



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES
ARTS DE SANT CARLES

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

Cuerpo sobre cuerpo. La joya como expresión artística

Trabajo Fin de Grado

Grado en Bellas Artes

AUTOR/A: Brenes Lanza, Antonio

Tutor/a: Chornet Roig, Jaime

Director/a Experimental: ALBEROLA MARTI, SALVADOR FERNANDO

CURSO ACADÉMICO: 2021/2022

COLOR RGB

Rojo: 210

Verde: 35

Azul: 42

TFG

CUERPO SOBRE CUERPO LA JOYA COMO EXPRESIÓN ARTÍSTICA

Presentado por Antonio Brenes Lanza

Tutor: Jaume Chornet Roig

Cotutor: Salvador Alberola Martí

Facultat de Belles Arts de Sant Carles

Grado en Bellas Artes

Curso 2021-2022



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

RESUMEN

La intención de este trabajo es realizar una escultura/joya en bronce, más en concreto una gargantilla/coraza; profundizando en la simbología del cuerpo humano como expresión de sentimientos y sensaciones: como el dolor, el sufrimiento, la esperanza, entre otros.

El estudio de algunos referentes anteriores significativos, donde diferentes artistas han hecho uso de la joya como expresión y lenguaje artístico, nos permitirá vincular la relación de la escultura con la joyería a través del tiempo. Para ello haremos hincapié en la necesidad de la portabilidad de la pieza escultórica, donde el cuerpo, junto a los cuerpos que la forman, se colocarán en otro cuerpo portante. *Cuerpo sobre cuerpo*.

Desde estas premisas, investigaremos sobre un discurso basado en el cuerpo, su presencia, su ausencia, superposición, debilidad, fortaleza, etc. Incluso, descubriremos a través de nuestra experiencia personal diferentes posibilidades escultóricas afines a nuestra existencia. Cuerpo dentro de cuerpo. Vidas que se suman.

Palabras clave: Cuerpo, joya, escultura, movimiento, expresión, portable.

ABSTRACT

The main meaning of this project is to carry out a sculpture/jewel made out of bronze, more specifically a choker- breastplate that deepens into the symbology of human body as expression of feelings such as pain, suffering or hope among others.

The previous study of some significative reference artists that use the jewel as means of expression and artistic language, will allow us to link sculpture and jewelry through time. For that we will emphasize in the need of the sculpture portability, where the body together with the bodies that conforms the piece, will locate into another main-carrying body. "Body over body".

Taking this premises into consideration, we will investigate about a rhetoric based on the body, its presence, its absence, superposition, weakness, and fortress among others. Even we will discover through our own personal experience different sculptural possibilities affined to our own existence. The body into the body. Lives that add up.

Key words: Body, jewel, sculpture, movement, expression, portable.

AGRADECIMIENTOS

A mi tutor Jaume Chornet por su asesoramiento, consejos y guía. Por descubrirme el mundo de la fundición artística y compartir sus amplios conocimientos de la materia.

Al artista y compañero Nano, que ha estado ahí en los momentos de problemas y dificultades. Gracias por su inestimable ayuda y apoyo.

A todo el equipo de trasplantes del Departamento de Nefrología del Hospital Doctor Peset. Doctoras, enfermeras, auxiliares, celadores, y demás equipo, por la gran implicación en su trabajo, su empatía y sus cuidados. Por darme una nueva vida.

A los profesores y profesoras que han formado parte del regalo que ha sido cursar el Grado de Bellas Artes.

ÍNDICE	pág.
1.INTRODUCCIÓN	6
2.OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	7
OBJETIVOS	7
METODOLOGÍA	8
3. DESARROLLO Y RESULTADOS DEL TRABAJO	9
3.1. ANTECEDENTES, PRIMERA ALARMA.....	9
3.2. DOLOR	11
3.3. ZAPATOS DE MADERA	12
3.4. REFERENTES	15
3.4.1. REFERENTES HISTÓRICOS	15
3.4.2. REFERENTES ARTÍSTICOS	18
3.5. DESARROLLO DE LA ESCULTURA	19
3.5.1. SERES RETORCIDOS.....	19
3.5.2. MODELADO DE LAS FIGURAS.....	23
3.5.3. REALIZACIÓN DE MOLDES.....	24
3.5.4. MODELADO DE LA ESCULTURA EN CERA.....	25
3.5.4.1. PREPARACIÓN DE LA CERA ESCULTÓRICA ...	25
3.5.4.2. REALIZACIÓN DE LAS PLANCHAS BASE.....	26
3.5.4.3. COLADO DE LAS FIGURAS	26
3.5.4.4. MODELADO DE LA GARGANTILLA/CORAZA...	26

3.5.4.5. MOLDE DE RESINA Y SILICONA	26
3.5.4.6. REPETICIÓN DE LA ESCULTURA EN CERA	27
3.5.5. FUNDICIÓN EN BRONCE	28
3.5.5.1. ÁRBOL DE COLADA	28
3.5.5.2. TÉCNICA DE LA CASCARILLA CERÁMICA	29
3.5.5.3. FUNDICIÓN, VACIADO DEL BRONCE	30
4. CONCLUSIONES	37
5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	39
6. ÍNDICE DE FIGURAS	41

1. INTRODUCCIÓN

El planteamiento de este proyecto surge de la necesidad de compartir y expresar, a través de la escultura, la experiencia personal de un proceso de trasplante de riñón. Desde este posicionamiento pretendemos asimilar conceptos como dolor, miedo, duda y esperanza, y hacerlo desde premisas artísticas con las que crear formas. Y así, como si de una catarsis existencial se tratara, entender los aspectos positivos, si los hubiera, de como una vida llena de proyectos se puede truncar en un momento dado.

Para ello, es imprescindible hacer una revisión sucinta del histórico que nos ha acontecido en los últimos tiempos y que sirve de soporte narrativo para dar sentido a este proyecto: A los veintisiete años, en pleno crecimiento personal, y en pleno desarrollo de formación técnica y artística, cuando todo parecía ir por buen camino, surgió el dolor. Ya había terminado la formación de cuatro años como joyero en la escuela del Gremio de Joyeros de Valencia, además de haber realizado la especialización de gemología en la Universitat de València. También había puesto en marcha la creación de un taller de joyería con todas las dificultades administrativas, económicas, técnicas y de infraestructuras que este tipo de empresas acarrea.

En este entorno de futuro controlado es donde se pone en evidencia la fragilidad existencial del ser humano, el devenir, la angustia y el carácter efímero de la vida. En el mismo orden de cosas, es evidente que esta situación, esta experiencia, te hace replantearte muchas cosas de la vida, de los valores, las prioridades, las ambiciones, los deseos, las necesidades, haciéndome reflexionar y pensar en otras motivaciones.

Desde este espacio de vulnerabilidad, y en tránsito de asimilación, una vez recuperadas mis plenas facultades, pasé de nuevo a la acción y decidí hacerme un regalo. Un regalo muy personal e intransferible cumpliendo un sueño. Me matriculé en el grado de Bellas Artes, el cual que me ha llevado hasta aquí. A proponer mi Trabajo Fin de Grado con la intención de transmitir mediante la expresión artística de una joya/escultura los sentimientos de dureza vividos en algunos momentos, y de fragilidad en otros, de coraza, de protección, de finitud, de esperanza, de victoria, en definitiva, de vida que se experimenta a sí misma, desde un fallo renal total, hasta un trasplante, donde el futuro vuelve.

Con estas premisas, surge *Cuerpo sobre cuerpo la joya como expresión artística*, en forma de gargantilla, de coraza, de cuerpos que donan y que se unen para seguir juntos en una nueva vida.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

OBJETIVOS

OBJETIVO PRINCIPAL

El objetivo principal de este TFG es la realización de una escultura/joya en bronce. Modelar y fundir una serie de cuerpos humanos para formar una gargantilla, una coraza, como símbolo de protección del cuerpo.

Crear una representación del infierno que se genera al sufrir una enfermedad terminal, así como la fuerza de protección que proporciona la lucha personal, arropada por la ciencia médica, el personal sanitario, y el conjunto de fuerzas invisibles que se crean como coraza protectora ante la debilidad del cuerpo y la enfermedad.

Con la realización de la escultura pretendemos reflejar todas las sensaciones, miedos, esperanzas y sentimientos que se generan en la travesía de una enfermedad tan larga, con un proceso de lucha lento, y con un final tan incierto.

OBJETIVOS GENERALES

Entre los objetivos generales de este TFG pretendemos:

Sensibilizar en la necesidad de las donaciones de órganos.

Hacer entender que, cuando un cuerpo llega a su límite, ya no tiene solución médica, pero puede ayudar a otro cuerpo a seguir en su progreso vital.

Hacer ver como una vida que se desvanece puede generar otras vidas.

Explicar y comprender que pese al dolor queda esperanza y como un cuerpo puede ayudar a muchos cuerpos para seguir viviendo en ellos.

Asimilar como receptor, los cambios en mi vida, que gracias a tener un órgano de otro cuerpo dentro del mío sigo vivo. Y que, a su vez, este órgano sigue también vivo dentro de mí.

Aunar vida y arte, para explicitar a mi entorno y entender en primera persona, simultáneamente, nuestras vivencias, miedos y esperanzas.

METODOLOGÍA

Este proyecto escultórico presentado en el TFG se inicia con el propósito de entender la escultura como un espacio vivencial, en el que las formas resultantes devienen en síntesis de profundos pensamientos, reflexiones, dudas, miedos y agradecimientos. Para ello partimos del trance de haber padecido una compleja enfermedad que nos ha hecho posicionarnos ante nuestra existencia.

Con este sustrato como base discursiva, se han conjugado diferentes disciplinas técnicas y artísticas con las que conformar este proyecto de TFG. Por un lado, nuestra profesión de joyero y de profesor de joyería, que nos hace conocedores de los procesos, técnicas y materiales investigados y enseñados a lo largo de muchos años de profesión, y vinculados especialmente a este proyecto. Por otro, la realización del grado en Bellas Artes en la UPV, que nos ha permitido dar un salto cualitativo con el que conjugar la dicotomía arte/artesanía. Además, cabe considerar especialmente, el hecho de haber cursado la asignatura de Iniciación a la Fundición Artística que nos ha servido como base teórico-práctica para dar forma a nuestro TFG.

Así pues, podemos resumir nuestra metodología empleada para realizar este proyecto, en la investigación teórica-bibliográfica realizada tanto a nivel de joyería como de escultura, tanto en cuanto a procesos, técnicas, revisión de autores, joyeros y escultores, como al desarrollo procesual llevado a cabo para materializar la pieza objeto de análisis de este TFG. Con esta praxis referida, nos remitimos a la realización de esbozos, maquetas, desarrollo del modelado definitivo, moldes necesarios, fundición a la cera perdida, mecanizado y acabados de la obra.

Por otra parte, como trabajo de campo realizado, podemos apuntar las visitas realizadas a diferentes exposiciones de importantes escultores vinculados a la joyería, así como al trabajo profesional en este terreno que llevamos a cabo en la actualidad.

3. DESARROLLO Y RESULTADOS DEL TRABAJO

3.1. ANTECEDENTES, PRIMERA ALARMA

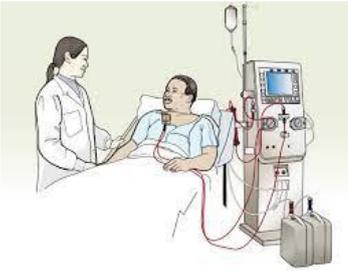


Fig. 1. Dibujo tratamiento de diálisis

¡Primera alarma! Varón joven, no bebe, no ha fumado nunca, practica deporte de forma regular, en apariencia sano, presenta un cuadro de dolor intenso de cabeza. Los médicos no encuentran una causa directa, por lo que deciden realizar pruebas de todo el organismo para detectar su procedencia. Un año de pruebas. Primer proyecto profesional finiquitado.

Tras ese año complicado de pruebas y más pruebas se detecta un inicio de una insuficiencia renal terminal, pero que determinan de progresión lenta. Una dieta sin sal y sana, y comienzan las primeras pastillas. El cuerpo se regula y volvemos a los proyectos de futuro. Eso sí, con revisiones periódicas anuales.

Junto con otro diseñador de joyería y gran amigo, creamos la empresa de diseño y modelado de joyas OPAL. Se alquila un ático donde se monta el estudio y taller. Pasamos a la colaboración con empresas internacionales, el trabajo crece, y vamos invirtiendo en maquinaria nueva, en metal, gemas, y polígono y comenzar a producir joyas propias. El socio decide que no quiere seguir a esos niveles y nos separamos. Compro la nave.

Al mismo tiempo, años antes, el Gremio de Joyeros de Valencia me solicita que forme a los alumnos de la escuela de joyería en las técnicas más novedosas de modelado que he aprendido en estos años. Con el tiempo la Conselleria de Educación crea el módulo de formación profesional de joyería, siendo el propio Gremio, el que me invita a presentarme a la prueba, ganando la plaza de profesor especialista de joyería en curso curricular.

Vuelven a aparecer las dudas. El médico me dice que quiere verme cada seis función renal ya es muy escasa y se acerca el momento de la diálisis y el trasplante. Lo que parecía lejano ya está cerca. Los años pasan, y el reloj es inexorable. Nueva cita con el médico y lanza una pregunta: - ¿prefieres entrar en diálisis por urgencias, en un colapso renal, o entrar por tu propio pie? - La cabeza se acelera, los pensamientos se entremezclan, el miedo aparece. El cuerpo no pesa. Parece flotar sobre la silla del despacho del médico. Y contesto: -mejor por mi propio pie. Con más fuerza que ya en colapso renal. - Y, entonces llegó la frase dura y demoledora. - ¿Te viene bien este lunes próximo? -

Que decir. Tan cerca. Ya. Todo comenzó en el 1991 con un dolor de cabeza. Y, de pronto, estamos en el 2008. Pasar de ser una persona autónoma, libre, que



Fig. 2. Máquina de diálisis funcionando.



Fig. 3. Pacientes realizando diálisis.

puede desplazarse por el mundo, ir a la montaña con amigos, disfrutar de la vida. Ahora la vida depende de una máquina que te extrae la sangre, la filtra, y te la vuelve, varias veces, muchas veces, durante cuatro horas y media, tres días a la semana. Y esperar la llegada de un riñón de un donante para poder, de alguna manera, recuperar la vida.

De repente los alimentos son el enemigo, y el agua más. No puedes beber, y tienes que llevar una dieta muy estricta. Hay alimentos que pasan a ser tóxicos, y otros llegan a ser mortales.

Por suerte se vende la nave y las máquinas, evitando crear deudas, pero se decide no dejar la docencia. Es necesaria una motivación para no sentirse enfermo del todo. Los médicos siempre ponen en los informes insuficiencia renal en fase terminal, pero no se tiene que perder la esperanza. Pese a la debilidad, las náuseas, malestar en el brazo que te pinchan, la sed, mucha sed, hay que luchar. Consiste en superar el día a día. Cuidarse para estar listo para la próxima sesión de diálisis.

¿Cuánto dolor, sufrimiento, carencias, puede aguantar un cuerpo humano? Un domingo por la noche suena el móvil:

- ¿Es usted Antonio Brenes Lanza? -

-Sí, dígame. -

-Soy la doctora Sancho, de la unidad de trasplantes. Preséntese mañana a las ocho de la mañana en las consultas de Nefrología. Tenemos un riñón para usted. -



Fig. 4. Máquina de diálisis funcionando.

Vuelve la vida. Nada más despertar de la larga operación de cinco horas ya te sientes distinta, pese a estar lleno de cables, sondas y vías que te impiden el movimiento. El nombre del lugar donde estás te da ánimos. Es una sala pequeña, que comparto con dos enfermeras que se turnan junto a dos auxiliares cada doce horas. Nunca estoy solo y no puede entrar nadie más. Solo los médicos cuando te visitan. Todo es optimismo aquí en el Nido. Llamado así porque da vida. Y todo funciona como un reloj. La enfermera que me acompaña en ese momento junto a la auxiliar está siempre en movimiento, controlándolo todo, tomando apuntes y medicándome por la vía principal. Vía que, para mi sorpresa, esta cosida, bien sujeta, directa en la yugular. Me hablan, conversamos, y según pasan los días van desconectando aparatos, sondas, hasta quedar con la bolsa de orina y la vía de la yugular. Me encanta cuando me sonríen con la mirada, ya que llevan unos trajes que solo me permiten verles los ojos. El tercer día ya como sólido, y el séptimo ya me suben a planta, pero sigo aislado. Solo pueden entrar mis padres, por separado, enfundados en un traje que cubre todo su cuerpo menos los ojos. Por la noche



Fig. 5. Paciente realizando sesión de diálisis.



Fig. 6. Sala de diálisis.

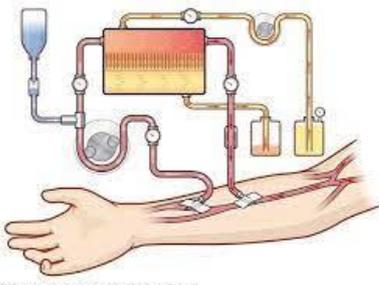


Fig. 7. Esquema de proceso de diálisis.

salgo a pasear al pasillo, con ayuda de uno de mis padres. Hasta las enfermeras la planta debe tener los pasillos vacíos. A los siete días me mandan ya a casa de mis padres, ya que aún soy dependiente, estoy débil y con las defensas bajas. Me han quitado la vía de la yugular, pero no la sonda de la orina. Al mes me quitan la bolsa de orina y ya puedo salir a la calle, pero tengo que estar cerca de un año con mascarilla. Después de dos años vuelvo a orinar. Ahora he pasado de no poder beber nada a tener que beber dos litros y medio al día para hacer trabajar el riñón y que siempre esté hidratado.

Ya puedo salir con los amigos, viajar a lugares, comer variado, beber cuando tengo sed, y la sensación satisfactoria de orinar.

Llegué a tomar más de cincuenta pastillas diarias, enjuagues de boca y jarabes. riñón del donante. Esto consiste en bajarme las defensas dos veces al día con medicamentos inmunosupresores, manteniendo un equilibrio de defensas para que sean lo suficientemente débiles y que mi cuerpo no rechace el riñón, y lo suficientemente fuertes, para que no me contagie de las enfermedades que nos rodean.

3.2. DOLOR

De repente el dolor aparece. El dolor físico y el dolor interior. Mucho más medible y perceptible es el dolor del cuerpo. Partes, miembros, heridas, órganos que hacen saltar las alarmas de que nuestro cuerpo ya no va bien. Es entonces cuando comienza la lucha contra el dolor, contra la enfermedad que se anuncia. Comienzan las dudas que nos hace seguir ese dolor, los miedos del camino, que nos parece incierto, tortuoso y difícil. La enfermedad se manifiesta, el deterioro del cuerpo, la impotencia ante la lucha, las primeras pérdidas de fuerza ante las primeras batallas. Pero la guerra sigue, como una inexorable rueda que nos aplasta. Ya no hay futuro, ni perspectiva, solo la estrategia para una nueva batalla. Hoy hemos sobrevivido. Un día más. Cada día es un día más, como si las 24 horas fueran el límite de la vida. Cuando despiertas no tienes otra opción, no puedes elegir, tu cuerpo ya se ha preparado para la lucha.

Pero otro dolor te envuelve, y éste no se ve, se percibe. El dolor no físico, los cristianos dirían el dolor del alma. Es un dolor que llevas por dentro y que también te quita energía. Te quema, te hiere, con cicatrices profundas que no se ven, pero que tú sabes que están. Cicatrices que ves cada día cuando te levantas, cuando vuelves a respirar. La redacción de este trabajo aviva el recuerdo, se vuelven a abrir las heridas. Pese a que ya el dolor físico desapareció, éste está escondido detrás de la siguiente esquina, o de la siguiente. Te vigila. Te acecha para aflorar cuando tiras de recuerdos.

Reviviendo momentos ya vividos y dolores ya sufridos que vuelven a hacer que duela la garganta, que los ojos se empapen, y que la cascada de dolor antiguo aparezca.

Casi has estado en la puerta del infierno ante Minos para sufrir su veredicto. Ya has tenido la moneda acerrada en tu puño para pagar el peaje. Ya te has visto navegar en la barca de Caronte, el huraño barquero que te llevará a la otra orilla, a tu lugar finito.

3.3. ZAPATOS DE MADERA

AUTORRETRATO DESDE LAS ENTRAÑAS

Cierto es que, para hablar del cuerpo humano, hay que tener en cuenta otras características no tangibles del mismo, como la sensibilidad, la enfermedad, las experiencias, la belleza..., y como no puede ser de otra forma, el dolor, ya que éste formará parte de nuestro cuerpo a lo largo de nuestra vida. El dolor que produce una enfermedad como ésta, no se queda al nivel de la piel, es un dolor muy profundo que se refleja en las diferentes partes de nuestro cuerpo. Se puede revelar con un simple dolor de cabeza, o no, tan simple porque nos despista más que aclara la enfermedad y, esto es una complicación más a la hora del diagnóstico por los profesionales médicos.

Utilizaremos el concepto *Cuerpo sobre Cuerpo* para reflejar una realidad que acontece a miles de personas en nuestra sociedad y, así poder dar un poco más de claridad, desde una perspectiva personal, sobre los trasplantes de órganos y la importancia que tienen las donaciones de órganos para salvar vidas.

En nuestro caso, dentro de este mundo de formas y volúmenes que forman la escultura/joya, se atisba otro mundo de formas imaginarias apuntando a una nueva dimensión de un mundo cargado de enigmas y silencios. El espejo interior de los horizontes del cuerpo y sus límites terrenales invitan a la reflexión. A su vez nos transmite una serenidad incierta, pero también, este misterio hacia lo desconocido, lo ambiguo, mantiene la tensión donde se impone lo sutil en las cargas y poses de las figuras.

Los cuerpos se muestran tal y como son, caóticos, incongruentes y absurdos, explorando los márgenes de la percepción junto a los fantasmas que representa el dolor. En la búsqueda de las formas de la escultura interviene la realidad del ahora, el pasado como fuente de imágenes que caen en profundidad sobre lo sucedido, pero también esa esperanza que nos traslada un futuro próximo, el siguiente segundo, el próximo minuto...

Otra vez ha amanecido...

A veces flaquean las fuerzas.

Un autorretrato desde las entrañas, los zapatos de madera deberán esperar por ahora. Los límites éticos del arte, testimonio temporal de lo que se avecina, devienen en invierno perpetuo, cerca o lejos de la angustia, en las fronteras del pensamiento, abriendo el camino a otros pensamientos. No es esta la visión que queremos tener, pero los demonios que profundamente dormían en el alma despiertan con el poder de empujar a la gente al abismo, de puro fuego, odio y rabia, miedo y resignación, pesimismo.

“La imagen de la fortaleza tiene una larga genealogía precientífica, en la que la propia enfermedad aparece como metáfora de la mortalidad, de la fragilidad y vulnerabilidad humanas”¹

La semántica del sujeto caminando sin rumbo, de los pueblos que no tienen donde ir dentro del túnel del silencio, pero no existe el silencio perfecto sin tener los oídos abiertos en conversaciones ajenas, identidad metafísica de lo concreto y lo abstracto del autocuidado.

Es el infierno su gloria, cartografías de la oscuridad, obsolescencia del ser humano, delirios de luna de espinas y cristales bajo el asfalto quebrado por el ayer. Era mentira correr, no había infierno, demolición subjetiva del rendimiento, escombros figurativos de un naufragio sin espectador en un mundo cruel profanando lo contemporáneo, resonancia infinita de la cultura de cancelación.

Sobreviviendo batallas día a día y dirigiendo las caóticas miradas sin prestar atención a lo demás, definimos los márgenes del tiempo cuando se acerca la noche y nos sacude la nostalgia de tiempos mejores. El dolor ha vuelto.

“... pronto tenemos la sensación de que el acoso del dolor es seguro e ineludible. Nada nos es más cierto y nada nos está más predestinado que cabalmente el dolor”²

Habitamos en nuestras incertidumbres los pasillos³ para ser consciente que estás en el laberinto, paisajes de la Ilíada, de antiguos combates, una condición del tiempo al recorrer el camino, el vestigio inserta el tiempo en el sitio cuando estas en el hospital. Una vida de papel sin nombre, una forma de revelar y esconder, soledad y desesperación, dolor, mientras todo viene y va, nos

¹ SONTAG S. La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas. Editorial DE BOLSILLO.2008. Pág.110. Tercer párrafo.

² JUNGER, E. *Sobre el dolor*. Pág.. 15.

³ *Los pasillos como espacios de transición, ese lugar que nunca se habita, donde te cruzas con los demás, pero siempre tienes prisa.*

exiliamos en el interior de las arrugas que cuentan historias. Podemos decir que todo era un espejismo o un deseo de vivir de otra manera, seguimos danzando y aprendiendo a morir abrazando el mar, pero sin olvidarnos de remar, pasando a ser sombras.

Bajan los muertos a recoger sus flores, ya no amanece y no amanece. Místicas palabras donde se reincorporan las formas subjetivas del dolor, es tiempo de siembra⁴, escuchas a la acción que el tiempo contiene, tarea de pensar la nostalgia de otros tiempos, abismos de forma de lo que el pensar nos debe. Tratando de sostener una visibilidad nueva, confesiones de un encuentro con la verdad llamada vida.

Cero irreal, huida hacia el repentino lugar del dios, diálogos de la nada para identificar el camino, objetos-sujetos de consumo, producto de un sistemático mundo donde se negocia el significado de tiempo. Eso que no tenemos.

Geometría descriptiva, estetización de la vida cotidiana, atmósfera de libertad. Siéntese aquí a esperar la muerte sin esperanza, todo da miedo en el silencio y el dolor, sintiendo ese frío glacial que no acompaña, pero vuelve amanecer que no es poco.

Mientras en la plaza entran a matar a capa y espada, sin miedo a volver a encontrarse con el diablo a la luz del día, con el arma vacía y esa ceguera que provoca el sol. Por favor apaguen esa luz, escudos para proteger la herida que arrastran los temores con alma vacía, en el lugar donde rompe el viento, suenan gritos, huesos y espinas, estas temblando.⁵

Síndromes de pies planos no nos dejan correr con la mar tan brava y la lanza clavada en la barriga, o en el cuello, en la soga pensando cuando duermes en este mar enfermo, donde la vida te castiga y la justicia es ciega.

Explorando en la memoria como quién está cansado de fronteras, intentando conquistar las palabras. Otro día más repleto de oscuridades en una frontera entre el tránsito y la permanencia, nos adentramos por senderos oscuros⁶, que se han convertido en días de cuatro horas y media.⁷

Deambulando por oscuros pasillos que nos trasladan a esa silla que será durante un tiempo nuestra segunda piel, donde las maquinas bombearan vida, corta, pero será vida. Dotando así de un nuevo significado a nuestro día a día y

⁴ *Metáfora del trasplante de riñón*

⁵ *Metáfora del ingreso en el hospital*

⁶ Lo arraigado, lo profundo, todo aquello que escondemos en nuestro interior, miedos, frustraciones...

⁷ Son las horas que estás de diálisis.



Fig. 8. Brazaletes de Alphonse Mucha para Isadora Duncan.

conseguir esa libertad que nos devuelve a la seguridad nocturna de la madriguera.

Es entonces cuando empezamos a vislumbrar alguna esperanza, en este mundo en el cual vivimos inmersos en una sociedad donde parece que cada vez nos alejamos más los unos de los otros. Sin embargo, aún nos queda mucho camino que recorrer.

La noche ha sido calurosa y con ella vuelve la flaqueza de los inmunodepresores. Mañana, (que bonita palabra) será el momento de volver a recuperar esas fuerzas, acompañarlas cada día hasta dónde y cuándo quieras... es tiempo de vivir.

Vuelve a llover en Mayo...

3.4. REFERENTES

3.4.1. REFERENTES HISTÓRICOS

Son muchos los referentes que nos han influenciado a lo largo de nuestra carrera profesional como joyero. No obstante, nos vamos a centrar en aquellos artistas que han influenciado directamente en la creación del proyecto escultórico de nuestro TFG.

El interés desde siempre por la joyería nos ha llevado a conocer la obra de Dalí en colaboración con el joyero George Fouquet, llegando más tarde a las obras de René Lalique⁸ (1863-1942) y Alphonse Mucha⁹ (1860-1939) que crean joyas que se encuentran aún a medio camino entre el complemento y la obra de arte única. Aspecto que ha influenciado en nuestro trabajo durante toda nuestra trayectoria profesional.

⁸ René Lalique, hizo una transición como maestro del vidrio a la alta joyería. Piezas de simplicidad, moderación, y simetría. Colabora con grandes firmas como Aucoq, Cartier y Bûcheron. Piezas extraordinarias donde aplica su cocimiento del vidrio mujer libélula.

⁹ Alphonse Mucha, (Moravia, 1860, Praga, 1939), gran cartelista que llevó el cartel a la categoría de obra de arte. Sus increíbles diseños dentro de lo que se define Art Nouveau, le dieron gran fama y múltiples marcas se interesaron por sus creaciones y deseaban que colaborara con el diseño de sus productos. Diseña un envoltorio para Nestlé, y carteles publicitarios para las marcas Moët- Chandon, rompiendo las barreras entre el arte comercial y el arte elevado. El comienzo en la joyería se realiza con el diseño de una pulsera de oro y esmalte, con forma de serpiente para su gran musa, la actriz Sarah Bernhardt. Para su realización colabora con el joyero francés Georges Fouquet.



Fig. 9. Mujer libélula de René Lalique.



Fig. 11. Gargantilla de Julio González.



Fig. 10. Detalle de la exposición del IVAM De Picasso a Jeff Koons, el artista como joyero. 2012-2013.

De la misma manera, hay un hecho puntual que marcará especialmente nuestra trayectoria artística en un intento de fusión de la alta joyería i el concepto de escultura/joya. Nos referimos a la exposición con el título *De Picasso a Jeff Koons. El artista como joyero*, que se realizó en el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), entre los días 4 de diciembre del 2012 al 17 de febrero del 2013, y, por consiguiente, realizada mucho antes de que se pudiera gestar, tan siquiera, el proyecto de *Cuerpo sobre cuerpo*. No obstante, su impacto, así como su influencia sobre nuestro trabajo artístico quedará patente en toda nuestra obra a partir de este momento.



Fig. 12. Leonor Fini. Gargantilla con gemas en engaste pave.



Fig. 13. Yue Minjun Colgante cara esmaltado a fuego con esmalte opaco.

Diane Venet fue la comisaria de dicha exposición¹⁰, aprovechando la amistad con los artistas para realizar esta muestra que abarca desde la mitad del siglo XX hasta el siglo XXI, en la que pudimos admirar más de 220 joyas diseñadas por algunos de los artistas más relevantes de mitad del siglo XX y XXI, entre los que figuran entre otros:

De las Vanguardias

André Derain, que realiza caras geométricas con ojos redondos. Pablo Picasso, que crea piezas planas como lienzos que recuerdan al arte africano con dibujos geométricos. Alexander Calder, que realiza obras con hilo laminado y escarchado que recuerdan y mucho a su obra escultórica. Gino Severini, con obras constructivas de planchas remachadas. Pablo Gargallo, con joyas escultóricas siguiendo la técnica de plancha embutida similar a la escultura de hierro. Henri Étienne-Martin, con piezas escultóricas con forma de colgantes. Giacomo Balla, con piezas planas geométricas con numerosos colores en esmalte opaco. Fernand Léger, con piezas redondas con colores primarios esmaltados con esmalte opaco. Alberto Giacometti, con figuras humanas en medallas redondas. Arnaldo Pomodoro, con piezas repetidas y eslabones geométricos que forman pulseras y cadenas. Gió Pomodoro, con piedras talladas con formas geométricas sujetas por un cordón. Costa Coulentianos, jugando con hilos escarchados formando piezas geométricas y primitivas. Vassilakis Jakis, trabajando con planchas retorcidas, cosidas, abstractas. Julio González, con planchas embutidas con geometrías repetitivas. Victor Vasarely, con piezas elaboradas con madre perla, resina, plata y geometrías psicodélicas. Japio Wirkkala, con aros que se mueven y cuelgan por gravedad. Eduardo Chillida, trabajando con piezas abstractas geométricas.

Del Surrealismo

Giorgio De Chirico, realizando figuras como corazas en forma de colgantes. Max Ernst, con máscaras, pece y, manos sobrecogedoras. Salvador Dalí, con labios con dientes de perlas, pendientes de teléfono y corazones de rubí que palpitan. Man Ray, con planchas de modelado delicado y formar suaves. Leonor Fini, con piezas orgánicas de espirales y texturas fuertes. Roberto Matta, con perlas atadas con hilos de oro, anillos con caras. Jean Arp, con siluetas planas con formas indefinidas. Jean Cocteau, con caras formadas por hilos soldados y piezas caladas con celdas geométricas. Dorothea Janning, con siluetas que recrean animales o partes de ellos. Wilfredo Lam, con formas que



Fig. 14. Conejo doméstico. Colgante.
Jeff Koons

¹⁰ https://www.ivam.es/wp-content/uploads/Joyas_es3.pdf

aparentan cuerpos, manos y brazos. Jacques Lipchitz, con juegos y ábacos. René Magritte, con animales y mascarar.



Fig. 15. Puerta del infierno Rodin.



Fig. 16. Tímpano de la puerta del infierno de Rodin donde se localiza el pensador.

3.4.2. REFERENTES ARTÍSTICOS

Como referentes principales que han influenciado directamente en la forma escultórica de la gargantilla/joya tenemos a:

Auguste Rodín, (1840-1917).

Rodín ha sido para nosotros el referente escultórico más importante por el que nos hemos dejado influenciar para la realización formal de este trabajo. Y para movimiento, etc. Su interpretación moderna de la figura humana, dentro del impresionismo decimonónico en el que se enmarca, subyace también en la creación de nuestras figuras, donde las texturas inacabadas y expresivas, acentúan el gesto de la obra y añaden dramatismo y significado.

Es importante señalar de que forma se genera en nosotros la admiración e inquietud artística ante los trabajos de Rodín. Ya que nuestra capacidad de asombro se gesta, *in situ*, en el viaje que realizamos a la casa-museo Rodín de París en el verano de 2017. En cuya visita pudimos aprehender la forma escultórica en verdadera magnitud, analizando en las figuras de bronce, mármol y escayola, de manera directa, las texturas superficiales, los acabados e inacabados, y en cuyas formas pudimos descubrir el método de trabajar del maestro.

Además, es importante puntualizar, en la obra escultórica realizada para nuestro TFG, la influencia directa de Rodín, tanto formal como

conceptualmente. Ya que hemos planteado nuestro propio infierno, paralelamente a la *Porte de l'Enfer* de Rodín inspirada en Dante, como base teórica con la que sustentar el *corpus* de *Cuerpo sobre cuerpo*. Así pues, hemos dado prioridad significativa a la investigación sobre este conjunto escultórico que, junto con la figura de *El Pensador*, colocada en el centro del dintel de la puerta, devine primordial bajo el frontón historiado.

Mariano Benlliure, (1862- 1947)



Fig. 17. *Infierno de Dante*, de Mariano Benlliure.

Mariano Benlliure es el otro escultor que hemos tratado como referente directo para la creación de nuestra obra. Pero, sobre todo, desde su extenso trabajo escultórico, nos vamos a centrar únicamente en su chimenea monumental, cuyo título es *El infierno de Dante*, realizada en 1899, y que en la actualidad es propiedad de la Diputación de Valencia.

Esta obra expuesta en el Palau del Marqués de la Scala de Valencia, la cual hemos visitado y documentado en diversas ocasiones, nos ha servido de inspiración, junto con la *Puerta del Infierno* de Rodín, para entender el transcurso de nuestras vivencias infernales. De la misma manera que nos ha desbordada, desde la Barca de Caronte atravesando la laguna Estigia, a los monstruos que devoran a los condenados, cuerpos torturados o el propio Dante y Virgilio.

Esta obra que fue un encargo del banquero Gustavo Bauer, a la muerte de éste, y tras la decisión de la familia del banquero de no confirmar el pedido, Mariano Benlliure decide seguir adelante llegándola a fundir en 1899 en la casa Masriera y Campins de Barcelona, e inmediatamente llevada en 1900 a la Exposición Universal de París.

3.5. DESARROLLO DE LA ESCULTURA

3.5.1. SERES RETORCIDOS

En nuestra representación del infierno hemos recreado diversos personajes que pertenecen al mundo creativo de Mariano Benlliure y Auguste Rodin, que son los dos referentes escultóricos más importantes en que nos hemos basado para realizar esta pieza.



Fig. 18. Figura del pensador, Puerta del Infierno. Rodin.



Fig. 19. Figuras de Dante y Virgilio. Infierno de Dante de Benlliure.

l'Enfer de Rodin e Infierno *de Dante*, de Mariano Benlliure. En ambos conjuntos escultóricos, los cuerpos contorsionados aparecen con un dramatismo exagerado que añade fuerza a la narración visual. Además, en ambos casos, los grupos de figuras interaccionan entre sí de forma teatral, resaltando la idea de comunidad, de humanidad y universalidad.

Para la realización de *La Porte de l'Enfer* Rodin se inspiró en *Les Fleurs du mal*, escrita por Charles Baudelaire y por *Metamorfosis* del poeta romano Ovidio. Por otro lado, Mariano Benlliure se inspiró en el famoso libro de Dante Alighieri, *Divina Commedia*. El cual también nos ha servido de imaginario escénico para crea figuras imposibles, como, por ejemplo: Caronte por el río Aqueronte, entre sus aguas tortuosas, rodeado por los lamentos de las almas o a Virgilio explicando a Dante todo lo que les rodea.

Además, la lectura de la *Divina Commedia* nos ha permitido elucubrar sobre los que da la lectura, y que vuelven del mundo de los recuerdos claras y precisas, como un Dante que pasea por un río bravo, de aguas tormentosas, rodeado de lamentos, lloros y ruidos extraños. O bien, la imagen de esas almas que se aproximan al final eterno, que viajan en la barca de Caronte, que ya han pagado con su moneda el camino final. Camino final que recorreremos todos, y que pagaremos con nuestra moneda, con nuestro óbolo, para la eternidad. Camino sin retorno que nos llena de miedo.

El Pensador

“Lo que hace que mi *pensador* piense es que él piensa no solo con su cerebro, con su ceño fruncido, con sus fosas nasales distendidas y sus labios comprimidos, con cada músculo de sus brazos, espalda y piernas, con su puño apretado y sus dedos de los pies agarrados.”¹¹

Otro personaje importante en nuestra coraza es el pensador, a imagen y semejanza del pensador de Rodín, que aparece como abstraíoa de ls que sucede a su alrededor, imbuido en sus pensamientos. Está representado como un cuerpo torturado por sus pensamientos, preocupado por su deseo de trascender con su poesía.

Pero el referente escultórico más importante para nuestro trabajo es el que aparece en el centro del tímpano de la Porta de l'Enfer, realizada por Rodin por encargo para el entonces futuro Museo de las Artes Decorativas de Paris. Esta figura central representa, dentro de la Divina Comedia de Dante, al personaje

¹¹ BLANCHETIERE, F. Rodin. Museo Rodin. París. Pág. 52



Fig. 20. Representación de Caronte. Infierno de Dante de Benlliure.

de Minos, juez de los infiernos; quien decide, según los pecados cometidos, cual es, de los nueve círculos que componen el infierno, el que se te asigna.

Personaje que decide tu destino final. El que imparte la justicia definitiva. Juez trascendental que decidirá el lugar final y eterno de tu alma. Final sin retorno. No hay vuelta atrás. La incertidumbre de la sentencia, el miedo al destino, el sufrimiento del fuego eterno.

Caronte

Otro personaje significativo en nuestra composición es la figura de Caronte, definido por Virgilio de la siguiente manera:

“Guarda aquellas aguas y aquellos ríos el horrible barquero Caronte, cuya suciedad espanta; sobre el pecho le cae desaliñada luenga barba blanca, de sus ojos brotan llamas; una sórdida capa cuelga de sus hombros, prendida con un nudo: él mismo maneja su negra barca con un garfio, dispone las velas y transporta en ella los muertos, viejo ya, pero verde y recio en su vejez, cual corresponde a un dios.”¹²

Esta figura mitológica de origen griego, también llamada Carón, es un personaje al que se le atribuye muy mal carácter, gruñón y una imagen de viejo delgado con ropa raída y oscura. En algunas ocasiones se le representa como un demonio alado que empuña un doble martillo. Entre sus funciones traslada, con su barca a las almas que van al infierno, de una orilla a otra en el río Aqueronte. Las almas llegan a su destino y tras la sentencia de Minos, y pagando el viaje con una moneda, son llevados por Caronte a la otra orilla del río, para encontrar allí su destino final.

El sufrimiento del infierno, el peso de la eternidad, el dolor de la soledad, se aglutinan en una amalgama de sensaciones que turban el pensamiento, dejando el alma perdida y sin rumbo. El desprecio de Caronte ante los pecadores, el trato vejatorio, la imposición de un pago para llevarte a cumplir tu pena, todo hace que el peso de la condena sea como una losa enorme que cae sobre tu tumba y que impide que puedas escapar de tu destino.

Dante y Virgilio

Estos dos personajes basados en El Infierno de Dante de Benlliure se representan en una especie de abrazo místico donde se une la razón y la humanidad representada por Virgilio, y la tentación del pecado que personifica Dante. Los dos comienzan el descenso al infierno con forma de cono invertido

¹² PONCE DE LEÓN, P. Rodin. Precursor de la escultura moderna. Ed. Libsa. Madrid. Pag. 81.

que completa con una circunferencia completa al final de éste y después de diez giros a la izquierda. El que entra en este infierno tiene que abandonar toda esperanza. De aquí no se puede salir. Es el final. El punto de no retorno. Nada tiene solución y todo es desesperanza.

Durante el recorrido y descenso al infierno Dante y Virgilio se sumergen en un diálogo teológico, de las convicciones morales y filosóficas, haciendo interpretaciones de las alegorías cristianas y los significados místicos. En nuestro trabajo simbolizan las dudas ante la muerte y la vida. ¿Cuándo morimos vamos hacia la luz? ¿De verdad hay esa luz? ¿El dolor es un castigo divino? ¿Me merezco este sufrimiento?

Hay quien asegura que hemos venido al mundo a sufrir, es nuestro destino inapelable, es nuestra obligación y nuestro fin. Estos personajes se lo cuestionan, dudan, pasando de unas teorías Teocentristas a otras Antropocentristas. El hombre se mira como hombre, no como producto divino, sin voluntad ni libertad para tomar decisiones.

Las mismas dudas que cuando nos ponen al límite, cuando llega el dolor y la enfermedad. Nos cuestionamos todo y pasamos a la afirmación: yo no me merezco esto, no voy a dejar que las fuerzas externas dominen mi destino. El destino lo elijo yo y pongo mi empeño y mis fuerzas al servicio de mi supervivencia. No me dejaré vencer, y me acojo a la esperanza de mi lucha. Quiero salir del infierno, como hacen Virgilio y Dante a lomos de Lucifer, atravesando la tierra y llegando a las antípodas.

3.5.2. MODELADO DE LAS FIGURAS (femenina-masculina)



Fig. 21. Tallado de las figuras con cera de joyería.

Hemos aplicado para el desarrollo del proyecto los conocimientos adquiridos en la asignatura de Modelado de la Figura Humana, ya que hemos realizado un buen número de figuras femeninas y masculinas. La asignatura de Técnica de Reproducción Escultórica, también nos ha sido de muchísima ayuda, dado que hemos tenido que realizar diversas tipologías de moldes. Y especialmente la docencia recibida en la asignatura de Iniciación artística ha sido imprescindible para lograr los objetivos del presente TFG.

Para crear las figuras que conforman la obra hemos realizado unos originales estándar, uno femenino y otro masculino, utilizando un bloque de cera para modelar joyería, a partir de los cuales posteriormente obtendremos reproducciones. Como este material es duro hemos aplicado técnicas de talla utilizando: sierra, fresas, motores de colgar de joyero, buriles, limas especiales y papel de esmeril.

Una vez obtenido los originales estándar, hemos procedido a seccionarlos en sus formas más significativas, cortando el tronco, los brazos, las piernas y la cabeza por separado. Este proceso, dado la pequeñez de las figuras, facilita el tallado y conformado de las partes más inaccesibles del modelo.

Durante el proceso de tallado hemos utilizado en una primera fase, fresas a motor para desbastar las formas de las diferentes piezas. Seguidamente, en una segunda fase, con limas de matricero que tienen formas curvas, planas, redondas, triangulares, hemos definido, más cuidadosamente, las formas musculares y anatómicas que queremos resaltar.



Fig. 22. Figura reconstruida tallada en cera de joyería.

Una vez finalizado el trabajo hemos reestructurado las diferentes partes de los cuerpos humanos soldándolas con un soldador eléctrico para estaño. No cabe duda qué, la forma elegida de la figura facilitará la realización del molde y el posterior modelado con la cera escultórica. Posteriormente, hemos unido las partes de cada una de las dos figuras articulándolas en su estado de movimiento o reposo deseado, sin descuidar sus expresiones corporales. La forma elegida para cada figura facilitará, o no, la realización del molde y el posterior modelado con la cera escultórica. Después hemos vuelto a repasar, de nuevo, el conjunto de las dos piezas, con fresas, y limas, igual que hicimos en la fase 1 y 2, dejando un acabado fino con papel de esmeril y espátulas.

3.5.3. REALIZACIÓN DE MOLDES

Partimos de dos figuras estándar, diferenciadas en cuanto a sus proporciones formales partiendo de ideales clásicos (masculinos-femeninos). Para la realización de los moldes hemos añadido a las dos figuras una serie de bebederos que nos facilitarán la colada de la cera líquida.

Encofrado para los moldes

Hemos realizado dos cajas de cartón pluma que tienen que abarcar ambas figuras por separado, dejando un margen entre la figura y la superficie de la caja de un mínimo de 5mm. Con un pincel y glicerina líquida hemos embadurnado las dos cajas por la cara interna, para facilitar el desmoldeo. Después hemos colocado la figura bocabajo, sujeta en un bebedero transversal que nos ayudará a inmovilizar la pieza y evitar que se mueva durante la colada de la silicona.



Fig. 23. Realización molde de silicona a partir de la figura original tallada en ceral.

Molde de silicona

Seguidamente, hemos preparado el volumen de silicona necesario para el vaciado de los dos moldes. En este caso hemos utilizado silicona idesil 5530 de dos componentes al 50% de la casa IDEPO. Después de una mezcla concienzuda, la hemos colado en las dos cajas, esperando un mínimo de 24 horas antes de manipular el molde.

Tras cumplir el tiempo requerido de fraguado hemos desprendido la caja de cartón pluma dejando al descubierto el molde de silicona. Para seguidamente, con una tijera o un bisturí cortar un poco las aristas quitando las posibles rebabas y dejando un pequeño chaflán en la forma paralelepípeda obtenida.

Molde de escayola en dos partes

Sobre una superficie plana y pulida hemos colocamos un marco especial para hacer moldes de escayola de joyería. Con una tira de plastilina hemos cubierto la junta del marco y la superficie donde apoya con la finalidad de evitar posibles fugas de material. Es importante resaltar que tenemos que dejar un mínimo de 10 mm sobre el molde de silicona, menos en la parte donde se ven los bebederos que irá pegada a la plancha del marco.



Fig. 24. Caja de escayola sobre el molde de silicona.

Después de preparar la escayola hemos vaciado el marco hasta su mitad, aunque previamente, habremos puesto desmoldeante en todo el interior del marco y en la superficie donde apoya. A continuación, cuando observemos que la escayola haya adquirido la consistencia adecuada, introduciremos el molde de silicona dejando la cara de los bebederos pegada a una de las caras del

marco, y apretaremos un poco para que se hunda, más o menos, hasta la mitad, para después dejarla fraguar, consiguiendo la primera parte del molde. Respecto a la segunda parte del molde, obraremos de manera similar. Primero con la aplicación del desmoldeante al molde de escayola de la primera parte y al molde de silicona, para después preparar la escayola y vaciarla hasta enrasarla con el marco. Dejamos secar.

Transcurrido el tiempo de secado podremos abrir el molde de escayola y acceder al de silicona. Es recomendable también, en este molde de escayola, rascar con un cuchillo las aristas para dejar un canto romo o achaflanado. Esto evitará roturas por golpes en su manipulación.

Después de extraer el molde de silicona del interior del molde de escayola, con un bisturí, comenzando por la zona de los bebederos, iremos cortando y abriendo el molde de silicona. Una vez abierto lo colocaremos otra vez en el interior del molde de escayola. Ya están listos para hacer una prueba.

3.5.4. MODELADO DE LA ESCULTURA EN CERA

3.5.4.1. Preparación de la cera escultórica

La cera que se utiliza para el modelado de la gargantilla/coraza es la que se emplea habitualmente en escultura para fundir, compuesta por cera de abeja, parafina y resina de colofonia, en una proporción de un 70% de cera, 20% de parafina y un 10% de resina.

El proceso para preparar la cera escultórica será el siguiente: En un recipiente al baño maría fundiremos la proporción escogida de cera y parafina. Por separado, en otro recipiente fundiremos, bien triturada, la resina de colofonia. Cuando la cera y la parafina están fundidas, y la resina también, iremos vertiendo lentamente la disolución de cera-parafina en el recipiente con la resina líquida, al mismo tiempo que se removerá insistentemente la mezcla obtenida.



Fig.25. Planchas de cera sobre soporte escultura.



Fig. 26. Vaciado de figuras en molde de silicona.

3.5.4.2. Realización de las planchas base

Con cera ya preparada y caliente verteremos una parte sobre una bandeja con desmoldeante. Según el volumen de cera vertida sobre la bandeja conseguiremos un grosor u otro. Nosotros hemos necesitado entre 4 y 5mm. Se dejará enfriar y desmoldearemos.

3.5.4.3. Colado de las figuras

Con la misma cera caliente verteremos una pequeña cantidad en los moldes de las figuras, cerrados con una goma elástica. Después de varias pruebas realizadas, verificamos que el tiempo de enfriado necesario para abrir el molde y extraer la figura es de 25 minutos. Tras ese tiempo nos aseguramos de que la figura esté lo suficiente fría para no romperse al desmoldarla. En este caso el lubricante y desmoldeante utilizado es polvo de talco.

3.5.4.4. Modelado de la gargantilla/coraza.

Como soporte para el modelado de la gargantilla, hemos construido un peto de escayola y cartón que nos facilite el trabajo del modelado, además de definir la forma esquemática a seguir de los pectorales humanos. Sobre el peto creado se comenzará por colocar tres planchas de cera con un espesor de 5 mm, y de unas dimensiones de aproximadamente 20x30cm, tal y como se ha indicado en el subcapítulo anterior. Para ello se seguirá la disposición de los bocetos y las formas de algunos de los referentes escultóricos escogidos. Se comienza a dibujar, a modelar y a distribuir las escenas por las planchas de cera que ya han adquirido la curvatura del peto. Poco a poco se va llenando y soldarán a las planchas de cera con el soldador para estaño, ayudándonos de espátulas metálicas para perfilar las formas. Por último, daremos textura en las zonas entre las figuras.



Fig. 27. Modelado de la gargantilla.



Fig. 28. Fallo de cálculo silicona.

3.5.4.5. REALIZACIÓN DE MOLDE DE RESINA Y SILICONA

Recubrimiento de plastilina y realización del contramolde de resina y fibra de vidrio

Para poder realizar un molde de reserva de silicona comenzaremos con el recubrimiento de toda la parte frontal y trasera con una capa de plastilina de un mínimo de 10mm de grosor. Reservaremos la parte interna para más adelante.

Para ello laminaremos y cortaremos planchas y cuadrados que iremos colocando con delicadeza sobre la pieza cubriéndola en su totalidad. Después colocaremos una pared de plastilina como línea divisoria de lo que serán las diferentes partes del molde, en este caso, separando frontal con trasera. Seguidamente se comenzará a poner capas de resina y fibra de vidrio, hasta

adquirir el espesor del molde deseado, dejando un margen para poder unir las diferentes partes con tornillería. Una vez finalizada la primera parte del molde repetiremos los mismos pasos con la parte posterior. Al finalizar, con una radial definiremos y perfeccionaremos los bordes de unión, así como realizaremos las perforaciones necesarias para poner la tornillería.

Apertura frontal del contra molde y preparación de la colada de silicona

Para separar la parte frontal de la carcasa se comenzará por eliminar la sujeción quitando los tornillos, para después abrir el molde y proceder a eliminar toda la plastilina. Se limpiará muy bien de plastilina la superficie de la cera evitando que queden restos de ésta adherida a la pieza o a la carcasa. Seguidamente volveremos a atornillar la parte frontal, tapando la junta del molde y los tornillos con escayola para impedir fugas no deseadas al realizar el vaciado con silicona.

Fallo en el cálculo de las proporciones de catalizador/silicona.

La mayoría de los trabajos artísticos, como los de cualquier disciplina, sobre todo cuando nos referimos a la resolución técnica de éstos, nunca está exenta de fallos imprevistos que pueden estropear el resultado final. Por lo tanto, hablar del concepto de ensayo-error, como práctica consustancial a la praxis escultórica, nunca estará al 100% al margen de riesgos potenciales. Así es como dentro de la probabilidad matemática cometimos un error de cálculo al preparar las proporciones de silicona y catalizador. Realizada la mezcla calculada se vació el molde por completo, dejando el tiempo de fraguado pertinente de 24h. como mínimo

Transcurrido el tiempo de fraguado la silicona seguía tierna. Y así una semana y otra, y otra, sin que ésta terminase de solidificar. Revisando los pasos seguidos encontramos un fallo en la proporción de la silicona y el catalizador. En definitiva, no va a fraguar.

3.5.4.6. REPETICIÓN DE LA ESCULTURA EN CERA.

Nueva colocación de placas base

Con inmediatez y antes de pasar las semanas de espera, a las que antes hemos hecho referencia, se decide repetir el modelado de la pieza desde cero. Comenzando a elaborar un nuevo peto y colocar otras placas de cera sobre las que empezar a modelar sobre las nuevas figuras, repitiendo paso a paso los procesos indicados en el punto 3.5.4. *Modelado de la escultura en cera*. Y así volviendo a modelar todas las figuras siguiendo el patrón de la otra pieza realizada y colocando los grupos y figuras en los mismos sitios repitiéndola lo más fiel posible.



Fig. 29. Empezando nuevo modelado.



Fig. 30. Terminando de modelar la nueva gargantilla

Es importante considerar que, el molde de silicona sobre el conjunto de la obra en cera se decidió realizarlo dada la complejidad de las formas de la escultura y el riesgo que supondría colar en bronce el único original existente. Ante la posibilidad de un fallo de fundición se decidió tener un molde que permitiera la seriación de la obra. Y aquí la paradoja, la finalidad de asegurarse el tener copias en cera del conjunto de la obra para repetir la colada si fuese necesario, impidió la utilización de la creación original que hubo que repetir en todos sus pasos, con el consiguiente alargamiento del proceso técnico y el incremento de tiempo que hubo que dedicar al nuevo trabajo, con una estimación de unos 40 días más de modelado, y asumiendo el riesgo definitivo de solo poder colar una pieza final.

3.5.5. FUNDICIÓN EN BRONCE

3.5.5.1. Árbol de colada



Fig. 30. Baño de sílice y moloquita.

La preparación para la colada implica generar una red de conductos que faciliten rápidamente el fluido del metal recorriendo el molde. Para ello, se montará sobre la pieza en cera un árbol de colada, también realizado con la misma cera empleada en la elaboración de la obra escultórica, compuesto por una copa, bebederos principales, bebederos secundarios y respiraderos. Para la técnica de la cascarilla cerámica, que es la que vamos a emplear en este proceso de colada, los bebederos se montarán de manera que el metal entre por la copa y fluya rápidamente por el bebedero principal para distribuirse uniformemente por los bebederos secundarios, los cuales permitirán que el metal fundido acceda al molde de forma simultánea, evitando turbulencias indeseadas en el complejo recorrido del metal. Por otra parte, los respiraderos se colocarán de forma que el aire existente, así como los gases que se puedan fácilmente del molde sin crear el efecto de “cocción del metal”. Este efecto se puede observar en el momento de la colada cuando dichas burbujas hacen el efecto aparente de como si el metal hirviera. El resultado se manifiesta en la perforación del metal, dado que las burbujas de gas han quedado atrapadas sin poderse llenar de metal.

3.5.5.2. Técnica de la cascarilla cerámica

Realización de los baños de sílice y moloquita.



Fig. 31. Descerado manual del molde de cascarilla cerámica.

Una vez realizada la pieza de nuevo. El siguiente paso es preparar un molde refractario sobre la obra en cera, que sea lo más ligero posible y que tenga la resistencia necesaria para soportar la temperatura del metal fundido, así como el peso del metal que vamos a colar en él. Para la preparación de la nueva pieza realizaremos previamente una disolución de gomalaca con alcohol de quemar y grafito. La cual se aplicará a toda la superficie de cera con la finalidad de crear una película que permita a la sílice coloidal adherirse a la cera. Dado que este material es medio acuoso y resbalaría sobre la cera si se le aplicara directamente, ya que ésta última es de carácter hidrófobo. A partir de este momento comenzaremos con los baños de moloquita previamente aglutinados. Para todos los baños prepararemos una disolución homogénea de sílice coloidal con moloquita impalpable de (-200). A partir de esta primera capa, seguiremos bañando la obra en esta misma disolución a la que añadiremos, espolvoreando, diferentes granos de moloquita (grano fino 28/30 y medio 16/30 de forma alternativa) hasta contabilizar siete capas en total. Con la salvedad de que hemos de dejar secar suficientemente cada capa aplicada, entre 6 a 8h.

Descerado y cocido.

Para el descerado de la pieza procederemos a un descerado manual que consiste en hacer unos cortes estratégicos en la cascarilla de moloquita por donde saldrá la cera. Calentaremos con un soplete el molde sobre una base o cajón con agua. Se va calentando de forma controlada la pieza, mientras observamos como la cera sale por las fisuras procurando que quede vacía, sin restos de cera. Al mismo tiempo la cascarilla cerámica recibirá una primera cocción.

Una vez enfriada la pieza, taparemos los cortes con la misma pasta de sílice coloidal y moloquita. Para después revisar por completo la existencia de grietas o fisuras que estropearían la colada. Seguidamente coceremos el molde descerado a 750 ° C en el horno del taller de Fundición. La colocamos en un horno para un cocido completo de la cascarilla siguiendo un programa predeterminado.



Fig. 33. Crisol de bronce salido del horno.



Fig. 32. Colada del bronce dentro del molde.

3.5.5.3. Fundición, vaciado del bronce.

Para la fundición hemos preparado una cantidad de bronce de 40 kg. Aunque obra junto con el árbol de colada. Siempre fundiremos mejor si el crisol contiene más cantidad de metal puesto que mantendrá mejor la temperatura una vez esté fuera del horno. Hay que considerar que nuestro crisol tiene una capacidad para 100kg. Mientras se alcanza en nuestro horno la temperatura de fusión de 950°C para el bronce, prepararemos la cama de colada, así como realizaremos los ensayos de colada pertinentes para conseguir una mejor seguridad y sincronización de todos los pasos a seguir. Cuando el metal alcance

Desprendimiento y limpieza de la moloquita.

Después de la colada, y una vez enfriada la pieza pasaremos a manipularla dándole golpes para facilitar que la moloquita se agriete y se desprenda del metal.

Seguiremos con un cincel y una maza desprendiendo los trozos más adheridos y que cuestan de quitar. Una herramienta que ayuda es un “engraver” que golpea como un martillo percutor, pero a mucho menor tamaño, y que arranca muy bien la cascarilla adherida al bronce.

Eliminación de bebederos.

Con una radial y disco de corte seccionaremos de manera progresiva todos los bebederos hasta eliminarlos por completo. Seguidamente con el disco de desbaste y esmerilado dejamos la superficie lisa y tersa.

Choreado de arena, patinado y encerado.

Como acabado final realizamos un chorreado de arena para limpiar e igualar la superficie de la escultura, para pasar a continuación a la realización de la pátina.

Con el soplete de gas y una disolución ácida iremos aplicando el líquido con un paño, mientras le damos calor hasta alcanzar el tono deseado.



Fig. 34. Molde lleno de metal.



Fig. 35. Detalle del frontal de la escultura en bronce.



Fig. 37. Detalle hombreo izquierdo de la gargantilla.



Fig. 38. Detalle de la escultura.

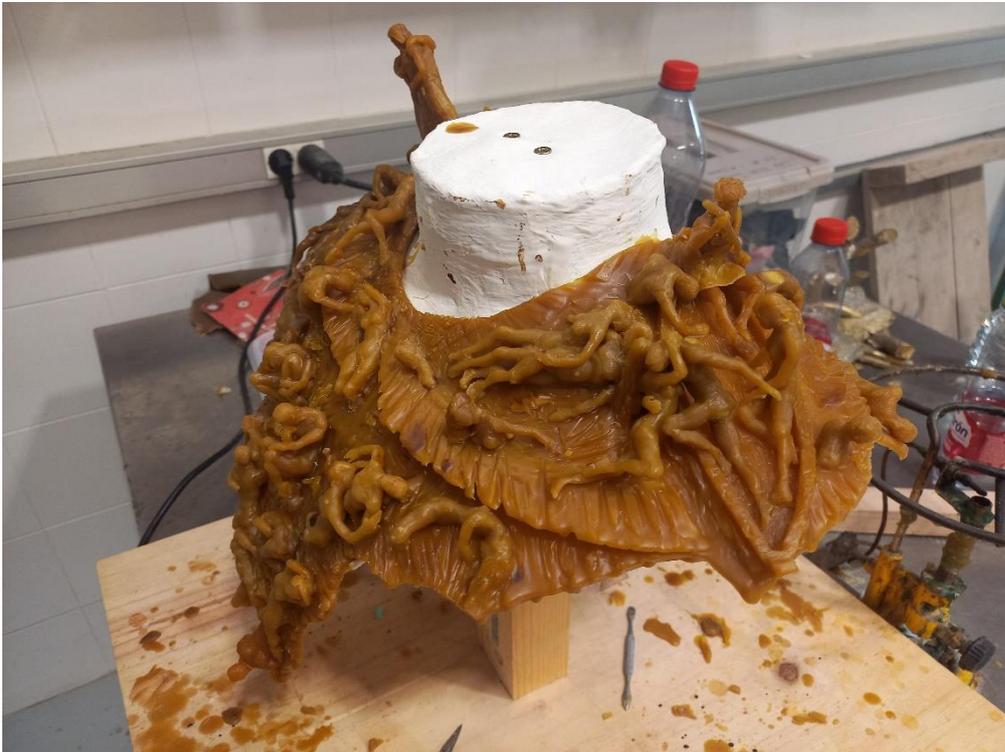


Fig. 39. Pieza modelada en cera lista para fundir.



Fig. 40. Escultura en cera con los bebederos puestos.



Fig. 41. Escultura fundida en la cascarilla de moloquita.



Fig. 42. Pieza en bronce con el árbol de colada. Limpieza de cascarilla.



Fig.43. Pieza terminada a falta de patinar.

4. CONCLUSIONES

El proyecto con el que concluimos este TFG es el compendio de diferentes circunstancias profesionales, artísticas y personales, estas últimas, en aquello referente a nuestra salud. Utilizando un símil geológico, podíamos decir que en este trabajo se superponen los diferentes estratos que nuestro tiempo forma que las capas en la naturaleza quedan definidas por su peculiaridad espacio-temporal, casi hasta la eternidad, salvo que algún agente geológico las altere, en nuestro caso, las fuerzas del universo se han saltado los tiempos cósmicos, y en apenas unas décadas han quebrado nuestra paz en un *tótum revolútum*. En este sentido, nuestra formación profesional de joyero, por un lado, sumado a nuestro interés por el arte y la escultura, se han aglutinado mediante la amalgama personal e intransferible de la experiencia humana.

En el mismo orden de cosas, podemos aseverar, como nuestras circunstancias personales han servido para aunar conceptualmente, en una obra escultórica, nuestro poso profesional y nuestro ensueño por el modelado y la fundición. Dado que, sin la posibilidad de haber cursado la asignatura de Iniciación a la Fundición Artística, jamás hubiéramos podido aventurarnos en este proyecto.

Una vez realizada esta introducción para nuestras conclusiones, de esta manera sucinta y aséptica, suponemos que venimos a cumplir con los estándares exigidos por la formalidad de este tipo de documentos. No obstante, sin querer caer en dramatismos innecesarios, sí que queremos decir y compartir con este proyecto, algo tan sencillo como es la alegría de vivir.

Un trabajo que se fragua entre la joyería, la escultura y el dolor, y desde la certeza de un discurso inicial, cuyo sustrato se fundamentaba en el infierno terrenal por el que hemos pasado, imaginábamos que se iba a resolver formalmente desde un tono desgarrador, saltándonos todos los cánones habidos y por haber y desde un expresionismo exacerbado. Sin renunciar en ningún caso a diferentes posibilidades estéticas de corte más abyecto, y a su vez, más próximas a la contemporaneidad.

No obstante, desde la elección de los temas tratados en los infiernos de Rodín y Benlliure, aunque inicialmente, todo apuntaba en la dirección indicada, todavía no éramos conscientes del dramatismo contenido y elegante que deseábamos transmitir. Es en este punto donde subyace la paradoja de nuestro proyecto. Los propósitos iniciales de la escultura se fundamentaban en la irascibilidad, la rabia, la vulnerabilidad, en definitiva, el dolor físico y mental. Es más, pensemos en la tipología formal del soporte que aglutina los personajes de la composición escultórica, es decir una gargantilla/coraza. Claro está, la claridad meridiana que teníamos a priori de la realización del trabajo, devine con el desarrollo y materialización de éste, en una contradicción

manifiesta. Por un lado, el concepto de gargantilla que oprime nuestra respiración y, por el otro, los significados de protección de irradia la coraza sobre la que deambulan todos los personajes.

Nos encontramos así pues en una dualidad manifiesta, entre razón y sentimiento de aquello que pretendíamos que fuera la escultura inicialmente y lo que nuestro espíritu se ha abandonado a crear. Posiblemente la contradicción existente en la obra subyace desde los primeros bocetos de ésta, aunque, sin embargo, no hemos sido conscientes de ello hasta haber finalizado la investigación de este TFG. El hecho de haber verbalizado y sistematizado pensamientos, dibujos, modelados y reflexiones, nos ha servido para esclarecer cuales eran nuestros objetivos iniciales comparados con el resultado final de la escultura.

Por lo tanto, después de todo el trabajo realizado, creemos que en nuestra escultura convergen los aspectos contradictorios de los que hemos hablado, por un lado, el infierno, base conceptual del discurso, pero resuelto desde la armonía formal y expresiva, con sus personajes, con Caronte, con Minos, con Dante y Virgilio, con sus cuerpos anónimos retorcidos, abrasados por el fuego eterno. Pero, por otro lado, hay un canto a la vida, al orden, a la simetría, a la forma anatómica, a la proporción, al canon y a la esperanza de un infierno superado, que es al fin y al cabo uno de nuestros deseos cuando redactamos los objetivos, contagiar la ilusión de vivir y agradecimiento eterno para los seres que nos hacen la vida más fácil.

En otro orden de cosas, enumerar aquí todas las dificultades que nos acarreado la materialización de esta pieza que hemos realizado exprofeso para este TFG, que han sido muchas, las dejamos para nuestro adentro. La obra lo merece.

Con *Cuerpo sobre cuerpo* solo pretendíamos aunar arte y vida.

5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LIBROS

- ALBADALEJO GONZÁLEZ, J.C. (1987). Los tratamientos superficiales en el proceso escultórico. Tenerife: Universidad de la Laguna. ISBN 9781977086990.
- ALBADALEJO GONZÁLEZ, J.C. (2003). Fundición a la cera perdida. Técnica del crisol fusible. Barcelona: Universidad Politécnica de Cataluña. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. ISBN 84-608-0029-6.
- ALBADALEJO GONZÁLEZ, J.C. (2002). Vaciado en resina de poliéster. Barcelona: Universidad Politécnica de Cataluña. Escuela Técnica Superior de Arquitectura.
- ALIGHIERI, D. (2010). Divina Comedia. Barcelona. Espasa. ISBN 97884670033439
- ANDRÁS SZUNYOGHY Y GYÖRGY FEHÉR. Escuela de anatomía humana y animal. h.f.ullmann. ISBN 978-3-8480- 1010-3
- BAUMAN, Z. (2007). Tiempos líquidos, vivir en una época de incertidumbre. Barcelona: Tusquets Editores. ISBN 9788490664025.
- BLANCHETIÈRE, F. (2015). Rodín. Eslovaquia: Taschen. ISBN 9783836555074.
- BONNEFOY, Y. (2001). GiacomeA. Francia: Flammarion. ISBN 9782080121257.
- BRAUNSTEIN, N. (2015). Javier Marín: La entereza de los cuerpos despedazados. España: Vaso Roto. ISBN 9788416193066.
- FLYNT, T. (2002). El cuerpo en la escultura. Madrid: Akal. ISBN 8446011549.
- FRANÇOIS BLANCHETIÈRE. Rodin. Museo Rodin. Paris. ISBN 978-3-8365-5504-3
- KENNETH C. (2006). El desnudo. Madrid. Alianza Forma. ISBN 9788420670188.
- KRAUSS, R. (2015). La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos. Madrid: Alianza Forma. ISBN 9788491041344.
- LE BRETON, D. (1995). Antropología del cuerpo y modernidad. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Nueva Visión SAIC. ISBN 9506023336.
- LE BRETON, D. (2010). Cuerpo sensible. Metales pesados. Chile: Metales pesados. ISBN 9789568415365.
- MARTINEZ LOPEZ, F. (2016). Historia de una tragedia, Camille Claudel. España: Autoedición. ISBN 978-8477650164.

MOREAUX, A. (2005). Anatomía artística del hombre. Madrid: Norma Editorial Capitel. ISBN 9788484510222.

NAVARRO LIZANDRA, J.L. (2011). Maquetas, modelos y moldes: Materiales y técnicas para dar forma las ideas, (3ª ed). Castellón: Universitat Jaume I. ISBN 9788480218207.

NOREÑA, A. (2005). El cuerpo vulnerado. Javier Marín, Escultura (Libro Rojo). México: Terreno Baldío Arte.

PAZ GARCÍA PONCE DE LEÓN. (2013) Rodin. Precursor de la escultura moderna. Madrid: Libsa. Madrid. ISBN 978-84-662-2471-0

PETRILLO, L. (2012) La cascarilla cerámica como material escultórico. (Tesis doctoral). Barcelona: Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona.

PLOWMAN, J. (2007). Directorio de escultura: Efectos de superficie y cómo conseguirlos. Barcelona: Editorial Acanto. ISBN 978-8495376718.

RUBINO, P. (2013). De la figura humana en arcilla: Periplo artístico y técnico para comprender las fuerzas creadoras y dinámicas de la escultura figurativa. España: Drac. ISBN 9788498741988.

SEBASTIAN SALGADO. Gold. Edi Taschen. ISBN 978-3-8365-7509-6

VARIOS AUTORES. Escultores y orfebres. Francisco Durrio, Pablo Gargallo, Julio Gonzalez, Manolo Hugué. Edi Fundación Bancaja. ISBN 84-87684-39-4

WITTKOWER, R. (1980). La escultura: procesos y principios. Madrid: Alianza. ISBN 9788420670089.

BLANDINE CALAIS-GERMAIN. Anatomia para el movimiento, tomo 1. Edi La Liebre de Marzo, S.L. ISBN 84-87403-13-1

VARIOS AUTORES. El arte y el cuerpo. Edi Phaidon Press Limited. Nueva York. ISBN 978-0-7148-7231-5.

VARIOS AUTORES. From Picasso to Jeff Koons. The artist as jeweler. Editado por Diane Venet. ISBN 978-88-672-1156.

WEBS BIOGRAFÍAS Y VIDAS

LA ENCICLOPEDIA BIOGRÁFICA EN LÍNEA. 2004/2017.

<[hnp://www.biografiasyvidas.com/biografia/g/giacomer.htm](http://www.biografiasyvidas.com/biografia/g/giacomer.htm)> [Consulta: 10 de abril de 2017].

GUHENHIEN, HÉLÈNE. Mes cicatrices, Je suis en?èrment ?ssé, Francia.

<[hnp://helenegugenheim.com](http://helenegugenheim.com)> [Consulta: 24 de septiembre de 2017].

MUSEO GUGGENHEIM BILBAO Louise Bourgeois. Estructuras de la existencia: Las Celdas, 2016. <https://bourgeois.guggenheim-bilbao.eus/> [Consulta: 30 de junio de 2013].

MUSEO RODIN. musee-rodin. París. 1919. <http://www.musee-rodin.fr> [Consulta: 19 de mayo de 2017].

ARTICULOS ESTUDIOS SOCIALES SOBRE EL CUERPO

PRÁCTICA, SABERES, DISCRUSOS EN PERSPECTIVA. VICTORIA D'HERS Y EDUARDO GALAK 1ª ed. Ciudad de Buenos Aires CP: Estudios sociológicos Editora, 2011 ISBN 978-987-26922-0-9

Fenomenología del cuerpo vivido y filosofía del viviente. M. Merleau-Ponty y G. Canguilhem. Esteban Andrés García. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Universidad de Buenos Aires. Argentina.

6. ÍNDICE DE FIGURAS

	<i>página</i>
<i>Fig. 01. Dibujo tratamiento de diálisis</i>	9
<i>Fig. 02. Máquina de diálisis funcionando</i>	9
<i>Fig. 03. Pacientes realizando diálisis</i>	10
<i>Fig. 04. Máquina de diálisis funcionando.</i>	10
<i>Fig. 05 Paciente realizando sesión de diálisis.</i>	11
<i>Fig. 06. Sala de diálisis.</i>	11
<i>Fig. 07. Esquema de proceso de diálisis.</i>	11
<i>Fig. 08. Brazalete Mucha para Isadora Duncan.</i>	15
<i>Fig. 09. Mujer libélula de Lalique.</i>	15
<i>Fig. 10. Detalle de la exposición del IVAM De Picasso a Jeff Koons,</i>	16
<i>Fig. 11. Gargantilla de Julio González.</i>	16
<i>Fig. 12. Leonor Fini. Gargantilla con gemas en engaste pave.</i>	16
<i>Fig. 13. Yue Minjun Colgante cara esmaltado a fuego con esmalte opaco</i>	16
<i>Fig.14. Conejo doméstico. Colgante. Jeff Koons</i>	17
<i>Fig. 15. Puerta del infierno Rodin.</i>	18

<i>Fig. 16. Tímpano de la puerta del infierno de Rodin donde se localiza el pensador.</i>	18
<i>Fig. 17. Infierno de Dante, de Mariano Benlliure.</i>	19
<i>Fig. 18. Figura del pensador, Puerta del Infierno. Rodin.</i>	20
<i>Fig. 19. Figuras de Dante y Virgilio. Infierno de Dante de Benlliure.</i>	20
<i>Fig. 20. Representación de Caronte. Infierno de Dante de Benlliure.</i>	21
<i>Fig. 21. Tallado de las figuras con cera de joyería.</i>	23
<i>Fig. 22. Figura reconstruida tallada en cera de joyería.</i>	23
<i>Fig. 23. Realización molde de silicona a partir de la figura original tallada en cera.</i>	24
<i>Fig. 24. Caja de escayola sobre el molde de silicona.</i>	24
<i>Fig.25. Planchas de cera sobre soporte escultura.</i>	25
<i>Fig. 26. Vaciado de figuras en molde de silicona.</i>	26
<i>Fig. 27. Modelado de la gargantilla.</i>	26
<i>Fig. 28. Fallo de cálculo silicona.</i>	26
<i>Fig. 29. Empezando nuevo modelado.</i>	27
<i>Fig. 30. Terminando de modelar la nueva gargantilla.</i>	28
<i>Fig. 31. Baño de sílice y moloquita.</i>	28
<i>Fig. 32. Descerado manual del molde de cascarilla cerámica.</i>	28
<i>Fig. 33. Colada del bronce dentro del molde.</i>	30
<i>Fig. 34. Crisol de bronce salido del horno.</i>	30
<i>Fig. 35. Molde lleno de metal.</i>	31
<i>Fig.36. Detalle del frontal de la escultura en bronce.</i>	31
<i>Fig. 38. Detalle hombreo izquierdo de la gargantilla.</i>	32
<i>Fig. 39. Detalle de la escultura.</i>	33
<i>Fig. 40. Pieza modelada en cera lista para fundir.</i>	34
<i>Fig. 40. Pieza modelada en cera lista para fundir.</i>	34
<i>Fig. 42. Escultura fundida en la cascarilla de moloquita.</i>	35
<i>Fig. 43. Pieza en bronce con el árbol de colada. Limpieza de cascarilla.</i>	35
<i>Fig.44. Pieza terminada a falta de patinar.</i>	36