioso, su origen muchas veces está más allá de la razón, en ese espacio donde la intuición y el sentimiento, son el motor que dirige nuestras manos.

Estos principios generales, no imponen sin embargo al artista unos determinados cánones o fórmulas de carácter estético o formal, sino que le dejan seguir su propia visión, y le permiten optar por una gran variedad de aptitudes. Admiten diferentes posturas ante las constantes que toda obra figurativa comporta: los medios técnicos, la intención estética y particularmente una gran flexibilidad respecto a la tradición, en cuyo sentido unos serán considerados como innovadores y otros como revisionistas.

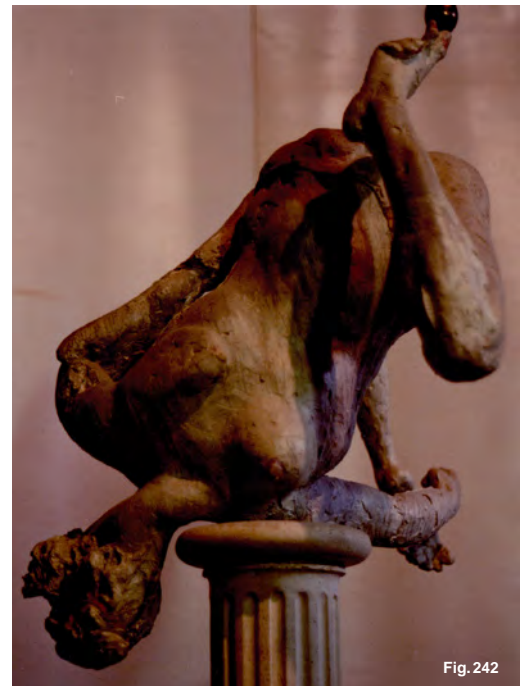


Fig. 242



Fig. 243

Todo ello explica que tal y como entendemos el realismo, este no podrá ser considerado como un movimiento artístico definido o como un estilo propiamente dicho, ya que no existen unos imperativos categóricos fuera de la propia voluntad de cada artista. Las nuevas formas de realismo son, pues, un fenómeno pluralista y heterogéneo compuesto por posturas individuales antes que por una uniformidad estilística, de lo que se desprende la dificultad e imposibilidad de realizar una clasificación o agrupación estricta.

IV.1. Proceso de creación.



Tras lo escrito podemos afirmar, sin duda alguna, que el proceso de creación no surge necesariamente de una percepción visual, sino que puede iniciarse por ejemplo a partir del recuerdo de una imagen, conservada en la memoria y que, en un momento dado, deseamos expresar por medio de la obra. Este proceso de creación necesita de la técnica manual para poder lograr una forma coherente y fiel a las ideas del escultor. Además del dominio de la técnica, será necesario utilizar cuidadosamente los componentes intuitivo y expresivo.

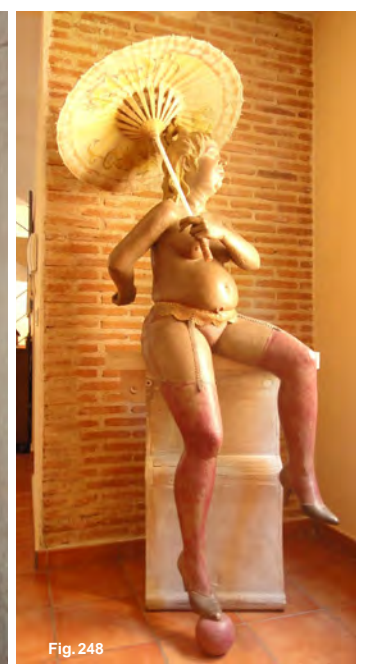
El acto creativo no depende de fórmulas aprendidas, es sutil y complejo, de manera que en el crecimiento de una obra intervienen factores apenas verbalizables. Cuando el ritmo surge, el artista se deja llevar manejando las herramientas intuitivas pero también las consolidadas a través de su interminable aprendizaje: he aquí el misterio de la creatividad y de la expresividad escultórica.

Otros aspectos a tener en cuenta con respecto a la capacidad expresiva de la obra son los materiales y la técnica con que vaya a ser realizada. En escultura, la composición no se puede entender sin los materiales, que repercutirán directamente en el sentido, tema y percepción de la obra. Los materiales que más se han usado en la historia de la escultura monumental son la piedra y el bronce, aunque cada vez se imponen otros materiales modernos como el acero, aluminio y el hormigón.

En palabras de George Heilmeyer podemos decir que: *Material y técnica desempeñan un papel determinado en la realización de toda obra artística (...) cuya fuerza de inventiva e imaginación se armoniza equilibradamente con el material que ha de trabajar*⁶³



Las técnicas y materiales determinan las posibilidades expresivas y formales deseadas en una obra. Estos factores repercutirán en el resultado final ya que influyen en la sensibilidad del escultor y son determinantes para la percepción del espectador. De este tema hablaremos más detenidamente en el capítulo siguiente.



63 HEILMEYER, A. (1928) *La Escultura Moderna y Contemporánea*. Madrid: Labor. pág. 41.

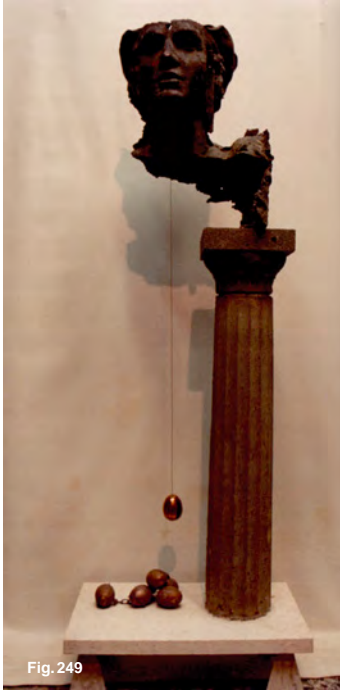


Fig. 249

IV.2. El monumento a Cristóbal Colón

Este epígrafe debe leerse como un adelanto de las explicaciones que hacemos en el capítulo V y de las imágenes mostradas en el dossier gráfico que acompaña a esta tesis, lo que justifica su brevedad.

Hace años, cuando emprendimos el proyecto del monumento a Cristóbal Colón, que se inauguró en Londres en noviembre de 1993, lo hicimos con mucha ilusión, dada la importancia del encargo para un escultor novel.

Para crear la figura del descubridor tuvimos en cuenta las principales representaciones precedentes del personaje, lo que por entonces podríamos saber sobre el mismo y, por supuesto, nuestra concepción de lo que debía ser un monumento dedicado a un personaje de tanta trascendencia histórica. Visto desde la perspectiva actual, pensamos que fue una de las obras principales de nuestra labor profesional, razón por la que le dedicamos una parte importante en esta tesis, para analizarla y explicarla después del tiempo transcurrido, durante el cual hemos ampliado nuestros conocimientos y afianzado los principios culturales y plásticos de nuestro trabajo de escultor en el campo de la obra pública.

CAPITULO V. Fin. La realización del monumento



CAPÍTULO V.

EL FIN. LA REALIZACIÓN DEL MONUMENTO

V.1. Preliminares

El siglo XX es determinante en el cambio de la concepción y planteamiento del monumento. Comienza a bajar la altura de los pedestales, desapareciendo en algunas ocasiones; surgen temáticas menos clásicas, sin la épica que exaltaba personajes míticos y legendarios. Pero las revoluciones recuperaron esa épica, con el *Realismo socialista*, y más tarde con la expansión de los nacionalismos fascistas, que traen un ensalzamiento de la obra y su asunto mediante el crecimiento de los pedestales y la grandilocuencia, lo que resulta una retórica desmedida del arte al servicio del poder.

La pintura en gran medida se utilizó en el siglo XIX y parte del XX para denunciar y criticar; sin embargo, la escultura parece haber estado al servicio de los estados y los poderosos. Muchas veces las corrientes más reaccionarias han utilizado la escultura como arma propagandística, como a veces hicieron con la pintura de historia, para la exaltación de los héroes y episodios nacionales. Ahora bien, algunos escultores se mantuvieron al margen de ese fin y supieron hacer un arte de cierto compromiso con la modernidad, como Lemberck, Meunier, Rosso o Rodin, y con la irrupción de las vanguardias, como Giacometti. Un compromiso más artístico que social o político.



Estos pensamientos están en nuestra concepción del monumento y en la de los artistas en los que hemos centrado nuestro estudio. En el caso de Antonio López, elimina el pedestal en su escasa obra pública. Los otros dos artistas aunque han hecho algunos monumentos más tradicionales, representan dentro de la figuración contemporánea, una renovación, con obras nada tradicionales, como por ejemplo, entre otros, la *Mujer de Logroño*, el *Pintor novel* junto al Museo de El Prado, el *Monumento a Jorge Manrique*, de Julio López Hernández; o *El estudiante* para Patrimonio Nacional, *La mujer y la fuente*, *La niña de la Constitución*, de Francisco López Hernández.

En nuestro caso, y a lo largo de nuestra dilatada experiencia como escultores, también hemos hecho monumentos que han ensalzado a héroes y descubridores, como el dedicado a *Cristobal Colón* para la ciudad de Londres; científicos, como *Celestino Mutis* para el Jardín Botánico de Bogota, *Eloy Terrón* para su localidad natal, el pueblo berciano de Fabero, y a personajes normales, como el *Monumento a la madre* para la localidad madrileña de Perales de Tajuña. Ahora bien, en todos ellos hay, de alguna manera, un intento –más o menos acertado- de salir del monumento tradicional.





Fig. 288



Fig. 289



Fig. 290

V.2. Planteamiento urbanístico

Cuando acudimos a un museo o sala de exposiciones, podemos observar que cada escultura va acompañada de una cartela/reseña que hace alusión al autor, al título, la técnica etc. Las piezas suelen estar además bien colocadas y con una luz apropiada y estudiada: es evidente que en la actualidad se tiene una concepción casi sagrada del lugar que acoge el arte, como si fuera un templo y el artista un sacerdote. Por el contrario, en la escultura urbana es frecuente el anonimato, puede existir en parques, plazas o en la misma acera, y la iluminación cambia con la luz del día o la estación, lo que confiere a la obra una presencia especial y una serie de connotaciones distintas a la obra del museo.

Mientras el espacio museístico se concibe para destacar y potenciar las obras que acoge, facilitando la actividad de concentración del espectador, el espacio urbano no tiende a facilitar la comunicación obra-espectador, llenándose de interferencias. El monumento debe entonces asumir esta dificultad, y lo hace teniendo en cuenta el entorno físico y social mediante estudios urbanísticos.

El crítico Javier Maderuelo ha expuesto estas impresiones: *El urbanismo de la modernidad, que se comienza a fraguar a finales del siglo XIX, va a dar decisivos pasos para rechazar los monumentos en su modelo de la ciudad. Los postulados teóricos del urbanismo del siglo XX van a contener una serie de propuestas que conducen inevitablemente a ese fin.*⁶⁴



Fig. 291

*Una de estas propuestas es la abolición del tejido urbano de la ciudad tradicional, constituido por manzanas de edificios alineados que forman calles, encrucijadas y plazas, de tal manera que estas plazas y calles configuran un escenario cerrado en el que se desarrolla la vida cívica. En su lugar, por motivos supuestamente higiénicos y funcionales, se proponen las construcciones de viviendas en bloques abiertos, salpicados sobre el territorio, flotando entre hipotéticas zonas ajardinadas, mientras que las calzadas serpentean entre los edificios sin formar calles que acoten visualmente el espacio.*⁶⁵

64 MADERUELO, J. (1994) *La Pérdida del Pedestal*. Madrid: Círculo de Bellas Artes. pág. 44.

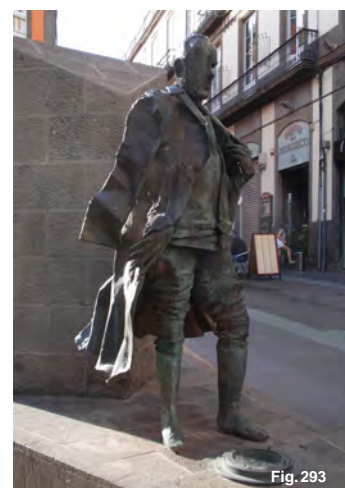
65 *Ibid.*

El escultor Eduardo Subirats describe el paisaje creado por la convergencia de la pobreza y el racionalismo arquitectónico y urbanístico; después de hablar de los habitáculos modernos describe el aspecto externo: *Tras los muros de estas cédulas industriales de habitación se extiende el paisaje monótono e infinitamente repetitivo de las farolas metropolitanas, las que están construidas por el rigor arquitectónico del hormigón y los obsesivos trazados ortogonales del urbanismo funcional, espacios programados para la liquidación de cualquier identidad histórica, social y paisajística.*⁶⁶



Desde nuestro punto de vista, estos espacios pueden ser agradables e invitar a la vida social de los ciudadanos si existe un monumento que sea afín a los intereses de las personas que viven en el lugar.

Las zonas urbanas que carecen de monumentos u otros focos de esparcimiento favorecen irremediabilmente la despersonalización de la ciudad, que no tendrá señas de identidad y por lo tanto no será agradable para vivir.

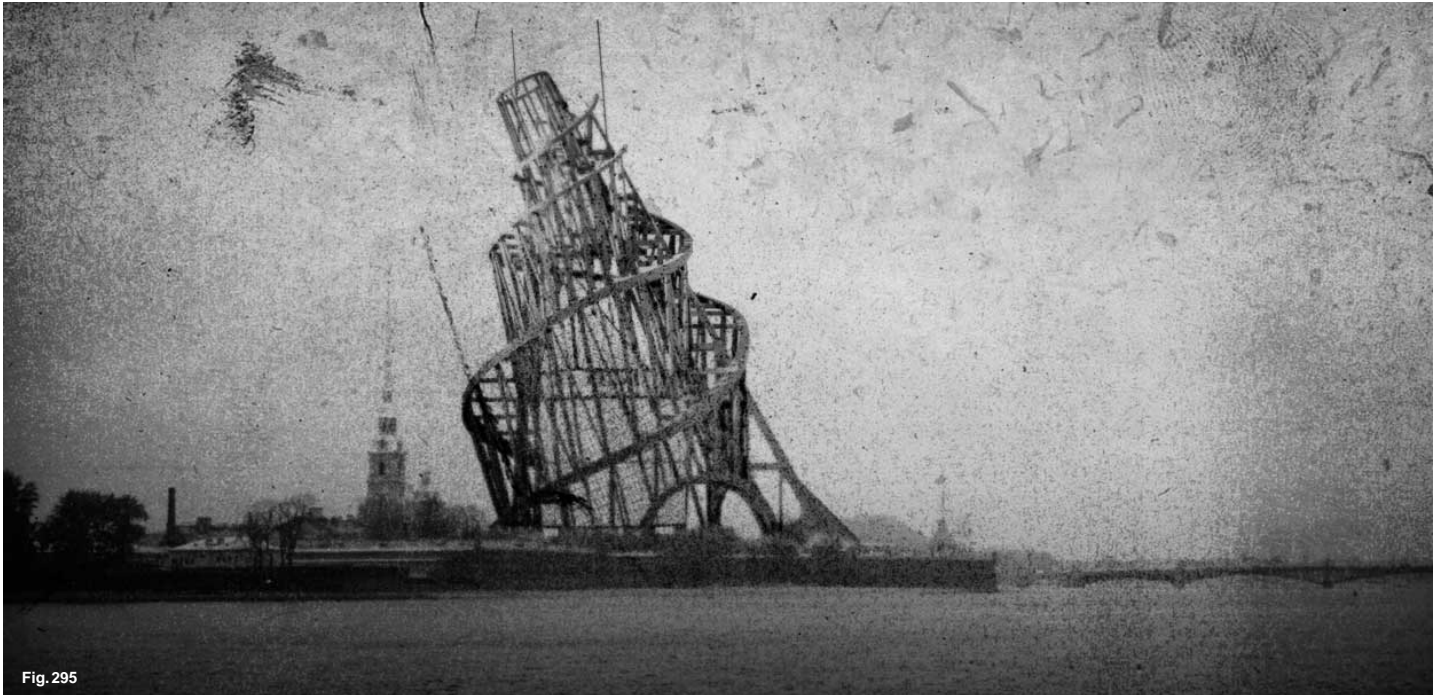


En este punto se podría entrar en polémica sobre si la obra pública y la naturaleza constituyen la única opción afín a las exigencias del público. Y podemos llegar más lejos preguntándonos si la obra figurativa responde a los intereses del ciudadano mejor que la abstracta. Oteiza plantea estas dos tendencias como etapas evolutivas distintas, de manera que la figuración sería por tanto precedente e inferior a la etapa abstracta. En contrapartida, Juan Bordes ataca los planteamientos abstractos para defender los figurativos, pues según él el arte abstracto utiliza un soporte físico muy literal y evidente para transmitir mensajes muy complejos.



Con el fracaso del «Proyecto para el Monumento a la III Internacional» de Vladimir Tatlin se evidenció la tremenda dificultad del arte abstracto para hacerse porteador de un significado, de un mensaje que hiciese pertinente la configuración escultórica abstracta. Cuando las autoridades sociales rechazaron la

66 SUBIRATS, E. (1988) *La Cultura como Espectáculo*. Madrid: Fondo de Cultura Económica. pág. 99.



obra del escultor constructivista, lo hicieron por entender que un monumento es una obra esencialmente pública y, como tal, ha de ser asimilado y comprendido por la mayor parte de la ciudadanía. De algún modo, estaban diciendo que la abstracción constructivista podría tener justificación en el ámbito privado del coleccionista pero no en el espacio público que debería ser del pueblo.

Lo que parece evidente es que los nuevos monumentos llamados modernos en ocasiones han perdido las cualidades que en muchos casos los relacionaban con las realidades del ciudadano, con una capacidad de significar. Y se crean esculturas sin tema, constituidas por combinaciones de figuras geométricas o que se recrean en el material, en alardes técnicos y sofisticados. Se trata de obras que, por lo general, carecen de capacidad para conmover al espectador, que termina siendo indiferente a ellas.

La crítica de arte, artista y profesora Suzi Gablik comenta sobre esto: *Para el público en general, el arte moderno siempre ha supuesto una pérdida, de destreza un fraude o una burla. La mística del arte moderno ha consistido siempre en que no es un arte popular, ni siquiera comprensible, salvo para una pequeña elite.*⁶⁷

⁶⁷ GABLIK, *Op. cit.*, pág. 12-13.

Wilhelm Worringer señala en su libro *Problemática del Arte Contemporáneo*: *En todas estas palabras resuena un penoso reconocimiento: el hecho incontrovertible de que todo arte ajeno a la naturaleza estará condenado siempre a ser un arte ajeno al público.*⁶⁸

En contrapartida Alois Riegl opina: *A las masas les ha complacido desde siempre lo que se mostraba de modo evidente como algo nuevo.*⁶⁹



68 WORRINGER, W. (1958) *Problemática del Arte Contemporáneo*. Buenos Aires: Nueva Visión. pág. 14.

69 RIEGL, A. (1987), *El Culto Moderno a los Monumentos. Caracteres y origen*, Madrid: Visor. pág. 81.



Fig. 297



Fig. 298



Fig. 299

Nosotros en cambio nos mostramos a favor de cualquier tipo de monumento, ya sea en un lenguaje figurativo o abstracto, con referentes escultóricos o arquitectónicos (podremos compartir o no el lenguaje de la intervención artística) siempre que éste sea respetuoso con el lugar y con su gente.

Tampoco compartimos la opinión referida a los monumentos conmemorativos de Javier Maderuelo cuando dice: *Es significativo que, desde los frustrados intentos de Auguste Rodin hasta el ocaso de la modernidad a finales de los años sesenta, no se han producido más que unos pocos y tímidos intentos de construir monumentos conmemorativos.*⁷⁰

Según él, el monumento, escultórico o arquitectónico, con su carga conmemorativa, surge en la ciudad como una imposición del poder, el cual necesita demostrar con monumentos sus supuestas victorias políticas, militares o culturales, para que los súbditos no las olviden, o para que la historia, a través del arte, recuerde la figura y el nombre de quien ejerció el poder. Con la evolución de los medios de dominación, el carácter propagandístico de los conjuntos monumentales se va debilitando y el monumento pierde el sentido del emplazamiento. Los monumentos a líderes políticos con referencias patriarcales o autoritarias causan asombro y burla.⁷¹

No sólo no compartimos esta opinión, sino que reivindicamos la realización de un tipo de monumento histórico o conmemorativo. Recordemos el monumento a *Churchill*, a *Balzac* o a *los Burgueses de Calais*, algunos de los monumentos de Benlliure, Clará, Querol... en este tipo de monumentos conmemorativos de épocas anteriores, no dejaremos de reconocer una herencia, además de una calidad artística escultórica indiscutible, independientemente de que no compartamos las ideas políticas de aquellos a quien conmemoran. A veces el monumento y lo que representa son inseparables para la memoria co-

70 MADERUELO, J. (1994) *Op. cit.*, págs. 45-46.

71 MADERUELO, J. (1990) *El espacio raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura*, Madrid: Mondadori. págs. 129-130

lectiva, pues los emblemas y símbolos evocan sentimientos que se remontan a acontecimientos históricos muy dolorosos. De cualquier modo, consideramos válida la realización de cualquier tipo de monumento con referentes históricos (conmemorativos o divulgativos). Al respecto Aloïs Riegl dice en su libro *El Culto Moderno a los Monumentos: Toda actividad humana y todo destino humano del que se nos haya conservado testimonio o noticia tiene derecho, sin excepción alguna, a reclamar para sí un valor histórico: en el fondo consideramos imprescindibles a todos y cada uno de los acontecimientos históricos.*⁷²

Asimismo, el monumento conmemorativo en muchas ocasiones no está hecho para ensalzar la imagen del poder, sino para recordar al ciudadano momentos importantes de su historia, como determinantes cambios políticos: La Constitución, la Democracia...; otros poseen un carácter más intimista y cotidiano, de carácter sociocultural, representando temas como la maternidad, el caminar, la amistad...

A nuestro modo de ver, en estos casos se han adoptado planteamientos para el monumento que resultan afines a las vivencias y entorno del espectador; se trata de un tipo de escultura con importancia artística en sí misma y en cualquier caso obras que resultan significativas y enriquecedoras.

Julio López Hernández opina sobre la situación del Monumento actual: *El monumento, como obra pública, requiere de unos condicionantes que pueden no darse en toda la escultura, es decir, se establecen dos campos de acción perfectamente definidos: la escultura personal, de puertas adentro, que tiene que aludir a la intimidad de las personas (es una conexión afectuosa con ellas), y el monumento; éste último constituye una representación esplendorosa, una representación que no puede ser ñoña sino que tiene que tener gran poder de presencia de algo, de una idea, de una persona..., esa idea que establece aquel que se ha merecido el monumento. Entonces, a partir de la creación de*



Fig. 300



Fig. 236

72 RIEGL, *Op. cit.*, pág. 24.



Fig. 302

un personaje, lo idealizas, lo engrandesces, le das una dimensión sobrenatural, para que el monumento se sostenga: ésta es la diferencia. Hay que aludir a lo formal, a la presencia poderosa en contra o en decremento de la presencia de la intimidad, de lo sutil, de lo meticuloso. El monumento debe ser grandioso, debe estar presente en la vida de la gente, en la vida de la ciudad. Por otro lado, pienso que hoy en día vivimos una situación muy deficitaria con ese encuentro con el monumento público: resulta muy difícil hacer un monumento público en una ciudad de vida escandalosa, de una vida que no tiene alicientes, llamadas de atención y perturban tu mente de manera constante, y se hace tan ruidosa y luminosa que te abrumba y no te deja la tranquilidad suficiente para ver, observar, pasear; Y en estas circunstancias se empeñan en hacer el monumento cuando la ciudad no lo admite. Efectivamente, el monumento para mí es la creación, la encarnación de una idea basada en una persona o un hecho. –El monumento tiene que tener razón de ser, un destino.⁷³

73 Entrevista personal a Julio López Hernández. Madrid, marzo de 2001. El texto completo está en apéndices.

La escultura para la ciudad es un arte dedicado a la mayoría, por lo que parece necesario que los símbolos, temas y estética sean comprendidos por gran parte de los observadores. Pero este es un tema controvertido, sobre todo en ciudades multiculturales, con personas de distintas generaciones, gustos y educaciones. Por otra parte, el deber de las instituciones es educar; también el artista está llamado a cambiar el gusto y a modificar estructuras, a comprometerse. El artista también puede escandalizar, pero no nos parece bien que para ello se utilice la obra pública, ya que dispone de otros foros para ello y no tiene por qué ser ese el medio idóneo para que algunos creadores cubran esa necesidad.

Planteadas estas cuestiones, surgen otro tipo de problemas en el planteamiento del monumento: en muchos casos se pierden las cualidades físicas de la obra, como la escala y la presencia relacionada con el espacio y el espectador. Es frecuente contemplar piezas demasiado pequeñas, o demasiado grandes, o en una disposición inadecuada. Richard Serra dice sobre esto: *La escala, dimensiones, y emplazamiento de una obra sujeta a un lugar, están determinados por la topografía de su lugar se destino.*⁷⁴



74 Richard Serra. citado en MADERUELO, J (1994) *Op. cit.*, pág. 55.

Por su parte, para Maderuelo: *La escultura moderna niega «cualquier» tipo de reglas, clásicas o no, y prescinde de la armonía de proporciones, de la simetría, de la eurítmica, de los cánones métricos, de las leyes de la buena forma, de la idea de contorno definido, etc., y todas ellas tienen un común denominador que metafóricamente las une: la pérdida del pedestal.*⁷⁵



Fig. 239

Julio López Hernández dice, haciendo referencia a este tema: *Efectivamente vivimos un momento muy peculiar, muy extraño, que yo no acabo de comprender, porque se piensa que la escultura pública debe hacer ocupación de un espacio, debe de adueñarse de ese espacio, emerger en él y no ser menor que él, y sin embargo le abrumba el espacio; y vivimos una angustia espantosa porque la pieza resulte más pequeña que el espacio y que no sea la presencia auténtica. La escultura puede ocupar un espacio simbólicamente por un sentido de invasión espiritual pero no de invasión material.*⁷⁶

Asimismo, se ha perdido la facultad de convertir el enclave en importante por la presencia del monumento y de convertir un lugar en «emblemático» para el ciudadano. Como diría Robert Smithson: (...) *el arte público debe ser un acto social útil.*⁷⁷



Fig. 240

75 *Ibíd.* pág. 19.

76 Entrevista personal a Julio López Hernández. Madrid, marzo de 2001. Texto completo en apéndices.

77 Robert Smithson citado en MADERUELO, J. (1994), *Op. cit.*, pág. 76.

Julio López Hernández dice: *Indudablemente, aparte de representar un personaje, ese personaje tiene que haber nacido con una razón de ser, haber existido, haber tomado cuerpo en la existencia de la sociedad y al mismo tiempo, el autor de la obra, haber creado, además de sobreponerte a ese personaje y darle un énfasis mayor.*⁷⁸

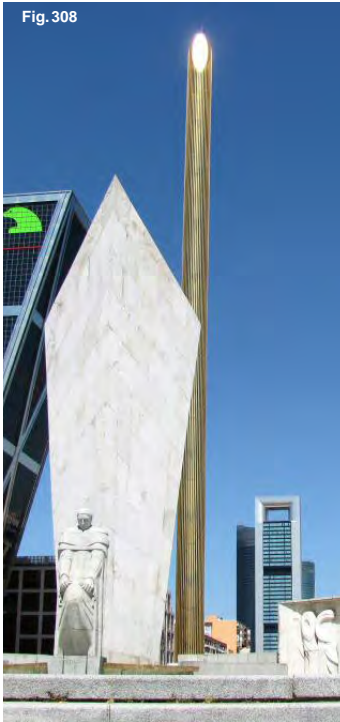
Lo que consideramos evidente es que los escultores no pueden conformarse con colaboraciones anecdóticas y sin importancia artística, y que en cualquier caso se le debe dar la labor de realización del monumento a un artista que baraje los distintos factores que inciden en el proyecto y elaboración de la obra.

Con relación a esto queremos mencionar lo que dice Hans Sedlmayr en las reflexiones que hace en su libro *La Revolución del Arte Moderno: El arte moderno, el arte digno de dicha denominación (...) surge en medio de la mencionada revolución y en la polémica habida con ese arte que ya no pretendía ser arte. Pero surge a partir de la sustancia y del espíritu del arte antiguo y eterno, a través de una artística transformación y sublimación de pensamientos, concepciones y formas que, a su vez, tienen su origen en la revolución. Es fácilmente reconocible porque su rigurosidad estriba en una razonable adaptación entre imagen aparente y significado, entre forma y objetivo, porque rechaza su propia subordinación a poderes no artísticos, porque no renuncia al contenido humano, porque no reconoce un orden de valores y se acomoda al mismo.*⁷⁹



78 Entrevista personal a Julio López Hernández. Madrid, marzo de 2001.

79 SEDLMAYR, H. (1955) *La Revolución del Arte Moderno*, Madrid: Mondadori, 1990. págs. 249-250.



Somos conscientes de que en un monumento debe tenerse en cuenta la relación armónica con el entorno que le rodea, es decir, el espacio escultórico relacionado con el lugar. Pero por desgracia, normalmente el espacio para la ubicación de la obra está mediatizado por las exigencias del cliente (arquitecto, ayuntamiento y economía) que inevitablemente repercutirán en el resultado.

Pero si nos remitimos a los factores ideales de realización de un monumento debemos mencionar.

Composición de la imagen

Tamaño de la obra

En un monumento conmemorativo las proporciones siempre deberán estar por encima de la realidad, pues el espacio abierto empequeñece la presencia. Por esto siempre deberemos optar por dar a la figura unas dimensiones que engrandezcan la obra, seguramente con alguna salvedad de casos que se necesite por circunstancias muy particulares y características temáticas, que requieran un tamaño más íntimo.

Hace años hubiésemos escrito que de acuerdo con estas proporciones deberemos dar a la fisonomía (si nos referimos a monumentos de figura humana realista) una acentuación de los rasgos físicos, vestimentas, gestos y acentos que queramos ensalzar. En definitiva creando sombras duras que no se diluyan en el espacio, ante el ojo del espectador. Hoy pensamos que eso va determinado tanto por la idea como por el entorno que determine la escala.

Color

la importancia que tiene el color en la apariencia de la obra, puede repercutir de una manera determinante en el resultado final y en la presencia que adquiera en el entorno. En la actualidad, es un factor que parece despreocupar al escultor, dejándolo muchas veces en manos del fundidor o patinador dando lugar a un acabado «estándar» de la obra. Sin embargo, resulta obvio que puede convertirse en un factor definitivo en la estética final, incluso puede

desmerecer la obra: una pátina demasiado colorista o excesivamente negra, inapropiada para el contenido formal y el propósito temático, desvirtúa el trabajo de una forma evidente. Por el contrario, acertar con el tono y las matizaciones correctas o apropiadas para la intención de la obra, puede elevarla a su máxima expresión. En ningún caso el color debe dominar a la forma, siempre deberá estar a su servicio.

Altura

Según la ubicación escultórica, lo que denominamos el soporte físico para su colocación (pedestal, muro...) también modificará el criterio de la obra, pues variará la perspectiva del ángulo de incidencia respecto al punto de vista del espectador, factor que se tendrá que tener en cuenta en la realización de la obra. La apariencia de la escultura resultará muy distinta si tenemos que verla desde abajo que si la tenemos a la altura de los ojos. Ya desde la Antigüedad los escultores han utilizado numerosos recursos técnicos para subsanar las deformaciones visuales, como fueron las licencias arquitectónicas del clasicismo griego.

Respecto al espacio circundante, habremos de tener en cuenta los siguientes factores:

Espacio

Siempre debe tenerse en cuenta, obviamente, las características del espacio, atendiendo en primer lugar a si se trata de un espacio cerrado o, abierto (parque, plaza, cruce de calles, etc.). Entendemos como espacio cerrado, un lugar al aire libre de dimensiones reducidas en el que se podrá correr el riesgo de que una obra sufra la sensación de aprisionamiento, por lo que habremos de tener cuidado para no exceder en las proporciones, y sin embargo sí podremos permitirnos un tratamiento más intimista. Por otro lado, el espacio abierto, se constituye como un exterior con dominio suficientemente amplio alrededor de la obra como para poder captar numerosas perspectivas de ella.

Puntos de vista

Relacionado directamente con los espacios, ya sean abiertos o cerrados, está el punto de vista, que al mismo tiempo, se ve condicionado al tamaño para que el diálogo con la pieza, y esta a su vez con el entorno, sea empático. Si el espacio es pequeño o más bien grande, la misma escultura no funcionará igual. Lo mismo ocurre dependiendo del lugar donde se coloque o al que de la espalda. Todo ello influye en la relación que se establece con el espectador, con el ciudadano, que por supuesto, es libre de no mirar la obra.

Debemos tener en cuenta si la obra se ubicará en una zona verde, implicando normalmente más participación y una contemplación más pausada por parte del paseante, además de una posible carga evocadora debido a las connotaciones que aporta el «jardín». Si se incorpora a una zona urbana, se deberá tener en cuenta si se trata de una obra que será vista rápidamente (incluso en coche, a gran velocidad) por lo que sus formas deben ser más claras y contundentes, o sí por el contrario podrá ser observada sólo por peatones, ya que si no fuera así, ésta, probablemente, acabaría pasando desapercibida.

La estética y función social del entorno

La observación y naturaleza del lugar para la ubicación de la obra nos dictará normalmente el tema y el tratamiento estético que deberá tener. Para adaptarse armoniosamente a las características formales y funcionales del entorno, para romper con él, o introducir un elemento (escultórico) que haga adquirir otras características de interés (innovadoras, simbólicas, tecnológicas, etc.)

La Peana

Juega un papel crucial en el resultado final de la obra en sí, y de la apreciación exterior que se tiene de ella. Una peana demasiado grande o adornada empequeñecerá visual y compositivamente la obra; por otro lado, una peana equilibrada con las proporciones de la obra, la ensalzará y potenciará. Asimismo, no sólo el tamaño es importante en la elección del pedestal, también los materiales de los que está compuesto deben ser acordes con los de la obra.



Fig. 309

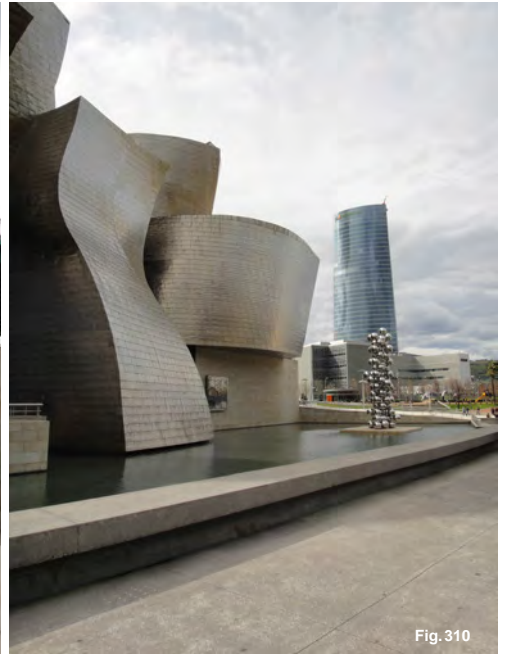


Fig. 310



Fig. 311



Fig. 312



Fig. 313



Fig. 314

V.3. El personaje

Pocas personas existen en la historia con una actividad que haya tenido mayor trascendencia, y pocas personas con una biografía tan cargada de misterios. Por esto, la figura de Cristóbal Colón sigue apasionando a historiadores, novelistas, cineastas y artistas.

Quienes lo conocieron en los veintiún años que anduvo por España y América (su hijo Hernando, los Casas, Andrés Bernaldez y Fernández de Oviedo) nos legaron unas semblanzas del personaje que permiten trazar su retrato físico y espiritual.

Era de buena estatura; de miembros recios, rostro alargado con grave y autorizada expresión; piel blanca, encendida y pecosa; pelo bermejo o rubio, que pronto se le tornó blanco; nariz aguilena, ojos vivos y de color garzo (azulado). Se mostraba cauto, discreto y afable; bien hablado, gentil latino y elocuente; gracioso cuando quería e iracundo cuando se enfadaba; ingenioso «sin saber muchas letras, muy astuto en el arte de la cosmografía del repartir el mundo». Modesto y contenido en el comer, beber y vestir. Muy piadoso, observando fielmente todos los ayunos y rezando el oficio divino, que más parecía un religioso que un seglar. Odiaba las blasfemias y era muy devoto de la Virgen y de San Francisco.⁸⁰



Fig. 315

80 MORALES PADRÓN, F. (1988) *Cristobal Colón. Almirante de la Mar Océania*. Madrid: Anaya. pág. 22.

Sin embargo, su imagen no está libre de polémica; en la Exposición Internacional de Chicago de 1892 se expusieron cerca de noventa posibles retratos; el más cercano a su tiempo era el que se atribuye a Paolo Giovio

Otro testigo ocular fue Gonzalo Fernández de Oviedo, que en el capítulo dos de la *Historia General de Indias* dice lo siguiente: *Que era de buena estatura y aspecto, más alto que mediano y de recios miembros, los ojos vivos y las otras partes del rostro de buena proporción, los cabellos muy bermejos y la cara algo encendida pecosa.*⁸¹



En la historia de D. Fernando Colón, se dice: *Fue el Almirante hombre de bien formada y más que mediana estatura, la cara larga, las mexillas un poco altas, sin declinar de gordo ó macilento, la nariz aguileña, los ojos blancos y el color encendido: en su mocedad tuvo el cabello blanco, pero de treinta años ya le tenía blanco: en el comer y el beber y en el adorno de su persona, era muy modesto y continente.*⁸²



Antonio de Herrera, en la *Historia general de las Indias Occidentales*. Década 1ª, lib. 6, cap. 15, escribió: *Fue D. Cristóbal Colón alto de cuerpo, el rostro luengo y autorizado, la nariz aguileña, los ojos garzos, la color blanca que tiraba á rojo encendido, la barba y cabellos, cuando era mozo, rubios, puesto que muy presto con los trabajos se le tornaron canos, y era gracioso y alegre, bien hablado y elocuente.*⁸³

Estos datos tan descriptivos han dado lugar a toda una galería de retratos a los que muchos pretender dar autenticidad. En los siglos XVII y XVIII no se tuvieron en cuenta estas descripciones, tanto las de la fisonomía como las que se refieren a su vestimenta, realizándose numerosas obras para los salones de



81 CARDERERA, V. (1847) *Informe sobre los retratos de Cristobal Colon, su traje escudo de armas* leído a la Real Academia de la Historia. Madrid: Imprenta de la Real Academia de la Historia. pág. 7.

82 *Ibíd.*

83 *Ibíd.* pág. 8



Fig. 319



Fig. 320



Fig. 321

linajes y asambleas de corporaciones eclesiásticas civiles. Según Valentín Carderera, la escasa crítica con que los historiadores escribían y los brillantes delirios de los poetas, arrastrados por una fantasía desordenada, debieron comunicarse como un contagio a pintores y escultores, que se dejaron llevar por la idea de su ingenio y la extravagancia de los trajes coetáneos.⁸⁴ A lo que añade: *Batábales á aquella sociedad un imperfecto simulacro de sus héroes, designados mas bien por epígrafes ostentosos, que por la exactitud y veracidad de su semblante y atavíos; y los vastos salones de sus castillos y palacios tapizándose con largas filas de retratos de esforzados guerreros, cuyo marcial continente agujijoneaba á la juventud á imitar sus hazañas, que deletaba en dorados caracteres desde la tierna infancia.*⁸⁵

En cuanto a los ropajes atribuidos tradicionalmente a Colón, Valentín Carderera hace las siguientes observaciones:

*Mucho más notable es todavía la oposición que hay entre el traje y aspecto austero de nuestro héroe y las exquisitas y afeminadas galas de aquel personaje, cuya fisonomía, notablemente prolongada, macilenta, dista muchísimo de la armazón de la cabeza ovalada y vigorosa del Almirante, en cuya noble y despejada frente se ve brillar el genio. Ni la cabellera que orna las sienas de aquel personaje con simétricas elegantes guedejas, ni los bigotes y prolongada barba, ni sus rizados mechones acicaladamente ordenados se usaron, sino con rarísimas excepciones, en los tiempos de Fernando é Isabel, ni en España, ni en Italia, ni en otras regiones civilizadas de Europa. Mucho menos se llevó, hasta los primeros años del reinado de Carlos V, aquel gorro rojo acuchillado á la tudesca, con pluma y botones dorados. Lo mismo puede decirse de otras prendas del vestido, como son aquellas mangas del sayo escalonadas con jirones, aquella punta de encaje junto a las manos, los guantes, la sortija que adorna el dedo anular y otros refinamientos que caracterizan completamente a un apuesto galán del siglo XVI.*⁸⁶

84 *Ibíd.*

85 *Ibíd.*

86 *Ibíd.*, pág. 20.



Pedro Girón, Consejero Real, y padre del Arzobispo Sr. García de Loaisa, en un tomo de apuntamientos que escribió en el año de 1537, dice así:

Las calzas eran abiertas por los lados quanto un jeme de la mano; las braguetas altas, que se atacaban juntamente con las calzas, é al principio un poco anchas, é arriba tan angostas como dos dedos ó poco más.⁸⁷

Los sayos, lo más antiguo de que hay memoria en España agora, es que se usaban enteros de cuatro cuartos, sin tronzadira, é porque eran angostos de la cintura abajos, los abrian é les mitian unos pedazos de paño que llamaban girones.⁸⁸

87 *Ibíd* pág. 25.

88 *Ibíd*.

Resulta de este documento y de otros que se han examinado, que el traje común de las personas decentes y casi notables, consistía en una gorra de terciopelo con vuestra ó aletas, la cabellera prolongada hasta cubrir las orejas, cortada horizontalmente; camisa de pliegues muy menudos y de collarín que no excedía del grueso de un dedo; sayo agironado, que llegaba hasta las rodillas, con el collar cortado en escuadra ó cuadrado por delante: (...)tabardo hueco y largo hasta por bajo de las corvas, con vueltas anchas, maneras y aberturas laterales y mangas perdidas.⁸⁹

Consignadas aquí estas descripciones recopiladas por Carderera que describen tan minuciosamente los nombres y formas del traje usado en tiempos de los Reyes Católicos, creemos sería útil presentar un documento plástico que manifestara materialmente la forma exacta del traje y sus accesorios, difíciles de apreciar clara y distintamente por una relación escrita.



Fig. 323

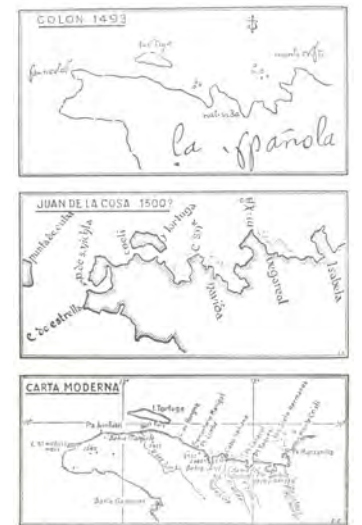
⁸⁹ *Ibid*, pág. 26.

Los proyectos de Colón aparecen vinculados al pensamiento científico propio del Renacimiento europeo, aunque el espíritu empírico de la época se fundió en él con la ambición y la audacia propias del hombre de acción⁹⁰.

Esto nos lleva a pensar qué grado de conocimientos científicos y marinos poseía Cristóbal Colón. Según Armando Álvarez Pedroso, Colón menciona poco el astrolabio, aunque es probable que haya hecho uso del mismo, ya que así se desprende del asiento del Diario correspondiente al 3 de febrero.⁹¹

Por supuesto, sus conocimientos astronómicos, y el cuadrante, le servían a Colón para otros usos: averiguar la hora, de noche, por medio de la Polar, y verificar la variación del compás. Sin embargo, ciertas correcciones eran necesarias, para lo cual se usaban unas simples tablas o diagramas, conocidos y empleados por todos los marinos de la época, y que, indiscutiblemente, usó también Colón.⁹²

Álvarez Pedroso comenta un error que cometió Colón en las tablas que usó en su primer viaje. Sus anotaciones del día trece de enero de 1493 revelan que las llevaba a bordo. Posteriormente, usó las tablas náuticas del judío Abraham Zacuto, impresas en Sevilla años después del descubrimiento. En el momento de un eclipse era fácil, para quien poseyera dichas efemérides, averiguar la longitud del lugar, pero Colón, que intentó hacerlo, falló y con él los que casi durante un siglo después, trataron de ensayarlo.



90 MORALES PADRÓN, *Op cit.*, pág 28.

91 ÁLVAREZ PEDROSO, A. (1944) *Cristóbal Colón. Biografía del Descubridor*. La Habana: Cultural. pág. 110.

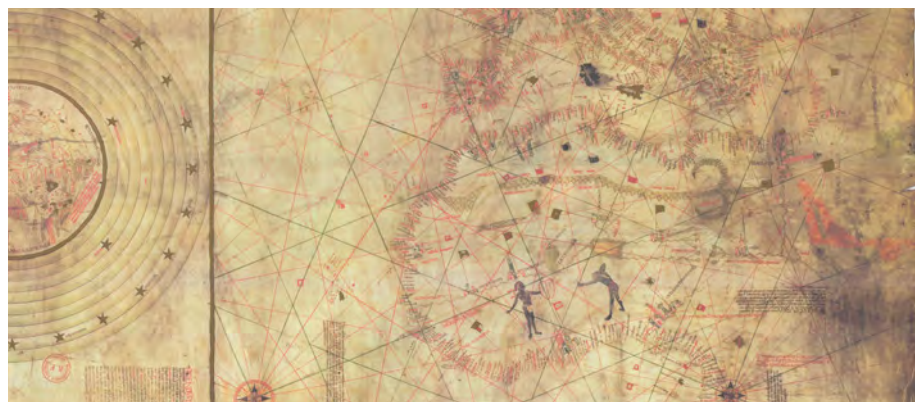
92 *Ibíd.*, pág. 112

Por ello, dice Álvarez Pedroso, no ha de culparse a Colón por no ser un marino científico, pues no podía existir tal tipo de navegante en la época, con cuadrantes, astrolabios, relojes de arena y otros instrumentos tan imperfectos como eran los de entonces.⁹³



*Sucesos que contribuyeron a crear una imagen heroica de Colón. Esos testigos, declaran que los marineros, a bordo de la «Santa María», navegaban muy desconfiados, pues, dados los vientos corrientes que prevalecían, hacia el Oeste, «no creían si más adelante iban, de poder volver en España.»⁹⁴ Por ello, el 22 de septiembre, al cambiar la dirección del aire y soplar por la proa, se anima la esperanza de la tripulación, viendo que eran brisas que podían ser empleadas para regresar a Europa. Ese cambio de aire hace exclamar a Colón: *Mucho me fue necesario este viento contrario, porque mi gente andaban muy estimulados, que pensaban que no ventaban estos mares vientos para volver a España (...)* Así que muy necesario fue la mar alta, que no pareció salvo al tiempo de los judíos, cuando salieron de Egipto (las tropas del Faraón) contra Moisés que los sacaba del cautiverio.⁹⁵*

El tono epopéyico utilizado por Colón comienza a introducir su obra en la Historia, casi antes de realizarla, y para contar un acontecimiento de distinta naturaleza utiliza una comparación grandilocuente: el milagro bíblico de las aguas del Mar Rojo.⁹⁶



93 *Ibíd.*, pág. 113.

94 *Ibíd.*, pág. 116.

95 *Ibíd.*, pág. 117.

96 *Ibíd.*



Fig. 331

En consecuencia, con estos principios abordaremos la realización (con una exposición descriptiva) de una obra escultórica concreta enfocada desde la óptica de la representación concebida en esa totalidad que hemos querido abarcar. Para ello nos centraremos en la realización de un monumento a Cristóbal Colón, y lo analizaremos desde el punto de vista conceptual, plástico, histórico, formal y técnico. Partiendo de estas premisas, y dado que la elección del tema surge del encuentro con la realidad, la historia y la tradición, la realización de una obra como la que nos ocupa, al tratarse de un personaje histórico, deberá recoger no sólo datos fisionómicos y fisiológicos, sino todos los pormenores distintivos que configuren la identidad del personaje, incluidos los de orden cultural y simbólico. Debemos investigar minuciosamente por tanto todos los aspectos que rodean a Cristóbal Colón, tanto histórico como estético, documentándonos sobre aquellas representaciones anteriores que se hicieron en el mundo del arte, en ésta u otras épocas.

Como consecuencia de esto, descubrimos que en realidad no existe ningún retrato que se pueda considerar históricamente cierto puesto que de alguna manera influyó la fantasía de sus creadores, que mezclaron algunos datos reales con los gustos de la época. A pesar de esto, en la memoria colectiva, esa fisonomía se adoptó como fidedigna y deberemos tenerlo en cuenta para no defraudar al espectador.



Fig. 332



Fig. 268



Fig. 269



Fig. 270



Toda esta documentación será el material imprescindible para las posibles variaciones que se realicen desde el inicio hasta el acabado total de la obra; es un todo que trataremos de representar con la mayor fidelidad, pero seleccionando los rasgos y características que sean necesarios para obtener la «presencia» deseada para la obra.

Por otra parte entendemos juzgaremos una escultura como lograda cuando nos dé una respuesta completa a todos su problemas, desde los pequeños pormenores, pasando por las actitudes, atributos, etc. por lo que sólo podremos abordarla desde la óptica de su control total. Las posibilidades de elección son ilimitadas ya que el personaje es en sí mismo una absoluta sugestión, pero la composición será el resultado de la filtración de conceptos estéticos propios, y los aspectos supeditados a los procedimientos técnicos que hemos elegido para desarrollar la obra, -en este caso modelado en barro para su traslado al bronce-. La suma de todo esto será la última expresión de nuestra investigación, aunque podrán surgir aspectos susceptibles de improvisación, sin perder el propósito del monumento.



Fig. 271

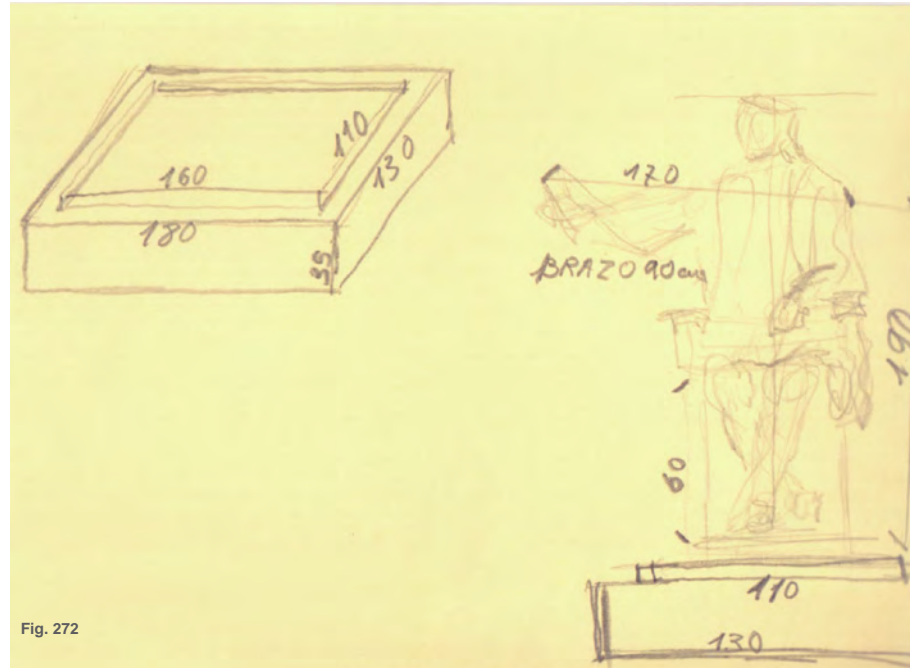


Fig. 272

V.4. Emplazamiento

La escultura será ubicada en la *Plaza de Belgravia*, en un barrio del centro de Londres, entre los distritos de *Westminster*, *Kensington* y *Chelsea*, conocido por sus lujosos edificios señoriales de estilo neoclásico. Se trata de una zona de las más ricas del mundo, sobria y elegante. La plaza tiene forma cuadrada, muy simétrica, con un espacio ajardinado en el medio, en cuyas esquinas se ubican monumentos. La obra estará localizada en este parque pero con vistas a la vía pública, de manera que quedará arropada posterior y lateralmente por el follaje y en su parte anterior por la acera de la calzada.



Fig. 338

Está situada en un espacio circular en una de las esquinas del parque, aquel se abre a la vía pública; circundado por un muro bajo, coronado por una verja de barrotes de hierro, remedando el cerramiento del parque. El espacio tiene un pavimento adoquinado de piedra de granito y de caliza, en el que mediante el contraste de colores se dibuja una estrella de cuatro puntas que indican los puntos cardinales; en su centro se alza un plinto de base cuadrangular con los lados menores curvos. Sobre el plinto, de una altura aproximada de un metro y medio.



El espacio de la ubicación es un lugar abierto, por lo que los puntos del espectador serán amplios y distantes, lo que permitirá una contemplación del conjunto amplia.

Esto conlleva que el tratamiento de la obra deberá tener unas proporciones superiores al natural, la altura del conjunto deberá ser elevada, los volúmenes contundentes, y el tratamiento superficial deberá crear sombras duras para que no se diluyan en el espacio.

La envergadura de la obra escultórica demandaba un pedestal elevado pero que nos permitiera, al mismo tiempo, contemplarla tanto desde puntos de vista lejanos como rodearla cercanamente. Todo esto nos hizo decidimos por un tipo de pedestal intermedio, lo suficientemente alto como para destacarla del entorno, y lo justo para que el espectador pudiera observarla en detalle.

Dicha peana combinará los colores neutros (gris y blanco) que predominan en las edificaciones del entorno, lo que ayudará a integrar la obra en el espacio y por otro lado no distraerá la contemplación del monumento.



En la escultura por el contrario predominará una pátina de colores pardos y verdosos que ayudarán a potenciar los volúmenes y textura del monumento, reconciliando a su vez el frío metal con los verdes y rojos de la vegetación que la protege. Estos tonos dotarán a la obra de un aspecto evocador e intemporal potenciado por la naturaleza del jardín.



Fig. 276

V.5. Análisis de la ubicación del monumento a Cristóbal Colón.

Dado que estamos hablando de escultura pública y monumental, hay que valorar la ubicuidad de la obra sopesando los condicionantes sociales y, particularmente, los urbanísticos en los que se va a integrar la escultura, tal y como analizamos en el apartado V.7. En la realización de un monumento no sólo hay

que tener en cuenta el tema, la iconografía, el espectador y la opción estética que se elija, puesto que todos estos puntos estarán supeditados al espacio donde se colocará dicha obra.

Estudiando el espacio de intervención, se debe definir la composición de la imagen y cómo se han de ordenar las distintas partes del monumento para conseguir un equilibrio entre la obra y el espacio que la circunda. Para ello hay que tener en cuenta los siguientes factores: el tamaño (proporciones), composición, color y altura.





Partiendo de todas estas premisas y sumadas nuestras conclusiones, se seleccionaron los elementos físicos y psíquicos que se quisieron representar y comenzamos a realizar bocetos, dibujos, esculturas en pequeño formato y maquetas en arcilla y poliéster, hasta concretar la idea final.

V.6. El concurso

Con motivo del *Quinto Centenario del Descubrimiento de América* se creó el organismo *Sociedad Estatal Quinto Centenario* para tratar y gestionar todos los actos y actividades de diversa índole que se organizarían con el motivo de la celebración de ese aniversario.

Se convocó un concurso de méritos para erigir un monumento a Cristóbal Colón en Londres, al que se invitó a todos los artistas que habían trabajado para el *Ministerio de Asuntos Exteriores* de España. En nuestro caso habíamos colaborado previamente para sus dos organismos principales: la *Agencia*





Fig. 346

de *Cooperación Exterior* y el *Instituto de Cooperación Iberoamericana*. Participamos en el concurso con el envío de un dossier de obra personal, en la que destacamos los monumentos ya hechos en Hispanoamérica y una propuesta similar a la del *Monumento a Colón* realizado para la ciudad de Córdoba (Argentina). En el concurso fuimos seleccionados junto a Basterrechea, Berrocal y Sanguino. La elección de la comisión (*Comité Monumento a Colón en Londres*) organizada a través del *Canning House*, recayó en nuestra propuesta, por lo que se nos invitó a Londres para presentar el proyecto y conocernos personalmente. Allí asistimos a una recepción en la embajada española y visitamos los lugares

propuestos para la posible ubicación del monumento. Tras ello, decidimos hacer otra propuesta de monumento, para la que fue decisivo la elección de un lugar en el distrito de *Lambeth*, frente al Parlamento, al otro lado del Támesis. Por su ubicación nuestra escultura dialogaría con los políticos actuales y simbolizaría el viaje que Cristóbal Colón hizo para “vender” su empresa. Estética y emocionalmente nos pareció un lugar idóneo por que dialogaría también con el grupo de Los burgueses de Calais, situado al otro lado del río. Con esa propuesta volvimos a Madrid para hacer unos bocetos nuevos y los trabajos preparativos y, en un corto espacio de tiempo, hacer la presentación del boceto definitivo en la Embajada de España en Londres. Volvimos, pues, a presentar ante los representantes de España y del gobierno inglés, el nuevo proyecto de un Cristóbal Colón sedente. Cuando ya teníamos la figura casi modelada, los proyectos hechos y varios de los permisos necesarios para su colocación concedidos, cambió el gobierno del distrito de *Lambeth*, que se negó a que en su demarcación hubiese un monumento a Colón. Una vez más, debimos volver a Londres para decidir el emplazamiento definitivo entre otras cuatro propuestas. En la elección era fundamental que la nueva ubicación exigiese los menores cambios posibles en la figura, para

que la escultura pudiese dialogar con el nuevo entorno. Después de visitar con el arquitecto encargado de colocar la obra varios enclaves, y tras analizar los pros y los contras, decidimos escoger *Belgrave Square*. Allí la escultura estaría frente a la Embajada de España y con su brazo derecho tendido al pueblo inglés mostrando un pergamino.

Al tratarse de un personaje histórico tan popular y con una leyenda «negra» o por lo menos discutiblemente positiva para muchos, además de poseer una tradición en cuanto representación escultórica (*Plaza de Colón* de Madrid, Barcelona etc.), nos obligó a realizar una interpretación más personal, si cabe, sobre la realidad y personalidad de Colón.



Fig. 347

Elegidos los aspectos generales del tema, comenzaremos a clarificar el mensaje expresivo que perseguimos. Imaginamos la realización de una figura robusta; sentado, en actitud de reposo pero activo debido a la acción que representa (el intento de convencer de su descubrimiento a la Corte inglesa),

les entrega las cartas de navegación en actitud firme. La postura debe ser convincente, debe sugerir seguridad. El carácter que quisimos destacar de este personaje fue un aspecto más intelectual que aventurero, más humano que heroico, mostrando antes al estudioso que al navegante

Análisis compositivo



-Ritmos, postura, colocación de las partes, volúmenes, tensiones, deformaciones, equilibrio.

La composición busca la naturalidad y la armonía viéndose esta agitada levemente por un ligero giro hacia un lado; con el brazo derecho levantado y sus piernas colocadas en forma de aspa la verticalidad queda dividida debido a la condición sedente de la figura, dotándola de un aire más dinámico

La tensión es generada por su brazo erguido, viene reforzada por la dirección de la cabeza y el gesto de la mirada. El brazo izquierdo, que adopta un movimiento hacia el interior de la figura, crea un ritmo que potencia el dinamismo de la acción. La dirección del pergamino genera una tensión muy fuerte y la diagonal se une visualmente con el gesto de la pierna, rompiendo bruscamente con el resto de las líneas compositivas. La verticalidad esta potenciada también por la estructura de la silla y reforzada por la dirección de los ropajes. La suma de todos estos gestos busca el equilibrio compositivo dando solidez a la obra.

Arnheim, hace años, dijo sobre esto algo que sigue siendo estando vigente: *De todos es sabido que una composición desequilibrada parece transitoria, accidental: sus elementos muestran una tendencia a cambiar de lugar o de forma para alcanzar un estado que concuerde mejor con la estructura total.*⁹⁷

Dondis, por su parte, escribió lo siguiente, años después: *Su importancia primordial se casa en el funcionamiento de la mente humana y en la intensa necesidad de equilibrio.*⁹⁸

La posición de la cabeza potencia la tensión en el mismo sentido, creando un desequilibrio intencionado. Uno de los puntos de más interés visual de la obra es el lateral derecho, puesto que desde él el espectador puede recoger la expresión del personaje, su gesto dialogante y apreciar el dinamismo reflejado en el «escorzo» del brazo. Se convierte en un punto fundamental donde la obra parece establecer una diálogo con el espectador que le invita a participar de su descubrimiento.

La parte posterior del respaldo del sillón butaca tiene un sutil relieve, a modo de símbolo, en el que aparecen los atributos de la Corona de Castilla, dado que esta representa a la reina Isabel Católica, quien decidió patrocinar finalmente aquel viaje.

Deriva de estas consideraciones, determinamos realizar a Colón sentado y con el brazo extendido, enseñando unos documentos y con actitud dialogante, en el momento que pretende convencer a sus posibles financiadores de la importancia de su descubrimiento, erigiéndose como un Cristóbal Colón cotidiano y cercano.



Fig. 349



Fig. 350

97 ARNHEIM, R. (1954) *Arte y Percepción Visual*. Madrid: Alianza forma, 1988. pág. 35.

98 DONDIS, D.A. (1976) *La Sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto Visual*, Madrid: Gustavo Gili. pág. 36.

V.7. Desarrollo del proyecto

La técnica a seguir será la del modelado en barro, a partir de un modelo a escala. Abordaremos esta etapa mediante una descripción pormenorizada del proceso de realización de la obra escultórica, de manera que esta sea un compendio o consecución empírica derivada del contenido teórico y recopilatorio de datos vistos en la primera fase.



Fig. 351



Es nuestro propósito mostrar o describir el procedimiento seguido en la ejecución de la obra escultórica a partir de sus planteamientos técnicos y estéticos iniciales, metodologías y soluciones prácticas a los problemas de la ejecución de la obra para alcanzar el objetivo en la materia definitiva correspondiente

Tratamiento del modelado.

Al igual que el lenguaje escrito necesita del conocimiento de reglas y estructuras gramaticales, el lenguaje plástico necesita también de una serie de conocimientos estructurales y datos objetivables para poder comunicarse. Conocerlo y poseerlo, junto con la aportación de la experiencia, son los ingredientes que permiten un código personal que identificará al escultor.





Fig. 354

Para la realización de esta obra se eligió el barro como vía de expresión, ya que permitiría explotar las posibilidades plásticas y sensitivas de la obra. Del mismo modo, consideramos que a través de este material conseguiremos plasmar la huella del artista. Posteriormente se trasladaría al bronce como material definitivo. Las implicaciones de perdurabilidad que posee éste, potencian el carácter histórico del personaje. A su vez, el bronce evoca intemporalidad y calidez, y la representación intenta poseer aunar estas connotaciones para lograr un personaje histórico pero actual en una actitud humana y viva.

La técnica del barro nos facilitaba la labor de corregir cuantos errores o posibles nuevas sugerencias nos aportase el proceso de trabajo, pudiendo acometer la obra por igual desde todos los lados, no dejando ninguna parte de ella más adelantada que las demás, ya que concebimos el proceso de realización como una construcción de la forma en su totalidad.



Fig. 355

El lenguaje plástico utiliza una gramática, acentos, interjecciones, etc., y de su elección y colocación en el espacio también depende la personalización, como ya hemos dicho anteriormente, de un cierto lenguaje. Trataremos el espacio y la composición como elementos fundamentales de nuestro idioma plástico, como una pieza más dentro de la distribución de volúmenes y huecos, volúmenes que trataremos con cierto sentido de peso en algunas partes y en otras con un carácter suelto y ligero, gracias a las masas compositivas y al tratamiento superficial (texturas, calidades). Por otro lado la escultura estará surcada por grafismos o acentos más duros para resaltar un rasgo determinado o elemento importante, recursos expresivos cuyo fin es destacar lo que de esencial y formalmente escultórico nos ofrece el tema tratado.

La textura superficial ayuda a la unificación de la composición, relacionando las partes con la huella personal del artista. En el caso de esta obra, el tratamiento del barro deja una huella gestual que le resta peso a los grandes volúmenes, potenciando las texturas particulares de cada elemento (ropajes, cara, etc.), sin perder la unidad, y dotando al monumento de la personalidad propia del escultor.



Fig. 356

Esto nos lleva a modificaciones y apropiaciones formales totalmente personales en muchos casos a favor de la expresividad. Partiendo de un desarrollo analítico y del estudio de las formas, éstas se van adaptando y encontrando una transcendencia afin a nuestro carácter.



Fig. 357



Fig. 358



Fig. 359



Fig. 360

La figura humana será el elemento protagonista de la escena, con una marcada significación simbólica e histórica. El interés por el personaje es evidente, pero como elemento filtrado por la imaginación dejando una puerta abierta a nuestra propia interpretación.

La frescura de la huella aporta una impronta significativa en cada parte, de manera que a lo lejos el espectador distinguirá texturas tan distintas como el pelaje del cuello del abrigo, el fieltro del sombrero, la suavidad de la piel, la dureza de la madera... Mientras que, si se aproxima, podrá apreciar la huella, la impronta con la que el barro está colocado, el toque del palillo, sus distintas versiones, con útiles diversos desde los que se atisba el rastro del oficio y por el que se percibe la personalidad del autor.

Todo ese ruido o *pixelado*, obedece a una determinada visión general y está al servicio de la escultura; no está tratada de manera superficial, está modelada en su sentido global y como consecuencia de ese tratamiento se observa como las texturas sumergen a la obra en otra dimensión, la dimensión de la escultura, la atmósfera del Arte. No creemos en los escultores que fabrican texturas intencionadamente con el fin de decorar e ilustrar la superficie. Los acabados de la superficie no deben ser un añadido gratuito, deben surgir o formar parte del proceso de construcción de la obra. Nosotros no hablamos de ellos *a priori*, por que nos atraen; nos agradan, pero realmente lo mejor de la superficie de una escultura es que no nos llame la atención porque la propia pieza nos evoca tanto que estamos absortos por lo que habla de sí misma.



Fig. 361

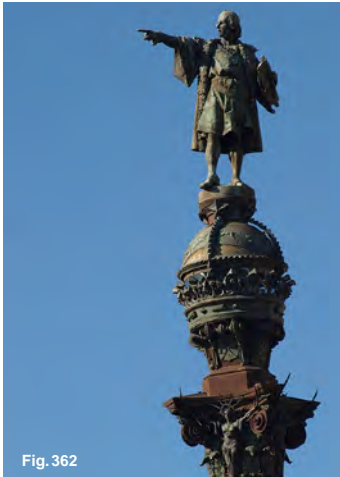


Fig. 362

V.8. Realización de la obra escultórica

Para nuestra obra buscamos todas las posibles representaciones de Cristóbal Colón y leímos cuantas descripciones encontramos sobre el personaje. En algunas encontramos contradicciones importantes, desde su origen (portugués, español, genovés, catalán), a aspectos de su físico, como su talla, ancho de la frente, barba, etc. Por ello, las posibilidades para representar físicamente eran muchas, por lo que en ese sentido no nos preocupaba excesivamente incurrir en un error; pero debíamos evitar poner un útil o unos ropajes anacrónicos, que no le correspondieran, como se ha hecho a veces; incluso se ha llegado a situar junto a su figura un globo terráqueo.

Nuestras referencias más cercanas pasaban por los monumentos a Colón de Barcelona y Madrid.

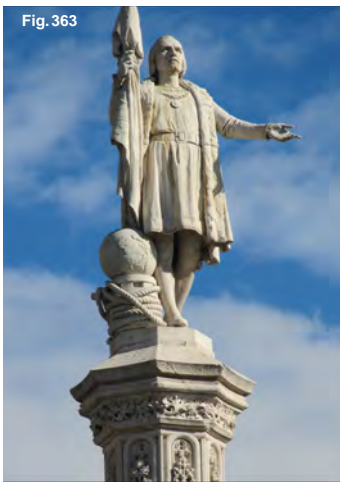


Fig. 363

Buena parte del trabajo de documentación iconográfica e histórica ya lo habíamos realizado en primer lugar para unos bustos para Panamá y Colombia, y un monumento, con una figura completa a un tamaño mayor del natural, para la ciudad argentina de Córdoba.

Quizás, lo que más nos preocupaba en la iconografía era el comportamiento de una figura que representara un personaje histórico de importancia mundial. Una de las figuras que más nos interesó por su sentido monumental fue el retrato de Velázquez de Aniceto Marinas, situado delante de la puerta principal del Museo de El Prado. Su armonía, sus proporciones, el dinamismo dentro de la composición serena.



Fig. 364

Uno de los inconvenientes más importante que nos encontramos, una vez que habíamos concursado, fue que el presupuesto debía de competir con los presentados por los otros concursantes, -y que nunca debía superar los cinco millones de pesetas- cuando el nuestro aumentaba debido al crecimiento del tamaño de la estatua. Aún así, una vez ganado el concurso, aumentamos el tamaño, disminuyendo mucho nuestra remuneración, pues la relevancia del emplazamiento (una plaza en Londres) lo exigía. Además de ser un motivo de orgullo para un escultor novel.

Nuestra experiencia en los aspectos técnicos nos daba seguridad –no en vano habíamos hecho un *Monumento a Isabel La Católica* para Quito, otro para Bahía Blanca (Argentina) y el *Colón de Córdoba* (Argentina) y colaborado en la realización de muchos otros de diferentes escultores- y nos permitía especular con más posibilidades que los demás concursantes. Aumentamos 10 centímetros la figura, lo que suponía un incremento considerable del bronce necesario. Valía la pena ganar menos dinero, ya que un escultor debe pensar en el legado de su carrera profesional. Si la figura se pusiese de pie, en vez de 220 cm tendría 230, por lo que la envergadura también debía ser mayor, de modo que la imagen podría admitir más recursos, y sería –en su conjunto- más potente.



Una vez que se admitió nuestra propuesta con todos los parabienes de las autoridades españolas e inglesas, nos pusimos a trabajar en la imagen a su tamaño definitivo, con una gran ilusión por alcanzar la posibilidad de hacer un monumento tan importante con la libertad de hacerlo con criterios propios.



Nuestra apuesta fue muy valiente y –quizás- también insensata. Abordamos la escultura a partir de un boceto, sin ampliarla con un sistema de ampliación, tantas veces utilizado para otros artistas. Creíamos en la necesidad vital del artista por expresar sus sentimientos, o la necesidad de experimentar, el vértigo que le acerca al precipicio para dominarlo, la aventura del escalador por coronar una nueva cumbre, con una dificultad añadida, sentir la libertad de crear en ese tamaño sin la red protectora que significa el apoyo técnico de un sistema de reglas de ampliación.



Fueron mucho los amigos que se pusieron el traje de Colón para encontrar el porte y la naturalidad necesaria para una figura que debía tener la capacidad de moverse, de levantarse y caminar. También conversamos sobre la obra con otros artistas, especialmente con los que estudiamos en esta tesis. Pero sobre todo nuestros mayores, nuestros referentes, Rodin, Benlliure, Rosso, Miguel Ángel, eran nuestros guías. Recuerdo que en aquellos momentos



nuestra sensibilidad estaba muy agudizada, y todas las soluciones plásticas de otros nos parecían pocas. Algunas mañanas, al amanecer, nos acercábamos al Prado a ver a Velázquez, y a Goya; también de paso, un paseo por el parque madrileño del Retiro para contemplar el *monumento ecuestre a Martínez Campos*, obra de Mariano Benlliure, para retener en nuestra mente esa épica y esa naturalidad que dio su autor al personaje.

Como nuestro taller era relativamente pequeño y la escultura muy grande tuvimos que tirar una pared, con lo que aumentamos la distancia para observar la figura la situamos sobre una plataforma con ruedas, de modo que acercándola a una de las paredes del estudio que nos servía de fondo, nos permitía tener más distancia respecto de la pieza. El estudio era una casita adosada a la nuestra, de unos treinta y cinco metros cuadrados, en la que tiramos todos los tabiques para dejarla diáfana y, al tiempo, abrimos un hueco para comunicarla con la casa, con lo cual conseguimos ocho metros más para trabajar con amplitud.



Cuanta frustración por la impotencia de no encontrar el camino que nos llevara hasta nuestro personaje; por superar la estatua para dialogar con el mismo Colón y, a través de esa conversación traspasar la frontera entre la rigidez de lo estrictamente correcto y proporcionado, para trascender a otro plano más espiritual.



La batalla fue grande en el plano técnico, pues para realizar una figura al tamaño decidido y recrearla en directo necesitábamos un soporte que tuviera la flexibilidad justa. No podíamos hacer una armadura muy aproximada, porque tropezaríamos con ella en cada movimiento de masas; la cantidad de barro necesaria para modelar la figura era mucha, por lo que se podría descolgar. Una armadura muy fuerte, pero muy elemental, con un gran número de crucetas de distintos tamaños para colgar de ellas el barro. Aun así, más de una mañana nos encontramos con parte de la figura en el suelo; el peso de algunos volúmenes era demasiado para tan poca armadura y aquello, que facilitaba el manejo de las masas se convertía en nuestro peor enemigo. Había que

controlar la humedad al tiempo que tapar cualquier grieta por donde pudiera entrar el agua y provocar un nuevo desprendimiento, arruinando nuestro trabajo de días.

Más pronto que tarde fuimos acoplando nuestra ansiedad creadora con el resultado, y el conjunto escultórico –a nuestro criterio- iba dando sus frutos y Cristóbal Colón, metafóricamente hablando, comenzaba a cobrar vida, de lo cual participaban amigos y familiares. Todos querían dejar su huella en aquel Colón, mientras yo sentía la necesidad de compartir mi esfuerzo con ellos. Toda la familia firmó aquel monumento; sin buscarlo, estaba haciendo mi primera obra “colaborativa”. Todas las vivencias enriquecían el significado de la estatua y el azar jugaba a nuestro favor. Cristóbal Colón respiraba. Ahora tocaba emprender otra nueva aventura, que pondría a prueba todo lo hecho: el paso a materia definitiva.

La escultura tenía algunos elementos de madera, desmontables; al igual que algunas partes del sillón y el suelo, que tuve que modelar una vez concluida la figura.



Fig. 371



Fig. 372



Fig. 374



Fig. 373



Fig. 375



Fig. 376



Fig. 377

Hicimos un molde perdido de escayola. Momento en el que para el escultor desaparece la obra temporalmente, y se adentra en un túnel del tiempo de consecuencias imprevisibles. La incertidumbre es grande, si no fuera porque la experiencia avala el proceso y conocemos con seguridad que aquello con lo que trabajamos (la escayola) servirá de cama para reproducir de nuevo la escultura. Reproducción que hicimos en resina de poliéster con fibra de vidrio, y de este nuevo modelo se extrajo un molde de silicona con el que se reprodujo en cera por partes, preparadas para quemar y fundir. Es en la cera donde el escultor interviene retomando el proceso creativo. Con este paso se reavivan y agitan las partes que se dejaron a propósito para rematar posteriormente con mayor precisión; aunque no somos partidarios de recargar con demasiada retórica los detalles, ya que podrían influir de manera negativa en su imagen final.



Fig. 379



Fig. 378

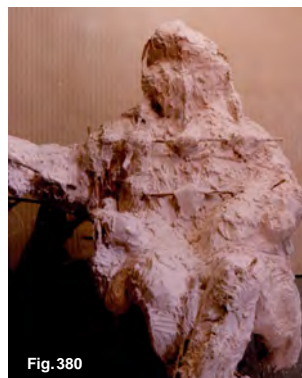


Fig. 380



Fig. 381



Fig. 382



Fig. 383

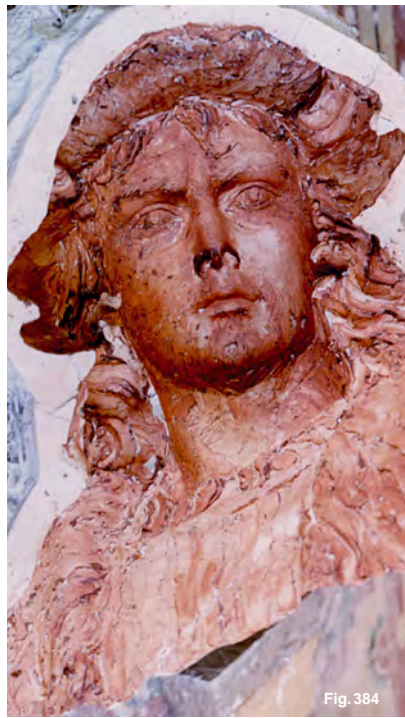


Fig. 384



Fig. 385



Fig. 386



Fig. 387



Fig. 388



Fig. 389

Otro de los procesos donde el artista interviene –y gustamos de hacerlo- es en la pátina, que tiene una importancia crucial en el acabado definitivo de la obra.

No queríamos un bronce excesivamente opaco, ni tampoco que resultase una estatua embetunada con mucho brillo. Debíamos destacar los volúmenes de la obra, y no podíamos traicionar la superficie, insistiendo sobre ella invirtiendo el sentido, resaltando aquello que debiera quedar velado y viceversa. Por ello, empleamos sulfuro de potasa, que desengrasa la superficie y la oscurece hasta que encontramos la medida justa. Las veladuras, que matizan la pátina, se hicieron con cloruro y óxido de hierro y cloruro de cobre, sal de amoníaco, que matizan, a su vez, el tono hacia el verde y blanco.



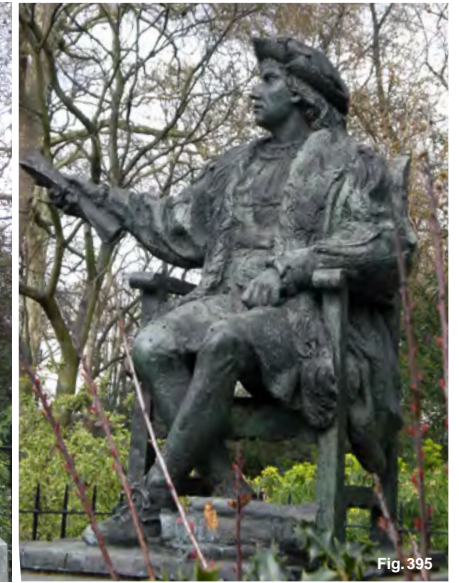
Fig. 390



Fig. 391



Fig. 392



V.9.Descripción de la obra definitiva.

Cristoforo Colombus, este que nosotros presentamos pretende ser un hombre joven a pesar de su edad, bien aliñado en cuanto a atuendo y presencia, no del todo apurado en su afeitado, su pelo asoma por debajo de su gorra aterciopelada abundantemente y no cuidado en exceso. Sentado sobre un sillón de brazos con su cuerpo girado hacia su parte derecha y su brazo izquierdo reposa sobre la madera dejando caer su mano ligeramente cerrada sobre el muslo izquierdo, con su brazo derecho enfatiza su dialogo levantandolo apretando un pergamino entre los dedos, que supuestamente contiene el proyecto de su viaje.

Este colón es anterior al que va a ser, y debemos contener en el conjunto todo esto de grandilocuencia, sin restarle la carga épica que conlleva su historia.

Abrigado con una capa con cuello de piel, que desciende por delante de su cuerpo hasta fundirse por debajo de la cintura donde las arrugas que provoca el tonelete amarrado por un cinturón, que se integra en la dinámica de los pliegues que responden al movimiento de su cuerpo. El tonelete es una especie de vestido o camiseta gruesa que llega hasta la rodilla y que suele ir decorado, como es en este caso con un plisado sobre el pecho. Las mangas asoman por debajo



de la capa con cierto tableado ligeramente abuchonadas, rematadas por unos manguitos lisos no muy apretados por donde asoma una camisola con una especie de fruncido que venía atándose con una cinta, repitiéndose esta fórmula en el cuello. Las piernas descansan avanzando la izquierda por delante de la derecha, esta se recoge plegando su tobillo dejando ver la suela de su botín, anudados los dos con un sobrante que pudiera subirse, cubiertas por una maya pantalón que sin ajustarse del todo permiten ver una pierna robusta. Sobre un suelo aparentemente de losetas de barro cocido, esperan ser utilizados unos libros, y un mapa sobre el que descansa un astrolabio.

El traje fue alquilado en Peris hermanos, restos de alguna de las películas que se hizo con motivo del quinto centenario.

Para la silla del modelo utilizamos una de la Facultad de Bellas Artes pertenecientes al mobiliario de la antigua escuela de San Fernando de la calle Alcalá 13. Hoy sede de la Academia de Bellas Artes



Fig. 397

CONCLUSIONES



CONCLUSIONES

La propia estructura de esta tesis doctoral se ajusta a las intenciones que la motivan y justifican. Antes de iniciar las conclusiones sobre lo que supone y aporta este estudio, quisiéramos hacer un breve recorrido por las partes que lo componen, con el fin de que sirva de recapitulación.

La primera parte de esta tesis se dedicó sobre todo a los aspectos relacionados con el concepto de la escultura. En la *introducción* y en los cuatro primeros capítulos se plantean los fundamentos que tratan los aspectos más personales tanto en la poética en que se encuadra el quehacer escultórico, como las aspiraciones éticas, estéticas y técnicas del trabajo. Para ello se ha realizado un análisis y reflexión sobre los tres artistas que mayor relevancia y peso han tenido y tienen sobre el realismo y la figuración española: Francisco López, Julio López y Antonio López.

El Medio (el Taller), todo un recorrido por los espacios y las técnicas, los procesos y los materiales en los que se mueven los artistas en general a través de la historia, y en particular de los creadores que son materia de nuestro estudio.



En el capítulo, El Entorno hacemos un breve recorrido por la historia del taller del artesano al taller del escultor en base al aprendizaje, y su evolución hasta la formación en las escuelas y sus procesos. Una indagación desde el plano personal: la influencia de las vivencias en la sensibilidad y las emociones en relación con la creación artística.

A continuación, hemos realizado, dentro del capítulo *Proceso de reflexión*, un breve prolegómeno a los procesos de creación de la Obra Colón en el que plantear un primer esquema sobre algunas cuestiones más vinculadas la experiencia directa del doctorando con la escultura. En primer lugar la obra escultórica que elegimos como guía para nuestro trabajo (el monumento a Cristóbal Colón erigido en Londres); en segundo lugar, los recursos técnicos que entendemos necesarios para poder plasmar nuestra propuesta escultórica, y en tercer lugar, la valoración que nuestro entorno y maestros han tenido en dicha elección escultórica y en nuestra formación técnica.



Fig. 522

Se incluyen, en el texto y en los apéndices los aspectos técnicos: las labores que se deben asumir desde el modelado inicial a la fundición, el ampliador o el técnico vaciador. No se ha pretendido, desde luego, descubrir temas nuevos en las descripciones de todos estos procesos profesionales, y si se han incluido ha sido, insistimos, por dar un carácter cerrado y acabado a lo que nosotros entendemos como parte ineludible de *la escultura y su medio*.

Hay, no obstante, en esas descripciones, un amor por el oficio y una reivindicación del trabajo manual que se quiere poner de manifiesto, por ver en ello una cierta disposición mental y espiritual que la actitud distante propuesta por algunas corrientes artísticas no llega a entender. El aspecto ético del material y del trabajo humaniza la obra y la define desde el primer momento en que se prevén para ella determinados procesos técnicos y materiales.

En los preámbulos a la realización de la obra dentro del capítulo reservado a la descripción y análisis de la realización de la obra, se hacen consideraciones acerca de lo que supone la actividad proyectual en el trabajo del escultor a través de los pasos dados en los primeros momentos, desde el encargo del monumento y las decisiones acerca de la iconografía, tratamiento plástico, etc. También se ha dado cabida en este apartado a la realización escultórica del modelado y la pieza a tamaño definitivo, es decir, todo el trabajo artístico en el que el escultor no puede delegar en nadie pues la toma de decisiones artísticas es constante.

En el capítulo *La realización del monumento*, se hace un recorrido por las partes del proceso escultórico, trabajo que corresponde a distintos técnicos, aun cuando la supervisión e intervención del escultor no deja de estar presente en ellos.





Desde el propio entorno universitario surge a menudo la polémica acerca de cómo se debe investigar en la creación artística e, incluso, de si se puede considerar científica una investigación de este género. Esta duda tiene que ver con el hábito de asociar el carácter científico de una investigación a características propias

de las ciencias positivas. Linneo y sus categorizaciones sistemáticas de lo real nada tienen que ver con el arte, pero el artista sí puede establecer proposiciones sobre su arte o el arte en general que aspiren a la necesidad y universalidad debidas al saber científico. En unos tiempos en los que ni las matemáticas o las ciencias físicas -y mucho menos la filosofía- no logran encontrar un modelo en el que la realidad se vea contagiada en algún punto, por lo que sería absurdo pedirselo al arte; y sin embargo, el arte, justamente, siempre ha sabido comprender la realidad; desde su profunda subjetividad ha sido exacto, a su manera, como forma de conocimiento.

Admitiendo cuantas matizaciones se quiera, parece decididamente artificial establecer contradicciones entre investigación sobre arte y práctica del mismo, pues el sentido común propone más bien una relación de complementariedad entre ambos. Una investigación estrictamente teórica sobre arte, será una indagación relacionada con la teoría, crítica o historia del arte, o bien una búsqueda sobre aspectos tangenciales del arte, generalmente técnicos. Una investigación estrictamente práctica, siendo la principal y aquella que han llevado a cabo los artistas desde siempre, constituyendo, sin más, el mundo del arte; pero cuando este se sitúa fuera del ámbito universitario y docente exige cauces de transmisión de conocimientos no exclusivamente estéticos. La solución es intermedia y en cada uno de nosotros está la responsabilidad de establecer el equilibrio que conviene a su personal carácter artístico e intelectual.

Personalmente, como escultor, concedo a la obra, con relación a la actividad investigadora universitaria, el valor de demostración plausible de cuantas hipótesis se planteen. Hipótesis que, por otra parte, en el arte no pueden tratarse de especulaciones caprichosas, puramente técnicas o meramente formalistas o culturalistas a riesgo de resultar estériles. El escultor, como artista, conoce la palabra necesidad en relación al impulso creativo; la investigación del escultor surge de ese impulso interior que hace que lo simplemente imaginativo se convierta en emoción compartible, en conocimiento cierto, aunque no verbalizable, en una de las formas más elevadas de la inteligencia humana.

Como dijimos, el artista nace en el taller del artesano. La obra de arte surge como consecuencia de una sublimación del procedimiento artesanal. No quiere decir esto que hoy una pintura o una escultura tengan que pasar necesariamente por ser una obra de artesanía para llegar a ser Arte. Aunque pueda darse. Nunca sería al contrario. Cualquier obra de arte quedaría desmerecida si se viera excedida en laboriosidad o en conceptos artesanales. Desde este punto de vista aclaremos que el trabajo creativo de los artistas que incluimos en este estudio, en su ejecución material, transcurre, en mayor o menor medida, por un camino artesanal.



Fig. 528

No se da de la misma manera en la pintura que en la escultura, ya que esta última está más cargada de procesos y oficios, incluso algunos tan rutinarios como necesarios. Hemos de decir, por otra parte, que en el caso de la pintura de algunos artistas podría tener más carga técnica que la escultura de otros, y es sencillamente porque cuando se convierte en herramienta o recurso del autor para tener más seguridad, es arbitrario y lo dosifica incluso para enriquecer el resultado, dando un mayor significado a la obra.



El lenguaje artístico de nuestra escultura y personales concepciones vitales y sociales acerca del arte y su función, están en la base de la presente investigación. Naturalmente, si puede hablarse de investigación en relación a la escultura y la universidad, es porque a partir de lo personal se dan una serie de procesos conceptuales y materiales, y en el caso presente, consecuencias sociales, perfectamente objetivables, que admiten una crítica y un análisis enriquecedores, así como una proyección y generalización de experiencias que dotan a nuestra actividad de ese carácter universal y necesario al que ya se ha hecho referencia, característico del conocimiento científico.

A lo largo de esta tesis doctoral se han tocado los aspectos que, entendemos, distinguen de forma general nuestro trabajo escultórico, concretándolos en un monumento por considerar que la dimensión monumental y pública de la escultura, al tiempo que entronca con lo mejor de su tradición, supone una proyección de futuro en cuanto a la dimensión social que hoy puede y debe tener la escultura. La búsqueda de nuevas redefiniciones sociales para el arte en gene-



ral y la escultura en particular, es un debate permanentemente abierto. El escultor no tiene porqué renunciar a su papel secular como creador de lugares, no tiene porqué ceder a las voces que hablan de la imposibilidad del monumento en esta ya larga postmodernidad, porque la vacuidad despersonalizada de la ciudad concebida por la modernidad pide urgentemente un concepto actual del monumento, para el común de las gentes, cotidiano, y no a la conmemoración interesada. Aquí se ha propuesto un concepto de escultura monumental humilde y humanista que se integra en la infrahistoria de la que habla Unamuno, y que sirva de contrapunto a la frialdad de la razón y el hormigón que se ha impuesto en nuestras ciudades.

Ante una escultura que a menudo parece querer emular, sin actitud crítica alguna, el deplorable entorno en que se presenta utilizando sus mismos argumentos de deshumanización y racionalismo ortogonal, se propone en coherencia con una poética personal, un monumento basado en lo humano, ya sea de manera implícita o explícita como en la obra de Chillida o los autores citados en la presente tesis; un monumento como hito significativo, pero comprensible para el ciu-

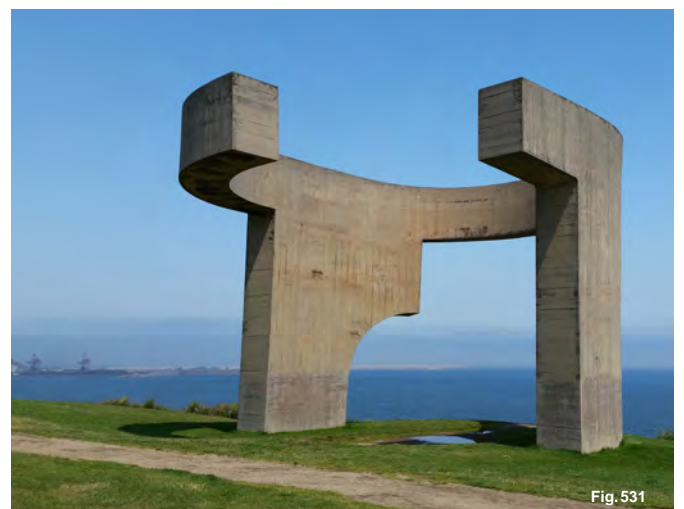




Fig. 532

dadano, y finalmente, un monumento como lugar intenso y habitado frente a lo indiferenciado del espacio urbano moderno.

Para finalizar enumeramos las conclusiones principales de esta tesis, recordando que son resultado de la combinación de la investigación teórica, del trabajo de campo realizado en los estudios de varios artistas y en talleres, con la labor profesional, en su doble faceta de escultor y profesor, del doctorando.

El mundo del taller es una necesidad para la formación del artista y, a la vez, un aliciente para la creación artística.

Los procedimientos tradicionales del trabajo escultórico siguen vigentes, si bien unidos con los más recientes, fruto de los avances tecnológicos.

Todos los escultores, y en general todos los artistas, que no sean meros técnicos, deben contar en su formación con una base teórica, que deben saber combinar con su oficio.

En la labor creativa del artista juegan un papel fundamental las influencias de los aspectos formales y de lenguaje de la obra de otros creadores o “maestros”, tanto del pasado como coetáneos, que unidas a los estímulos emocionales, constituyen el punto de partida para el desarrollo de un lenguaje plástico propio.

Los hallazgos formales debidos al azar que aparecen durante el proceso de creación de una escultura, desde el primer momento de su concepción hasta el paso a materia definitiva, lejos de ser un inconveniente, son un aliciente para la creación, además de un estímulo impulsor de la innovación.



Fig. 533

BIBLIOGRAFÍA



BIBLIOGRAFÍA

- ALBERTI, L. B. (1436) *De la pintura y otros escritos sobre arte*. Madrid: Tecnos, 1999
- ALBRECHT, H. J. (1981) *Escultura en el Siglo XX: Conciencia del espacio y configuración artística*. Barcelona: Blume
- ALVAREZ PEDROSO, A. (1944) *Cristóbal Colón. Biografía del Descubridor*. La Habana: Cultural
- ANDRÉS RUIZ, E. [coord.] (1996) *El oficio del artista. Sobre el concepto, situación y perspectivas de los artistas plásticos en las sociedades contemporáneas*. Valladolid: Consejería de Educación y Ciencia de la Junta de Castilla y León
- ARAÑO GISBERT, J. C. (1984) «La investigación en Bellas Artes: realidad y utópica», *Icónica*, nº12, 1984, pág.23-24
- ARISTÓTELES, *Poética*. Madrid: Alianza, 2006
- ARMENINI, G. B. (1587) *De los verdaderos preceptos de la pintura*. Madrid: Visor, 2000
- ARNHEIM, R. (1954) *Arte y Percepción Visual*. Madrid: Alianza forma, 1988

- BENJAMIN, W. (1933) *Discursos Ininterrumpidos*. Madrid: Taurus, 1990
- BONET CORREA, A. (1996), «Lo real imaginario en la escultura de Julio López Hernández», en VV. AA. (1996), *Julio López Hernández. Catálogo Sala Luzan*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada
- BONITO OLIVA, A. (1989) «Así. El Estado del Arte (y también de la crítica)». *Lápiz*, nº 61, pág. 22-27
- BOZAL, V. (1987) *Mímesis: las Imágenes y las Cosas*. Madrid: Visor
- CALVO SERRALLER, F. (1981) *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra
- CARDERERA, V. (1847) *Informe sobre los retratos de Cristóbal Colon, su traje escudo de armas leído a la Real Academia de la Historia*. Madrid: Imprenta de la Real Academia de la Historia
- CARRETE PARRONDO, J. [ed.] (1989) *La formación del artista de Leonardo a Picasso: aproximación al estudio de la enseñanza y el aprendizaje de las Bellas Artes*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
- CELLINI, B. (1567) *Tratados de orfebrería, escultura, dibujo y arquitectura*. Madrid: Akal, 1989
- DONDIS, D.A. (1976) *La Sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto Visual*. Madrid: Gustavo Gili
- FERNÁNDEZ BRASO, M. (1978) *La realidad en Antonio López García*. Madrid: Rayuela
- FOCILLON, H. (1983) *La vida de las Formas y Elogio de la Mano*. Barcelona: Xarait
- FONTAN DEL JUNCO, M. (1996), «El lugar del artista en la Sociedad Contemporánea», en ANDRÉS RUIZ, E. [coord.] (1996), *El oficio del artista*.

Sobre el concepto, situación y perspectivas de los artistas plásticos en las sociedades contemporáneas. Valladolid: Consejería de Educación y Ciencia de la Junta de Castilla y León

- FRANCASTEL, P. (1956) *Arte y técnica en los siglos XIX y XX.* Madrid: Debate, 1990

- FRANCASTEL, P. (1965) *Sociología del arte.* Madrid: Alianza, 1975

- GABLIK, S. (1987) *¿Ha Muerto el Arte Moderno?* Madrid: Herman Blume

- GALLEGO, J. (1976) *El pintor de artesano a artista.* Granada: Diputación provincial, 1996

- GAMONEDA, A. (1996), «La escena humana de Francisco López Hernández», en VV. AA. (1996), *Francisco López. Exposición Antológica.* Madrid: Centro Cultural del Conde Duque

- GARCÍA CHICO, E. (1941) *Documentos para el Estudio del Arte en Castilla. Escultores.* Valladolid: Universidad, Seminario de Arte y Arqueología

- GIEDION, S. (1964) *El presente eterno: una aportación al tema de la constancia y el cambio. Los comienzos del arte,* Madrid: Alianza, 1981, Tomo 1.

- HAUSER, A. (1988) *Historia social de la Literatura y el Arte.* Madrid: Tecnos, Tomo 2

- HEILMEYER, A. (1928) *La Escultura Moderna y Contemporánea.* Madrid: Labor

- JIMÉNEZ, J. R. (1917) *Diario de un poeta recién casado.* Madrid: Casa editorial Calleja

- LAFORET, C. (1987) *Nada.* Madrid: Aguilar

- LÓPEZ HERNÁNDEZ, F. (1988) *Proceso y Creación de una obra Escultórica,* Madrid: Universidad Complutense.

- LÓPEZ HERNÁNDEZ, J. (1988) *La medalla territorio de lectura. Discurso del académico electo Excmo. Sr. D. Julio López Hernández y contestación del Excmo. Sr. D. Juan José Martín González*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
- MADERUELO, J. (1990) *El espacio raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura*, Madrid: Mondadori
- MADERUELO, J. (1994) *La Pérdida del Pedestal*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- MALTESE, C. [Coord.] (1980) *Las técnicas artísticas*. Madrid: Cátedra, 1995.
- MARTÍNEZ, J, (1853) *Discursos Practicables del Nobilísimo arte de la pintura, sus rudimentos, medios y fines que enseña la experiencia, con los ejemplares de obras insignes de artífices ilustres*. Madrid: Valentín Carderera, 1866
- MATILLA, J. M. (1989), «El Escultor: el modelo, la técnica y la idea», en CARRETE PARRONDO, J. [ed] (1989), *La formación del artista de Leonardo a Picasso: aproximación al estudio de la enseñanza y el aprendizaje de las Bellas Artes*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
- MEZZATESTA, M. P. (1985). «The Façade of Leone Leoni's House in Milan, the Casa degli Omenoni: The Artist and the Public». *The Journal of the Society of Architectural Historians* vol. 44 nº3 pág. 233–249
- MONEO, R. (1996), «La devoción a la realidad», en VV. AA. (1996), *Francisco López. Exposición Antológica*. Madrid: Centro Cultural del Conde Duque
- MORALES PADRÓN, F. (1988) *Cristóbal Colón. Almirante de la Mar Océana*. Madrid: Anaya
- ORTEGA COCA, Mª T. (1989) *Julio López Hernández: un resumen biográfico*. Valladolid: Diputación de Valladolid
- QUINTANILLA, I. (1996), «Esculturas para la arquitectura», en VV.AA. (1996),

- Francisco López Hernández. *Exposición Antológica*. Madrid: Centro Cultural del Conde Duque
- READ, H. (1955) *Imagen e idea, La función del arte en el desarrollo de la conciencia humana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1957.
 - RIEGL, A. (1903), *El Culto Moderno a los Monumentos. Caracteres y origen*, Madrid: Visor, 1987
 - SAGER, P. (1981) *Nuevas Formas de Realismo*. Madrid: Alianza, 1986
 - SÁNCHEZ BONILLA, M. I. [et al.] (1993) *Escultura*. Santa Cruz de Tenerife: Universidad de La Laguna.
 - SÁNCHEZ BONILLA, M. I. (1997) *Concepto y Técnica de la escultura mural*. Tenerife: Dirección General de Universidades e Investigación, Col. Textos Universitario.
 - SEDLMAYR, H. (1955) *La Revolución del Arte Moderno*. Madrid: Mondadori, 1990
 - SOBRINO MANZANARES, M^a L. (1996) *Escultura contemporánea en el espacio urbano*. Barcelona: Electa.
 - SUBIRATS, E. (1988) *La Cultura como Espectáculo*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
 - VV.AA. (1981) *Henry Moore. Exposición Retrospectiva*. Madrid: Polígrafa.
 - VV.AA. (1985) *Sobre lo Sublime/ Poética*, Barcelona: Editorial Bosch.
 - VVAA (1990) *El Espacio Privado. Veinte Siglos en Veinte Palabras*. Madrid: Centro Nacional de Exposiciones, Ministerio de Cultura.
 - VVAA (1996) *Francisco López. Exposición Antológica*. Madrid: Centro Cultural del Conde Duque.
 - VVAA (1996) *Julio López Hernández. Catálogo Sala Luzan*. Zaragoza: Caja de Ahorro de la Inmaculada

- VASARI, G. (1568) *Las vidas. De los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. Madrid: Cátedra, 2002

- VEGA, J. (1989), «Los inicios del Artista. El Dibujo Base de las Artes», en CARRETE PARRONDO, J. (ed) (1989), *La formación del artista de Leonardo a Picasso: aproximación al estudio de la enseñanza y el aprendizaje de las Bellas Artes*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

- WORRINGER, W. (1958) *Problemática del Arte Contemporáneo*. Buenos Aires: Nueva Visión

- YARZA LUACES, J. [Coord.] FITÉ i LEVOT, F. [Coord.] (1999) *L'Artista-Artesa Medieval a la Corona D'Aragó., actes: Lleida 14, 15 i 16 de gener de 1998*. Lleida Universitat de Lleida

ÍNDICE DE IMÁGENES

Introducción

Fig. 1. Eudouard Vuillard. *Aristide Maillol*. Óleo sobre tela. 116 x 115, 5 cm. 1931-1937. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

Fig. 2. Gautier de Blonde. *Taller de Ron Mueck*. Fotografía.

Fig. 3. Tomás Bañuelos Ramón. *Higinio Trabajando*.

Fig. 4. Ernesto Wuthenow. *Francisco López trabajando*. Fotografía. 1973.

Fig. 5. Tomás Bañuelos Ramón. *Julio López Hernández*.

Fig. 6. Tomás Bañuelos Ramón. *Antonio López García*.

Fig. 7. Autor anónimo. *Clase en la Escuela de Bellas Artes*. Dibujo. 1870

Fig. 8. Tomás Bañuelos Ramón. *Aula de modelado del natural de la Facultad de Bellas Artes de Madrid*. 2010

Fig. 9. Tomás Bañuelos Ramón. *En el taller de Julio López Hernández*.

Fig. 10. Autor anónimo. *Rodin observando el monumento a Víctor Hugo en el taller de Lebossé*. Fotografía 1896

Fig. 11 Marino Marini. *Caballo y jinete*. Bronce. 96,5 x45,7 x 67,3cm. 1947.

The art institute of chicago

Fig. 12. Giacomo Manzù. *Retrato de Barnard*. Bronce. 1969.

Fig. 13. Medardo Rosso. *Fotomontaje Rosso, Rodin y Miguel Ángel*. Fotomontaje. 1901. Museo Medardo Rosso.

Fig. 14. Auguste Rodin. Ensamblaje: *mano izquierda de Piere de Wis-sant (Burgueses de Calais) y mascarilla de Camille Claude*. Escayola 32 x 26,5 x 2 7,7 cm. 1895. Museo Rodin Paris.

Fig. 15. Victor Obsatza. *Retrato de Marcel Duchamp*. Fotografía. 1953. Colección particular.

Fig. 16. Tomás Bañuelos ramón. Detalle *Colon de Londres*. 1991.

Fig. 17. Felix Moulin L'Algerie. *Afrodita de Cherchell y otros fragmentos*. Fotografía. 1856-57. Biblioteca del Castillo de Fontainebleau.

Capítulo I. La escultura.

Fig. 18. Autor anónimo. "Pygmalion tallando la figura de afrodita para darle vida" *Légende de Pygmalion, Román de la Rose*. Xilografía. Incunabile siglo XV Biblioteca Mazarine nº1292

Fig. 19. Alberto Durero. "Hombre dibujando una urna" en el libro *Underweysung der Messung*. Xilografía. 1538. The Metropolitan Museum of Art nº 18.58.3

Fig. 20. Girard Audran. "Laocoon a de Hauteur 7 testes 2 parties 3 minutes" en el libro *Les proportions du corps humain. Mesurées sur les plus belles Figures de l'Antiquité*. 1683. Digitalizado por The getty Research Institute. Original en la Theodore Besterman's library

Fig. 21. Girard Audran. "le grand enfant de Laocoon a de hauteur 7 têtes 2 parties" en el libro *Les proportions du corps humain. Mesurées sur les plus belles Figures de l'Antiquité*. 1683. Digitalizado por The getty Research Institute. Original en la Theodore Besterman's library

- Fig. 22. James Whale. Fotograma de la película *El doctor Frankenstein*. 1931
- Fig. 23. Scopas. *Menade*. Copia romana en marmol. Siglo IV a.C. Museo Albertinum de Dresde
- Fig. 24. Miguel Angel Buonarroti. *Modelo para torso de hombre*. Terracota. 29,2 cm. 1519-1534. The British Museum.
- Fig. 25. Auguste Rodin. *El caminante*. Bronce. 213,5 x 71,7 x 156,5cm. 1907 Museo Rodin, París
- Fig. 26. Alberto Giacometti. *El hombre caminando I*. Bronce. 182,25 x 96,52 x 26,67cm 1960. Carnegie Museum of Art, Pittsburgh
- Fig. 27. Autor anónimo. *Francisco López Hernández e Isabel Quintanilla con su nieta*. Fotografía.
- Fig. 28. Autor anónimo. *Antonio López García y María Moreno*. Fotografía.
- Fig. 29. Tomás Bañuelos Ramón. *Julio López y Esperanza Parada*. 2008
- Fig. 30. Autor anónimo. *Francisco López Hernández en Roma*. Fotografía. 7 x 10cm. Colección de artista.
- Fig. 31. Autor anónimo. *Auriga de Delfos*. Bronce. 182cm. 466 a.C. Museo Arqueológico de Delfos.
- Fig. 32. Francisco López Hernández. *La Fuente*. Bronce. 180 x 30 x 40 cm. 1984. Logroño.
- Fig. 33. Francisco López Hernández. *Isabel*. Madera policromada. 165x56x46cm. 1978. Colección particular.
- Fig. 34. Tomás Bañuelos Ramón. *El estudio de Francisco López Hernández*. En primer término obra de Isabel Quintanilla *el estudio* y esculturas de Francisco López. 2015
- Fig. 35 Francisco López Hernández. *Thalia*. Madera de abedul. 200x70x75cm. 1989. Teatro Rojas Toledo.

Fig. 36. Ernesto Wuthenow. *Francisco López Hernández en el taller*. Fotografía. 1973

Fig. 37. Tomás Bañuelos Ramón. *Taller de Francisco López Hernández*. Obras en proceso. 2015

Fig. 38. Tomás Bañuelos Ramón. *Taller de Francisco López Hernández*. 2015

Fig. 39. Tomás Bañuelos Ramón. *Francisco López Hernández dibujando*. 2015

Fig. 40. Tomás Bañuelos Ramón. *Taller Francisco López Hernández*. 2015

Fig. 41. Francisco López Hernández. Relieve *La higuera*. Bronce 34x18cm 1984. Colección particular.

Fig. 42. Tomás Bañuelos Ramón. *Taller de Francisco López Hernández. Paleta y útiles de pintura de Isabel Quintanilla*. 2015

Fig. 43. Tomás Bañuelos Ramón. *Taller de Francisco López Hernández. Francisco López Hernández con el boceto para "el estudiante"*. 2015.

Fig. 44. Tomás Bañuelos Ramón. *Taller de Francisco López Hernández. Francisco López Hernández mirando su obra*. 2015

Fig. 45. Tomás Bañuelos Ramón. *Francisco López Hernández bajando por la escalera y escultura de su hijo*. 2015

Fig. 46. Francisco López Hernández. *Antonio López García*. Grafito sobre papel. 102 x 73 cm. 1974. Colección del artista.

Fig. 47. Ernesto Wuthenow. *Francisco López dibujando a Pilar*. Fotografía 20 x 30,5 cm 1973. Colección del artista.

Fig. 48. Julio López Hernández. *Jacobo*. Bronce. 80 x 55 x 55 cm. 1974-75. Colección particular del artista.

Fig. 49. Medardo Rosso. *Impression d'omnibus*. Fotografía 24,5 x 35 cm. 1883-84. Museo Medardo Rosso.

Fig. 50. Julio López Hernández. *Esperanza y yo en el cristal*. Bronce. 43 x 54 cm. 1979. Colección particular del artista.

Fig. 51. Luis Pérez Mínguez. *Posando para "Esperanza y yo en el cristal"*. Fotografía. 1979.

Fig. 52. Julio López Hernández. *El Fumador*. 50 x 45 x 35cm Bronce. 1975-1976. Colección particular del artista

Fig. 53. Julio López Hernández. *Escaladores de la Pared Norte*. Mármol aglomerado con poliéster. 82 x 142 x 82 cm. Colección particular del artista.

Fig. 54. Julio López Hernández. *Abuela y nieta*. Bronce. 34 x 13 x 16 cm. 1979. Colección particular del artista.

Fig. 55 y 56. Julio López Hernández. Anverso y reverso *Premio Miguel de Cervantes 2010. Ana María Matute*. Bronce. 20x20x7cm. 2010.

Fig. 57 y 58. Julio López Hernández. Anverso y reverso *El taller y la calle*. Bronce. 26 x 26 x 3 cm. 1965. Colección particular del artista.

Fig. 59. Julio López Hernández. *El alcalde*. Pizarra aglomerada con poliéster. 186x70x60. 1973. Colección particular del artista.

Fig. 60. Tomás Bañuelos Ramón. *Taller de Julio López Hernández. Herramientas y barro seco de "Esperanza agrietada"* 2014

Fig. 61. Tomás Bañuelos Ramón. *Taller de Julio López Hernández. Mesa de trabajo*. 2014

Fig. 62. Tomás Bañuelos Ramón. *Taller de Julio López Hernández. Cera de "Parte de su Familia"*. 2014

Fig. 63. Tomás Bañuelos Ramón. *Taller de Julio López Hernández. Mesa de trabajo con manos de cera para "Cariátides"* 2014

Fig. 64. Tomás Bañuelos Ramón. *Taller de Julio López Hernández. Julio repasando cera*. 2014

Fig. 65. Tomás Bañuelos Ramón. *Taller de Julio López Hernández. Mano de cera y relieve de poliexpan y escayola de “La habitación de Marx”*. 2010

Fig. 66. Tomás Bañuelos Ramón. *Taller de Julio López Hernández. Vista del taller desde el patio. Ventanal y Julio López Hernández trabajando*. 2014

Fig. 67. Tomás Bañuelos Ramón. *Taller de Julio López Hernández. Sótano con ceras de diversas piezas*. 2008

Fig. 68. Tomás Bañuelos Ramón. *Taller de Julio López Hernández. Ceras diversas piezas del sótano*. 2008

Fig. 69. Tomás Bañuelos Ramón. *Taller de Julio López Hernández. Piso superior. Colección de obras del artista*. 2011

Fig. 70. Tomás Bañuelos Ramón. *Taller de Julio López Hernández. Piso superior. Colección de obras del artista*. 2011

Fig. 71. Tomás Bañuelos Ramón. *Taller de Julio López Hernández. Piso superior. Colección de obras del artista*. 2011

Fig. 72. Tomás Bañuelos Ramón. *Taller de Julio López Hernández. Proceso de realización de la obra “Madre”. Utilización de elementos en barro junto a otros en cera*. 2011

Fig. 73. Tomás Bañuelos Ramón. *Taller de Julio López Hernández. Dibujos preparatorios, boceto a escala y pieza definitiva en poliexpan de la obra “Mareo”*. 2011

Fig. 74. Tomás Bañuelos Ramón. *Taller de Julio López Hernández. Armadura para la figura femenina del “monumento a José Entrecanales”*. 2008.

Fig. 75. Tomás Bañuelos Ramón. *Tomás Bañuelos Ramón realizando la armadura para la ampliación del “monumento a José Entrecanales” mediante un sistema de jaulas*. 2008

Fig. 76. Tomás Bañuelos Ramón. *Taller de Julio López Hernández. Tomás Bañuelos Ramón Junto a Julio López Hernández durante el proceso de realización del “Monumento a Jorge Manrique”*. 2002

Fig. 77. Tomás Bañuelos Ramón. *Taller de Julio López Hernández. Julio López Hernández sosteniendo las manos realizadas en cera de la obra “Cariátide” junto al modelado en proceso*. 2014

Fig. 78. Tomás Bañuelos Ramón. *Taller de Julio López Hernández. Proceso de realización del “Monumento Parte de su familia”. Boceto*. 1998

Fig. 79. Tomás Bañuelos Ramón. *Taller de Julio López Hernández. Proceso de realización del “Monumento Parte de su familia”. Armadura*. 1998

Fig. 80. Tomás Bañuelos Ramón. *Taller de Julio López Hernández. Proceso de realización del “Monumento Parte de su familia”. Obra acabada*. 2000

Fig. 81. Tomás Bañuelos Ramón. *Taller de Julio López Hernández. Julio López modelando la plaqueta Premio Miguel de Cervantes para la Universidad de Alcalá de Henares de “Juan Helman” en plastilina*. 2008

Fig. 82. Tomás Bañuelos Ramón. *Taller de Julio López Hernández. “Monumento a Pablo Neruda” en proceso. En la imagen se puede apreciar la utilización de varios materiales tanto propios (barro, cera, escayola como “ajenos” (malla de hilo) a la escultura durante el proceso de creación de la obra*. 2007.

Fig. 83. Tomás Bañuelos Ramón. *Taller de Julio López Hernández. Julio López Hernández mirando la obra en proceso “Monumento Parte de su familia”. Moldes*. 2000

Fig. 84. Fidias. *Escultura del Dios Rio Cefiso del Frontón oeste del Partenón*. Mármol. 156cm. 438-432 BC. The british Museum.

Fig. 85. Tomás Bañuelos Ramón. *Taller de Antonio López García. Escultura “La mujer” tapada en el estudio.* 2010.

Fig. 86. Tomás Bañuelos Ramón. *Taller de Antonio López García. Documentación diversa.* 2004.

Fig. 87. Tomás Bañuelos Ramón. *Taller de Antonio López García. Varios bocetos y esculturas.* 2004.

Fig. 88. Tomás Bañuelos Ramón. *Taller de Antonio López García. Detalle de la escultura “El hombre” en proceso.* 2004.

Fig. 89. Tomás Bañuelos Ramón. *Taller de Antonio López García. Varios modelos de brazos obtenidos mediante moldes del natural para la realización de las esculturas.* 2004.

Fig. 90. Tomás Bañuelos Ramón. *Taller de Antonio López García. En primer término la obra “Mujer Durmiendo” junto a otros relieves en proceso.* 2004.

Fig. 91. Tomás Bañuelos Ramón. *Taller de Antonio López García. Documentación diversa y bocetos.* 2004

Fig. 92. Tomás Bañuelos Ramón. *Taller de Antonio López García. Obras en proceso.* 2004

Fig. 93. Antonio López García. *Antonio y María.* Madera policromada. 55 x 47 x 28 cm (Antonio) y 51x45x28cm (María). 1967-68. Staatlichen kunstsammlungen, Dresde.

Fig. 94. Tomás Bañuelos Ramón. *Taller de Antonio López García. Moldes del natural.* 2012

Fig. 95. Tomás Bañuelos Ramón. *Taller de Antonio López García. Bocetos en cera y escayola.* 2012

Fig. 96. Tomás Bañuelos Ramón. *Taller de Antonio López García. Boceto "hombre caminando"*. 2004

Fig. 97. Tomás Bañuelos Ramón. *Taller de Antonio López García. Antonio López trabajando*. 2004

Fig. 98. Tomás Bañuelos Ramón. *Taller de Antonio López García. Antonio López mirando la obra Familia Real en proceso*. 2012

Fig. 99. Tomás Bañuelos Ramón. *Taller de Antonio López García. Detalle de la obra en proceso "Familia Real"*. 2011.

Fig. 100. Tomás Bañuelos Ramón. *Taller de Francisco López Hernández. Francisco López Hernández con el boceto de la obra "La estudiante"*. 2015

Fig. 101. Francisco López Hernández. *Bodegón*. Bronce. 20 x 60 x 40 cm. 1964

Fig. 102. Francisco López Hernández. *Ventana en la noche*. Grafito sobre papel. 102 x 73 cm. 1972. Colección Banco España.

Fig. 103. Francisco López Hernández. *Mujer pensando*. Escayola. 1995. Colección del artista.

Fig. 104. Tomás Bañuelos Ramón. *Julio López Hernández trabajando*. 2008.

Fig. 105. Julio López Hernández. *Dibujo preparatorio para la obra "Manorretrato"*. Grafito sobre papel. 1973.

Fig. 106. Julio López Hernández. *Manorretrato*. Bronce. 1973.

Fig. 107. Tomás Bañuelos Ramón. *Taller de Julio López Hernández. Julio López encajando la plaqueta Premio Miguel de Cervantes para la Universidad de Alcalá de Henares de "Juan Helman" en plastilina*. 2008.

Fig. 108. Julio López Hernández. *Juzgado de Guardia*. Madera y bronce. 74 x 58 x 23 cm 1972. Colección particular del artista.

Fig. 109. Julio López Hernández. *Dibujo preparatorio para la obra "Marcela y su luz"*. Carbón sobre papel. 184 x 128 cm. 1980. Colección particular del artista.

Fig. 110. Tomás Bañuelos Ramón. *Antonio López García modelando una de las piezas pertenecientes a la serie "Cabezas griegas"*. 2011

Fig. 111. Antonio López García. *Croquis con medidas I*. grafito sobre papel. 184 x 140 cm. 1986. Colección particular del artista.

Capítulo II. El medio (El taller)

Fig.112. Edouard Joseph Dantan. *Taller del escultor*. Óleo sobre tela.1880.

Fig. 113. Herbert Matter. *Taller de Alexander Calder*. Fotografía. 1941.

Fig. 114. Damien Hirst. Dibujos para *Madre e hijo (divididos)*. Grafito sobre papel. 8,15 x 9,35 cm. 1993

Fig. 115. Damien Hirst. *Madre e hijo (divididos)*. Vidrio, acero pintado, silicona, acrílico, monofilamento, acero inoxidable, vaca, ternera y solución de formaldehído. 190 x 322,5 x 109 cm (Vaca) y 102,9 x 168,9 x 62,5 cm. 1993.

Astrup Fearnley Museet, Oslo, Noruega

Fig. 116. Tomás Bañuelos Ramón. *Taller de Antonio López García*. 2004

Fig. 117. Tomás Bañuelos Ramón. *Taller de Julio López Hernández. Dibujo, documentación gráfica y modelado en cera de la obra retrato*. 2007 Colección particular

Fig. 118. Antonio López García. Estudio de *María* para la pintura *María y Antonio*. Grafito sobre papel. 27,4 x 23 cm. 1961. Colección Particular del artista.

Fig. 119. Tomás Bañuelos Ramón. *Estudio de Francisco López Hernández*. 2015

Fig. 120. Tomás Bañuelos Ramón. *Estudio de Julio López Hernández*. 2008

Fig. 121. Tomás Bañuelos Ramón. *Estudio de Antonio López García*. 2011

Fig. 122. Antonio López García. *Croquis con medidas II*. grafito sobre papel. 184 x 140 cm. 1986. Colección particular del artista.

Fig. 123. Tomás Bañuelos Ramón. *Estudio de Julio López Hernández*. Cera de la obra “estudio para Luis caído” 2008

Fig. 124. Tomás Bañuelos Ramón. *Estudio de Julio López Hernández*. Bocetos de “un pintor para el Prado” y “Jorge Manrique”. 2011

Fig. 125. Antonio López García. *Dibujos con medidas para la escultura “Mujer de Coslada”*. Grafito y bolígrafo sobre papel. 143 x 97 cm. 2009. Colección particular del artista.

Fig. 126. Tomás Bañuelos Ramón. *Proceso de realización de la escultura “Los Reyes”. Modelado del rey*. De izquierda a derecha: Antonio López García, Francisco López Hernández, Julio López Hernández y Tomás Bañuelos Ramón. 2001

Fig. 127. Tomás Bañuelos Ramón. *Proceso de realización de la escultura “Los Reyes”. Documentación gráfica*. 2001

Fig. 128. Tomás Bañuelos Ramón. *Proceso de realización de la escultura “Los Reyes”. Tomás Bañuelos Ramón realizando la armadura de la “Reina” mediante un sistema de jaulas*. 2001

Fig. 129. Tomás Bañuelos Ramón. *Estudio de Francisco López Hernández*. Boceto de para “Monumento a Canarias”. 2015

Fig. 130. Tomás Bañuelos Ramón. *Estudio de Julio*. Boceto para el “Monumento de José Entrecanales”. 2008.

Fig. 131. Antonio López García. Varios bocetos para la *noche* y el *día*. Varios materiales y medidas.

Fig. 132. Diderot y Jean Le Rond d'Alembert. *Procesos del modelado* en el libro *L'encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens lettres*. 1753

Fig. 133. Ángel Ferrant. *Mujer Sentada*. Piedra. 1952

Fig. 134. Julio González. *Torso femenino*. Chapa batida. 1936. MOMA.

Fig. 135. Tomás Bañuelos Ramón. *Proceso de construcción del Atrezzo para la película "El artista y la Modelo" de Fernando Trueba. María Iglesias modelando una de las figuras*. 2011.

Fig. 136. Francisco Toledo. *Valle Inclán*. Bronce. 1972.

Fig. 137. Ernst Scheidegger. *Estudio de Alberto Giacometti en París*. Fotografía. 1960

Fig. 138. Auguste Rodin. *Estudio de la figura de Pierre de Wissant desnudo*. Fotografía. 1885-1886. Museo Rodin, París.

Fig. 139. John Hedgecoe. *Henry Moore trabajando en un boceto en su estudio en Perry Green*. Fotografía. 1960

Fig. 140. Diderot y Jean Le Rond d'Alembert. *Procesos ampliación de una escultura en piedra mediante plomadas* en el libro *L'encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens lettres*. 1753

Fig. 141. Alberti. *Finitorium* en el libro *Tratado De Statua*. 1464.

Fig. 142. Autor anónimo. Máquina de sacado de puntos sobre el modelo.

Fig. 143. Autor anónimo. Máquina de sacado de puntos sobre la copia.

Fig. 144. Tomás Bañuelos Ramón. *Jaula para sacado de puntos de la obra Franciscano portando la Virgen de Jorge Oteiza, Aranzazu*. 2004

Fig. 145. Autor desconocido. *Marcas para el sacado de puntos sobre la escultura de Aristide Millol Verve*. 1937.

Fig. 146. Tomás Bañuelos Ramón. *Proceso de ampliación del “monumento José Entrecanales” de Julio López Hernández. Reglas y calas para las jaulas de ampliación.* 2008

Fig. 147. Tomás Bañuelos Ramón. *Proceso de ampliación mediante jaulas de las “Alegorias” para la Junta de Extremadura, Merida. Armadura.* 1983-84

Fig. 148. Tomás Bañuelos Ramón. *Proceso de ampliación mediante jaulas de las “Alegorias” para la Junta de Extremadura, Merida. Modelado y boceto.* 1983-84.

Fig. 149. Tomás Bañuelos Ramón. *Proceso de ampliación mediante jaulas de las “Alegorias” para la Junta de Extremadura, Merida. Tomás Bañuelos Ramón Modelando la Alegoría.* 1983-84.

Fig. 150. Auguste Rodin. Ensamblaje: Cabeza de San Juan Bautista con tres manos dentro de un medallón. 17,4 x 14 x 64 cm. Escayola. 1910. Museo Rodin, París.

Fig. 151. Edouard Joseph Dantan. *Taller de moldes.* Óleo sobre tela. 1897.

Fig. 152. Autor anónimo. *Osiris.* Bronce Hueco. 664 -525 a.C. 27 x 6,75 x 4,5 cm. The Art institute de Chicago.

Fig. 153. Autor anónimo. Procesos de fundición en Grecia. Cuenco con pinturas realizadas con la técnica de las figuras rojas. 530 a.C. Museo estatal de Berlín.

Fig. 154. Autor anónimo. Retrato de Demetrius Poliorketes. Bronce fundido y cincelado. 310-290 a.C. 45 x 35 x 39 cm. Museo del Prado

Fig. 155. Autor anónimo. Cabeza con alas, Hypnos. Bronce. 21 cm. copia romana de original griego del siglo 4 a.C. British Museum, Londres.

Fig. 156. Antonio Formoso Permy. *Fundición y vaciado de piezas pequeñas y objetos artísticos* en el libro *2000 procedimientos industriales al alcance de todos.* 1944

Fig. 157. Tomás Bañuelos Ramón. *Proceso de fundición a la arena. Molde a piezas de arena con macho de arena*. Fundición Codina.1983.

Fig. 158. Tomás Bañuelos Ramón. *Proceso de fundición a la cera perdida. Cera con árbol de fundición rellena de material refractario y clavos para unir el macho de dentro con el recubrimiento exterior al derretir la cera*. Fundición Codina.1989.

Fig. 159. Autor anónimo. *Proceso de fundición de Figura ecuestre Luis XV. Molde para fundir*. 1758.

Fig. 160. Tomás Bañuelos Ramón. *Proceso de fundición Isabel la católica de Quito. Cera con macho y árbol de fundición*. Fundición Capa. 1990

Fig. 161. Tomás Bañuelos Ramón. *Proceso de fundición Cervantes. Recubrimiento refractario*. Fundición Codina 1989.

Fig. 162. Tomás Bañuelos Ramón. *Proceso de fundición Isabel la católica de Quito. Recubrimiento cerámico*. Fundición Capa 1990.

Fig. 163. Tomás Bañuelos Ramón. *Proceso de fundición Isabel la católica de Quito. Crisol con bronce*. Fundición Capa 1990.

Fig. 164. Tomás Bañuelos Ramón. *Proceso de fundición Día de Antonio López García. Soldadura de hilo de las diferentes piezas*. Fundición Arte 6. 2008.

Fig. 165. Tomás Bañuelos Ramón. *Líquidos para patina*. Fundición Arte 6. 2008.

Fig. 166. Tomás Bañuelos Ramón. *Proceso de fundición Día de Antonio López García. Piezas ya fundidas*. Fundición Arte 6. 2008.

Capítulo III. El entorno

Fig. 167. Antonio Vallardi. *Gipsoteca Vallardi. Catálogo de Escultura clásica*. Fotografía. 1927

Fig. 168. Antonio López García. *Dibujo anatómico*. Grafito y lápiz de color. 1951-52

Fig. 169. Paul Richer *Escuela de Bellas Artes, Modelo de pintura*. Fotografía. 1905.

Fig. 170. Nanni di Banco. Taller de escultor. Base del nicho de los cuatro Santos de la iglesia de Orsanmichele. Piedra. 1416.

Fig. 171. Maynard Owen William, Escuela de Bellas artes de París. 1920.

Fig. 172. Gérard Audran. *Proporciones de Apolo* en el libro *Les proportions du corps humain. Mesurées sur les plus belles Figures de l'Antiquité*. 1683. Digitalizado por The Getty Research Institute. Original en la Theodore Besterman's library

Fig. 173. Philippe Comar. Libro *Figures du corps: Une leçon d'anatomie à l'école des Beaux-Arts*. 2009.

Fig. 174. Autor anónimo. *Espejo de la clase de escultura*. Fotografía.

Fig. 175. Autor anónimo. *Clase de Sicard, escuela de Bellas Artes*. Fotografía. 1917.

Fig. 176. Autor anónimo. *Clase de escultura en la escuela de Matisse*. Fotografía. 1909. Archivo Matisse.

Fig. 177. Autor anónimo. *Talla directa en piedra de una figura tumbarada con modelo vivo para tumba*. Miniatura del manuscrito 2502. Primera mitad del siglo XV. Museo de Bavarois.

Fig. 178. Andrés Nagel. *La combinación ganadora*. Resina de poliéster. 1975. Artium. Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo.

- Fig. 179. George Segal. Instalación *El holocausto*. 1998. Hirshhorn Museum
- Fig. 180. Jaime Plensa. *Sho* acero inoxidable, 2007. Yorkshire Sculpture Park, Londres.
- Fig. 181. Tomas Bañuelos Ramón. Hoja de contactos.
- Fig. 182. André Malraux. *Museo imaginario*. 1947
- Fig. 183. Autor anónimo. *Casa de los abuelos de Tomás Bañuelos Ramón*.
- Fig. 184. Tomás Bañuelos Ramón. *Pozo Julia*. 2015
- Fig. 185. Autor anónimo. *Padre y abuelo*.
- Fig. 186. Autor anónimo. *Abuelo y familia*.
- Fig. 187. Emilio Salgari. *Portada de los exploradores del Melonia*. 1961.
- Fig. 188. Lorenzo Bañuelos. *Mujer con león*. Madera.
- Fig. 189. Autor anónimo. *Mineros en las minas de Fabero*.
- Fig. 190. Rudyard Kipling. *Portada del Libro de la Selva*. 1960
- Fig. 191. Stanley Kubrick. Fotograma de la película *Espartaco*. 1960.
- Fig. 192. François Truffaut y Jean Gruault. Fotograma del *Pequeño salvaje*. 1970
- Fig. 193. Autor anónimo. *Taller del pozo viejo de Fabero*.
- Fig. 194. Autor anonimo. *Festividad de Santa Bárbara frente a la escultura del "Minero" de Higinio Vázquez*.
- Fig. 195. Tomás Bañuelos Ramón. *Minero*. Madera de enebro. 1978
- Fig. 196. Tomás Bañuelos Ramón. *Taller de Higinio Vázquez*. 2002
- Fig. 197. Autor anónimo. *Tomás Bañuelos Ramón en el Instituto Nacional de Restauración, Museo de América*. 1982.
- Fig. 198. Tomás Bañuelos Ramón. *Taller de Higinio Vázquez*. 2002

Fig. 199. Tomás Bañuelos Ramón. *Desorden clásico*. 1987.

Fig. 200. Autor anónimo. *Tomás Bañuelos Ramón en clase preparatorio de modelado*. Escuela de Bellas Artes de San Fernando. 1978

Fig. 201. Autor anónimo. *Tomás Bañuelos Ramón tallando Mujer*, piedra de Calatorao. 1980

Fig. 202. Tomás Bañuelos Ramón. *Cristoforo*. Bronce y hormigón. 1988.

Fig. 203. Tomás Bañuelos Ramón. *Aureliano*. Bronce. Beca Ayllón. 1981.

Capitulo IV. Proceso de reflexión sobre la escultura

Fig.204. Amadeo Gabino. *Yelmo del Sol III*. Acero corten y acero inoxidable. 70 x 55 x 55 cm

Fig. 205. Tomás Bañuelos Ramón. *Templo*. Hormigón y bronce. 1983

Fig. 206. Susana Solano. *Acotación*. Hierro. 1990

Fig. 207. Tomás Bañuelos Ramón. *La titiritera*. Resina de poliéster, madera y hierro. Premio del ayuntamiento de Arganda. 1982.

Fig. 208. Tomás Bañuelos Ramón. *Equilibrio clásico*. Resina de poliéster, madera y porcelana. 110x95x95cm. 1985.

Fig. 209 y 210. Tomás Bañuelos Ramón. *Desorden clásico*. Resina de poliéster, piedra artificial y bronce. 175 x 95 x 95 cm. 1987.

Fig. 211. Julio López Hernández. .Grafito sobre papel. 2015

Fig. 212.

Fig. 213. Tomás Bañuelos Ramón. *El escultor*. Resina de poliéster. 200 x 100 x 60cm. 1994

Fig. 214. Tomás Bañuelos Ramón. *Taller*. 1995

Fig. 215. Tomás Bañuelos Ramón. *Dama de Luz y Sombra*. Resina de poliéster, madera y tubo fluorescente. 200 x 100 x 90cm. 1986.

Fig. 216. Tomás Bañuelos Ramón. *Cristóforo*. Bronce y piedra artificial. 135 x 50 x 50cm. 1988.

Capítulo V. El Fin. La realización del monumento.

Fig. 217. Constantin Meunier. *Monumento al trabajo*. 1930. Barrio de Laeken. Bruselas.

Fig. 218. Arthur Grimm. *Exposición de arte degenerado*. Wilhelm Lehmbruck *mujer de rodillas*. 1937. Archivo de imágenes patrimonio cultural prusiano, Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlín.

Fig. 219. Tomás Bañuelos. *Proceso de fundición de la "Mujer de Coslada"*. *Chorro de arena*. De izquierda a derecha: técnico de Arte 6, Antonio López García y Tomás Bañuelos Ramón. 2010.

Fig. 220. Julio López Hernández. *Monumento a Jorge Manrique*. 2002. Paredes de Nava, Palencia.

Fig. 221. Tomás Bañuelos Ramón. *Taller de Francisco López Hernández*. *Boceto en bronce y modelo en escayola de la escultura "El estudiante" situada en el Instituto de Patrimonio Cultural de España*. 2015

Fig. 222. Tomás Bañuelos Ramón. *Proceso de fundición del "Monumento a la Madre" de Tomás Bañuelos Ramón*. Patina. 1999. Perales de Tajuña, Madrid.

Fig. 223. Tomás Bañuelos Ramón. *Proceso de realización del "Monumento a Washington Irving" de Julio López Hernández*. *Bocetos en escayola y ampliación en barro*. De izquierda a derecha: Julio López Hernández y Tomás Bañuelos Ramón. 2009

Fig. 224. Julio López Hernández. *Estudio previo para el "Monumento a Washington Irving"*. Grafito sobre papel. 2009.

Fig. 225. Julio López Hernández. *Monumento a Washington Irving*. Bronce. 2009. Alhambra de Granada.

Fig. 226. Andrés Nagel. *03036*. Mixta. 2002. Amorebieta, Vizcaya.

Fig. 227. Josep María Subirachs. *Monuemento a Francesc Macià*. 1991. Plaza de Cataluña.

Fig. 228. Juan Bordes. *Monumento al Doctor Juan Negrín*. 1993. Palmas de Gran Canaria.

Fig. 229. Juan López. *Jorge Oteiza con la maqueta de la versión III del proyecto de cementerio Izarrak Alde en Colina de Ametzagaña, San Sebastián*. 1985.

Fig. 230. Vladimir Tatlin. *Fotomontaje del Monumento a la III internacional sobre una imagen de la ciudad de San Petersburgo, Rusia*. 1920.

Fig. 231. Jaume Plensa. *The crown Fountain*. Millennium Park. 2004

Fig. 232. Eduard Steichen. *Balzac de Rodin*. Fotografía. 1908. Museo Rodin, Paris

Fig. 233. Josep Clará. *La diosa*. Originariamente se encontraba en la Plaza de Cataluña pero para evitar su deterioro se sustituyó en 1982 por una copia realizada por Ricard y el original se trasladó al vestíbulo de la Casa de la ciudad de Barcelona. 1910.

Fig. 234. Autor anónimo. *Monumento a los Mártires de Zaragoza* de Agustín Querol. Fotografía. 1904.

Fig. 235. Francisco López Hernández. *La niña de la constitución*. Bronce. 100 x 66 x 44 cm.

Fig. 236. Francisco López Hernández. *Niño de la lagartija*. Bronce. 112 x 64 x 48cm. Plaza del ayuntamiento de Prat de Llobregat, Barcelona.

Fig. 237. Tomás Bañuelos Ramón. Detalle de la obra *Formaste de tu amor simetría* de Julio López Hernández en el Real Jardín Botánico. 2011.

Fig. 238. Richard Serra. *Arco inclinado*. Acero.1981. Originariamente se colocó en la plaza Federal de Nueva York pero debido a la controversia que suscito dicha obra en 1985 fue trasladada a un parque público de la ciudad.

Fig. 239. Julio López Hernández. *Monumento a Antonio Machado*. Bronce. 118 x 80,5 x 80 cm. 1990.

Fig. 240. Robert Smithson. *Estudio para isla flotante navegando alrededor de la isla de Manhattan*. Grafito sobre papel. 19x24 cm. 1970.

Fig. 241. Julio López Hernández. Relieve perteneciente al *Monumento a Antonio Machado*. Bronce. 117 x 120 cm. 1990.

Fig. 242. Eugène Druet. *Monumento de los Burgueses de Calais de Auguste Rodin*. 1896. Museo Rodin, Paris.

Fig. 243. Carlos Ferreira. *Monumento a Calvo Sotelo*. Hormigón armado. 1960. Santiago Calatrava. Obelisco de la caja. 2009. Plaza Castilla, Madrid.

Fig. 244. Louise Bourgeois. *Mamá*. Bronce, mármol y acero inoxidable. 895 x 980 x 1160cm. 1999. Museo Guggenheim, Bilbao

Fig. 245. Anish Kapoor. *El gran árbol y el ojo*. Acero inoxidable y acero de carbono. 13 x 4,4 x 4,4 m. 2009. Museo Guggenheim, Bilbao

Fig. 246. Francisco Leiro. *El sireno*. Bronce y acero. 1991. Vigo

Fig. 247. Jeff Koons. *Puppy*. Acero inoxidable, sustrato y plantas en floración. 1240 x 830 x 910cm. Museo Guggenheim, Bilbao. 1992

Fig. 248. Agustín Ibarrola. *Los cubos de la memoria*. Hormigón y pintura. 2006. Puerto pesquero de Llanes, Asturias.

Fig. 249. Ridley Scott. Fotograma de la película *1492. La conquista del paraíso*. 1992.

Fig. 250. Vittorio Cottafavi. Fotograma de la serie *Cristóbal Colón*. 1968.

Fig. 251. Paolo Giovio. *Cristóbal Colón*. Óleo sobre tela. 1516

Fig. 252. Leopoldo Flameng. *Cristobal Colón* en el libro *The Life of Columbus del Marques de Beyos*. Aguafuerte. 1893. pág. 51.

Fig. 253. Salvador Dalí. *Sueño de Cristóbal Colón*. Óleo sobre tela. 410 x 210cm. 1959. Salvador Dalí museo, San Petersburgo, florida

Fig. 254,255 y 256. Tomás Bañuelos Ramón. *Documentación gráfica para el "Monumento a Cristóbal Colón" de Londres*. 1991

Fig. 257. Sebastiano del Piombo. *Cristóbal Colón*. Óleo sobre tela. 1519. Museo Metropolitan, Nueva York

Fig. 258. Ridolfo Ghirlandaio. *Retrato de Cristóbal colón*. Óleo sobre tela. 1520. Museo del mar y la navegación , Genova

Fig. 259. Theodoor Galle. *Descubrimiento de América. Américo desembarcando en America*, grabado, en el libro *Nuevos inventos y descubrimientos de la era Moderna o Nova Reperta*. 1599-1603.

Fig. 260. Dibujos a mano alzada de América de Cristóbal Colón (1493), Juan de la Cosa (1500) y carta moderna de Navegación.

Fig. 261. Enrique Martelo germano (Henricus Martellus Germanus). *Mapamundi*. 190 x 108cm. 1491. Universidad de Yale.

Fig. 262. Tomás Bañuelos Ramón. *Cristóbal Colón*. Argentina. 1991.

Fig. 263. Astrolabio.

Fig. 264. Cristóbal Colón. *Mapamundi*. 1477.

Fig. 265. Cristóbal Colón. *Manuscrito de la carta de Colón al "escribano de ración" de la corona de Aragón (Luis de Sántangel) relatando su primer viaje a las indias*. 1493. Archivo general de Simancas dentro del libro *Los Archivos Españoles: Simancas*. Ministerio de cultura, 1993.

Fig. 266. Tomás Bañuelos Ramón. *Cristóforo*. Bronce y piedra artificial. 135 x 50 x 50cm. 1988.

Fig. 267. Portada disco Orquesta Mondragón. *El huevo de colón* 1992.

Fig. 268. Sello *Quinto Centenario del Descubrimiento de América*. Cristóbal colón. 1992

Fig. 269. Billeto de 5000 pesetas. Cristóbal Colón.

Fig. 270. Anverso y reverso de moneda de 200 escudos de la República Portuguesa. 1992

Fig. 271. Tomás Bañuelos Ramón. *Documentación gráfica para el “Monumento a Cristóbal Colón” de Londres*. 1991

Fig. 272. Tomás Bañuelos Ramón. *Primeros esquemas para el “Monumento a Cristóbal Colón”*. Grafito sobre papel. 15 x 25 cm. 1991.

Fig. 273. Tomás Bañuelos Ramón. *Embajada de España en Londres*. 1991

Fig. 274. Tomás Bañuelos Ramón. *Entorno y emplazamiento del Monumento a Cristóbal Colón en Plaza de Belgravia*. 1991.

Fig. 275. Tomás Bañuelos Ramón. *Pedestal “Monumento a Cristóbal Colón”*. 1991.

Fig. 276. Tomás Bañuelos Ramón. *Detalle del “Monumento a Cristóbal Colón”*. Pátina. 1991.

Fig. 277. Tomás Bañuelos Ramón. *Monumento a Cristóbal Colón frente a la Embajada de España en Londres*. 1991.

Fig. 278. Tomás Bañuelos Ramón. *Primer boceto para el “Monumento a Cristóbal Colón”*. 1991.

Fig. 279. Tomás Bañuelos Ramón. *Isabel la Católica*. Bronce. 270 x 70 x 60 cm 1989. Quito, Ecuador

Fig. 280. Tomás Bañuelos Ramón. *Cristóbal Colón*. Bronce. 1986. Bogotá, Colombia; Penonomé, Panamá, y Ciudad de Colón, Panamá.

Fig. 281. Tomás Bañuelos Ramón. *Cristóbal Colón*. Bronce. 1991. Argentina

Fig. 282. Tomás Bañuelos Ramón. *Boceto definitivo para el “Monumento a Cristóbal Colón”*. Bronce. 26 x 24 x 24cm. 1991.

Fig. 283. Tomás Bañuelos Ramón. Detalle *Monumento a Cristóbal Colón*. Bronce 1991.

Fig. 284. Tomás Bañuelos Ramón. *Monumento a Cristóbal Colón*. Emplazamiento actual. Bronce 1991.

Fig. 285. Tomás Bañuelos Ramón. *Proceso de realización del Monumento a Cristóbal Colón. Modelado. Detalle parte posterior, relieve silla*. 1991.

Fig. 286. Tomás Bañuelos Ramón. *Proceso de realización del Monumento a Cristóbal Colón. Molde*. 1991.

Fig. 287. Tomás Bañuelos Ramón. *Proceso de realización del Monumento a Cristóbal Colón. Modelado. Detalle manos*. 1991.

Fig. 288. Tomás Bañuelos Ramón. *Proceso de realización del Monumento a Cristóbal Colón. Modelado y Tomás Bañuelos Ramón*. 1991.

Fig. 289. Tomás Bañuelos Ramón. *Proceso de realización del Monumento a Cristóbal Colón. Modelado, primer encaje tapado*. 1991.

Fig. 290. Tomás Bañuelos Ramón. *Proceso de realización del Monumento a Cristóbal Colón. Modelado*. 1991.

Fig. 291. Tomás Bañuelos Ramón. *Proceso de realización del Monumento a Cristóbal Colón. Modelado*. 1991.

Fig. 292. Tomás Bañuelos Ramón. *Proceso de realización del Monumento a Cristóbal Colón. Modelado. Detalle mano y silla*. 1991.

Fig. 293. Tomás Bañuelos Ramón. *Proceso de realización del Monumento a Cristóbal Colón. Modelado. Detalle mano y pergamino.* 1991.

Fig. 294. Tomás Bañuelos Ramón. *Proceso de realización del Monumento a Cristóbal Colón. Modelado. Detalle pies.* 1991.

Fig. 295. Tomás Bañuelos Ramón. *Proceso de realización del Monumento a Cristóbal Colón. Modelado. Detalle ropajes.* 1991.

Fig. 296. Tomás Bañuelos Ramón. *Proceso de realización del Monumento a Cristóbal Colón. Modelado. Escultura en proceso junto con la documentación gráfica y autor modelando.* 1991.

Fig. 297. Rafael Atché. *Cristóbal Colón.* Bronce. 1888. Barcelona

Fig. 298. Jerónimo Suñol. *Cristóbal Colón.* Piedra. 1881-1885. Madrid

Fig. 299. Aniceto Marinas. *Velázquez.* Bronce. 1899. Museo del Prado. Madrid

Fig. 300. Tomás Bañuelos Ramón. *Tomás Bañuelos Ramón Modelando el Monumento a Isabel la Católica para Bahía Blanca, Argentina.* 1990.

Fig. 301. Tomás Bañuelos Ramón. *Proceso de realización del Monumento a Cristóbal Colón. Armadura.* 1991.

Fig. 302. Tomás Bañuelos Ramón. *Proceso de realización del Monumento a Cristóbal Colón. Modelado. Padre del escultor como modelo y escultura en barro.* 1991.

Fig. 303. Mariano Benlliure. *Monumento a Arsenio Martínez Campos.* 1907. Parque del Retiro.

Fig. 304. Mariano Benlliure. *Monumento a Goya.* Preparación de pista para sacar molde de silicona. Fundición Codina. 1984.

Fig. 305. Tomás Bañuelos Ramón. *Proceso de realización del Monumento a Cristóbal Colón. Rastros de la ampliación del taller y boceto del monumento.* 1991

Fig. 306. Tomás Bañuelos Ramón. *Proceso de realización del Monumento a Cristóbal Colón. Modelado. Apliques de madera a las patas de la silla de la escultura.* 1991.

Fig. 307. Tomás Bañuelos Ramón. *Proceso de realización del Monumento a Cristóbal Colón para Argentina. Modelado en proceso y modelo.* 1991.

Fig. 308. Tomás Bañuelos Ramón. *Proceso de realización del Monumento a Cristóbal Colón. Modelado y “ayudantes”.* 1991.

Fig. 309. Tomás Bañuelos Ramón. *Proceso de realización del Monumento a Cristóbal Colón. Modelado.* 1991

Fig. 310. Tomás Bañuelos Ramón. *Proceso de realización del Monumento a Cristóbal Colón. Molde. Chapas parte inferior.* 1991

Fig. 311. Tomás Bañuelos Ramón. *Proceso de realización del Monumento a Cristóbal Colón. Molde. Autor colocando las chapas para dividir el molde.* 1991

Fig. 312. Tomás Bañuelos Ramón. *Proceso de realización del Monumento a Cristóbal Colón. Molde. Autor armando el molde.* 1991

Fig. 313. Tomás Bañuelos Ramón. *Proceso de realización del Monumento a Cristóbal Colón. Molde. Autor y ayudante colocando puntos de estopa.* 1991

Fig. 314. Tomás Bañuelos Ramón. *Proceso de realización del Monumento a Cristóbal Colón. Molde. Chapas.* 1991

Fig. 315. Tomás Bañuelos Ramón. *Proceso de realización del Monumento a Cristóbal Colón. Molde.* 1991

Fig. 316. Tomás Bañuelos Ramón. *Proceso de realización del Monumento a Cristóbal Colón. Molde. Abriendo el molde.* 1991

Fig. 317. Tomás Bañuelos Ramón. *Proceso de realización del Monumento a Cristóbal Colón. Molde. Abriendo el molde.* 1991

Fig. 318. Tomás Bañuelos Ramón. *Proceso de realización del Monumento a Cristóbal Colón. Vista del taller tras finalizar el molde y escultura de Colón al fondo.* 1991

Fig. 319. Tomás Bañuelos Ramón. *Proceso de realización del Monumento a Cristóbal Colón. Molde cabeza.* 1991

Fig. 320. Tomás Bañuelos Ramón. *Proceso de realización del Monumento a Cristóbal Colón. Molde cerrado con resina de poliéster.* 1991

Fig. 321. Tomás Bañuelos Ramón. *Proceso de realización del Monumento a Cristóbal Colón. Estructura interna resina de poliéster.* 1991

Fig. 322. Tomás Bañuelos Ramón. *Proceso de realización del Monumento a Cristóbal Colón. Molde de silicona a la mano con pergamino de poliéster.* 1991

Fig. 323. Tomás Bañuelos Ramón. *Proceso de realización del Monumento a Cristóbal Colón. Molde de silicona del que se extrajeron las ceras.* 1991

Fig. 324. Tomás Bañuelos Ramón. *Proceso de realización del Monumento a Cristóbal Colón. Proceso de fundición.* 1991

Fig. 325. Tomás Bañuelos Ramón. *Proceso de realización del Monumento a Cristóbal Colón. Patina.* 1991.

Fig. 326. Tomás Bañuelos Ramón. *Proceso de realización del Monumento a Cristóbal Colón. Pátina. Detalle parte posterior.* 1991.

Fig. 327. Tomás Bañuelos Ramón. *Proceso de realización del Monumento a Cristóbal Colón. Pátina. Detalle cabeza.* 1991.

Fig. 328, 329 y 330. Tomás Bañuelos Ramón. *Monumento a Cristóbal Colón*. 210 x 170 x 160cm. Bronce. 1991. Plaza de Belgravia, Londres.

Fig. 331. Tomás Bañuelos Ramón. *Proceso de realización del Monumento a Cristóbal Colón. Transporte a Londres de la pieza ya terminada*. 1991.

Fig. 332. Tomás Bañuelos Ramón. *Proceso de realización del Monumento a Cristóbal Colón. Emplazamiento*. 1991.

Conclusiones

Fig. 333. Tomás Bañuelos Ramón. *Retirando el molde de silicona del positivo de resina de poliéster de la obra "Madre" de Julio López Hernández*. De izquierda a derecha; Tomás Bañuelos Ramón y Julio López Hernández. 2011

Fig. 334. Tomás Bañuelos Ramón. *Tomás Bañuelos Ramón patinando la obra el escultor*. 1994

Fig. 335. Tomás Bañuelos Ramón. *Antonio López trabajando en la copias de las cabezas griegas*. 2011

Fig. 336. Ernesto Wuthenow. *Francisco López Hernández e Isabel Quintanilla con la escultura "Pilar"*. 1973

Fig. 337. Tomás Bañuelos Ramón. *Julio López trabajando en su estudio*. 2011

Fig. 338. Stefan Moses. *Antonio López Torres, Antonio López Hernández, María Moreno, Francisco López Hernández e Isabel Quintanilla en Tomelloso*. 1973

Fig. 339. Tomás Bañuelos Ramón. *Proceso de construcción del Atrezzo para la película "El artista y la Modelo" de Fernando Trueba. Modelo posando, María Iglesias y Tomás Bañuelos Ramón modelando varias figuras*. 2011.

Fig. 340. Tomás Bañuelos Ramón. *Estudio de Julio López*. 2011

Fig. 341. Tomás Bañuelos Ramón. *Antonio López García y María López Moreno en la fundición con la obra “el hombre tumbado”*. 2011

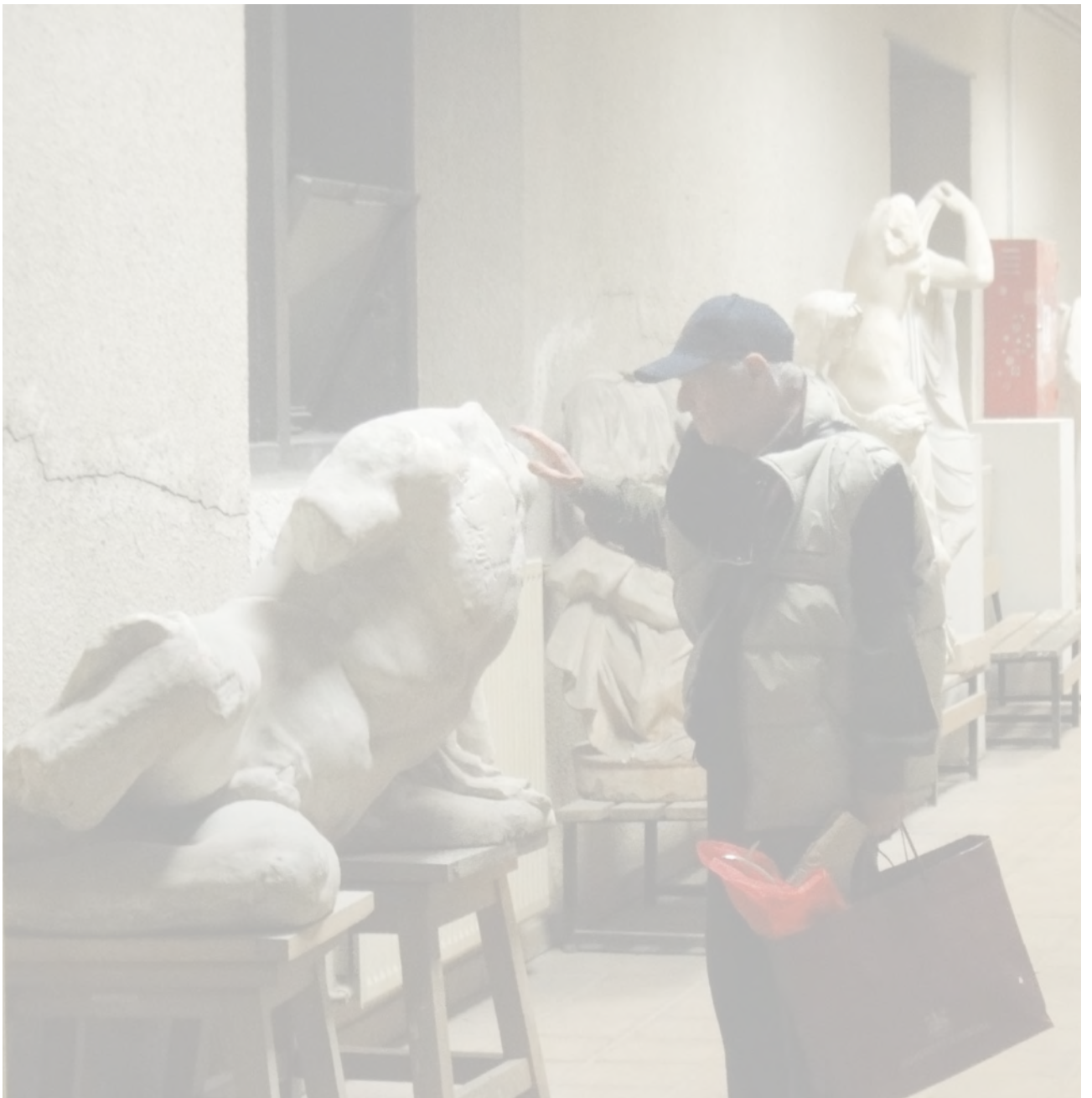
Fig. 342. Higinio Vázquez. *Monumento al estudiante*. Hormigón. 1974-75. Universidad Autónoma de Madrid

Fig. 343. Chillida. *Elogio del horizonte*. Hormigón. 1990. Gijón

Fig. 344. Aristide Maillol. *La noche*. Bronce. 1902. Stuttgart.

Fig. 345. José María López Mezquita. *Visita al monumento a “Cristóbal colón” en Londres*. De izquierda a derecha: María López Moreno, Julio López Hernández, Isabel Quintanilla, María Moreno, Antonio López García y Amalia Avia.

APÉNDICES



ENTREVISTAS

Entrevista con Higinio Vázquez

Tomás Bañuelos (T.B.) - Hacía tiempo que yo no veía a Higinio

Don Higinio, como le llamaba entonces cuando era su aprendiz. Le conté mi proyecto de hacer la Tesis, le hablé del tema y mi pretensión de incluirle en ella como el punto de partida y estímulo que desencadenó en mí el interés por la escultura siendo más tarde en la etapa de formación el maestro de taller que iba a catalizar definitivamente mi vocación. Se sintió muy alagado, no solamente por figurar, sino también por el hecho de compartir protagonismo con Francisco López, Julio López Hernández y Antonio López. Hablamos de Julio y de su determinación a salirse de las Escuelas de Oficios

Higinio Vázquez (H.V.)

Fue una buena decisión, pues a partir de ahí es cuando su obra se hace más sólida e íntima. Yo le debo mi entrada en la Escuela de Artes y Oficios, me enseñó mucho al respecto en cuanto a los modos, sobre todo en la relación con los alumnos pues hasta entonces yo había sido un escultor de taller y desconocía casi todo lo referido a las enseñanzas de las Bellas Artes.

Hablamos de la trayectoria de estos artistas, de su capacidad de trabajo y de su imagen dentro del mundo del arte, Higinio comenta:

Existen sectores que no están de acuerdo con el lenguaje del realismo, hoy día las tendencias son infinitas, tan diversas que yo no sé si hay mucha verdad o todo es mentira (la Feria de Arco). Todo está mediatizado por el mundo de la información, por el crítico y el erudito, Arco más que una feria de arte parece una feria de otro mundo, tiene más que ver con la publicidad, la información y los medios que con el hecho en sí de crear. Ante todo ese mundo yo me siento un obrero de la escultura, soy un hombre que ha aprendido un oficio, y poco a poco, voy penetrando cada vez más en esta fase exclusiva de la imagería.

Yo fui becario durante dos años en la Escuela de Sevilla, recién terminada mi etapa de Escuela en San Fernando y llevo metido en esta especialidad casi exclusivamente desde hace ocho años.

Dentro de este mundo hay dos parcelas muy diferentes, una cosa es hacer imaginería y otra muy distinta hacer pasos de Semana Santa ¡Una imagen no se puede poner por las buenas encima de un tablero y pasearla por la ciudad! Luego está el tema de la escultura, las ilusiones, el sentimiento como escultor, siento que no las he cumplido todavía, he tenido una familia numerosa y me he visto obligado a subsistir.

Como ves, ahora estoy haciendo un paso, el tema es el “Lavatorio del Señor”, son cinco figuras, y se centra en el diálogo entre Cristo y Pedro cuando le lava los pies. Cuando se piensa en un paso hay que tener en cuenta, primero una conciencia exacta del espacio, de la ciudad, del gusto de la Cofradía, del estilo de la Semana Santa en la zona en la que se va a pasear, pues no es lo mismo Zamora que Andalucía, y dentro de Andalucía no es lo mismo Sevilla que Cádiz.

T.B. - ¿Cuándo empieza tu interés por el arte?

H.V. - Recuerdo de niño que delante de la puerta de la iglesia había un gran barrizal y allí construíamos cosas con barro. Cuando me fui a estudiar a Zamora se despertó en mí un gran interés por el dibujo, me gustaba mucho. Mis padres tenían una pensión en Zamora y recaló por allí un pintor valenciano que se llamaba Alberto Gradolí Polet. Éste incentivó mis inquietudes artísticas y entré en una Escuela de Oficios. Seguidamente ingresé en la Escuela de San Fernando y compartí espacios y experiencias en aquella época con José María Porta, José Veulas, Francisco Baños, Antonio López Orea, que tiene interesantes monumentos por Andalucía, Francisco Toledo, compañero y amigo, Antonio Campillo, Máximo de Pablo, y también conocí a Julio López que iba dos años por detrás.

Los maestros más importantes en aquel entonces, que también coincidían con

ser en la calle los escultores más importantes, profesionalmente hablando, eran José Pérez Comendador, José Capuz, Asuara (dibujo del movimiento), Moisés de Huertas (talla), Julio Moisés (modelado de estatua).

Al mismo tiempo trabajaba en los talleres de D. José Lapallese; gran parte del trabajo lo coordinaba Ramón Lapallese. Yo estuve trabajando cuando ellos recibieron muchas de las obras para el «Valle de los Caídos».

Era un gran taller, sobre todo de madera, y al mismo tiempo que se hacía la sillería, se realizó también una gran virgen de seis metros, doce apóstoles y un gran yacente en mármol. Este hombre tenía mucha relación con la familia Franco, tanto es así que a las órdenes de Ramón Lapallese yo le restauré una virgen de dos metros que ellos tenían en la finca de Galapagar. También restauré una mesa veneciana del siglo XVI que supuso para mí un gran reto y ejercicio de disciplina y precisión.

A través de una beca que me proporcionó el maestro Pérez Comendador me fui a Sevilla a hacer dos cursos de imaginería. Esta era una disciplina nueva que se creaba para la que hacía falta alumnos; allí trabajé con los profesores José Hernández Díaz, D. José Luis Basalo (hizo la Minerva del Circulo de Bellas Artes), Sancho Corvacho, Juan Miguel (pintor policromador) y Joaquín García Donaire.

Terminada mi etapa en Sevilla, me presento a la beca de Roma coincidiendo con Francisco Toledo y Francisco López; mi propuesta no tenía demasiada calidad y reconozco que el trabajo de mis dos compañeros mereció la beca.

Hecha la mili me fui a Zamora (mi tierra) a trabajar en una fábrica de galvanoplastia; fue un gran ejercicio de disciplina. En la escuela siempre huíamos de la terminación de manos y pies en las figuras, y allí aprendí a hacerlo. Fueron dos intensos años de trabajo a las órdenes de D. Marciano, el propietario, que me tenía en alta estima y consideración; sin embargo, yo no había gastado seis años de mi vida estudiando para quedarme en Zamora a realizar modelos; un día ese ángel de la guarda que tenemos todos me tocó en la espalda y me dijo: “Higinio, vete a Madrid”.

Me instalé en este estudio y empecé a realizar encargos, una Virgen y un San José para Logroño, esta fue una etapa tremenda de mi vida pues llegué a estar hasta cuatro días sin comer. Recuerdo una Virgen de seis metros que perdí para la fachada de un colegio. Naturalmente, aprendes más de los fracasos que de los éxitos, los fracasos te azuzan, reavivan y remueven el espíritu, te hacen pensar mucho, para mí es un revulsivo muy grande.

T.B. - ¿Cuáles son los maestros que sirven de referencia en tu obra?

H.V.- El escultor clave, figura mítica y referencial no sólo de mi sino de la gran mayor parte de mi generación fue Henry Moore. Reconozco que en cierto momento de mi formación me atrapó tanto que llegué a identificarme con él, pero no podía seguir atado, y si realmente tienes algo dentro, tendrá que salir y ese no es el camino. Yo para mi desgracia puedo decir y digo que todavía no he hecho la escultura que uno cree que siente. Cuento por centenares los encargos realizados y en cada encargo dejas un poquito de tu alma, pero nunca eso que llamamos “escultura” como referencia y como medio de expresión.

Hace veintidós años hice el paso de Semana Santa para León (La Coronación de Espinas). Cuando tú posaste para el Cristo, entonces fue un lapsus, yo no sabía lo que sé hoy, y aún guardándola en mi mente con gran cariño y respeto, pienso que estaba llena de defectos. La imaginería es un punto y aparte dentro del campo de la escultura.

T.B. - ¿Se acerca más al campo del hombre escultor o del hombre artesano?

H.V.- A la imaginería se puede llegar a través del escultor o del imaginero; el imaginero que ha nacido en la profesión y que se siente como tal, nunca podrá hacer escultura a través de ella, pero el escultor sí puede llegar a la imaginería siempre y cuando sepa penetrar en ella, pues es un campo muy difícil. Yo llevo metido a fondo desde hace ocho años, primero hay que vivirla para poder transmitir, y eso conlleva unos conocimientos muy claros, tanto del oficio como de los temas y las vivencias, porque si no estaremos haciendo meras figuritas para colocar encima de una mesa.

T.B. - Háblame de tu etapa como enseñante y profesor.

H.V. - En la Escuela me dieron un papel que treinta o treinta y cinco años después yo retomo para entrar en Artes Aplicadas; a través de Julio López tuve la posibilidad de entrar, casi por la puerta de atrás pues no hice oposiciones. Yo jamás me había sentido un enseñante y sin embargo después he estado dieciséis años en tres escuelas: en la número 2 colaborando con mi buen amigo y mejor persona, Julio, al que le debo todo en lo referente a este tema, desde entrar a cómo enseñar; estuvimos tres años juntos. Otros tres en la calle Los Estudios y diez en la calle de La Palma.

La enseñanza es muy creativa, tanto es así, que a veces se daba el caso de encontrar una persona que rechazaba, tanto a la clase como al barro y lograbas darle la vuelta consiguiendo que amara la asignatura, sirviendo de ejemplo hacia los demás.

El peor recuerdo fueron los papeles (la burocracia), hubo un momento incluso que se pudo cambiar el destino de las escuelas de oficios; yo luché porque formaran parte de las Facultades de Bellas Artes, encontrándome de frente a dos señores (no voy a decir su nombre) que no permitieron este cambio.

Durante estos años pasé los mejores años de mi vida, quitando el Minero de Fabero que hice antes, del que estoy muy satisfecho aún con los cambios que me hicieron efectuar, sobre todo en la cara. En esta época, también hice los relieves de Zamora en mármol de Carrara.

T.B. - ¿Si volvieras a empezar volverías a recorrer los mismos caminos dentro de la escultura?

H.V. - Si volviera a empezar, no haría lo mismo, retomaría el concepto que uno siente y que ha relegado, la ilusión de joven, el anhelo de ser escultor ¡Higinio tiene ganas de ponerse delante de un espejo para demostrar a Higinio lo que Higinio puede hacer y todavía no ha hecho! Es un reto que aún no sé si me dará tiempo a hacerlo ¡si me da unos añitos más el Santo Hacedor quizá lo haga! Pues me está pasando algo inaudito a mis setenta años, ayer estaba

exhausto, el jueves me vine al estudio a las cuatro de la mañana, el viernes a las cinco, y a la pregunta que me haces lo que tengo claro, es que retomaría la escultura, pero la vida nos marca.

T.B. - ¿En qué línea: figuración, abstracción?

H.V. - Yo iría por la figuración, hay quien copia pero para mí la escultura no es copiar, hay que dar algo más, por ejemplo, «Un Churchill» que vi en Londres o una escultura del padre del Rey en Estoril también muy interesante..., que tienen «duende», que es la quinta esencia de todo; el ejemplo contrario sería Santiago de Santiago «con la peor figuración»

En Zamora, dentro de la figuración que me enamora, está el Cristo de Quintín de Torre, tiene «duende» por eso en la escultura tienes que tener algo que decir, tienes que vivir para poder contar, el oficio no es nada, es como la gramática para un poeta.

T.B. - Tienes colgada una lámina de Fidias, emocionalmente ¿cuál sería la forma y que referentes tienes en la Antigüedad?

H.V. - Para qué te voy a mencionar a todos los clásicos que admiro y que por supuesto están ahí, pero guardo un recuerdo emocional cuando vi el Museo Rodin (Juan Bautista); este señor era brutal con la forma.

T.B. - ¿En el terreno emocional cuáles serían tus fuentes de inspiración?-

H.V. - Hoy, dentro del campo que yo trabajo, hay un referente muy claro, que está dentro del mundo que estoy tocando de la imaginería, referentes extraordinarios que espero tratar y reflejarlos, por ejemplo las Luchas Intestinas que hay en Oriente Medio, Cristo Judío, que nació allí, es una situación muy actual, y eso bajo mi prisma está dentro de la vida cotidiana y se puede elevar al terreno de la escultura.

T.B. - ¿Qué te gustaría que la gente viera en tu obra?

H.V.- Tú antes mencionabas una palabra que debes desechar de tu diccionario (la línea a seguir), te diría que un artista que reconozcas por esa línea que tú has mencionado, me parece que ya está muerto como artista; yo podría mencionar ahora mismo muchos nombres que dejaron de tener razón de ser hace treinta o cuarenta años como escultores o pintores, porque no hay un pensamiento. El artista debe proyectarse a través de algo: del mundo, de la miseria, de lo que quieras, ¡pero de algo! Nunca a través de eso que se llama línea. Bueno, a eso que tu llamas línea yo lo llamo «amaneramiento».

T.B.- ¿Cuál es el soporte que prefieres al trabajar: relieve, bulto redondo, etc.?

H.V. - Prefiero las tres dimensiones, estas a mi modo de ver son la quinta esencia de la escultura.

T.B. - Tú has trabajado mucho la vidriera, ¿has llevado a la vidriera una visión de escultor...?

H.V.- No, no, si te he de ser sincero, la vidriera ha sido alimenticia, no me importa decirlo, creo que me puedo considerar un maestro vidriero porque son muchos los años que he trabajado con el vidrio. Fue sin quererlo un medio de vida, tampoco me he preocupado de investigar, ha sido mi sustento, aunque hay que reconocer que en este estudio se han ganado verdaderas batallas en el campo de la vidriera durante muchos años, pero ahora estoy en esta etapa de la imaginería queriendo a mis setenta años terminar haciendo escultura. Este pie del San Juan, que estoy terminando, te lo voy a dedicar a ti, Tomás.

Pedro María Laperal, amigo personal de Higinio, que está presente en esta conversación, comenta que no se debe dejar pasar sin comentar el hecho de que se introducirá un pergamino dentro de la figura.

Este comentario nos trae a la memoria que el hecho de colocar anécdotas tanto grabadas en la madera como en papel dentro de las figuras ha sido algo usual en la historia de la imaginería. A veces con el consentimiento del maestro y también con el conocimiento de las personas o instituciones que han hecho el encargo. Pero también se ha hecho en ocasiones de una manera encubierta por los aprendices y artesanos que colaboraban en la obra. En nuestra experiencia, hemos participado de numerosas anécdotas de este tipo, a veces abiertamente y otras a escondidas.

Se nos viene a la memoria, en las reproducciones de mármol artificial que hicimos en el Museo Romano de Mérida, para ser colocadas en el Teatro, la cantidad de anécdotas de las que dejamos constancia en una serie de viñetas que realizaba Francesco (hijo de Francisco López), y que se introdujeron dentro de cada una de las esculturas.

Estas experiencias habituales a lo largo de la historia, se han venido realizando del mismo modo en todo tipo de obras escultóricas.

T.B. - ¿En qué materias has trabajado con más asiduidad?-

H.V.- Tengo que decir sin ánimo de ser pretencioso que he trabajado con todas, en este momento estoy dedicado de lleno a la madera y a la escayola como material de tránsito. Tú sabes que siempre he ido al mismo pantógrafo (Dorrego, Arganda), pero ahora he conocido un taller en Orche (Guadalajara) que ha sido para mí todo un descubrimiento. Antes yo llevaba las piezas al pantógrafo y ellos las cortaban como les daba la gana, ahora yo las llevo ya cortadas y preparadas y se supeditan con fidelidad a mi trabajo. Tengo que destacar también que el trato humano ha sido excelente y que técnicamente he aprendido mucho.

T.B.- ¿Has trabajado siempre de encargo?

H.V. - Casi siempre, aunque a veces he sabido modificar y adaptar la idea del cliente. Por ejemplo, en otra obra referencial mía donde tuve que convencer al arquitecto y a la entidad habiendo por medio un gran competidor, como José Luis Coomonte, y aun duplicando el presupuesto, me lo dieron a mí. Competía

contra los hierros de Coomonte y contra sus catorce millones de presupuesto mientras mantuve el mio de treinta y cuatro millones con una materia como era el bronce y el mármol de Carrara.

T.B.- Por último, ¿Qué obra destacarías dentro de tu trayectoria?

H.V.- Tú participaste modelando en una figura que se hizo para León, también recuerdo que fue tu primer vaciado en grande; aquella figura a caballo entre el modernismo y la abstracción podría ser esa obra referencial en mi trabajo como escultor.

Para terminar, Tomás, te diré que uno elige una profesión para toda la vida contra..., el otro día mi hija (la periodista) me dice: «Papa, cuando termines este encargo ¿qué vas a hacer?». Quiriendo decir, sin mala intención, es más quiero pensar que con muy buena intención, «¿cuándo te jubilas?». Yo contesté: «para bien o para mal, no os dais cuenta que vuestro padre tiene una profesión que ama desde niño, y que sigue y seguirá con ella mientras tenga salud.»





Tomás Bañuelos (T.B.) -¿De dónde nace tú interés por el arte, y concretamente por la escultura?

Francisco López Hernández (F.L.H.) - Tanto mi hermano como yo crecimos en un entorno familiar donde había una cierta actividad artística. Nuestro padre era profesor de “grabado en hueco” en la antigua Escuela Superior de Bellas Artes. Esta asignatura se ocupaba de la enseñanza del grabado de medallas y fue instituida por Carlos III en la Academia de Bellas Artes de San Fernando hacia 1774.

Simultáneamente con esta actividad docente, nuestro padre instaló, recién terminada la guerra civil, un pequeño taller en la propia casa, en el que se dedicaba a realizar encargos de medallas, obras de orfebrería (mayormente religiosa), restauración de piezas antiguas de marfil, lacas japonesa, en fin: todo aquello que sus conocimientos profesionales le permitían abordar para poder sobrevivir en aquellos difíciles años.

Por entonces, en muchas ocasiones, siendo adolescente, le acompañamos de visita a los estudios de algunos escultores, profesores y compañeros suyos en la Escuela. Recuerdo los talleres de Laviada, de Pérez Comendador, de Angel Ferrant, Marco Pérez, etc. Pudimos contemplar con admiración, en estos lugares, las obras de estos artistas despertando en nosotros el deseo de seguir esta profesión. Creo que fue en estos ambientes donde comenzó a germinar mi vocación artística por la escultura.

T.B. - Háblanos de tú periodo de formación, tanto académica como de taller.

F.L.H.- Como digo, mis primeros pasos en mis conocimientos profesionales y formación artística parten del taller de mi padre y las relaciones con otros escultores contemporáneos suyos.

A los 16 años me matriculé en la Escuela de Artes y Oficios, que estaba situada en la Calle de La Palma. Asistía a las clases de Dibujo, Historia del arte, Mode-

lado y Vaciado. En esta última, tenía como profesor a José Capuz, por el que siempre he sentido respecto hacia su persona y a su obra una gran admiración. Era un representante instalado en España de este estilo que sucedió al Modernismo y que se calificó con el término de Art Decó; simultáneamente acudía al Antiguo Museo de Reproducciones Artísticas donde me ocupaba, al igual que otros muchos futuros artistas y arquitectos, de dibujar las reproducciones de las esculturas antiguas que allí se conservaban. En este gran museo pude conocer de cerca las grandes esculturas de la historia, particularmente las obras de los artistas griegos, Fidias, Mirón, Lisipo, Praxíteles, etc. Frecuenté también por la noche las aulas de Dibujo del Natural, instaladas en el torreón del Círculo de Bellas Artes.

En 1960 logré obtener, por oposición, la pensión de Escultura en la Academia de Bellas Artes de España en Roma. Esta pensión comprendía la estancia en esta Academia por un período de cuatro años, y es allí donde creo que pude completar, o al menos perfeccionar profesionalmente, mi formación. Allí me interesé especialmente, quizá influido por las obras etruscas, por la escultura en barro, después materializada en "terracotta", y por este procedimiento hice diversas obras que posteriormente fueron, a su vez, reproducidas en bronce.

T.B.- ¿Cuáles fueron los maestros que más influyeron en su formación académica, y cuáles en el mundo del taller?

F.L.H.- A partir de los años en que frecuenté el Museo de Reproducciones tuve un imborrable sentimiento de la sublime belleza que puede alcanzar la escultura, y la escultura griega en particular. Tuve oportunidad en aquel museo de estudiar atentamente, a la vez que admirar, la obra de Fidias: los Frontones del Partenón, las metopas, el friso, la copia de la Atenea Partenos, llamada del Varvakeion, pues toda la obra de Fidias que se conserva estaba allí reproducida. Sentí y siento aún hoy día un gran entusiasmo por otras obras, muchas obras griegas: Los Frontones de Égina, El Auriga de Delfos, el gran relieve del Telesterion de

Eleusis, las obras de Praxiteles, y muchas otras que sería largo de enumerar. Y todas estas obras siguen siendo para mí una gran fuente de aprendizaje.

Durante mi estancia en Roma, pude conocer la escultura etrusca y romana; los retratos, la gran estatua ecuestre de Marco Aurelio, los fragmentos de la figura colosal de Constantino, etc.

Tuve también ocasión, en Italia, de conocer las esculturas del Renacimiento y el Barroco, al igual que la obra de los escultores modernos de aquel país y entre los que más admiré puedo citar a Martini, Marini y Manzú. En España he sentido mayor interés hacia la obra de Miguel Blay y Mariano Benlliure.

T.B.- ¿Podrías hablarnos de escultores en el panorama artístico general que hayan podido servir de referencia en las distintas etapas de su trayectoria artística?

F.L.H.- Considero que a lo largo de mi trayectoria profesional ha habido diversos artistas que han ejercido sobre mi propia obra aquellos que yo defino como una legítima influencia y han influido de una manera diversa en los sucesivos periodos de mi formación. Podría decir a este respecto que en mi primera época los artistas que tuvieron alguna influencia en mi obra, o por mejor decir: que algo me enseñaron, fueron tal vez los escultores italianos modernos que ya he mencionado, particularmente Martini y Manzú.

Recuerdo que estando con Antonio López en Milán en el año 55 ó 56, intentamos localizar un gran relieve de Martini, que conocíamos por una fotografía y que parece ser que realizó para un hospital, pero no logramos verlo, ya que nadie nos dio referencia alguna de su ubicación, y llegamos a la sospecha de que tal vez fuese destruido durante la II Guerra Mundial. Hoy, sin embargo, toda mi admiración, y creo que fuentes de toda enseñanza, son las antiguas civilizaciones del próximo oriente y occidente, es decir: Mesopotamia, Egipto y Grecia. Son unas culturas en las que "lo que de verdad" el arte debe contener, está presente en la más pequeña obra que podamos contemplar. No existe ni

la más modesta pieza a la que podamos menospreciar por falsa o equivocada. Considero, sin embargo, que la influencia de estas culturas en mi labor artística es más subjetiva que material, más espiritual que objetiva.

T.B. -¿En qué momento de su formación surge el germen que desemboca en el realismo o figuración?

F.L.H.- Brevemente podría decir que mi inclinación hacia una manera de entender la escultura como una forma de representación de la realidad fue tomando cuerpo a partir de los años cincuenta y afianzándose a lo largo de mi actividad y ya no he dudado de esta posición, ni he pensado en buscar otros caminos artísticos. Pienso que el arte ha sido figurativo o realista desde las culturas más antiguas y no veo una razón para que cambie justo en este siglo, pues la especie humana no veo que haya cambiado gran cosa en estos pocos años. Lo digo pensando en los movimientos artísticos que se han desarrollado en este tiempo; Pienso especialmente en lo que se ha llamado arte abstracto, una forma de considerar el arte en contraposición de un arte figurativo o realista, es decir opuesto a un arte “concreto”. No me agrada el término figurativo o realista, aunque entiendo que se ha tenido que acuñar a partir de la aparición de aquello que llamamos arte abstracto. Sin la aparición de esta tendencia el término figurativo o realista no se hubiera aplicado por innecesario, pues todo arte era figurativo.

El concepto del arte como manera de representar la realidad quedó en mí como mi propósito y un ideal durante mi permanencia en la Academia de Roma.

Dice Pessoa en una nota al caso: “En el más pequeño poema de un poeta debe haber algo por lo que se note que ha existido Homero”.

Creo que este pensamiento puede aplicarse al arte de la escultura: en la más pequeña obra de un escultor debe haber algo por lo que se note que ha existido Fidias.

T.B.- ¿Qué hay de aprendido y que de innato en el escultor, o en el artista en general?

F.L.H. -Respecto a que hay de aprendido y que de innato en el artista en general quisiera responder recurriendo de nuevo a una cita literaria. Esta vez de Antonio Machado, en su libro “Juan de Mairena”, este profesor imaginario dice en una ocasión a sus alumnos: “Nunca os jactéis de ser autodidactos, pues es poco lo que se puede aprender sin auxilio ajeno. No olvidéis, sin embargo, que es muy importante y que nadie os lo puede enseñar.”

Quiero ver, en esta acertada sentencia de Machado, que lo que da a entender como auxilio ajeno es lo aprendido y es innato lo que nadie nos puede enseñar.

T.B.- En tu etapa como enseñante, ¿qué has aprendido?

F.L.H.- Como enseñante no sé si he aprendido algo, tal vez sí, pero se trata de algo subjetivo que no se puede concretar específicamente, sí puedo decir que me he preguntado en muchas ocasiones: ¿qué es lo que he enseñado? O mejor dicho me pregunto en muchas ocasiones si he enseñado con acierto, si he sido un profesor eficiente. Éstas han sido, durante mi prolongada labor docente, unas cuestiones que me han rondado en la cabeza constantemente. Enseñar arte es muy distinto de enseñar, por ejemplo, matemáticas “donde lo definido y la definición son una misma cosa” (A. Machado) Pero la enseñanza del arte es más inconcreta; ¿de qué forma se debe enseñar para ser eficiente? ¿Cuál es el método?

No encuentro una respuesta satisfactoria y pienso a veces en una frase que le oí a Antonio López hablando de este tema; dijo que el arte se puede aprender pero no se puede enseñar. Creo que esta frase contiene algo de verdad.

Camino ya de cesar en esta actividad docente sólo puedo decir que quizá algo aprendí de mis alumnos y algo a su vez creo que pude enseñarles.

T.B.- Si volvieras a empezar de nuevo, sin el lastre que conlleva ser un artista en plena madurez, ¿volverías a expresarte con el mismo lenguaje?

F.L.H.- Para mí, cada obra, cada trabajo es como empezar de nuevo, cada proyecto es una novedad y me siento como el escritor no muy dotado ante la hoja en blanco. Cada obra que emprendo es para mí como la primera que realizo, una aventura de que no sé ni la ruta ni el final, pero con la ilusión de que esta vez sí voy a conseguir realizar una obra notable.

En cuanto a si me volvería a expresar con el mismo lenguaje si estuviera en los principios no sabría qué decir, tendría que verme en esa situación lo que es improbable. No obstante creo responder con lo anteriormente dicho, es decir: para mí cada obra, como cada día, es empezar de cero, como cada mañana es una novedad pues no ha habido otra igual antes. Tampoco sabría hacer algo distinto de esto que llamamos arte figurativo.

T.B. - ¿Qué pretendes que la gente sienta al contemplar tu obra?-

F.L.H.- Hoy por hoy no pretendo llegar al sentimiento del amante del arte ni intento hacer sentir nada a nadie, no me veo en esa necesidad, ni siquiera me pregunto si mis obras, tienen algún valor o no tienen ninguno. Si a veces las expongo es porque así lo dicta el guión, son las reglas del juego actual, pero cada vez siento menos el deseo de mostrarla. Hacerla y emplear todo el tiempo que la pueda dedicar para terminarla lo más perfecta que mis facultades me permitan es suficiente para mí; el resto es accesorio.

Sólo en la juventud tuve ese interés por darme a conocer, lo que es comprensible en esos años, máxime cuando lo que se pretende en ese periodo es situarse y vivir del propio trabajo.

T.B.- ¿Qué disciplina de trabajo sigues?

F.L.H. -En cuanto a mi programa de trabajo puedo decir que no sigo una disciplina diferente, ni pretendo diferenciarme del operario de una fábrica o el empleado de una oficina, los cuales han de cumplir con su horario y su jornada de trabajo establecidos.

Suelo acudir a mi taller hacia las nueve de la mañana después de asearme y desayunar en casa, como cualquier trabajador, y allí permanezco en mi tarea hasta la noche sobre la nueve o las diez. Este horario se alterna con estancias en la fundición repasando ceras o bronce, en los talleres de madera o con las clases en la Facultad de Bellas Artes. En todo caso se trata de una vida algo rutinaria pero de la que me siento satisfecho pues considero, como ya digo, que cada día y el propio trabajo constituyen por sí mismos una novedad.

T.B.- ¿Cómo te enfrentas a la realización de un monumento, que particularidades tiene la diferencia de la obra personal?

F.L.H.- Las pocas obras públicas o monumentos que he realizado he tratado casi siempre de afrontarlas como una obra personal, siempre que me ha sido posible. Como siempre he trabajado con modelos pues no sabría hacer nada sin ellos; en todas las obras públicas que he podido he recurrido a modelos de mi entorno. Así en la escultura para los Agentes Comerciales en la Estación de Atocha hice un retrato de mi hijo Francisco que me posó durante un largo tiempo. Igualmente en el monumento a Luis Companys en Barcelona me sirvió de modelo una hija del arquitecto Dionisio Hernández Gil. Mi esposa está representada en la imagen de Talía instalada en el teatro de Rojas de Toledo. Así podría enumerar algunas más, pero creo que éstas son suficientes como ejemplos de mi actividad.

Para mí la escultura en cualquier circunstancia es siempre retrato de algo o de alguien. No siempre se cumple este enunciado en todos los monumentos pero trato en lo posible de que sea así.

T.B.- Respecto a la técnica, ¿qué medio es con el que te sientes más cómodo?

F.L.H.- En la técnica profesional une algo, un principio para la realización de mis obras de la técnica del modelado en arcilla, una manera en todo semejante a la utilizada por nuestros escultores de fin del XIX y principios del XX (Blay, Benllure, Querol, etc.). Este medio permite cambiar y corregir la obra en cual-

quier dirección hasta darla por terminada. Después, según las circunstancias lo requieran, pasará a una materia estable, como puede ser la escayola, la Terracotta o bien madera o bronce.

T.B.- ¿Qué soporte escultórico prefieres: relieve, bulto redondo, medalla...?

F.L.H.- No tengo preferencias particulares por cualquiera de los soportes en que se expresa la escultura. El bulto redondo es la manera de representar cualquier imagen real de su propia entidad, es decir: en tres dimensiones. Así se ha manifestado la escultura desde sus orígenes. Y como no trato de ser una excepción, me valgo de las mismas reglas. En cuanto al relieve, es una parte de la escultura, ha tenido una función ornamental desde antiguo, como decoración aplicada a la arquitectura. Para mí personalmente, tiene un interés particular pues se presta a una especulación temática y en muchos aspectos se puede acercar a la pintura. Como no soy pintor, por este medio puedo acercarme a este arte, y aunque no se sirve del color para su manifestación, se pueden lograr una gran escala de valores y matices que se pueden aproximar a éste. Se puede representar el espacio aplicando las leyes de la perspectiva en términos muy semejantes al dibujo; quizá en estos matices estribe su fascinación.

En cuanto a la medalla para mí es otra manera de práctica semejante al relieve; sólo varía por sus dimensiones y formato pero estas exigencias la rinden, en mi opinión, igualmente atractiva e interesante. Puedo decir que practico los tres medios con el mismo interés y entrega; todos ellos son para un mismo vehículo de expresión.

El referente temático de mi obra es, invariablemente, la realidad. En principio porque no sé hacer otra cosa; no sé hacer nada sin un modelo. El más pequeño detalle tengo que tenerlo delante para poderlo representar. Necesito una mano real presente si quiero modelar una mano y así sucesivamente. Pienso, por otra parte, que la realidad es más original y novedosa de cuanto yo pudiera inventar. La cuestión es saber verla y comprenderla con ojos nuevos, (como ha sucedido a lo largo de la historia) lo cual ya no está en mi mano decir o creer que estoy en esa situación.

Tomo generalmente como modelos a las personas de mi entorno, mi esposa, mi hijo, los amigos y los hijos de mis amigos, tanto por un sentimiento afectivo como que los encuentro maravillosos como modelos vivos.

Practico también el dibujo, pero no como escultor sino como pintor en blanco y negro, o sea, sin color. Trato de representar con el dibujo el espacio y la luz, características de la pintura. Como me atrae la pintura y no soy pintor, sustituyo con el dibujo esta parte del arte que no domino.

T.B.- Por último, ¿Cuál sería para ti el fin de la escultura: la obra en sí misma, es un fin social, simplemente una satisfacción personal, una necesidad de expresión... todo al mismo tiempo?

F.L.H.- Para mí el fin de la escultura como de toda obra de arte es dejar aquí algo que tenga algún valor cultural y merezca ser conservado durante algún tiempo más o menos largo, tiempo que dependerá del azar.

Desde mi punto de vista menos trascendente considero que la de escultor es una profesión elegida libre y vocacionalmente, y que uno trata de ejercer poniendo el mayor empeño por alcanzar la perfección que nos permiten nuestras facultades.



Entrevista a Julio López Hernández

Tomás Bañuelos (T.B.) - El cuestionario propone la primera pregunta: ¿de dónde nace tu interés por el arte y concretamente por la escultura?

Julio López Hernández (J.L.H.) - A esto tengo que contestar que considero que mi arte, que mi afición nació en el taller de mi abuelo. Allí había un taller de orfebrería religiosa cuya decoración ornamental eran temas que ilustraban todos los trabajos que se hacían como custodias, cálices, centros de altar. Todas estas cosas, claro, iban teniendo una decoración ornamental exclusivamente. Cuando aparecía un tema escultórico me interesaba aprovecharme de ello, yo me enamoré en ese momento de la escultura.

La formación en un periodo intermedio tomó un rumbo diferente, la duda que creaba un futuro de artesano con sus dificultades económicas, hizo que me adentrara en otros caminos de mejor acogida social. Empecé a estudiar peritaje industrial, con la esperanza de al final desembocar en la ingeniería. En casa por las mañanas hacía un dibujo lineal para útiles de fabricación para piezas mecanizadas. Según seguía en contacto con el taller de mi abuelo y después el de mi padre, la necesidad de llevar a realizar algún pequeño relieve, cincelado y también modelado de elementos para custodias, cálices o sagrarios, se impuso este trabajo. Por buscar perfeccionamiento acudí a Artes y Oficios. Allí daba clases un famoso escultor que yo admiraba, sabía que como medio de vivencia él tuvo que hacer una labor un poco parecida a la mía, trabajar en casa del cura o talleres Granda. Este escultor ya asmático y un poco amargado era José Capuz; con su aspecto silencioso y un poco adusto se acercaba al trabajo que yo realizaba, y con movimientos simétricos y enérgicos, sus dedos pulgares ahondaban en las cuencas de los ojos, las depresiones bajo el pómulos dejando nítida y precisa la definición de los maxilares. Sin decir nada, se alejaba hacia otro alumno, dejándote en principio confuso e invadido por su áurea de tedio. El trabajo parecía que te lo había dificultado, quedaban menos

cosas definidas que las que tenía antes de su intervención, los detalles parece que se hubiesen evaporado, la masa de barro se movía cimbreada en busca de su acomodo, y el espacio esperaba a tener juego en esa combinación de masa y vacío que es la escultura.

T.B.- ¿Cuáles fueron los maestros que influyeron en su formación académica y cuáles en el mundo del taller?

J.L.H.- En mi formación académica cuando ya me encontraba estudiando en la escuela superior de Bellas Artes con sede en c/Alcalá 13, el primer escultor que orientaba nuestros primeros pasos era Manuel Laviada. Enseñaba a modelar cabezas clásicas o modelos ya más modernos pero todos copiados de escayolas. Insistía mucho en que ejercitáramos una mirada analítica que debía basarse en referentes geométricos. Todo debía estar coordinado bajo los imperativos de un orden ortogonal. Los cuatro planos que describían los bordes del tablero del caballete tenían que definir el tamaño y la inclinación de los diversos planos que definirían la cabeza. Como el modelo y el trabajo en arcilla estaban sobre tableros iguales y con idéntica colocación, el orientar modelo y trabajo para que nuestra mirada las abarcaba sin equívocos. Sin ofrecer mucha dificultad. Este método de ver todo desde cuatro planos perpendiculares entre sí, circulando por todo el espacio escultórico, es algo que recuerdo y practico. Después he comprendido que incluso para una escultura no tan tradicional, una escultura que puede valorar no ya en igualdad sino con más énfasis el espacio que la masa, este modelo de mirada ortogonal, puede resultar útil y eficaz.

En cursos más avanzados recibí lecciones de D. José Ortells y Comendador. El primero añadió a los conocimientos que traíamos de Laviada, una introducción a la interpretación de la escultura exenta y el relieve. Esto, debo confesarlo, fue escaso porque seguíamos yesos en volumen redondo, igual que hacíamos en cursos después copiando del natural con Comendador. También recuerdo

de este profesor la exigencia en la claridad de exposición de la figura humana. Las partes fundamentales de la figura así como sus miembros más pequeños debían de mostrarse hacia la mirada del espectador con la mayor claridad. Recuerdo que nos hacía comprender esto hablándonos del relieve: en éste no se debía de representar ninguna parte de la figura que no mostrara su dimensión máxima. Debíamos huir de los escorzos; mucho después he podido discernir este concepto; la técnica del relieve es compleja y variada según se trate de alto, medio o bajo relieve.

Cuando pasamos del relieve con fondo inactivo, es decir, como simple soporte en el que apoyar la narración figurativa con afán espacial, el que quiere colocar la narración figurativa en un espacio habitable, cuando las masa de las figuras actúan como estatuillas, estamos imponiendo nuevas leyes de armonía.

Es el genio de Donatello quien nos da la solución creando un espacio imaginario mayor al tiempo que es inferior al retroceso físico del plano (fondo o plano soporte). Las posibilidades espaciales de un relieve eran tanto más limitadas cuanto más directa era la relación entre la profundidad imaginaria y la profundidad real. En vez de situar las figuras sobre un fondo plano que se correspondía con los límites visuales de la escena, Donatello efectuaba una proyección del espacio a través del fondo y situó la acción detrás del plano del relieve, la perspectiva lineal era la que hacía posible el efecto. Parece que nos hemos desviado de la pregunta e invadimos el terreno de otras que quizás vengan después.

Curiosamente hemos hablado de Laviada y Comendador como elementos formales en mi trayectoria, sólo referidos a una influencia técnica o de taller. Pero tengo que decir que Laviada, a quien lo visitaba en su estudio alguna vez, acompañando a un compañero de escuela que le cuidaba los barro, me hablaba de su estancia en Roma, donde había tratado entre otros a Arturo Martini, escultor muy sugerente, que junto a los futuristas italianos, distanciándose de ellos y

buscando unas raíces etruscas influido también por los descubrimientos de los cadáveres calcinados de Pompeya, ejerció sobre mi una impresión cautivadora. Comprendo ahora y puedo incluso ponerlos en relación el conocimiento de todo esto con el trato a otro de los profesores de entonces. Este era Chicharro hijo, profesor de Pedagogía del dibujo, asignatura entonces no muy definida, que con mucha libertad de interpretación, gracias a su condición de pintor, no muy reconocido, sepultado su talento por el peso de la fama de su padre y de poeta formado intelectualmente en Italia. Formó parte como cofundador junto con Carlos Edmundo de Ori del movimiento poético que llamó Postismo.

Su clase incomprendida incluso por una mayoría de estudiantes, constituía un revulsivo dentro de una atonía generalizada de la enseñanza de la práctica del arte; su mentalidad irónica junto con su amargura y desconsolada rebeldía, abría un campo de comprensión para lecturas arriesgadas dentro del arte.

Lucio Muñoz, Joaquín Ra, Antonio López, mi hermano y yo dentro de la Escuela, y junto a nosotros, de fuera, como podría ser Francisco Nieva, constituían su cohorte de seguidores, no totalmente fieles, pero sin duda, reconocidos a su informal magisterio.

La literatura ejercía su influencia en la formación de cada uno de nosotros. Recuerdo que fieles a una tradición realista y comprometida, escuchábamos las críticas e ironías de Chicharro contra Machado y, sabiendo que no podían hacer mella en nosotros, tratábamos de asimilar sin encono sus negativas interpretaciones de Machado y de otros parecidos. El punto de inquietud, pasó a escritores como Kafka, Herman Hesse, Tomas Mann y el surrealismo de Alberti con su libro sobre "los ángeles" se hermanaba con el generoso impulso humanista de Miguel Hernández y Cesar Vallejo, así como el salto desde Pirandello y Papini a Arthur Miller.

T.B.- ¿Qué escultores en el panorama artístico general han podido servir de referencia en las distintas etapas de su trayectoria artística?

J.L.H.- Considerando ese panorama de forma muy amplia, abarcando grandes espacios históricos, tendría que decir que curiosamente mis primeras emociones estéticas, las que pudieran influir de alguna manera en mi gusto, arrancan no de la Antigüedad o el clasicismo sino de lo medieval avanzado; las esculturas de Juan Guas o Gil de Siloé, “la mujer adúltera Compostelada” con “el Doncel de Sigüenza” junto a la corte palaciega de Nam, con sus personales de tan variada psicología, formaban todo un credo estético para mí. El realismo emergía en estas obras sobreponiéndose a los recursos técnicos y formales del románico y del gótico.

Recuerdo que empecé un torso de chica y que aquel torso no llevó buen camino, no pudo a acabarse y se fue transformando. Al final lo convertí en la loca del camino. “La loca del camino”, que está influida por Arturo Martini, esa es la escultura que Arturo Martini me dejó en la mente.

T.B.- ¿Que escultores consagrados estaban en ese momento en pleno rendimiento?

J.L.H.- Hombre, aquí indudablemente tenía un áurea de respetabilísimo escultor, muy bien formado, muy clásico, muy sólido, Comendador. Era el escultor nuestro, para nosotros y para Franco, y luego, pues bueno ese especie de revisión que hacía soñar con nuevas imágenes y con nuevos artistas y nuevas cosas. Para mí me llegaba una nueva influencia muy ibérica, romántica a más no poder de Alberto. Como sabía yo que había sido un escultor, que había tenido que emigrar a Rusia y que había trabajado con los más modernos de antes de la guerra, pues este hombre Alberto era un mito; era mítico, era soñar con aquellas producciones surrealistas y tal y todo esto llegaba como una gran ilustración y la cogías con una gran emoción y además te servía muy de poso; inventaban muchas cosas a partir de mirar una imagen que era esquemática

y escueta; tu inventabas infinidad de posibilidades. Esto también me pasaba con Arturo Martini por ejemplo, y con un escultor extraño de muy poco nombre que ha tenido una evolución que no he visto yo más y que se llamaba Ernesto Vifiori. Ernesto Vifiori era un escultor que trabajaba en Italia un poco antes, bueno yo creo incluso, no sé si estuvo con Musollini, pero indudablemente era un escultor de una expresividad muy curiosa. Vi una par de cosas en un pequeño libro y curiosamente se relacionaba mucho este Ernesto Vifiori con un escultor alemán que también fue de los disidentes y que se suicidó y era un escultor de un gran romanticismo, pero con ese romanticismo trágico de los alemanes que es Lembruch. Lembruch para mí también era una de las influencias más sobrecogedoras, me entusiasmó Lembruch con esas imágenes, con esas Venus alemanas tan delgadas, esquelético, con esas piernas tan largas. Así como Vifiori me llevó a Lengrup, Lembruch me llevó después a Giacometti. Y son escultores que se escalonan muy bien y se relacionan.

T.B.- ¿En qué momento de tu formación surge el germen que desemboca ya en el realismo y la figuración?

J.L.H.- Es un momento incompartido, es una situación en que confluía el pensamiento de Antonio López, de mi hermano y el mío, en algo que no quedábamos conforme con ello. Veíamos que estaba emergiendo el arte abstracto. Vino una exposición muy importante en Madrid que se llamaba "Arte otro", americana. Esto dio un empujón brutal a nuestras creencias. Creíamos que lo que teníamos que hacer era la modernidad pero a mí me creaba unas dudas tremendas, a mí, a Paco y a Antonio; Entonces, no sé, había un desequilibrio entre lo que nosotros soñábamos y lo que veíamos plasmarse en el arte moderno. Por otro lado, la revisión del arte antiguo siempre nos daba pautas para comprender mejor la realidad, es decir, nosotros veíamos más realidad en una representación de una teliana que en lo que estábamos viendo que se hacía en ese momento. Además, la confluencia con que vivíamos en unos barrios un

poco marginales, como era Tetuán de las Victorias y Estrecho, donde todavía quedaban restos del padecimiento de la guerra y de una postguerra dura y difícil. Allí había unos personajes dolientes, tristes, que no encajaban en el juego un poco diletante del arte moderno; y sí lo encontrábamos en las representaciones antiguas en las que en la vida del hombre estaba potenciada al máximo y había pues una conciencia, una toma de conciencia y de responsabilidad grande. Entonces, esto coincidió con el periodo en que empezábamos a viajar. Yo conseguí también una beca para ir a Italia, la beca March. Entonces me fui a Italia, visité e intenté visitar y empaparme de los artistas de los que me llegaba su fama como era Marino Marini, Arturo Martini, Fachini...

T.B.- ¿En qué año fuiste a Italia?

J.L.H.- Yo fui a Italia sobre el 58, llegué con el afán de ver todo aquello y de aspirarlo, pero me había programado de una manera curiosa porque, no perdiendo el hilo de la tradición, propuse el plan a la Fundación March ya que exigía una memoria de lo que querías hacer en aquel viaje para disfrutar de aquella beca. Había puesto unas visitas al arte antiguo a los museos y demás creaciones de los escultores del renacimiento y luego asistir a clases en Milán con Marino Marini y con Fachini, y con el Greco si podía ir. En esta situación yo viajé con ese afán; visité lo antiguo y luego llegué hacia arriba y ya de vuelta hacia Milán y ya allí me matriculé en la Academia Brea para ver a Marino Marini. Marino Marini me recibió en su estudio personal pero me anunció que se tenía que marchar de viaje al norte y que iba a estar muy poco tiempo dando clases, que no coincidiríamos apenas. Estuve en las clases de Marino Marini. Allí todos los alumnos hacían pequeños "Marino Marinis" y eso me desilusionó bastante. No encontré pues, una chispa de algo original, de algo creativo, de algo que buscaba otras cosas, resultaba un poco aburrido, por otro lado, sí me llegaron influencias.

El resultado de ese viaje y de esa conexión con lo que yo consideraba moderno o en fin, de una visión internacional, pues me acuerdo a este respecto que

estuve viendo en Milán una exposición en una galería en la que se anunciaba un conjunto de pinturas de pintores ingleses muy revolucionados muy evolucionados, dando una visión moderna, y que me sorprendió y creo recordar. No lo puedo tener con seguridad pero me sorprendió mucho porque lo vi con mucho interés siendo la primera vez que vi una obra de Bacon en aquella exposición colectiva de Milán. Bueno, hecho este viaje y regresando a España, se perfiló la necesidad de buscar la línea personal del realismo. Mi hermano, Antonio y yo estábamos en un acuerdo, en un mutuo y tácito acuerdo, hablábamos, pero sí parece que gravitaba sobre nosotros esa idea; entonces pues empezábamos a trabajar buscando eso.

Ese esfuerzo por describir lo que habíamos pensado, lo que habías visto, lo que habías asimilado del viaje, me concienció también con mayor seguridad de que había que buscar algo personal. Y bueno, el viaje nos confirmó en la búsqueda de algo, y yo me acuerdo que en el primer intento que yo hice que era demencia, yo quería hacer un hombre, un hombre que caminaba hacía el futuro, y llevaba un niño, y la chaqueta le caía sobre los hombros, bueno ¡aquello era de un anecdótico!

T.B.- ¿Qué me puedes decir de las esculturas en las que juegas con volúmenes y huecos a la vez?

J.L.H.- Eso es anterior.

T.B.- ¿Eso es después de la Escuela?

J.L.H.- *Justo después de la escuela, la influencia “henrymooriana”, los pensamientos de la modernidad, los concursos nacionales...*

T.B.- Tiene algunas similares Oteiza también de su primera época.

J.L.H.- *Sí claro, es una escultura tectónica; justamente en el momento de acabar en la escuela intente por ese lado, llegué incluso influido también por lejanías extrañas. Henry Moore gravitaba ahí bastante, pero llegué a hacer un*

grupo de dos mujeres en diálogo que las llamaba “las mujeres vegetales”. Eran como unas laminillas que se movían en espacio en hueco, buscando el hueco, que eran como vegetales, como hojas, pero que dialogaban mucho.

T.B.- Háblame del proyecto que hiciste con Higueras o ¿con quién lo hiciste?

J.L.H.- Si, con Higueras, bueno, uno de los primeros concursos a los que nos presentamos. Los concursos nacionales entonces se presentaban proponiendo un tema al conjunto de los artistas. Entonces en escultura aquel año habían propuesto hacer el tema de una fuente. Fernando Higueras era un arquitecto que emergía y que pintaba unas acuarelas muy interesantes; teníamos una cierta amistad y decidimos presentarnos; y lo hicimos con un proyecto que era una realización también simbólica, con una fuente con un chorro de agua inexistente que se elevara hacia arriba. Higueras ideó una especie de torre metálica muy alta que se autosustentaba y era fortísima en cuanto a resistencias porque era una estructura de punta de diamante, o sea, eterna. Hicimos la maqueta con infinitos palillos de dientes y todos pegados en las puntas creando unas tribulaciones. La torre tenía como 20 cm de lado, era triangular, de base triangular y casi 2 m de alto y podías mantenerla en una horizontal sin que se cayera. Fue una torre que queríamos instalar en la Plaza de Castilla. Entonces estaba a las afueras de Madrid, quedaba directamente sobre la meseta castellana, era lo más despejado, el horizonte más árido y más inquietante que te pudieras imaginar; la queríamos poner ahí. Yo tenía la aspiración de conquista y esa imagen del caballo resuelta con huecos, con formas geométricas y concavidad era una solución a lo medieval a partir de la plástica que me estaba dando Henry Moore, y de ahí surgieron una serie de cosas: “el Pastor”, “el Hombre del perro”, en fin, hice una serie de cosas que fueron desembocando en otras...

T.B.- ¿El guerrero que has fundido en aluminio corresponde a ese momento?

J.L.H.- Ese guerrero, efectivamente, es también medieval, pero constituye un monumento a Garcilaso de la Vega, un poeta que yo comprendí más a través de Miguel Hernández que del propio Garcilaso. Miguel Hernández lo define como claro caballero de rocío, por lo que yo imaginé esa figura como pensativa e hierática, como en un estado de trance a la orilla de un pequeño estanque donde se moría Elisa. Elisa se ahogaba y este pastor nevoroso que es otra de las esculturas que tengo también muy esquemáticas, un poco “henrymoorianas”, era el que se quejaba de la muerte de Elisa.

T.B.- A partir de allí empiezas a hacer obra figurativa y realista ¿cuándo se crea esa conciencia de lo que ahora se llama la “Escuela de Madrid”?

J.L.H.- No, eso tardó, tardó un poco, no surgió tan espontáneamente, ni tan directamente. Ya te he dicho que incluso en el primer intento de aquel hombre con la chaqueta al hombro, me resultaba tan duro pasar a resolverlo de aquella manera que lo tiré abajo, no lo hice; después, buscando el apoyo, buscando algo tradicional con lo que yo me encontraba a pecho descubierto con la escultura, porque yo pensaba que la escultura debía tener unos soportes técnicos, unos soportes de soluciones prácticamente avaladas. Yo había visto que lo gótico, que lo románico, que lo clásico, resolvía la vestimenta por ejemplo de las figuras con unos métodos del doblaje, del plegado, la solución plástica. Había pues un método, un sistema, ese sistema que yo consideré que en Ambur y en la escultura que más me gustaba en el medievo había sido sobrepasado por la realidad. Ya no se quedaba en el sistema sino que era un soporte para que la realidad fuera más poderosa. Considerando que ese método y ese sistema son el apoyo, el sustento, donde se edifica la escultura, yo veía que el realismo actual carecía de ellos. Era muy difícil estructurar el ropaje de las personas actuales con esas chaquetas, las faldas cortas de las mujeres..., para que aquello tuviera densidad escultórica.

Me daba miedo y yo no sé si por un recurso de estrategia, lo primero que hice fue a mi novia agachada, "Acocorata en el bidé", porque tenía presente todavía aquella figura de Miguel Angel de muchacho acocorato, que es una figura que he visto muy poco después, que está por ejemplo en Leningrado y que no se ha hecho expansiva. Hice una figura de un niño, un chico vecino mío que iba al colegio en invierno y que jugaba con el barro, y vi que el abrigo, un abrigo de esos de corte muy tradicional que se ponían los niños entonces que parecía que era el abrigo de su papá, y vi la posibilidad de hacer una figura copiada de la realidad en la que el movimiento, las formas plásticas de los plegados, estuvieran sujetas bajo una dinámica que no presentaba tan claramente la carencia de unas faldas largas ni nada, sino que agrupara la figura y al encerrarla originara un plegado tradicional y fácil de recoger. Entonces hice aquella figura del niño jugando con el barro. Después hice un retrato de Esperanza, mi novia entonces, que como llevaba faldas estrechas y rebecas, la agaché, la puse como fregando en el suelo y recogiendo. Pero muy elegantemente, no es una fregona, es una mujer que pasa el paño elegantemente por alguna cosa que se ha ensuciado o recoge o un pañuelo. Entonces esta figura también estaba acocorata, estaba sujeta a que los plegados pudieran tener una energía de por sí, por el movimiento al que los obligaba la propia circular. Eso me sirvió de apoyo, pero después dije: no, hay que coger el toro por los cuernos, hay que ir a la realidad que se nos presenta diariamente; fue entonces cuando por dar clases en la escuela de Artes y Oficios, tenía contacto con alumnos que entraban y salían de allí, y encontré a una chica afín, un poco asustadiza, como desplazada de ambiente. Me causó una sensación grata, me pareció que era una persona de otra época, la cabeza se caracterizaba por una cara un poco recomida, en estructura muy sólida pero atenazada. La vi con su abrigo, caminaba como un poco sobrecogida o pegando impulsos extraños y aquello me sugería el caballero de Manler, un caballero medieval de Manler. Hice la primera figura mostrándose enteriza, plenamente abierta para que el abrigo

fuera reconocido, así como el corte hasta donde le llegaba para que las piernas quedaran al aire, que no hubiera equívocos. Aquello fue el desafío que yo acepté con aquella escultura que se llamó “Úrsula” y que ha tenido un gran éxito, en fin, está en la colección de la Fundación March y en la Linderhain, la Úrsula es una mujer que tiene presencia.

Estos fueron los caminos por los que se fue imponiendo y abriéndose una entrega, un compromiso con la realidad que era difícil de asumir si no tenías defensas, en fin, la figura presentada en una exposición colectiva en la Galería Juana Mordó causó mucha impresión a artistas que venían de fuera y que habían estado en Italia y estaban en conexión con lo más moderno. Aquella figura les gustó muchísimo y dije: “por aquí no vamos mal”.

Yo creo que esa formación del artista, “si nace o se hace”, que se viene diciendo tantas veces, con seguridad no te puedo decir que sea así de excluyente: que se haga solamente o nazca solamente; no sé si al cincuenta por ciento tiene una influencia o no. En lo que sí creo más es en el ambiente que propicia la formación, eso sí. Es un clima, un caldo de cultivo donde pueda formarse el artista; probablemente el caldo de cultivo no se aprovecha si no tienes una inclinación nata; o sea, efectivamente te vas a él porque te emociona eso, estas inclinado, estas prácticamente “tocado” para que eso sea tu vida.

T.B.- Pero sí lleva un germen que puede desembocar en un artista plástico o puede desembocar en un poeta...

J.L.H.- Bueno, yo creo que es ahí donde está una cosa que podemos considerar con dos vías de solución: por un lado el ambiente que te influye y que te orienta psicológicamente, emocionalmente, intelectualmente. Y, por otro lado también está el ambiente que te forma, te ayuda y te crea materialmente, o técnicamente. Entonces, indudablemente, yo no puedo dejar de pensar que el taller de mi abuelo, con su orfebrería, con su metal, influyó para que yo fuera

escultor y no otra cosa. Lo mismo que puedo pensar que un ambiente propicio para que eso suceda, también puede ser causa de que suceda lo contrario. Que un espíritu sensible, en un ambiente que le pueda desembocar a ser un artista plástico, de obra manual, pues puede que exista en él una rebeldía, una manera de no querer ser igual; y entonces se incline a una profesión totalmente opuesta, y puede ser un poeta. Precisamente porque hay un deseo de personalizarse y de ser independiente de algo; es indudable que el artista también tiene un ego muy marcado; quiere ser el mejor y el primero, y el único; hoy también marca eso. Eso también está ofreciendo un punto, un punto de confluencia con lo que es la formación.

No sé, ¿tú que ves?: ¿todos los genios, todos los artistas conocidos tienen personalidad de artista? Picasso..., bueno Picasso igual sí. Picasso si tiene personalidad de artista. Pero, a mí, lo que me queda un poco en duda, es que en los grandes artistas del pasado he visto un ingrediente muy poderoso y muy marcando en su producción: el amor, y en Picasso no veo amor ninguno. Puede que esto sea motivo de que el arte Moderno no tiene que tener amor, pero antes hay que amar. Antes, hay amor, en lo de antes se traduce un amor, una dedicación, una entrega hacia algo, es como un débito que tienes con el mundo, con la vida: tú eres un realista, o eres un artista y devuelves al mundo aquello que te da, devuelves la imagen de la vida, y ese débito, es amor. Yo en Picasso veo que es soberbio, es terrible, tiene un poder extraordinario, y no devuelve nada.

T.B.- Esa imagen estereotipada del artista se ha mantenido durante mucho tiempo. Por ejemplo, ¿qué te parece Dalí?

J.L.H.- Yo creo que Dalí es artista, tocado por un afán de notoriedad grande, pero es que el artista moderno, ha vivido, ha nacido, tiene que desarrollarse en una sociedad estructurada bajo las leyes del comercio y del marketing; hacen todos sus sistemas para subsistir y para vivir. El arte se ha transformado, se sustenta bajo la idea de que te tienen que comprar el arte. El arte lo tienes que

vender, y es un bien transaccional: tú das una cosa que vale, por otra cosa que te dan que vale también, que es el dinero. Yo creo que cuando antiguamente el arte se vendía hacia el espectador, no al comprador, tenía la misión de orientar la vida de los hombres y de acompañarles en la existencia, ése era su destino. En el templo, o en el ágora o en sitios públicos, y eso ha cambiado muchísimo; ahora es lo otro. Entonces, en el momento en que se ha implantado ese otro sistema, que se subvenciona el otro, que parece que sin ellos no podría existir arte moderno, pues el arte pasa a responder a esas exigencias que establece la sociedad actual. Comercializarlo, lo comercializa, pero es un ejemplo de que no tenía por qué comercializar nada. Y luego están los otros artistas de cada época, que sí estaban deficitarios de esa oportunidad que tenía Velázquez, por ejemplo, de trabajar con plena libertad, como pudieran ser Zurbarán o Alonso Cano, que obedecían a los encargos. Los encargos los originaba la Iglesia, los originaba la religión, y esa religión no encargaba ni acumulaba bienes y tesoros artísticos, no los acumulaban: los encargaba para que fueran un muestrario ante los fieles de ideas y de cosas; pero no existe un afán de colección, de coleccionismo y de enriquecimiento.

T.B.- Eso me sugiere otra pregunta interesante, acerca del artista que hace su obra, y el artista por encargo. El encargo, ¿qué influencia positiva o negativa tiene sobre el artista?

J.L.H.- Yo he pensado muchas veces sobre esto, e indudablemente he pasado por etapas en que estaba a favor de una cosa y por etapas en que estaba a favor de otra. De joven tienes la idea de que tu arte es personal e intransferible pues va a descubrir un nuevo valor para la historia, es un arte que no se puede encargar porque no se sabe cuál va a ser. Todavía no has hecho nada, entonces es difícil que la clientela sepa. Y en ese artista joven que necesita vivir, indudablemente entendía que el encargo le obligaba a una servidumbre, y que respondía a ella como mejor podía, y hacía un encargo. La primera creencia que esto

te crea, es que ese encargo desvirtúa tus inquietudes, te lleva por otro terreno y entonces es un intermedio, es un lapsus, es un parón. Tienes que aceptarlo porque te da algo de dinero, pero tu idea es seguir con tu obra. Yo he vivido en esa coyuntura pero enseguida me di cuenta de que no tenía por que ser así, no tenía por qué ser tan conflictivo; podía hacer un encargo que fuera afín a las inquietudes y que respondiera como respondía Leonardo o como respondía Donatello o como todos. El pasado no les inquietaba, el encargo les mejoraba la fe en su propia obra. No les desvirtuaba sus creencias ni sus apetencias. Me decía a mí mismo “y ¿por qué tiene que ser ahora distinto?” No concebía a ese artista que decía “yo hago esto pero para mí hago otra cosa completamente diferente”, a mí eso me desequilibraba un poco. Entiendo que se pueda hacer, pero me desequilibraba un poco. Un pensamiento posterior a eso, entonces, te viene cuando analizas el peso, la gran densidad del arte antiguo, lo que tiene de trascendencia su producción cuando obedece a encargo. Es decir, que el arte es algo que se produce porque una sociedad necesita eso, no lo necesita un autor sólo, lo necesita toda una sociedad, eso me parece que es de una gran fuerza, y de un gran aliciente para la buena, la gran creación del arte. Pero tiene que coincidir que los intereses del que encarga y los intereses del artista sean los mismos, coincidir en esa línea. Indudablemente, si se coincide, el encargo no debilita para nada la posibilidad de hacer un gran arte. Otra cosa son los genios, hechos aislados, ejemplos especiales como pueda ser Velázquez que, sin romper ninguna norma, -aunque tampoco tiene muchos encargos- camina hacia una pintura originalísima, sin destrozar nada, sin desequilibrar nada de lo que se espera de la pintura, es casi igual, aunque sea muy original, y no tiene controversia ninguna, eso a mí me parece maravilloso. ¿Por qué? Porque lo que tiene es una libertad maravillosa, es tanta la libertad que tiene Velázquez que le permite someterse, sin caer bajo las redes de nada.

T.B.- Hablando de la necesidad del arte... ¿Qué reflexión te suscita la pintura primitiva? Hoy lo vemos bajo la óptica del artista, pero no siempre fue así.

J.L.H.- Efectivamente, todo el arte primitivo, todo arte salvaje si quieres, arte tectónico, es arte que nace de la incógnita que te produce la vida y eso, ya sea por razones mágicas, o de creencias, es fe en la producción, son mitos que se transfieren de una generación en otra. Dicen que ese arte se reencarnaba en algo un respetuoso y muy importante para la vida del hombre, por lo que yo creo que esos objetos hechos bajo esa tutela, da igual que sean arte o no, son tan importantes como el arte, con lo cual, para mí, se convierten en arte.

Maravilloso es ver al ser como cree en algo toda la vida, como ve a ese animal, con qué cariño lo ve, con qué necesidad de apropiarse de él. Esa actitud de aprehensión de ese ser es tan fundamental para su vida..., me parece mágico, es algo que no se puede hacer mejor desde los postulados del arte. Porque los postulados del arte especularían con la estética y con el gusto por eso. Contra todo esto, yo me pongo muy nervioso y, entonces vas a ver a Rubens o toda la pintura palacial de la época del Barroco y el Rococó, y entonces digo que eso sí que no me parece arte.

T.B.- Entonces, el artista moderno, el artista actual ¿donde debe poner su punto de mira?

J.L.H.- Yo creo, no sé, yo entiendo poco, pero indudablemente se está jugando ahora en unos terrenos muy resbaladizos ¿no? En cuanto a arte actual. Yo creo que efectivamente hay sugerencias, hay un factor filosófico, un factor que transmite las experiencias de una cosa en otra; juega con las palabras, juega con el espacio, juega con muchas cosas. Pero sí hay también otra cuestión y es que creo que, efectivamente, el arte de hoy en día, tan extenso como se ha hecho, con esa libertad tan absoluta, ha abierto la puerta para que ese espíritu creador primigenio del que hablábamos con respecto a las pinturas de

Altamira pueda darse. Es decir, que yo creo que se puede hacer arte sin tener una formación regida por tutelas académicas; ahora, también puede llevarte al caos, no sé.

T.B.- Y desde tu postura de escultor ya consagrado, si volvieras a empezar, si se te diera la posibilidad, pero sin lo que supone romper con toda tu obra, ¿seguirías haciendo lo mismo? Si tú fueras a la Escuela de nuevo, ¿qué sugerencias existen ahora en el arte ante las que pudieras sentirte débil y dijeras: “yo iría por este lado”? ¿O seguirías haciendo realismo?

J.L.H.- Eso sí que no lo puedo decir, lo que seguiría haciendo no lo puedo decir. Pero te puedo decir que, por ejemplo, soñaría. Yo soñaría, porque si empezara de nuevo mi formación atendería más a algo insustancial; atendería a que hubiera una dirección en mi obra hacia una inclinación, no sé si fatalista, o lo que sea, pero que diera expresión a algo muy interno.

T.B.- La materia ¿seguiría siendo por ejemplo el bronce?

J.L.H.- Eso no lo sé, porque hasta podría llevarme a lo abstracto eso que te estoy diciendo: que se expresara mi interior más profundo y que rompiera a lo mejor ese compromiso que yo he establecido con la realidad de representar a mis hermanos, a mis coetáneos, y de volver esa imagen hacia la vida que yo tengo que es la que me ha proporcionado ese compromiso, que yo lo he llamado compromiso y que me gusta, que es bonito. Yo no sé si ese compromiso ha sido el lastre para que la obra tuviera en algunos momentos algo descriptivo entonces, y anular precisamente la descripción de la profundidad de sensaciones, sentimientos de dentro, no lo sé. Por otro lado, también pienso que, indudablemente, los grandes artistas que se han perfilado así como yo pienso que podría haber sido mi carrera, son estos que han dejado la huella de una interpretación de la vida en conjunto, sin anécdotas, sin descripción de pasajes diferenciados; sino que todo es un bloque y todo es una sensación,

perfectamente definida. Esos artistas que pueden ser hasta Miguel Angel, si quieres, con un dramatismo interno ahí, que lo da la vida; Es un fatalismo que puede llegar hasta Giacometti, que puede ser Bacon, y puede ser gente que ha perfilado toda su obra bajo una directriz única y que expresa siempre lo mismo. A lo mejor, eso me hubiera gustado a mí, pero no sé por qué camino lo hubiera podido llevar. Y por otro lado, ese compromiso generoso con la vida y renunciando a ese poder, a ese yo tan marcado de estos hombres, a lo mejor está también bien, no lo sé.

T.B.- Una cosa que se ve en tu lenguaje y a lo que siempre haces referencia es la muerte. A lo mejor lo haces a veces incluso hasta en contraposición a la vida ¿no? Hablas mucho de la vida, pero yo creo que también hablas mucho de la muerte inconscientemente en tu obra. Y constantemente está presente. Tienes alguna escultura, como la del burdel del cloroformo, esa que está bebiendo el último sorbo, que no se sabe si es el último, en las que se representa un instante en el que pudieran dejar de ser, como un abandono de esta vida, de un más allá.

J.L.H.- Hombre, indudablemente para mí hay en la obra un punto de traslación. Es como una frontera entre un estado y otro; o sea, la obra se perfila como frontera entre algo que ha existido y algo que tiene que existir. Eso es el gesto también.

T.B.- Hemos hablado de muchas cosas; otro asunto en el que sería interesante indagar es la relación con el espectador. Es decir, ¿qué te gustaría que pensarán de tu obra? Porque hay algunos artistas que hacen las obras al margen de quien las vaya a ver. ¿Existe en la obra de Julio López una complicidad con el que las va a ver?

J.L.H.- Hombre, yo no establezco de antemano esa complicidad, pero utilizo un lenguaje directo, no propongo interpretaciones complicadas, aunque haya un trasfondo difícil, que incluso podemos encontrarlo en el arte: no todo el mundo

puede alcanzar los postulados del arte, y lo que propone el arte. Pero dando por hecho esto, que la figuración es un lenguaje que se supone se ha comprendido de inmediato, yo quiero que se comprenda así y me gusta que establezca enseguida un contagio de comprensión, un contagio de comprensión animado por un efecto amistoso hacia la figura. Que no cree ninguna situación de rechazo ni de aprensión porque las imágenes sean revulsivas ni repulsivas, sino que atraigan al espectador de una manera amistosa y cariñosa. Yo quiero que se acerquen a ello y que traten de comprender el mensaje que entrañan, sin asustar. Por otro lado, sé que esto no es suficiente, aparte de no asustar tiene que haber un punto duro, un punto hiriente, un punto de atracción sorpresa, y eso yo creo que se origina en el momento en que la escultura por ejemplo fragmentada, en la que el ser humano en su acción expresiva hacia el espectador se va reduciendo y todo ese bagaje está inmerso en la actitud de las manos. Esto es uno de los motivos por los que yo he hecho escultura fragmentada de manos; creo que es donde la sensibilidad de las personas está fluyendo, están siendo como unas antenas que emiten esas situaciones. Las manos son expresivas de muchas cosas, son las características de muchas cosas, puede haber manos limpias, manos líquidas, manos secas, manos abruptas; todo ese bagaje de las manos... Y pueden ser manos que acaricien, manos que repelen. Esa doble controversia me aclara que al espectador le tengo que impresionar con esa fragmentación, y que cuantos más alicientes un poco inquietantes lleve, más va a atraer. Entonces no puedo renunciar al tamaño real, porque eso es uno de los motivos por los que la gente se puede sentir atraída y sugestionada. Porque unas manos fragmentadas puestas en un espacio insólito les están diciendo algo. Este es el sistema que utilizo para mí, pero se puede decir que en general yo pretendo captar la buena inclinación de las personas. Que se acerque el espectador a mi obra de una manera atenta, de una manera amistosa, y que la obra no rechace al espectador, no esté diciendo: "tu eres un bestia, tu eres una inutilidad, no entiendes nada de arte profundo".

T.B.- ¿Que reflexionen sobre tu pensamiento o sobre el de ellos mismos?

J.L.H.- Bueno, yo creo que indudablemente esa es una buena pregunta; si tú les haces reflexionar sobre su pensamiento, les haces reflexionar sobre el mío, porque en algún momento debe de haber alguna coincidencia. Si tú propones una interpretación de algo, es indudablemente una interpretación esquemática, simbólica, que está sugerida más que explicitada. Eso es aludir a su entendimiento, aludir a que te den ellos una respuesta. La escultura tiene que hacer preguntas paralelas al espectador, preguntar al espectador: “¿me entiendes o no?”, “¿soy esto o no soy esto?”; eso para mí es lo fundamental.

T.B.- Cambiando de tema y trasladándonos al lenguaje de la medalla, ¿Por qué esa diferencia entre ese pequeño mundo, donde tu obra enlaza con un cierto surrealismo, y las tres dimensiones? En las medallas existe una visión más moderna de la escultura, sin duda distinta, que no abordas en el bulto redondo; es como si en ellas te permitieras transgredir.

J.L.H.- Yo creo que la medalla, al referirse a que todo lo tienes que circunscribir en un círculo, estás creando un espacio de nueva realidad; es tangencial a la realidad nuestra, la física que nos rodea, pero en realmente no es así, asimila muchos de los valores de la nueva realidad, pero en cierto modo se mueve en un lenguaje y en unas capacidades de invención mayores. Porque es como ver el espacio que circunscribe el círculo de la medalla, es como un gran agujero en el que ves muchas cosas, tiene un punto de fantasía: eso no lo posee la escultura. La escultura corpórea indudablemente está proponiendo un espacio físico muy semejante al tuyo, paralelo al tuyo, consustancial con tu propia existencia, tú la tocas, y además, ves una escultura que desde un punto de vista inicial te está sugiriendo cuáles son los otros puntos de vista, nunca te vas a encontrar sorpresas, no hay nada oculto, todo se mueve de una manera circular y todos los elementos son reconocibles desde todos los puntos de vista y se corresponden. La medalla es un espacio que se abre, infinito (yo lo llamo

infinito por aquella idea mágica de infinito), una expansión inmensa en que la realidad se puede representar con otros órdenes y con otras leyes porque ya es. Y además una cara de la medalla te impide ver la otra, nunca puedes sospechar qué va a haber en el otro lado de la medalla. Es decir, eso que ocurre en la escultura, que te imaginas la otra visión, en la medalla no pasa. En la medalla una parte es oculta a la otra, es un juego de sorpresas, ves una para sorprenderte con lo que vas a ver en la otra, que tiene una correspondencia, pero que siempre son de distintas características.

T.B.- ¿Una engloba a la otra o se mueven en mundos separados?

J.L.H.- Una engloba a la otra y se mueven a partir de que se ha creado una realidad ficticia, mágica y poderosa, pero nada más; se corresponden, se complementan diría yo: el anverso complementa al reverso, pero aún así tienen que ser diferentes; de hecho, en la propia composición ya plástica de la medalla, el anverso, normalmente para mí tiene una composición de tipo centrípeta, es decir, todo va hacia el centro, se conjuga en una unidad central. Y el reverso es centrífugo, es decir, se expande hacia fuera, es una composición diversa.

T.B.- ¿En cuál de los dos: anverso o reverso, haces una reflexión más que responda a tus estados emocionales?

J.L.H.- Quizás, por aquello de que el anverso tiene que referirse más directa y objetivamente al motivo de la medalla, se constituye como el retrato físico. En el reverso, indudablemente está la interpretación que haces tú de ese personaje, es la lectura que tienes de su manera de ser, de su entidad como ser humano, de lo que representa para ti. Y por supuesto da origen, precisamente por esa composición expansiva, a que imagines muchas más cosas; ahí es donde estás expresándote de una manera más completa, porque escoges aquello que por una afinidad sensible a tu manera de entender el problema, y lo incorporas al retrato; es ser fiel a una imposición externa, que es el personaje que quieres retratar, para luego cárgalo de tensión y de psicología.

T.B.- Háblame de la escultura «Esperanza agrietada»?

J.L.H.- «Esperanza agrietada» es un barro que tuve que abandonar; la inicié cuando mi hija Esperanza acababa de hacer la primera comunión, el reportaje se hizo aquella mañana, celebrando ese día en los jardines de casa, y algunas fotos que se hicieron como recuerdo me sirvieron de base para iniciar aquella escultura. Entonces empecé a modelar con ella, posándome, estaba muy fresco todo lo que estaba haciendo, era muy directo, ella tenía una expresión maravillosa, y yo la quise poner como iniciando la vida, floreciendo la vida para ella, debía de tener algo en las manos, no sabía muy bien todavía lo que era; pero la situación de que el estudio estaba lejos de casa y ella tenía más cosas que hacer fueron provocando una serie de inconvenientes que me impidieron dar término a aquella figura. Y la dejé colocada muy espontáneamente, trabajando directamente con el natural, sin ningún otro intermediario; tuve que abandonar aquel estudio porque me trasladé, tuve la suerte de comprarme otro y me cambié de sitio. Se originó un desfase con el modelo y con mi trabajo en el estudio antiguo. Sería en el año setenta más o menos, o en el setenta y dos, no me acuerdo. Aquello quedó atrancado allí, pero después de veintitantos años tuve que volver porque había que hacer obras en el estudio nuevo. Y recuerdo que recorrí el espacio –que entonces hacía las veces de almacén- y me encontré aquel barro agrietado y roto, se había secado, no lo había cuidado, no tenía todavía los brazos hechos, las manos: estaba todo agrietado. Bueno, encontré que aquella figura, aquel barro seco, agrietado, sugería precisamente la idea contraria del florecimiento a una vida, el nacimiento de una flor, era precisamente la muerte de una flor, y yo quise recuperar ese concepto; entonces consolidé aquel barro que se estaba desmoronando con ceras introducidas en sus grietas, lo hice sólido, lo pude acabar un pelín más pero sin alterar la presencia de ese acto que había provocado veinte años de espera y dejé que se pudiera hacer un molde; la completé con unas manos que sostenían una flor muy ajada, muy abierta, una flor que se expandía en

el espacio, como si fuera a perder su entidad y a romperse, a destruirse ella misma. La flor es propicia al agotamiento, por lo que se la puse entera y sin grietas; esa es la historia de la esperanza agrietada.

T.B.- ¿Las manos las tenías hechas?

J.L.H.- No, las tuve que hacer después. Había pedido un molde, pero muy fragmentado, que tuve que hacer después, porque no tenía suficiente material guardado, pero yo creo que encajaron muy bien; por otro lado, lo bonito es que en el transcurso de esos años, encontré un poema de Octavio Paz que casi parece que está refiriéndose a la escultura: «Entre los pétalos de arcilla nace, sonriente, la flor humana».

T.B.- Háblanos de la obra «Marcela y su luz»

J.L.H.- Siguiendo un poco la misma ruta que yo he seguido de siempre, es decir, cuando mis temas nacen de la realidad, nacen de algo con lo que yo he convivido; entonces vi que Marcela, cuando tuvo necesidad de usar lentillas, hacía un acto muy concentrado y con mucho esmero. En su actitud de guardar las lentillas por la noche con unos líquidos especiales y en un estuche para poder usarlas al día siguiente, vi ese punto mágico como de atención delicadísima, que es como cuidar tu propia luz, al meter las lentillas en la cajita. El hecho me sorprendió tanto, lo vi con tal aliciente, que rodeando esa imagen me hice un dibujo de todo el ambiente, el clima de la habitación, los visillos de la ventana y el cabecero de la cama, lo que me sugirió un espacio muy recogido, muy íntimo, muy delicado y transparente; ese dibujo que hice con Marcela, y en él se ve una superposición de imágenes necesaria para recoger los aspectos y vistas de la escultura, que me sirviera de base y de acompañamiento durante el trabajo de realizarla. El dibujo es de tamaño natural, grande, muy detallado, y fue el principio de la escultura, que es como yo he concebido que funcionan mis dibujos: acompañándome para retener en la memoria y que esté presente

siempre aquel instante que a mí me emocionó. Claramente no son estudios de luz sino de actitudes, la actitud viene dada por la realidad, es la permanencia de aquel instante que fue el origen de la escultura. La traje al estudio y empecé a trabajar en ella con el modelo vivo; se fue complicando, la actitud de guardar la lentilla la hacía sobre una mesa, delante de la que se había arrodillado. Aquel conjunto arrodillado en la mesa empezó a sugerirme las antiguas escenas de oratorios y de las tumbas renacentistas. Me acordaba de esas figuras orantes de las tumbas de las iglesias y me pareció bonito aludir a eso, quitando el aspecto necrológico. Apoyado en la mesa y frente a la figura de Marcela, quise instalar un espejo para remitirme a un tiempo pasado. Es decir, es una escultura formada por dos objetos, la figura arrodillada, la mesa donde va a hacer la operación de guardar la lentilla y un espejo, como un retrato temporal; la parte alta del espejo es el relieve bajísimo de la cara de ella con el dedo que extrae la lentilla del ojo, es el momento en que extrae la lentilla con el dedo índice y va a llevarlo a la cajita. En el espejo está el primer momento que ya ha pasado, en el que ha extraído la lentilla del ojo, y el momento futuro cuando ya la va a cerrar. Es un devenir en el espacio y en el tiempo. Se traslada el punto de atención que me ha ocupado de un objeto a otro.

T.B.- En cuanto al tratamiento, aquí apuntas una manera de hacer con respecto a las anteriores mucho más libre, y marcas unas heridas en la forma de las que me gustaría que me hablaras.

J.L.H.- Una cosa que gravita en mí es el hecho de que en el transcurso de mi trabajo la superficie sea expresiva al máximo y refleje incluso el devenir de cómo ha sucedido y cómo me emociona eso. Efectivamente, en esta escultura es donde se hace más patente la lucha por mantener esa vibración. Yo creo que el cuerpo humano vibra, palpita, respira, todo ese organismo físico y vivo es el que quiero reflejar al erosionarse la superficie, sin que se defina por nada determinado sino que pueda moverse y pueda sugerir otras sensaciones. Entonces, en

esa lucha porque la cosa no se me acabe congelando, yo dejo esas erosiones que son las que provoca un trabajo directo con el natural. Cuando quieres captar determinado gesto, pormenores de la ropa y de la anatomía, hay momentos que se expresan más no acabándola, sino siendo obedientes a un impulso emotivo que son las que han sugerido esas roturas. No las puedo hacer inventadas sin el modelo, las roturas vienen dadas porque estoy conviviendo con el modelo debido a la urgencia de poder acabarlo lo antes posible sin agotarlo.

Marcela y su luz es posterior, es del nuevo estudio, el de cuatro caminos, donde sirvieron de modelo D. Andrés el carbonero, donde hice Esperanza agrietada, las escenas del Metro, esas esculturas de la mujer viuda del colchonero, esas esculturas ligadas a la vida social de un pueblo menesteroso que ha sufrido... Cuando me cambié después de casarme a Ciudad Jardín, encontré otro clima, otro ambiente. Supongo que es algo que le debe ocurrir a todo el mundo, la manera de vivir modifica tu visión de la realidad; para mí el primer cambio que sospecho que sufrí, después de pasar con mis padres en Tetuán de las Victorias, en Estrecho, una vida muy rozada con los obreros, con los talleres, fue al casarme. Mi suegro era médico, y eso significaba que ya era un estadio superior.

Enseguida comprendí que aquel médico, aquel hombre que veía a los seres por dentro y que los intentaba sanar, tenía otra visión; intenté penetrar en el ser humano, ver por dentro de él, no el exterior, sino el origen de su padecimiento, estar dentro de ellos. Yo no sé si la escultura para mí, o mi visión de la escultura y del tema artístico tuvo la necesidad de penetrar, de hacerse más psicológica, meterse dentro del ser humano.



Tomás Bañuelos (T.B.)- Antonio López se considera un hombre de su tiempo, que admira a Gordillo por cómo se expresa y como escribe.

Antonio López (A.L.) -Yo no he hecho otra cosa que pintar, me gusta la gente que escribe, yo escribiría si supiera. Me doy cuenta de que cuando pienso, estoy manejando el lenguaje de la pintura más desde la forma que desde el color, estoy considerando cosas que pertenecen a la forma. Sorolla maneja la pintura desde la luz y del color.

Hay gente que trabaja en ese espacio entre los dos mundos, las cuevas de Altamira son un relieve pintado como las cosas de Lucio Muñoz o las cosas de Barceló. Aprovecharon las formas de la roca para que los cuerpos de los animales tuvieran más presencia. Durante siglos la escultura iba unida a la pintura.

T.B.- ¿A tu juicio, qué arte esta antes?

A.L.- Para mí lo primero es el dibujo, es la forma de representar más esencial que está equidistante de los dos lenguajes. En la escultura tú ves el busto de Nefertiti y no creo que hubiera algo equivalente en el mundo de la pintura, ni nada equivalente en la dama de Elche ni nada equivalente al escriba.

Yo creo que la escultura es muy fácil, en el fondo el escultor tiene al personaje dentro y enseguida lo saca fuera, lo que es difícil es tener delante esa posibilidad.

T.B.- ¿Cuándo se tiene conciencia de hacer Arte? Porque yo creo que los que pintaron Altamira no sabían que estaban haciendo una obra de arte...

A.L.- Yo creo que a lo mejor si la tenían y que había alguien que era tratado de una manera especial por los demás, los artistas enseguida empezaron a firmar sus cosas, el artista dentro de la comunidad tenía mucho significado, estaba cerca de los sacerdotes; es el poder del espíritu sobre sus compañeros, sobre la gente de alrededor: yo creo que la religión y el arte surgen a la vez.

Creo que hay gente con unas dotes excepcionales, creo que hay gente que nace para pintar, aunque luego a lo mejor no pinte, creo que en el ser humano hay mucha variedad, lo mismo que hay seres hermosos... otros son artistas... lo que es una maravilla es ver los pocos casos en que realmente la naturaleza ha creado eso como crea una montaña, y eso sí existe. Mi tío, cuando vino a la escuela a estudiar, hacía ya maravillas, yo creo en eso, si no crees en eso no crees en nada, yo eso sí lo he visto: la naturaleza sí crea esa concentración en una persona de eso que está en una menor dosis repartido en otros seres humanos, es como la maldad y la bondad, todos participamos pero en algunos casos en unas dosis verdaderamente monumentales. En Fidias, por ejemplo, resulta grandioso como está ahí acumulado todo lo que es talento para hacer una escultura.

T.B.- ¿Tiene algo que ver la sociedad donde uno vive? ¿Esta sociedad es más proclive a hacer artistas?

A.L.- En cantidad sí, no hay duda. La cantidad de gente que ingresa en Bellas Artes y la cantidad de facultades que han abierto... en mis tiempos había cuatro, y no ha crecido tanto la población. Ahora hay muchos más pintores dentro de la sociedad que en mi generación, casi diez veces.

Pienso que el hombre hace mucho tiempo dio la medida de su capacidad de transmitir emociones, hace siglos, y parecía que se tenía que agrandar su dimensión de "sentidor", de ser sensible para que eso mejorase, pero no se puede mejorar. Se pensaba que la pintura del XIX era mejor que la pintura del XIV, y ahora vemos que no, que cuando el hombre acierta, acierta por algo tan sumamente misterioso que está por encima de todas las normas, de todos los conocimientos técnicos, de todo lo que no sea la emoción que se transmite. Y se puede transmitir con unos elementos elementales, lo veíamos Paco, Julio y yo: estábamos viendo el "chais de Belén", y pensábamos "cualquier alumno de la escuela hace una pierna mejor que éstas", ¿por qué es tan grande esto? Es más grande que Fidias, y es tan grande como Benlliure, en el límite de

altura que ha podido darse en la escultura: porque ese hombre ha sentido con una fuerza extraordinaria y lo ha sentido de una manera clara y sin ninguna interferencia, ha ido muy derecho, nada le ha distraído. A la hora de la verdad te das cuenta de que no es para tanto hacer algo maravilloso, es como el que canta bien, no es para tanto. Y eso se da desde hace miles de años, tu vas al Louvre y ves las salas de la escultura de Mesopotamia y te da miedo estar ahí de la energía espiritual que tiene. Sales de allí y ves lo demás y esta todo naïf, todo aguado, "recetoso", se ha perdido muchísimo en algo muy importante y esto es una conquista de la mirada del hombre del siglo XX, que ha sabido ver lo que es importante y lo que no es importante. Por muchos pelitos que se le pongan a la escultura o la pintura, por mucha precisión técnica, por mucho parecido... se sabe ya lo que es importante. Por esto nos hemos quedado a merced de algo que es el sentimiento, que no sabemos lo que es y por eso se cuele tanta gente que te está originando ese caos que invade el mundo del arte. El punto de partida es fenomenal, lo básico no tiene receta y no sabemos lo que es, y esto es algo que ocurre por primera vez en nuestra época, porque siempre ha habido normas. Al hombre le costó muchos siglos hacerse con esas normas, y se vinieron abajo y costo mil quinientos años hacerse con el lenguaje que le permitía expresar a través de la pintura y la escultura sus experiencias, el mundo en que vivía..., le costó mucho tiempo, muchos sudores y después llega el siglo XX y entonces esto no vale para nada, cualquier persona puede hacer algo fantástico, y en principio no lo puedes negar. Pero eso sí vale, a mí me vale para ver el arte antiguo, para ver lo que es grande en Velazquez, en Praxíteles, que lo alisa, pero bueno otros no lo alisan y es igualmente emocionante. Para entender lo que es el arte en estos momentos estamos en la confusión, como siempre se ha estado. El hombre sigue teniendo esa capacidad de sentir que ya vemos en aquellos que vivieron hace muchísimo tiempo, y ese hombre y esa mujer son como nosotros, se quedarían mirando al sol o al cielo o a otro ser humano y sentirían cosas que sentimos nosotros.

T.B.- De alguna manera se justifica hoy este arte moderno efímero, de los que no “hacen” nada, de los que no les interesa la forma, ni el color ni el dibujo, quizá ante la propia impotencia de no saber hacerlo.

A.L.- Yo no lo llamaría impotencia, es que hay muchas cosas que contar, pienso que lo que cuenta Velázquez lo cuenta desde el lenguaje de un gran pintor, lo que cuenta una persona divertida puede ser muy divertido y no tiene nada que ver con lo de Velázquez pero añade algo a la historia, yo pienso que nada sobra, pienso que en último caso sobran los impostores, pero toda la gente, sobre todo los que inician un lenguaje nuevo, a mi me inspira respeto. A lo mejor habría que pensar que no es lo mismo la catedral de León que una casa de Tomelloso que tiene mucho encanto pero no se puede comparar el mérito arquitectónico, la riqueza... al final te preguntas porqué una canción de la niña de los peines puede tener tanta emoción como Bach. Parece que en la pintura y la escultura no es posible esa equivalencia, parece que no hay un arte popular de esa altura, pero cualquiera sabe... en la arquitectura sí. Parece que en la música y en la arquitectura existe esto y en la pintura y la escultura hay una relación de más profesionalidad, pero habría que mirar. Yo he visto dibujos de locos, dibujos de niños que me parecen muy prodigiosos y el arte de las tribus primitivas, cuando el hombre sabía muy poco pero sabía expresar cosa muy básicas, muy profundas muy misteriosas, a lo mejor más importantes que el arte muy sofisticado.

T.B.- Ahora quizá estemos dando más importancia a lo popular del arte, como ocurre por ejemplo en el arte egipcio, es como si invirtiéramos los términos.

A.L.- Es que claro se puede llegar a cosas de mucha humanidad, ¿hay un arte mayor, un arte menor? ¿Qué pasó? Yo amo mucho en la pintura y la escultura la manualidad, yo amo mucho la pintura y la escultura: el lenguaje de la pintura y la escultura. Pero yo entiendo que hay un espacio de esa gente que no es pintor ni escultor, no es que lo desdeñe es que no es pintor ni escultor ni

tampoco es poeta ni músico, pero tiene cosas que contar. Creo que los nuevos mensajes se crean precisamente por eso. El espacio de la fotografía, que tiene tanto sentido y que ha sido tan importante para nosotros, en el siglo XIX era impensable, yo no creo que sobre. Son nuevos espacios del hombre en su caminar... como surgió el óleo y antes no existía.

El arte al individualizarse ha perdido dimensión pero ha aumentado en individualidades, cuando se suman todas se obtiene algo, cuando se quite toda la paja del siglo XX va a ser muy sorprendente, desde una escultura de Paco hasta cualquier otra escultura muy sorprendente o muy emocionante.

T.B.- ¿De dónde nace tu interés por el arte?

A.L.- Eso no lo podemos saber, a los diez años yo empecé a desmarcar, y antes no era como ahora que el padre o el profesor estaban atentos; yo tenía unos primos y unos amigos con los que jugaba y ellos venían a buscarme y yo estaba copiando una lámina, con un enorme interés que yo no veía en ellos. Indudablemente ahí pasaba algo. Mi tío empezó a dirigirme cuando vió que ya había un material, una voluntad de aprender. Yo pienso que sí, que hay gente que nace con una condición especial, con una predisposición específica para hacer algo. Lo que pasa es que le tiene que ayudar el destino, pienso, se pierde mucha gente fenomenal, porque no es posible que haya tan poca gente extraordinaria, tiene que haber más semillas que no germinan por estar fuera de su sitio.

Iba para una oficina y notaba que no me gustaba nada, a mí me gustaba dibujar y cuando mi tío convenció a mi padre para traerme a Madrid y estudiar pintura se me abrió el cielo y lo aproveché... con trece años, no perdía ni una clase..., me entusiasmaba. No hacía falta el bachillerato, e ingresé con catorce años con un dibujo, si lo hacías bien.

Con trece o catorce años el niño ya puede aprender algo que pertenece al mundo de los mayores.

T.B.- ¿Antes de entrar fuiste a aprender a algún lado?

A.L.- Sí, claro, había que prepararse, estuve dibujando en Tomelloso a los doce años, todavía los conservo, copias de láminas, de revistas antiguas con grabados... e imitaba el lenguaje del grabado, y llegué a tener una habilidad extraordinaria y ya mi tío me atendió. Mi tío me dijo entonces que copiar de láminas era una cosa muy tonta y que había que trabajar del natural y me puso un bodegón. Esa obra la puse en la exposición del Reina Sofía, es maravilloso el verte sin las andaduras, sin el apoyo de la copia de una lámina. El natural es como un mar inmenso, presentía que aquello podía hacerse de muchas maneras, lo otro no lo expuse nunca; en el natural hay algo vivo, podrás ser más torpe o más hábil pero indudablemente hay un sentimiento.

En Madrid me preparé yo sólo en el Casón, que entonces era el Museo de Reproducciones, y en Artes y Oficios por la tarde con un profesor; como siempre, los profesores no te dicen gran cosa.

Fue una época fantástica, ahí conocí a un escultor que ahora está jubilado, era de mi curso y hacía unos dibujos extraordinarios de Oviedo, Felix Alonso Arenas.

T.B.- ¿Qué compañeros tenías?

A.L.- Allí conocí a gente que venía preparada de sus provincias y llegaba a Madrid a examinarse, los conocí ya ingresados pero no queda ya casi nadie. Te das cuenta de lo dura que ha sido mi época, había tres o cuatro chicos y tres o cuatro chicas, estábamos cuarenta y cinco, era muy difícil, se querían casar... y esperar a un puesto dentro de la pintura era esperar mucho, y lo inmediato era dar clase y ahí se quedó la mayoría. Yo tengo un recuerdo extraordinario de los trabajos de ese curso, de Joaquín Rabo, que está en la marlborough de París; hace unas cosas abstractas que parecen muy ornamentales, muy simples; un año delante de mí estaban Lucio Muñoz, Julio, Francisco Barón, Feito, ese curso fue extraordinario y salieron cuatro o cinco personas.

Pero se ha perdido mucha gente. Y ves que en la gente que ha podido continuar le ha ido todo por los pelos... hacías una exposición y como hubieras vendido un poco menos no hubieras podido hacer la siguiente, todo iba un poco así.

T.B.- ¿Cuáles eran tus maestros de entonces? ¿Cómo actuaban?

A.L.- Eran viejas glorias pero no cortaban el bacalao. Un poco tristes, eran muy mayores. Ahora sois más jóvenes, yo era muy joven cuando di clase. Entonces era gente muy mayor, claro, la guerra había echado fuera a gente muy interesante, muchos profesores en la época de la República. En España estaban cuatro, gente mayor interesante pero del régimen, Laviada, Valverde, Asuar, eran gente con primeras medallas, muy importantes, pero en aquel momento en la decadencia. A pesar del retraso ya empezaba a presentirse un cambio cuando yo empecé, oías cosas, ya estaba la escuela de Madrid que entonces parecía la escuela de la modernidad: Lara, Benjamín Valencia, Redondela, Macarrón, Martínez Murillo. A mi tío el pobre lo consideraban un viejo, un pintor sin demasiado interés, porque había una forma de modernidad, que no era la abstracción, pero era una figuración hecha de una manera muy suelta, recordadas las formas con un trazo negro, muy matéricas, esa era la modernidad.

En ese ambiente nos formamos nosotros, con profesores muy famosos pero sin ninguna credibilidad; alguno te podía decir algo interesante pero como no les creías pues no les hacías mucho caso.

T.B.- ¿Y qué influencias recibíais de gente de fuera? ¿Qué os llegaba?

A.L.- Había muy pocas exposiciones; recuerdo una exposición en la que vi el primer cuadro de Carrá en el año 55, en Italia, recuerdo una Bienal en el 51, sí que había cosas; ahí tiene razón Maribel, ahora te las meten por los ojos y antes tenías que estar muy atento, la gente no se enteraba. Y nosotros, pues un día llegaba Julio con un libro de Martini, Lucio te hablaba de Picasso, en

la biblioteca de la escuela había libros de toda esa gente, no había llegado la abstracción pero sí un arte moderno, Matisse, los impresionistas, todo eso ya estaba. No sólo sabíamos que existía sino que nos seducía extraordinariamente, sin conocerlo directamente nos sedujo. A Paco y Julio también, tuvimos las mismas influencias, ciertas figuras del arte moderno, que ahora no influyen tanto, como Picasso, Henry Moore, nos influyeron mucho a todos los escultores en esa época; pero escultores como Julio y Paco se sacudían esa influencia y les ayudaba a seguir adelante: era un aprendizaje, no un lugar donde situarse.

Yo recuerdo, en el estudio de Julio y Paco, ver en blanco y negro en una revista que se llamaba Goya la primera reproducción de Bacon. ¡Y cómo nos impresionó! En la Bienal de San Paulo te hablaban de Bacon, de las obras a Inocencio IV, y de Baltus, de la obra de una muchacha con la cabeza rapada, y nos pareció muy personal, muy nuevo, y nos impresionó.

T.B.- ¿Y del arte en general, cuál eran los referentes?

A.L.- Para mí el Museo de Reproducciones fue importantísimo, siento que ese museo no exista con el esplendor que tenía porque me enseñó la escultura que se había hecho: veías la Victoria de Samotracia, impresionante igual que en el Louvre, veías toda la obra de Fidias del Partenón. La absorbí igual que Paco y Julio y Lucio también. Para mí fue una fuente de satisfacción.

Volví al terminar los estudios a Tomelloso, la idea era pintar para hacer una exposición, para continuar en Madrid, pedí el servicio Militar voluntario y pude conseguirlo.

Una vez Paco me propuso ir a una librería a ver a un pintor fantástico, el pintor De Chirico. Yo sabía acercarme a la gente que podía aportarme cosas, y esa gente es la que me ha hecho. Realmente, si no tienes unos guías... por ejemplo lo que te decía Lucio de la materia, «la materia puede ser un valor con emoción en sí mismo», mi tío nunca me decía esas cosas.

T.B.- ¿Entonces, el apoyo entre vosotros era más importante que la relación con el profesor?

A.L.- Muchísimo más, infinitamente más. Se daban cuenta de que habían perdido el tren, que el alumnado se les escapaba; pero si hubiéramos creído más en ellos nos hubieran sido más útiles. Profesores en la época de mi tío de los que se habían quedado en Madrid eran Julio Romero de Torres, Sorolla, Benedicto... estaban los más extraordinarios, en mis años nombraban a la gente más extraordinaria pero no era gente que interesara. Lo único que hacían era dejarnos trabajar, ahora oyes a alumnos que se quejan de que quieren trabajar más despacio y no pueden..., entonces no. El gran apoyo que tenía entonces el alumno era el trabajo, te hinchabas a trabajar y pintar. Si te las arreglabas, mirabas libros, hablabas con gente, pues podías formarte, salías con un lenguaje que te podía valer para empezar a trabajar.

Las influencias me hicieron salir mucho de la órbita de mi tío: Picasso, Chagall, el surrealismo, la pintura metafísica, los escultores italianos, Martini, Marini, Henry Moore, fueron comunes en todos nosotros.

T.B.- ¿Cuándo empieza a germinar esa idea de hacer realismo?

A.L.- Nunca me he salido de él, yo me doy cuenta ahora de que nunca me salí. Veo ahora las cosas de esa época, de la época en que mi padre me consideraba muy moderno y estaba muy preocupado porque decía que me había salido, me había estropeado en Madrid, que mi tío me miraba con recelo y ¡era una pintura basada en el natural!

Pero en aquella época tenía uno esas ilusiones: unas metas y unos referentes, tenía la conciencia de decir: “esto es lo que me gusta hacer, y esto es lo que quiero”. Yo creo que lo he hecho siempre, no tengo la impresión de haber hecho nada fuera de esa búsqueda, pero quizás cuando te estás formando no sabes muy bien dónde vas, ahora tampoco mucho pero sabes un poco más.

Tienes ya un recorrido muy amplio y tienes unas constantes. Tengo que trabajar dentro de lo que es la observación de la naturaleza lo más directamente posible, y ya hay apuestas lo suficientemente claras para que no te puedas equivocar. En aquel momento yo empecé pintando una pintura muy cerca de la de mi tío, muy objetiva, la pintura de mi tío era maravillosa, la mía es muy mecánica, pero yo no me daba cuenta. Y cuando vi esos pintores modernos pues me influyeron mucho y parecía que me separaba del lenguaje del mundo de lo real y yo pienso que empezaba a entrar en él precisamente. Que empezaba a entender aquello; lo que pasa es que me permitía licencias, hacia alguna línea negra, simplificaba las formas, notaba que era muy importante introducir algo muy personal, notaba que no se podían mecanizar las cosas, que había que poner algo de tí mismo, no sabía por qué, pero sentía que tenía que ser así, y puede que en algún momento lo forzara. El hecho de tener la influencia de todos estos pintores tan individualizados, me hacía separarme más del mundo objetivo: pero ya estaba tratando de indagar, de echar raíces en ese mundo objetivo, no tenía mas remedio que hacerlo a partir de lo me enseñaban todas estas personas, Chagall..., porque hasta que yo entendí a mi tío pasó mucho tiempo: para mí era ininteligible, era un hombre que copiaba la realidad: me pareció un hombre bastante aburrido, para que yo llegara a comprender lo grande de su pintura tuve que pasar por muchas cosas.

T.B.- ¿Tuviste una época en que eras más intuitivo o siempre has tenido que apoyarte en la medida, en ese estudio minucioso de la naturaleza?

A.L.- Yo lo que sí notaba era que tenía que apoyarme en un motivo, el punto de partida tenía que pertenecer a mi espacio de observación, es decir, mi hermana que leía, un niño que tira a un pájaro en la terraza de mi casa, unas mujeres en el patio de las parras... era una pintura muy biográfica, yo ahora lo veo, antes no lo veía. La figura de mis padres, mis abuelos... todo muy personal, me pertenecía mucho; era una parte de mi vida lo que estaba pintando, eso siempre, desde el principio.

T.B.- A la hora de hacerlo, ¿te apoyabas igual que ahora en la medida?

Recuerdo cuando hiciste el maremagnum de calabazas.

A.L.- Es igual, yo recuerdo uno de lo primeros relieves, una chica que anda, un bajorrelieve. Empecé a hacer escultura cuando acabé los estudios de pintura, porque el horario era tan apretado que no teníamos tiempo. Cuando empecé con el relieve, vi una chica, que me parecía maravillosa, por Cuatro Caminos, y fue el punto de partida de un relieve; le incorporé mas cosas, pero siempre había un punto de partida de algo que aparecía en la realidad, no podía hacerlo de otra manera.

Pero ese modelo desaparecía enseguida, luego tenias que hacer apuntes o fotos para ver como hacías el árbol, una pareja de novios, etc.

T.B.- Hablemos de tu etapa de enseñante. ¿Cuándo entras a dar clase?

A.L.- Eso fue en el año 1964, me llamó Villaseñor, que era profesor en la Escuela, un pintor con mucho prestigio. Fui a visitarle, le había tratado muy poco, y me dijo que si quería dar clase en la Escuela, que quedaba una clase libre, la clase de bodegones, y pensaban que yo podría darla. Entonces tenía 28 años, y dije que sí, con una ilusión loca. Yo entonces estaba preparando una exposición en Nueva York y noté que me metía en un lío. Yo ya vivía de la pintura, exponía en la galería Juana Mordó, con Lucio, con Saura... yo he estado siempre con esta gente moderna, por eso yo no me he considerado distinto, teníamos los mismos coleccionistas, la misma galería, yo no notaba mucha diferencia.

Yo tenía un recuerdo de la Escuela maravilloso, me cambió la vida, me convirtió en otra persona, de vez en cuando iba a ver como marchaban las cosas, a ver a la gente, y lo sigo haciendo.

No me costó trabajo, no soy una persona desahogada, soy más bien tímido, pero notaba que tenía cosas que decir. Eran recién entrados en el curso preparatorio, estaban allí los mismos pintores y escultores, lo hice porque me hacía ilusión (porque se ganaba poquísimo), un año o dos después hubo una gran subida, pero en aquel momento no ganaban nada.

T.B.- ¿Y qué aprendiste en tu etapa de profesor?

A.L.- Aprendí que a fuerza de decir lo que piensas acabas afirmándote en lo que piensas. Que aquello que tenían delante merecía un respeto. Aquellos cinco años, a lo mejor hubieran sido iguales sin dar clase, pero es como si dices que hay que ser bueno, si lo dices de buena fe acabas intentándolo, yo por lo menos.

T.B.- ¿Y por qué no volviste? ¿Cuál fue la decisión para irte?

A.L.- A los dos años sacaron oposición y la dejaron desierta y entonces estuve a punto de irme; realmente vivía bien, había hecho una exposición en Nueva York con bastante éxito; yo notaba que las clases no me valían, y me dió pena dejarlo..., cada año me nombraban, estuve tres años más y al quinto año volvieron a salir, y no me gustaba nada sobre todo una de las personas, y me fui, “no van a tener el gusto de darme otro revolcón”.

Y el quinto año noté además que me faltaba tiempo, y no quería desatender las clases porque me merecían respeto y noté que tenía que dejarlo. Hay algo de aventura en la enseñanza que se había cumplido, pero me repetía, en el fondo los casos se repiten y en general es lo mismo, o te cambian de asignatura o te dejan descansar; cuando quieres darte cuenta te estás apoyando en una serie de fórmulas que pueden tener consistencia pero que son fórmulas; esa indagación y ese esfuerzo que es necesario se pierde. La enseñanza es algo que a mí me resulta sumamente interesante, me parece más interesante enseñar que pintar algo que no debes pintar.

T.B.- ¿Pero cuál es el punto de partida? ¿De dónde sale la idea? ¿Surge con una técnica o de repente la sugiere un paisaje o una persona?

A.L.- El punto de partida te lo encuentras, en tu caminar en el mundo, dentro de tu propia vida está todo eso, y el milagro es que por algún motivo entresacas cosas que puedes convertir, las ves como posibilidad de arranque de motivo

para una pintura, es una cosa muy misteriosa. Imagínate las miles de imágenes que puedes ver en un día... y hay unas pocas en un año que son las que se te quedan fijadas, algunas se esfuman y no llegan ni a empezarse, otra las empiezas, y al empezarlas se frustran, no eran lo que tu querías, y otras tienen una consistencia que no te cansa, es como un amor.

T.B.- ¿Y siempre partes de las imágenes o de las emociones, de algo interior?

A.L.- Hay imágenes que te emocionan y no puedes llegar a ellas, cosas que ves de una forma rápida; hay muchas cosas que no puedes hacer, pero hay otras que sí, y éstas son sobre las que trabajas. En mi caso, desde luego, nace de algo que está cerca de mí, lo tengo que ver, noto que forma parte de mi espíritu de trabajo; bueno quizás en el caso de estos desnudos he partido de una idea, pero eso es muy infrecuente, por eso me ha costado tanto.

Notas que hay una simpatía o una forma de afrontar cualquier tema, sea una naturaleza muerta, un paisaje, o sea la figura humana. En el caso de estas figuras, veo como en el año 54 hago un hombre y una mujer que eran mis abuelos, en el 55 hago otra, en el 56 hago a mis padres; entonces noto que en mí la pareja es un tema muy importante. Esto no es más que eso, en principio están desnudos, los desnudé, y quería hacer una pintura, un retrato de una mujer desnuda en el año 65, y no encontré modelo. Quizá para una escultura puedes partir de una idea pero la pintura necesita tener el modelo en casa para copiar la luz, el color..., hice unos bocetos a tamaño natural que los conservo hoy en día, muy inventados, copiándome un poco a mí, a Mari... El caso es que no encontré ese punto de partida básico que era un modelo que me interesara para hacer esa escultura y aparqué el tema, pero me seguía seduciendo esa pareja, ese hombre y esa mujer desnudos. Entonces usé una modelo de la escuela, -la chica se parecía un poco a Mari-, hice unas espaldas a tamaño natural y ese fue el comienzo de estas esculturas. Ya en el año 65 dije "no puedo pintar esto, no tengo capacidad, no encuentro modelos, voy a hacerlo en

escultura que quizás voy a encontrar una forma de resolverlo más fácil". Antes te decía que me parecía más fácil una escultura que una pintura, como entiendo menos de escultura, lo veo de una manera más inconsciente..., y fíjate lo que ha coleccionado esto, sencillamente por una razón: porque lo empecé guiado por una idea y no arrastrado por una presencia y yo ya no puedo trabajar de otra manera. Yo quería que esa máquina humana tuviera armonía, todo lo que tiene que tener un desnudo, no encontré nunca un modelo que respondiera a mi idea, siempre he tenido sensación de fracaso con esas figuras.

Yo pienso que esto son ya unos autorretratos, unas criaturas que son un reflejo de mi interior, y ahí está la parte positiva de estas esculturas; no pueden estar bien porque una escultura no se puede hacer con fragmentos de varias personas, eso es una solución de emergencia. Pero poco hay de cada uno y mucho de todos.

T.B.- Esa parte misteriosa que hay en tus obras, sobre todo en tu pintura, ¿es algo religioso o sobrenatural, obedece a caprichos del momento?

A.L.- El arte es un misterio, yo no puedo decir que Leonardo sea más misterioso que Velázquez; pero nunca es totalmente realista, la síntesis de la vida en Sevilla, el aguador..., tiene tanta poética, tan distinta a lo que puede reflejar una mirada objetiva...

En primer lugar, mi obra comparte con los anteriores artistas mencionados, con los que he trabajado y de los que he aprendido, un indiscutible amor por el oficio. También el referente de la realidad, con la salvedad de las indagaciones y experimentación en las capacidades expresivas y formales del cuerpo humano, así como la defensa de la realidad como fuente de inspiración. Del mismo modo que el Realismo de Madrid tomó como norte a Fidias y el clasicismo griego, yo tomo como referente su propio bagaje sumado a las conclusiones

que ellos mismos habían aportado. De esta manera, aprendí de ellos un deseo de ser consecuente con lo cotidiano, con lo que conocemos, con lo íntimo y familiar; incluso a la hora de realizar un monumento, procuro humanizar al personaje, hacerle cercano al espectador destacando de él las debilidades y virtudes más humanas, evitando la grandilocuencia, aunque a veces me venga impuesta en la naturaleza del encargo, del mismo modo que le ocurría a escultores del Renacimiento y del Barroco.



TÉCNICOS

Modelado

Es inherente al proceso de modelado partir de una armadura, y que éste se construya acumulando materia, trabajando en positivo, de menos a más. Se habrán de amasar pellas de barro de las que se irán extrayendo porciones de un tamaño conveniente a la forma, sobre la que se irán ajustando.

En cuanto a la manera de modelar, el barro ha de colocarse superponiendo las capas de forma compacta porque si no se puede desprender; tampoco se debe abusar de una técnica pues se puede convertir en el recurso fácil que vacía de contenido la expresión de la forma; cualquier exceso en el tratamiento es susceptible de hacernos caer en el amaneramiento.

En este apartado nos gustaría destacar también algunas de las premisas fundamentales a tener en cuenta en el proceso de modelado:

- Una elección del caballete o plataforma giratoria, de acuerdo con el tamaño de la forma a realizar, procurando que el centro de la composición quede a la altura de los ojos. En las esculturas de gran formato se persigue que el escultor tenga una mirada similar a la del espectador que contemplará la obra, de tal manera que aquella pieza que tenga un punto de vista desde abajo, deberá ser realizada en alto con el fin de que el escultor analice de cuando en cuando su visión final.

- Una estructura que sintetice la forma general o volumen capaz que tenga la resistencia, estabilidad y adherencia necesarias para que sirva de soporte de la materia en la que va a ser modelada, con el margen adecuado en la superficie de acuerdo con el material elegido.

- En la composición, las posibilidades son ilimitadas pero han de ser el resultado de la unión entre las sugerencias que proporcionan los modelos junto con

las capacidades expresivas de los materiales y las herramientas, filtrándolas a través de la sensibilidad y los conceptos estéticos de que disponemos.

-Se deberá atender a las proporciones, organizando la obra con una correcta correspondencia entre sus partes.

-Se tendrá en cuenta el movimiento en la pieza pues todo ha de llevarse con armonía y equilibrio, valorando el conjunto.

-Ha de tomarse en consideración la luz; a veces una intensa iluminación demasiado directa puede estar jugando un papel negativo en el proceso de ejecución, distorsionando la forma. Por eso, es conveniente mover de vez en cuando la escultura para encontrar una iluminación diferente.

Es muy aconsejable la luz natural y dentro de ésta, la que viene por el norte. En cuanto a la luz artificial, es mejor intercalar tubos de luz fría entre tubos de luz caliente. No son muy apropiados para trabajar los halógenos pues dan una luz excesivamente contrastada; sin embargo, son interesantes para contemplar la obra, pues dan aspecto de luz solar, detalle importante cuando se realizan esculturas que se han de colocar al aire libre.

-En cuanto al acabado superficial o tratamiento no nos decantamos por ninguno, pues en este sentido habría que tener en cuenta muchos factores. En principio diremos que la textura siempre debe ser el resultado de modelar, nunca el acabado intensivo que se produce cuando has terminado la pieza. Las formas han de quedar resultas, contenidas, apretadas, ceñidas, vaporosas..., siempre acordes con lo que uno quiere expresar y lo que el conjunto disponga. No se puede explicar mucho un detalle en la superficie porque se desequilibra el conjunto, todo tiene que ir evolucionando al unísono.

El proceso de colocación del barro

Deberemos tener el barro dispuesto para modelar, es decir, con la densidad y humedad adecuadas; nosotros nos decantamos por una textura intermedia que le permita desprenderse fácilmente de la mano, sin mancharnos excesivamente, de manera que resulte dúctil para que corra bien al adherirlo sobre la superficie; sin embargo, dependiendo de las épocas, se ha modelado con el barro más blando o más duro, favoreciendo una determinada factura, marcada por una corriente u otra corriente (por ejemplo, el modelado cerámico).

Preparación del barro.

Antiguamente, el artesano tenía localizado un sitio en el campo donde la capa de barro asomaba a la superficie, y de allí extraía la roca blanda que transportaba en carreta a las proximidades del taller. En una zona soleada, escavaba una zanja de dos por dos metros y cincuenta cm de profundidad, la llenaba de barro aproximadamente hasta la mitad, después echaba cubos agua hasta llenarla y se metía a veces con su familia o sus aprendices a pisarlo y removerlo. Pasados unos días, la absorción de la tierra junto con el sol, habían acabado de realizar la labor; era entonces cuando procedían a sacar paladas en forma de pella a las que quitaban la parte inferior, que era donde se habían decantando las piedras y la arena.

En la actualidad hay máquinas muy completas en las que sólo es suficiente vertir el agua y el barro tal cual sale de la cantera, para que lo expulsan por el otro lado ya preparado y con la forma que uno desee. Existen en el mercado una gran variedad de arcillas con diferentes granos y colores, refractarios o no refractarios, ya amasados y empaquetados en plástico.

Una vez en el taller del artesano o escultor, se almacena en bidones o arque-
tas de plástico o uralita, que en ocasiones constan de ruedas para poder ser trasladadas de un sitio a otro.

En el pasado se tenía en una zona oscura y fresca, por eso en algunas zonas, al lugar en el que se hallaba el barro se le llamaba “la cueva”; más tarde se hicieron pilas de hormigón que se tapaban con sacos de yute mojados. Con el barro excedente de esculturas muy grandes, se hacía pellas que una vez secas se apilaban. Todas estas tareas eran realizadas por el aprendiz, quien también debía amasar diariamente la cantidad que el maestro iba a necesitar, dejando preparadas las pellas convenientes al pie de la obra, del tamaño y forma que el oficial determinase; esto se hacía entre otras cosas porque en invierno el barro estaba muy frío y al pasar previamente por otras manos ganaba calor.

Colocación del barro.

Este proceso casi siempre se realiza con las manos, independientemente del tamaño de la figura. Cuando ésta es muy grande, se suele utilizar también un mazo, paleta o cuña, y en este momento la labor del aprendiz en el pasado era crucial pues era aquí donde se iniciaba en las tareas del modelado, ya que aparte de tener el barro apunto a los pies del maestro, podía empezarlo a colocar él también, ensayando las habilidades aprendidas y dando a conocer su valía.

Una vez encajada la figura, atendiendo sólo a lo general, se podrán empezar a construir los volúmenes con más detalle y precisión, circunstancia para la cual se hacen indispensables los palillos de modelar.

Los palillos

Los palillos los podríamos clasificar por su forma y su función:

- Palillos de formas planas: estarían todos aquellos palillos con caras rectas, o en forma de cuña, desde los más grandes a los más pequeños, incluyendo los mazos, lisos o con textura.
- Vaciadores o ahuecadores: aquellos que por un lado o por los dos están rematados con alambre de acero, creando una especie de arco cerrado que tendrá diferente forma, dependiendo de la función que cumpla, aunque en general se utilizan para arañar el barro.

Cuando en vez de alambre de acero, contienen una pletina con corte por los dos lados, adquiere la función específica de sacar bocados; existen también muchos tamaños.

-Palillos de formas curvas, cóncavas y convexas. Son los más usados, y a pesar de la multitud de formas y tamaños, todos comparten un estilo ergonómico y obedecen a la función que desempeñan. En general todos los palillos se van haciendo a la medida de las necesidades, de manera que el escultor suele fabricar sobre la marcha aquella herramienta que le ha de servir para resolver un problema concreto.

Ampliación en arcilla

En primer lugar ha de construirse una estructura cuadrangular llamada jaula. Esta estructura se hace con unas reglas verticales con base cuadrangular y con un ángulo de 90 grados con respecto de la misma. La jaula es un elemento de la ampliación que podrá reutilizarse siempre y cuando el modelo a ampliar encaje con la medida de ésta, por lo que no es de extrañar que en los talleres de los técnicos ampliadores existan varios modelos de jaulas.

Las reglas verticales de la jaula deben de estar acotadas con medidas; aconsejamos que siempre se haga en centímetros de manera estandarizada pues así podrán servir para futuras ampliaciones.

Planteada esta estructura con forma de prisma calado y con las reglas verticales acotadas, haremos una regla horizontal móvil que se anclará con algún tipo de sujeción a las reglas verticales. Esta sujeción tendrá que ser lo más sencilla posible para que permita el manejo de la regla con mucha facilidad.

Una vez que tenemos la regla hecha, y hemos convenido desde que lado la enumeraremos, deberemos de tener en cuenta en qué punto comenzamos a enumerar. Habrá de descontarse, o no, el grueso de la regla vertical para que tanto en el boceto como en la futura ampliación se comience desde el mismo punto.

Construida la regla con sus anclajes, habrá que proceder a la realización de la cala. Esta cala tendrá la suficiente resistencia para que al proyectarse perpendicularmente desde la regla horizontal hacia el modelo, se mantenga de forma horizontal o paralela a la base; en ocasiones se incrusta en ella un nivel, siempre y cuando la plataforma en la que se sitúe la jaula también esté nivelada. La enumeración de esta regla, habrá de empezar a contar desde el punto de contacto con el modelo hacia atrás y también se hará en centímetros. La sujeción de esta cala sobre la regla horizontal se hará a través de un útil

que correrá a lo largo de la horizontal y este útil a su vez tendrá un carril por donde corra la cala de forma perpendicular a ésta. El útil será lo más estable pero al mismo tiempo lo más pequeño posible para que no tape las medidas acotadas tanto en una como en otra.

Realizada la jaula del modelo pequeño con su regla y su cala, pasaremos a hacer la jaula a escala para el tamaño definitivo. La sección de las reglas no tiene por qué responder a la escala de la pequeña, sin embargo la medida total de la jaula sí.

Habrán excepciones al respecto por diversas razones en las que no entraremos a particularizar, pues nos extenderíamos excesivamente; como decimos, esta medida podrá variar pero deberá tenerse siempre en cuenta y repercutirá en el comienzo de la medida de la regla horizontal, pues tanto la jaula grande como la pequeña pueden utilizarse simplemente a modo de soporte físico de la regla horizontal y de la cala; de esa manera la jaula concreta estaría imaginariamente acotada por las medidas de la regla horizontal y de la cala, creando un sistema de coordenadas inexistente pero implícito que es lo imprescindible para el sacado de puntos.

Sacado de puntos (con Jaula)

Procedimiento Sacado de puntos

Existen varias maneras para proceder a la hora del sacado de puntos; se puede en primer lugar puntear el modelo tomando nota de los puntos desde las cuatro caras del prisma, y una vez terminado se procede sobre el tamaño definitivo a través de las anotaciones y comprobándolas sobre el modelo. Estas anotaciones se hacen sobre una tablilla estándar especificada de la siguiente manera: se ordenan tres columnas verticales, primera vertical, segunda horizontal y tercera cala. Por ejemplo, buscamos el punto que nos interesa, comprobamos la cota de altura en la que está, colocamos la regla horizontal, corremos el útil de la cala para penetrar la barrilla hasta hacer contacto con el punto; podría darse una medida concreta de 4 vertical, 13 horizontal y 11'25 de cala.

Tomados todos los puntos, comenzaremos a pasarlos a su escala definitiva; para ello construiremos una estructura muy elemental con perfiles de hierro lo más resistentes y estables posible. Los puntos que determinan esta estructura se sacan tomándolos sobre el boceto e imaginando su situación dentro del volumen; por ejemplo, en una figura de pie buscaríamos la vertical más larga que pudiera entrar desde el centro del pie que apoya hasta el centro del hombro, tomaríamos los puntos clave de ese alma interior que podría ser las rodillas, los hombros, la cintura y el eje de la cabeza.

Una vez conformada esa estructura elemental, comenzaremos a traspasar los puntos de superficie tomados en las tablillas. Existen dos maneras de proceder a la hora de traspasar los puntos a la escultura definitiva:

Construyendo la estructura elemental y colocando los puntos con un margen hasta llegar a la superficie donde se sitúa el punto entre cuatro y seis centímetros. Esta manera nos daría una estructura sintética mermada donde no aparecen los puntos de superficie, obligándonos a tomarlos con el barro, de tal manera que una vez que cubrimos la figura de barro de manera esbozada habría de proceder otra vez punto a punto a tomarlos y colocar sobre el barro unos chivatos; éstos pueden consistir en taquitos de madera, de plástico o de hierro.

Esta manera también obliga a elaborar una estructura elemental y resistente, y a partir de ella, colocaremos los puntos con varilla de acero de cinco a seis milímetros soldados perpendicularmente desde el eje de las formas hacia la superficie en la que se sitúa el punto exacto. Una vez que se colocan todos, se habrán de unir entre ellos con un margen entre cuatro y seis centímetros creando una estructura modelada en hierro pero perimetralmente más pequeña para que una vez colocada la tela metálica, permita la colocación del barro dejando asomar las varillas de referencia en la superficie.

La primera de las formas ha sido la más utilizada por los maestros hasta la invención de la soldadura eléctrica. Nosotros hemos utilizado a lo largo de nuestra trayectoria profesional las dos, aunque desde hace un tiempo nos hemos decantado por la rapidez de la segunda.

Una vez construida la armadura, se han de tener en cuenta que en aquellos sitios donde el barro se coloque horizontalmente en una gran superficie, pudiera darse el caso de que al mojarlo éste se descuelgue. Para que esto no ocurra se harán unas crucetas que se cuelgan de la estructura, actuando como soporte del barro y aguantando el tiro de este por la fuerza de la gravedad. Se van formando pellas de barro con las manos, que se planifican sobre el tablero colocándolas de pie; se va cortando con un alambre lascas de tres a cuatro centímetros, dependiendo del tamaño de la figura, y se aplicarán sobre la estructura apretándolas de tal manera que éstas penetren lo justo para que se sujeten, dejando que los puntos afloren en la superficie; si éstos se han tomado previamente; si no, se clavará sobre el barro el testigo que determina el punto.

Este encajado de barro se efectúa de una manera sistemática colocando las formas más elementales; es evidente que cuantos más puntos se busquen, más se ajustará al modelo del escultor.

Después de la configuración de los volúmenes generales, se comenzará un estudio pormenorizado de los detalles que forman el carácter expresivo de la obra (rasgos o texturas, pliegues...), y que serán realizados partiendo de la experiencia obtenida en la construcción del modelo, pero teniendo en cuenta que el tamaño al que se amplía obliga a una nueva interpretación. El material, el tamaño y el carácter de la obra definitiva, dará rienda a propuestas personales distintas a las del modelo inicial.

La jaula se quita cuando es necesario modelar libremente, y la técnica de ampliación ya te ha sido útil; al haber obtenido lo más elemental de la obra, se debe dejar de copiar, pues mientras sigamos supeditados al dictado del boceto, estaremos haciendo mera artesanía. Si queremos encontrarnos con el sentimiento de la obra deseada, estamos obligados a olvidarnos del modelo para llegar a la superficie con sensibilidad.

Sacado de puntos con máquina (escala 1/1)

Sobre la cruz que podría ser tanto de madera como de metal, se colocará una especie de brazo articulado, al que se le da el nombre de “máquina”, este brazo se compone por una parte de un listón de madera, el cual se fija con un gato al brazo vertical de la cruz y cuyo largo dependerá del tamaño de la escultura. En el extremo del listón, que deberá ser lo suficientemente ancho como para que sea estable, estará colocado el siguiente tramo de la máquina, consistente en una varilla redonda que va sujeta con un pasador roscado al cual atraviesa, fijándose por detrás por una palomilla; este pasador permite que el brazo gire 360° en ambos sentidos y al apretarse la palomilla se concreta la largura de la barra y el ángulo; esta varilla remata con una cazoleta en la que se aloja una esfera a modo de rótula también con un sistema de fijación; dicha esferita conforma el juego de un pequeño brazo redondo que en su extremo opuesto alberga una cabeza por la cual ha de poder correr una regleta (varilla calibrada normalmente de sección triangular o cuadrangular); esta regleta está coronada en uno de sus extremos por una cabecita decorativa que facilita su manejo, y tiene también un anillo con tornillo fijador que corre a lo largo de la varilla (cala), que sirve para marcar la profundidad a la que está el punto; la cala culmina en una punta afilada siendo la encargada de determinar el punto. La máquina, en su conjunto, se puede considerar una obra de ingeniería artesanal, pues todas sus piezas están torneadas y se articulan las unas con las otras a la perfección.

Utilización de la máquina de sacar puntos

Sobre la piedra, de la que se sacará la escultura, se colocan primeramente los tres puntos de fijación de la cruz; éstos no se pueden colocar arbitrariamente, sino que su posición ha de estudiarse bien para que entre ellos haya mármol suficiente de forma que entre con el margen justo la obra a reproducir. Primero se coloca el de arriba, que es el más sencillo, y después, comprobando con la cruz, se va quitando materia hasta que el punto más saliente del modelo, visto de perfil, quepa dentro de la piedra.

Construidos unos buenos puntos de apoyo de la cruz, se procede al traspaso de puntos. Para ello, se coloca el soporte con la máquina sobre el modelo y se toma un punto, nunca al azar, sino el determinado por la experiencia y astucia del maestro; una vez fijado el punto se extrae la cala para que no estorbe y se descuelga la cruz, colocándose sobre la piedra. En sus puntos de anclaje se introduce la cala y se irá quitando piedra hasta llegar a su tope, con cuidado de no pasarse, y sin llegar del todo al punto, dejando un espacio margen que puede establecerse también al tomar el punto. Esto se hace porque el desbaste con puntero de dos o tres dientes, repercute sobre la piedra pudiendo machacarla, reservando la medida justa para el apurado con la gradina fina o el cincel. Este proceso se repetirá tantas veces como puntos se quieran sacar y dependerá de la habilidad concienzuda del maestro sacador.

Vaciado

El yeso se obtiene por cocción de la piedra de yeso, selenita, alabastro, etc., en la que se libera gran parte del agua de cristalización de tal manera que, si se restituye, al amasarlo la toma con rapidez, cristalizando nuevamente y endureciendo.

La escayola, o cualquier tipo de yeso, reproducen muy bien debido a la expansión que presenta durante el fraguado que en el caso de las escayolas suele estar alrededor del 1%. Esta expansión hace que presione contra la forma al reproducir, registrando todos los detalles superficiales.⁹⁹

El amasado y proporción del agua con la escayola se obtendrá espolvoreando con uniformidad sobre el agua hasta que esta asome por encima. A continuación se bate con la mano o una batidora, hasta que desaparezcan los grumos y la mezcla resulte homogénea; El resultado debe ser suelto y uniforme, que en condiciones normales fraguará en unos 15 a 20 minutos aproximadamente. No se deberá añadir ni agua ni escayola a la mezcla una vez revuelta, pues el resultado podría salir defectuoso.

Las herramientas que habitualmente se utilizan son: cuchillos, espátulas de varios tipos y medidas, paleta plana, espuertas y palanganas, etc. Todas estas herramientas son complementarias pues lo fundamental se hace con las manos; salpicando la mezcla sobre el modelo se obtiene la imagen en «negativo».

99 SÁNCHEZ BONILLA, M. I. (1997) *Concepto y Técnica de la escultura mural*. Tenerife: Dirección General de Universidades e Investigación, Col. Textos Universitario. pág.243

Reproducción a partir de molde

La reproducción a partir de molde perdido

Un molde perdido se puede reproducir en materiales muy diversos, los más utilizados son:

- La escayola, en sus múltiples variedades: Alamo 69, Alamo 70, Exaduro, Ebodur, Arquero, (son diversas clases muy utilizadas dentro de una misma marca, pero existen otras).
- Resinas: Acrílica, de poliéster
- Hormigón (también en sus variedades y morteros).

Cada material necesita una forma de trabajar distinta y también un desmoldeante concreto.

Desmoldeantes:

- Escayolas: lejía o jabón industrial.
- Resina de Poliéster: cera.
- Hormigón o Mortero: grasa o parafina.

Reproducción en escayola

Para la reproducción en escayola es necesario que el molde este saturado de agua y bien impregnado en jabón o lejía, generalmente la primera capa de registro se aplica muy fluida, abriéndolo para cerrarlo con unas grapas mientras se le colocan unas puntas de esparto bien localizadas. Una vez haya fraguado se prepara una masa fluida que se realiza por «volteo». El sistema de volteo en los moldes pequeños se hace de la siguiente manera:

Preparada la masa se vierte íntegra dentro del molde y se va moviendo ligeramente para que llegue a los bordes; esperados unos instantes se vuelve a vol-

car la masa a la espuerta y mientras se espera se mueve ligeramente el molde en el que de inmediato se repite la misma operación y ya un poco más espesa la escayola se voltea de nuevo (si pesa mucho se hace sobre una mesa) hacia un lado y luego al otro, sin parar hasta que fragüe.

Si el molde es grande y tiene muchas piezas, es difícil que se pueda voltear, se suele llenar por separado y después de la primera capa se refuerza con esparto y hierro (si es galvanizado mejor) Antiguamente se utilizaban cañas de bambú o huesos de vaca o caballo.

Picado del molde

El picado se debe hacer siempre con el molde húmedo y si no lo está, se debe regar para que esté más blando que el interior

Con un mazo de madera y un formón romo, sin corte, precisamente para que el golpe de mazo no corte finalmente sino que penetre reventando la capa de escayola hasta llegar a la de aviso.

Primeramente, con un formón más ancho y afilado, se cortan los puntos que sujetan la estructura y una vez limpio se comienza con el otro formón por las partes más altas y más delicadas. Formando un ángulo de 95° respecto al molde, se golpea echando el material hacia delante y caminando hacia atrás y cuando está prácticamente picado, se terminará de sacar el resto de los sitios más recónditos con un punzón para después lavarlo a presión.

Reproducción en Hormigón

Existen dos maneras de reproducir una pieza en hormigón:

- Por fundición o colado.
- Llenado por piezas dando grueso.

El hormigón es un mortero que se fabrica a base de cemento, (tres partes de áridos y una parte de agua). Existen varias marcas, todas ellas similares, Cosmos, Aslam, etc. Aslam S.A, por ejemplo, tiene tres tipos:

- 32'5.

- 42'5, con dos variedades a su vez:

1) Para la fabricación de tubos y pretensados con asbestos.

2) Par el hormigón en general.

-52'5. Para la fabricación de pretensados y todo tipo de prefabricados (vigas, etc.)

-El cemento blanco. Que solo existe en la primera y segunda variedad.

-Asbesto. Mineral fibroso, flexible e inalterable al fuego, como el amianto.

-Áridos. Existen molinos donde se fabrican diferentes tipos de áridos; allí se muelen infinidad de mármoles, calizas, vidrios, metales y material cerámico. Estas gravas tienen unos gruesos determinados que oscilan entre el grano de polvo (impalpable) y la piedra del tamaño de un puño. Estas se numeran por milímetros y se denominan según su tamaño: grava del uno, del dos, etc.

También podemos encontrar en ellos arena de río y canto rodado. Existen en el mercado, en cualquiera de los casos, cribada o sin cribar, escogida con un grueso determinado o a granel, donde el grano tiene su composición un grano de diferentes gruesos (garbancillo). También se utiliza el vidrio y el carborundo sobre todo para la fabricación de suelos para zonas públicas, pues son materiales muy resistentes al rozamiento. Con el agua se pueden mezclar diferentes aditivos: látex, acelerantes, antioxidantes, retardadores, impermeabilizantes, etc. Estos se utilizarán dependiendo del tipo de trabajo a realizar.

Proceso.

Partimos de la premisa que no todas las esculturas se pueden reproducir en hormigón. Mientras modela la figura, el escultor habrá de decidir a que material la va a pasar. Para hacerlas en hormigón se pensará en esculturas bastante simplificadas, con volúmenes muy abiertos, y se habrá de tener en cuenta si se reproducirá método de molde abierto o con el de molde cerrado.

Si pensamos en una escultura para reproducirla con el molde cerrado, tenemos que tener en cuenta por dónde la vamos a llenar, para que el aire no se concentre en bolsas, y para ello la forma habrá de transcurrir suavemente hacia la boca con ángulos superiores a cien grados, pues el fracaso de muchas obras en hormigón se produce por no entender el proceso adecuadamente. Es imprescindible armar el hormigón con una estructura metálica de barillas de tretracero sujetas con alambre de atar. El grosor de estas dependerá del tamaño de los volúmenes y de la resistencia que estos han de soportar con respecto de los demás.

Es importante destacar que existen diversas teorías sobre la necesidad de la impermeabilización del molde. Nosotros somos partidarios de dos maneras:

- Mantener el molde muy húmedo, casi mojado, dándole en la superficie a reproducir un desmoldeante que pudiera ser grasa consistente rebajada con petróleo o, parafina en pasta.
- Conseguir la impermeabilización del poro con un barniz (gomalaca). En este caso el molde debe estar muy seco, para que la gomalaca penetre bien en el poro; podría darse el caso de que la gomalaca no se agarre bien al molde y el hormigón al fraguar produce una reacción de calor fundiendo la gomalaca quedando adherida en la superficie de la obra deteriorando su calidad.

Tipos de Moldes

Los moldes se clasifican atendiendo al material y al número de copias que nos permiten realizar. Dependiendo del material, los moldes pueden ser duros, blandos o mixtos, según se realicen en un material rígido (escayola, resinas plásticas, etc.), o de cualquier tipo de elastómero, ya sean recuperables para usos posteriores (cola, gelatina, plastoflex, etc.) o por el contrario no recuperables -o no recomendable- (silicona, látex,...).

Atendiendo a la cantidad de reproducciones que se puedan obtener de un molde, encontramos el vaciado a molde perdido, (que nos permite una sola reproducción), y los moldes que permiten la reproducción de varias copias, que a su vez clasificaríamos en «moldes de piezas», denominación que tradicionalmente reciben aquellos compuestos por fragmentos rígidos que encajan entre sí, y son sustentados por una o varias piezas más grandes designadas como madre o matriz. Cada uno de los fragmentos que componen el molde de piezas ha de tener perfecta «salida» con respecto a la parte positiva que reproduce.

Tradicionalmente, los moldes para varias reproducciones se hacían con escayolas más o menos duras. Sin embargo con el avance de la industria química y la incorporación de nuevos materiales a la escultura, aparecen los moldes de materias elásticas que simplifican notablemente las tareas de construcción de moldes y posterior reproducción de positivos. A la vez que permiten mayor calidad en lo que a acabados se refiere (especialmente en piezas con mucho agarre).

La elasticidad de los materiales en cuestión depende en ocasiones de reacciones químicas imprevisibles, como en el caso de la silicona, que si no se mezcla de forma homogénea el catalizador en la pasta, puede producir alteraciones en la polimerización, provocando finalmente deformaciones que repercutirán en el positivo, al mismo tiempo que acortan la vida del molde.

A su vez, este tipo de moldes o negativos han de contar con el apoyo de una matriz rígida que impida la deformación a la hora de positivar.

Puede confeccionarse también un tercer tipo de moldes que faciliten también la reproducción de más de una pieza, y que se les conoce como moldes mixtos, por su conjunción de piezas rígidas y elásticas (fig). Estos se utilizan sobre todo para figuras grandes donde hay amplias superficies planas que no tienen agarre, y su objetivo es la economización de tiempo y dinero, pues la escayola es más barata.

Existen dos tipos de moldes de silicona: Aquellos que se hacen por colada y los que se coloca la silicona directamente, con la ayuda de un isotrópico.

Moldes por colada.

Estos sólo se hacen de esculturas que ya se han reproducido en un material rígido y casi siempre de pequeño formato. Se tumba la pieza, calzándola para que no se mueva y se hace una cama alrededor con el fin de delimitar la pieza a resolver primero.

Primero se cubre la superficie de la escultura en la zona delimitada con una capa homogénea de barro en las partes más altas, construyendo en estas una especie de chimeneas de barro de forma cónica; por el otro lado, en las partes más bajas señalando muy bien cuales son unas y cuales son las otras. Se construye un borde alrededor, y encima de ese borde se coloca una delgada tira de barro de forma cilíndrica en todo su perímetro.

En una segunda fase, se prepara escayola y se cubre homogéneamente, dejando asomar en la superficie las chimeneas, y se refuerza con esparto, una vez que fragua se desmonta con cuidado la pieza hecha con escayola y se quita el barro, para después volver a colocar la pieza. Una vez preparada la silicona envuelta con su catalizador de forma homogénea, se vierte por un embudo mediante la chimenea que comunica con la zona más baja. A medida que va asomando la silicona por la siguiente chimenea en altura, se coloca el embudo con rapidez «clausurando» ese orificio con barro hasta llegar a la más alta dejándolo definitivamente con silicona de más para que tenga de donde chupar. Se esperan unas seis horas a que fragüe procediendo a descalzar la

figura desmontando la cama para dar la vuelta a la escultura sin despegar esa primera pieza echa, se estudia cual será la siguiente delimitando si es necesario con un dique de barro, y allí, donde va a estar en contacto con la pieza anterior se limpia ese borde construyendo unas llaves y dando desmoldeante a todo el borde se procede a repetir el procedimiento.

Llaves

Las llaves son de dos tipos, de superficie y de borde.

Las de «superficie» son aquellas que se hacen perforando superficialmente la escayola con forma generalmente romboide y se construye con un formón plano, dando dos cortes convergentes en la arista del borde del molde.

Las de borde se hacen construyendo un agujerito de un tamaño relacionado directamente con el de la pieza, es una concavidad semiesférica y tienen la única función de que posteriormente, el molde ajuste correctamente. Estas se pueden hacer donde el molde contacta con su escayola y donde contacta con la silicona, el churrito cilíndrico que poníamos antes (cuando cubríamos la escultura), tiene también la función de llave, al igual que las chimeneas una vez que fragua la silicona, incluso se le pueden clavar unos pasadores (clavos).

La silicona directa.

Esta manera de colocar la silicona se utiliza indistintamente para esculturas pasadas a un material rígido o no, dependiendo de lo que interese en cada caso. Al principio las siliconas se espesaban con gel de sílice (un polvo muy volátil), pero hoy en día las siliconas existen isotropantes que mezclados con la silicona ya catalizada hacen que se vuelva espesa.

Utilización sobre material rígido:

Se coloca la pieza, preparándola como para moldearla por colada, se le aplica un desmoldeante ligero, y una vez lista la silicona con el catalizador, se pincela una mano muy fina de ésta.

Una vez que se ha cubierto toda la pieza con el resto de la silicona catalizada, se le añade un agente tiorópico, que tiene la función de poner la pasta más viscosa.

Comenzaremos por orden y con la ayuda de un pincel primero, y una espátula de hoja de laurel después a cubrir con un grueso la superficie. Previamente, en una "pivotera", habremos hecho varios pivotes que cortaremos limpiamente y que colocaremos repartiéndolos por la superficie. Pasadas entre cuatro y seis horas, se recorta el borde con un cúter, se hacen las llaves si corresponde y le daremos desmoldeante, tanto a la silicona como al borde (taladrina con barbotina), se cubre la silicona con escayola y una vez fraguada se ponen los pasadores para pasar a la siguiente pieza.

Utilización sobre barro o plastilina:

Primeramente, si lo hacemos sobre plastilina, debemos cerciorarnos de que esta admite molde de silicona, pues si no fuese así la silicona podría ablandarla y esta a su vez impediría la polimerización con lo cual perderíamos el modelado.

Ya sea en barro o plastilina, colocaremos chapas delimitando las partes como si de un molde perdido se tratara y procederemos a poner la silicona de la misma manera que si el soporte fuera rígido pero intentando no rozar la superficie, pues podríamos herir el modelado, sin embargo, hay que procurar que el registro sea bueno y para ello hay que insistir mucho empujando la materia una y otra vez para que no queden poros ni burbujas de aire.

Existe otro tipo de moldes elásticos, los que llevan madre fija. Estos moldes se utilizan para reproducciones de mucha tirada donde las piezas son grandes, sobre todo elementos arquitectónicos.

Cuando está cubierta toda la pieza se adhiere una gasa de algodón del estilo de una bayeta con una trama de hilo muy grande, procurando que se pegue bien a la silicona, sin mancharla por arriba para cuando seque construirle por encima una madre de resina de poliéster con fibra de vidrio y una estructura de hierro dejando al borde una pestaña que, junto con la pestaña que se construya en el lado opuesto y que se taladrará colocando unos tornillos con tuerca, permitirá montar y desmontar los moldes con más facilidad, al mismo tiempo que aguantará una mayor presión.

La elaboración de estos tipos de moldes suele hacerse sobre positivos rígidos habitualmente vaciados de un molde perdido.

Pasamos ahora a analizar de manera más minuciosa el proceso de vaciado a molde perdido:

La obtención del molde se realiza a partir de un positivo en materia blanda (barro, plastilina, etc.), tanto en forma de relieve como de bulto redondo, pudiendo estar provista de un armazón interno más o menos rígido.

El primer paso a seguir, es la elección del número y forma de las piezas que compondrán el molde teniendo en cuenta que sean el menor número de ellas y que tengan la máxima salida, contando con la posibilidad de que al sacar el molde arrastre pequeñas partes de barro, pues todas las partes no tiene perfecta salida.

Tras decidir cuáles serán estas piezas y dibujarlas brevemente en la superficie del barro, procederemos colocando a lo largo de las líneas un material que impida el que unas piezas se adhieran a otras a la vez que se diferencien con claridad. El material empleado suele ser chapa, normalmente zinc, latón o aluminio de poco espesor y cortado en tiras de una altura y longitud variable dependiendo del tamaño de la figura a vaciar. Estas chapas se hendirán brevemente en el barro siguiendo las líneas

diferenciadoras de las distintas piezas, manteniendo una altura continúa y regular entre una chapa y la siguiente, procurando que no exista separación entre ella (esto puede lograrse fácilmente al superponer mínimamente una chapa con otra, dándole así la continuidad que precisa).

Colocadas las chapas procedemos con la labor de cubrir de escayola las diferentes piezas. Habitualmente se realiza de una forma metódica, pieza a pieza, extendiendo primeramente una fina capa que, dependiendo del material en el que se vaya a reproducir tendrá color (capa «de aviso»), suele salpicarse a veces a mano y otras a pincel; sobre esta capa se coloca otra buscando el grueso definitivo que dependerá del tamaño de la escultura siempre que adquiera la consistencia necesaria para ser abierto, sin daño para ninguna de sus partes.

No obstante, antes de la fase de apertura del molde, es imprescindible armar cada pieza con cañas o tubos metálicos rígidos, sujetos a la superficie del molde con esparto impregnado también con escayola.

Al finalizar la confección del molde, proceso que en términos profesionales recibe el nombre de «moldeo», debe esperarse un tiempo prudencial que asegure el fraguado antes de proceder a abrir el molde.

La apertura del molde se debe realizar mediante agua, como factor esencial que dilatará el barro del interior, facilitando la retirada de todas las piezas. Así se extraerán con la ayuda de tenazas o alicates algunas chapas que por hallarse situadas en partes altas permitirán la entrada de agua en mayor cantidad, y con la ayuda de una palanca se va ejerciendo presión sobre la armadura de la pieza opuesta (apretar, soltar, apretar, soltar...) en un lado, y luego en el otro, poco a poco, al mismo tiempo que se insiste con el agua hasta que las piezas se sueltan y se hacen móviles pudiendo proceder a retirar alguna, comenzando siempre por las que tie-

nen mejor salida. En cuanto a las piezas que sufren agarres con el barro, es preferible quitar las masas que impidan su salida, así como parte del armazón, antes de abrir la totalidad de las piezas del molde.

Después de abierto todo el molde, ha de limpiarse cuidadosamente con agua a presión y con una brocha suave hasta que quede totalmente libre de los restos del modelado.

Si no se va a positivar de inmediato, es recomendable unir todas las piezas encajándolas perfectamente para evitar deformaciones, y unir las entre sí con alambres o puntos de escayola que se aplicarán en la junta exterior previamente preparada con un material desmoldeante.

A partir de este molde ya podemos empezar a positivar la pieza para obtener una primera reproducción de la figura. La preparación del molde depende del material en que se vaya a reproducir; hay materiales como la escayola, que suele ser más usado en vaciados, que requieren un molde húmedo para que el positivo o negativo desmolden perfectamente.

Fundición

Por lo que respecta a la técnica de la preparación de los modelos, los instrumentos y los materiales son los mismos que se emplean para las esculturas de barro, estuco, yeso o cera, que no están destinados a la reproducción en bronce.

Naturalmente algunos de ellos necesitan de un etilo especial de acuerdo con su destino. En la preparación del modelo en cera para fundir, este se rodea de una serie de tubos de material fungible con forma de árbol que culminan en un embudo central cuyo fin es formar una serie de canales a través de los cuales el bronce reproduce la pieza mientras por otros los gases de la fundición salen al exterior.

Si se hace molde de silicona, se puede realizar por el método que antiguamente se utilizaba para los moldes de cola o gelatina, cubriendo el modelo con una fina capa de barro y esta a su vez por una capa de escayola que actúa como caja, una vez eliminado el barro y sellada la caja se vierte la silicona por los bebederos; la caja actuará como madreforma. Sobre el molde de silicona ya vulcanizada se hace una madreforma o caja para evitar deformaciones debidas a la elasticidad de la silicona.

Seguidamente, ya preparada la cera (elástica) que se va a utilizar para la primera capa (registro) y una vez caliente, se recubre el molde con una capa delgada (a pincel o por colada pero sin arrastrar la cera caliente, poniéndola con cuidado cubriendo la superficie), aplicando a continuación la cera (rígida) también a pincel o a mano.

Esta manera de colocar la cera a mano se hace vertiendo la cera caliente en un cubo de agua fría y de inmediato se recoge con las manos y se amasa. Las manos han de estar humedecidas con petróleo para que no se adhiera a ellas; este procedimiento es muy rápido pues dura mientras la cera se enfría y hay que colocarla antes de que esto ocurra; cuando la cera está como una plastilina caliente se empieza a colocar procurando dar el grueso adecuado,

entre cuatro y ocho milímetros dependiendo de la resistencia que ha de tener la pared de bronce, pues no es lo mismo el peso que aguanta en la parte más alta de la figura que en la parte más baja: se coloca con el pulgar y se va procediendo a ello hasta cubrir toda la superficie.

Una vez que la cera se ha enfriado se rellena con un material refractario creando una base sólida y estable teniendo en cuenta cual es la postura en la que se va a fundir; pasados entre veinte y treinta minutos, cuando ha fraguado, se le da la vuelta colocándola en la posición de apoyo adecuado, procediendo a quitar la madreforma, las piezas si las hubiere y el molde elástico.

Material refractario.

El material refractario se compone de una parte de agua, otra de escayola, tres de ladrillo molido, que como este se suele reciclar, se le añade los usados y uno nuevo.

Una vez repasadas las ceras se le ponen los clavos que han de unir el macho interior al exterior; estos clavos tendrán un grosor diferente en función del tamaño de la pieza, oscilando entre los alfileres de costurera y la varilla de ocho milímetros. Los alfileres son de latón o de cobre, pues así los asume el bronce y no hace falta repararlos. Hecho esto, se colocan los bebederos construyendo una especie de árbol que culmina en un embudo central y dos salidas de aire paralelas. Se edifica todo con barillas de cera de diferentes grosores, dependiendo del caudal de bronce que sea necesario, de tal manera que las verticales (principales) serán más gruesos (dieciséis milímetros), y los inclinados que acceden a la superficie, más pequeños (diez milímetros).

La inclinación de los secundarios no se pondrá a favor de la caída sino en contra, para que el bronce baje primeramente de golpe hasta abajo y vaya llenando en la subida.

Terminada esta labor, se coloca un encofrado a toda la pieza, y se llena con material refractario hasta el borde del embudo dejando asomar tanto la boca de éste como las salidas de aire. En las fundiciones modernas, para que reproduzca mejor, se le suele aplicar a la superficie modelada lo que se denomina baño cerámico (sílice coloidal y circonio), producto que al quedar adherido al molde refractario aumenta su resistencia superficial y, si bien en frío es impermeable, a elevadas temperaturas se vuelve poroso y deja pasar los gases permitiendo un mejor registro.

Como decíamos, posteriormente se cubren con picadizo (material refractario con escayola amasado con agua) tanto la obra como el árbol de alimentación, dejando abiertas al exterior el embudo, respiraderos y tubos de drenaje. Previamente se han instalado «clavos de hierro», que atraviesan la cera y unen el molde externo con el macho.

Tubos de drenaje.

Estos permiten que en el quemado salgan los gases o la cera, dependiendo de cómo se coloquen los moldes en la mufla.

En la parte inferior de la pieza a fundir, después de construir el árbol, se colocan dos tubos de cera que afloran a la superficie lateralmente y con inclinación hacia abajo, en la parte baja del molde. Estos quedarán pegados a las paredes del encofrado, para que cuando éste se quite queden asomando.

Cuando los moldes se introducen en la mufla, se podrán colocar todos apilados, boca arriba o boca abajo; si se ponen boca abajo habrá que suspenderlos sobre dos ladrillos refractarios, para que al fundirse la cera pueda salir con facilidad; entonces los tubos de drenaje quedan hacia arriba permitiendo la salida de gases y la entrada de aire; si se ponen boca arriba será al revés.

Encofrados

Existen dos tipos de encofrados:

- Con paneles planos de madera o de hierro, que se montan con tornillos de aprieto.
- Con chapa de hierro formando un cilindro y encajados con cierres de camión regulables.

En cualquiera de los dos casos existen muchas variedades para los diferentes tamaños de piezas.

Los encofrados se quitan para quemar la cera y se vuelven a poner para fundir el bronce porque si no el molde no aguantaría la presión de éste.

A continuación se procede al quemado de la cera, y para ello es importante que desaparezca toda la humedad del molde y toda la cera que contiene. La temperatura del horno debe ser de aproximadamente 600 ó 655°, y durante el tiempo suficiente, que dependerá del tamaño y grueso de los moldes así como del tipo de horno.

El vertido del bronce

Una vez que se ha ido el calor del horno, se sacan los moldes y se colocan en hilera, boca arriba, y con los encofrados puestos sobre arena de fundición que se arrima contra los moldes intentando que abrace su parte baja; ésta, al fraguar, ampara la presión que aflora por la junta inferior entre molde y encofrado.

Los moldes deben estar más fríos o más calientes dependiendo de la pieza que vaya dentro; si tienen paredes gruesas el molde ha de estar frío, pues el bronce tiene que llegar a la pieza, estamparse y enfriarse, no puede permanecer líquido ni un instante. Si son paredes finas es mejor que esté caliente, pues estará más dilatado corriendo mejor el bronce, y como es muy poco, se enfría enseguida.

El llenado ha de ser total, incluidos el embudo y los respiraderos y se ha de realizar de una sola vez para que mantenga la misma presión en toda la pieza, dejando las impurezas flotando en la parte inservible. La solidificación es instantánea, pero se suele esperar un tiempo antes de desmoldear, sobre todo por el calor que desprenden.

El picadizo se desmorona con facilidad. Una vez eliminado se cortan los bebederos y se meten al chorro de arena, procediendo seguidamente al repaso de la pieza.

Repaso de Bronce y pátina

Como decíamos, la coladura, una vez libre del molde de tierra, aparece envuelta por la red de canales y respiraderos que han permitido la circulación del aire y del bronce. Tanto estos salientes como las varillas metálicas que han fijado el molde al núcleo habrán de eliminarse con sierra, cincel y radial. Asimismo, se repasa el bronce con punzones, cinceles, radial y fresadoras neumáticas para la eliminación de juntas y rebabas.

Dejando a un lado estas imperfecciones inevitables, cuya eliminación tiene un carácter puramente mecánico y puede ser ejecutada por el artesano fundidor, la escultura puede ser sometida, en mayor o menor medida, a un acabado posterior en frío por parte del artista o de sus ayudantes. Las razones de este acabado residen en recobrar la sensibilidad del dibujo devolviendo la frescura y su intensidad a la obra de arte de la mano del autor o de su personal de confianza.

Los defectos de fundición pueden responder a diferentes motivos. Una colada demasiado caliente originará fundiciones porosas, con rechupados. En cambio otra que se queda fría puede coagularse y bloquear la coladura en el hueco del molde sobre la forma ocasionando lagunas y bordes redondeados. De la misma manera puede ocurrir esto mismo si no se han dispuesto adecuadamente los

bebederos impidiendo la circulación del metal fundido. Otros desperfectos pueden deberse a la presencia de humedad en el macho o en el molde; o a la deformación que éstos pueden sufrir a causa de las contracciones por el calor de la coladura fundida. Normalmente siempre se constata en mayor o menor medida la presencia de pequeños defectos (ocasionados por pequeñas grietas en el picadizo que se llenan de metal, por escorias que se introducen o por bolsas de aire, etc.) que dan a la superficie un aspecto irregular.

Finalmente, como muchas de las esculturas se componen de un determinado número de piezas fundidas por separado, el acabado es muy laborioso, pues hay que soldar y repasar las juntas.

Una vez terminadas las operaciones de fundición y repaso comienza un trabajo más creativo, que se realiza con cincel, buril y mateador así como limas, raspadores y punzones de distintas formas.

El cincel se utiliza para dar mayor definición a las formas, los pliegues, etc. Con el buril en cambio se hacen líneas suaves sensibilizando el dibujo y con el mate se envuelve, aplastando granulitos e impurezas de la superficie.

El bronce ofrece un aspecto bastante heterogéneo, pues las partes recubiertas por la película tostada que cubre la fundición, se alternan con los trazos relucientes del metal descubierto; se hace necesario meterla en el chorro de arena para unificarla.

Una vez que pasa por el chorro, la escultura queda con un color tostado claro pero muy monótono, sin valores; Es conveniente descubrir la obra de arte. Se le da una mano superficial de lija muy desgastada para no castigar más la superficie y se procede a la pátina.

El dorado, plateado y todo tipo de baños electrolíticos no pueden considerarse como pátinas, pues son recubrimientos que esconden los auténticos valores de la obra escultórica.

La pátina no pretende ocultar la naturaleza del material utilizado: ésta no hace más que anticipar un proceso de alteración que de cualquier forma se realizaría naturalmente. Es más, existen casos en que la pátina se busca a propósito por su belleza material, respetando por lo tanto una auténtica definición de la superficie, pues valora los accidentes naturales de la aleación y sus posibilidades formales. De cualquier forma, la función de la pátina suele ser la de atenuar la calidad de la materia, sus reflejos metálicos, su color característico y de exponer a la luz superficies cromáticamente neutras, moderadamente brillantes para resaltar al máximo los valores de la forma escultórica.

Anexo sobre fundición

Aleación del bronce: La que se utiliza generalmente se llama cuprosiliceo, es de las más puras con un 5% aproximado de silicio. La proporción del cobre que puede variar entre un 80%, un 83% y un 85%. El resto se compone en mayor o menor medida de zinc, estaño y plomo.

Cera: Roja: funde a 85°

Marrón: funde a 65°

Desmoldeante húmedo.

Se mojan las manos en petróleo.

Pátinas: Según el componente químico que se utilice, encontramos los siguientes elementos o acelerantes que intervienen en la oxidación del bronce: sulfuro de potasa, nitrato de hierro, sulfato de cobre, sal de amoníaco, sal de acederas, y boras.

La arena: antiguamente se utilizaba arena negra mezclada con agua y bentonita. La arena moderna puede ser de caja fría o de caja caliente.

-Para caja caliente se necesita un modelo de metal que puede ser de aluminio o de bronce o de hierro. Se prepara la parte a fundir dentro de la caja y se calienta la superficie de la pieza; se llena de arena, se aprieta

y la capa que está en contacto con la pieza endurecerá por el calor en medio centímetro. Como desmoldeante se utilizan grafito y talco.

-Para caja fría (sin calentar el modelo). El fraguado se produce o bien sólo con resina o bien con CO₂, resina y catalizador. Cuando sólo necesita resina, la arena es de sílice, y la resina puranica con un catalizador que la convulsiona y hace que se peguen las partículas de arena entre sí. La arena con CO₂ se obtiene mediante la inyección de CO₂ con una campana o bien dejándola reposar un tiempo.

Recubrimientos cerámicos: pueden ser de Molochita calcinada o chamotas. La primera capa suele ser de Harina de circanio diluida en Silicato de Tilo líquido. Posteriormente se mete la pieza con el recubrimiento en una cámara o cabina de evaporación de amoniaco y la diferencia de PH (un ácido con un alcalino) reacciona y hace que seque antes.

Mufla: se pone caliente a 700° y se mantiene durante 48 h o 72 h, dependiendo de la humedad y el tamaño de las piezas.

El horno de bronce: el bronce dentro del crisol empieza a licuarse entre 700° y 750° y se saca del horno a unos 1250° a 1300° para fundir, dependiendo del número de piezas, para verterlo a 1150° sobre el molde, Dependiendo del tipo de aleación se echa fósforo en el crisol líquido. Al cuprosiliceo no se le hecha nada, pero cuando el bronce no es muy bueno se le añade arena de sílice, que ayuda a la limpieza de la superficie, creando una nata arriba que se debe quitar.

La mirilla de la mufla: al evaporar la cera se ve si tiene llama, humo o vapor. Las boquillas tienen que estar blancas incandescentes. Los moldes deben estar fríos o calientes dependiendo de la pieza: si es gruesa, molde frío; si es fina, molde caliente. El bronce ha de llegar a la pieza, estamparse y enfriarse, no ha de estar líquido dentro de la pieza.

Soldadura. Puede ser con aportación o sin aportación de material.

-Con aportación: Hilo o Mig (gases argón), eléctrica (electrodo) y autógena-oxígeno (acetileno).

-Sin aportación. Tig

Chorro de arena: existen dos maneras de chorrear la arena, en estado líquido o en seco. Su composición puede consistir en partículas de vidrio, corindón, sílice...

Bebedores: son mangueras, tubos o barras de cera, y se pueden fabricar de varias maneras:

-Con moldes acanalados en dos partes que se llenan por arriba; éstos se abren y salen barritas macizas de distintos grosores. Normalmente son moldes de cuatro o cinco barritas que se cierran atándolas con una goma, se mojan y se llenan.

-Huecos: estos se fabrican con un palito redondo y papel de periódico. Se envuelve el periódico en diagonal sobre el palo, se le cierra la punta con un doblez y se mete en el barreño de cera caliente, sacándolo enseguida, y al haber dilatado se le quita el palo, de forma que queda un tubito fabricado con el papel dentro.

-Con bomba a presión; se le coloca un cilindro de cera macizo y un émbolo lo apretará al cilindro expulsando la cera por una boca que tendrá diversos tamaños y formas.